

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е.А. Приходовская

СМЫСЛОВОЙ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ МОНООПЕРЫ

Научный редактор

доктор искусствоведения, кандидат философских наук,
профессор Новосибирской государственной консерватории
им. М.И. Глинки *Н.П. Коляденко*

Томск
Издательский Дом Томского государственного университета
2017

УДК 782.1 + 784 + 792

ББК 85.31 + 85.33

П775

Рецензенты:

доктор исторических наук, профессор
Томского государственного университета *Э.И. Черняк*;
доктор искусствоведения, профессор
Новосибирской государственной консерватории
им. М.И. Глинки *Л.В. Александрова*

Приходовская Е.А.

П775 **Смысловой и выразительный потенциал монооперы /**
науч. ред. Н.П. Коляденко. – Томск : Издательский Дом
Томского государственного университета, 2017. – 422 с.
ISBN 978-5-94621-657-9

В монографии излагается и подробно обосновывается следующая гипотеза: моноопера – не периферийное ответвление оперного жанра, но вершинное воплощение в искусстве антропоцентрической мировоззренческой установки; этим функционально обусловлены все комплексы синтетических средств выразительности, взаимодействующие в моноопере.

Для композиторов, певцов, оперных режиссёров, концертмейстеров и всех заинтересованных читателей.

УДК 782.1 + 784 + 792

ББК 85.31 + 85.33

ISBN 978-5-94621-657-9

© Приходовская Е.А., 2017

© Томский государственный университет, 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	5
ВВЕДЕНИЕ	6
Глава I. СМЫСЛОВЫЕ АСПЕКТЫ ЖАНРА МОНООПЕРЫ	29
1.1. Генезис монооперы: принцип психологической идентификации адресата и персонажа	29
1.2. Эмотивный план как внутренняя динамика всеобъемлющего сознания персонажа – первичный сюжет монооперы	47
1.3. Особенности хронотопа в моноопере	66
1.4. Внешняя сигнальная система в ракурсе внутреннего взгляда	80
1.5. Комплекс смысловых ареалов одиночества	98
Глава II. ИНТЕГРАЦИЯ СИСТЕМ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В МОНООПЕРЕ	112
2.1. Уникальный языковой спектр монооперы в семье языковых систем музыкальных средств выразительности ...	112
2.2. Язык вокальных средств выразительности	129
2.3. Язык симфонических средств выразительности	148
2.4. Вокально-симфонический интегратив в уникальном языковом спектре монооперы	161
2.5. Динамические свойства вокально-симфонического языкового интегратива в синтетическом тексте монооперы	176
Глава III. СТРУКТУРНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МОНООПЕРЫ	186
3.1. Роль эмотивного плана в структурно-драматургической организации монооперы	186

3.2. Структурно-драматургические алгоритмы монооперы	195
3.3. Переходная функция музыкального тематизма в моноопере	206
3.4. Модель-аттрактор текста монооперы	213
Глава IV. РЕАЛИЗАЦИЯ ЖАНРОВОГО ИНВАРИАНТА МОНООПЕРЫ В КОНКРЕТНЫХ СИНТЕТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ	226
4.1. План комплексного междисциплинарного анализа текста монооперы	226
4.2. Междисциплинарный анализ текста: зафиксированные «знаки» замысла (Ф. Пуленк «Человеческий голос»)	236
4.3. Междисциплинарный анализ собственного текста: от замысла к фиксации (Е. Приходовская «Последний лист»)	250
4.4. Процесс создания монооперы по плану междисциплинарного анализа (Е. Приходовская «Мцыри»)	270
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	296
ЛИТЕРАТУРА	300
Приложение I. Список моноопер	320
Приложение II. М.Ю. Лермонтов. «Мцыри»	321
Приложение III. О'Генри. «Последний лист»	344
Приложение IV. Екатерина Приходовская. Моноопера «Последний лист» (партитура)	351

ОТ АВТОРА

Глубокую признательность и искреннюю благодарность автор выражает доктору искусствоведения, кандидату философских наук, профессору Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки Н.П. Коляденко и солистке Томской филармонии Ю.Н. Шинкевич, без творческого сотрудничества с которыми не сформировались бы ведущие тезисы исследования, а также кандидату философских наук, и.о. профессора Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки Л.А. Бердюгиной, кандидату искусствоведения, доценту Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки И.П. Кладовой, доктору искусствоведения, профессору Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки С.С. Гончаренко, давшим ряд конструктивных советов в процессе обсуждения работы.

В поиске и расширении методологии исследования неоценимую помощь оказали кандидат философских наук, доцент Томского государственного университета Е.Н. Савельева, кандидат филологических наук, доцент Томского государственного университета Е.В. Барнашова и кандидат искусствоведения, профессор Одесской государственной консерватории, член Национального Союза композиторов Украины С.А. Бородавкин, любезно предоставивший автору тексты собственных исследований в сфере оперного оркестра.

Значимый организационный вклад в создание монографии внесли доктор физико-математических наук, профессор, проректор по научной работе Томского государственного университета И.В. Ивонин, доктор исторических наук, профессор Э.И. Черняк и доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки Л.В. Александрова, которым автор выражает искреннюю признательность.

За важную техническую поддержку при оформлении монографии автор благодарит Т.М. Приходовскую, М.А. Приходовского и Д.Е. Котылева.

ВВЕДЕНИЕ

Согласно широко известному изречению Протагора, «Человек есть мера всех вещей: существующих, что они существуют, и не существующих, что они не существуют». Любой человек воспринимает себя как «точку отсчёта» воспринимаемых им событий и явлений внешнего мира. Всё, что он видит, он «отмеряет» относительно себя самого, своего сознания и восприятия.

Философы задумывались об этом ещё в глубокой древности. В настоящее время данному явлению посвящён ряд исследований, например, в сфере психологии восприятия. «Он [Л. Веккер] до сих пор отчетливо помнит, как, глядя в окно, задумался о том, почему он видит людей, идущих по улице, там, где они действительно находятся, хотя реально их изображение расположено на сетчатке его глаз. И как, передвигая свои очки на различное расстояние от глаз, наблюдал меняющиеся изображения предмета и удивлялся, что предмет остается одним и тем же, а его образы меняются» [150]. Исходя из того, что «предмет остаётся одним и тем же, а его образы меняются», отметим, что сознанию / психологическому миру человека свойственно воспринимать окружающее посредством «проекций», так или иначе фиксируемых *образов*. В рамках такого подхода актуализируется понятие образа мира, введённое А. Леонтьевым [142].

Многие явления художественной практики основаны на «единственности» сознания человека для собственного внутреннего мира. Такой «единственностью» обладает любое воспринимающее сознание (каждый зритель / слушатель, как и любой человек, является единственным для своего внутреннего мира). В отношении к персонажу художественного произведения воспринимающее сознание также оперирует образами, «проекциями» воспринимаемого на собственный внутренний мир. Именно характеристики синхронизации данных «проекций» определяют особенности отношения воспринимающего сознания к персонажу.

Как можно предположить, если «проекции» рассинхронизированы – в качестве образа выступает сам персонаж; если «проек-

ции» синхронизируются – в качестве образов функционируют явления и события, воспринимаемые персонажем. В этом случае сознание персонажа также становится воспринимающим. Если выстраивается синхронизация «проекции», воспринимаемая действительность психологически приравнивается к художественной (виртуальной) действительности. Этот психологический процесс сложен и подлежит специальным исследованиям, прежде всего в области психологии; в контексте нашей работы синхронизация «проекции» воспринимаемого во внутренних мирах персонажа и воспринимающего сознания оказывается основой универсальной смысловой оппозиции, вовлекающей художественные принципы. Вершинным воплощением одного из далее рассматриваемых принципов предстает моноопера – синтетический жанр, актуализирующийся в музыкальном искусстве XX–XXI вв.

Традиция противопоставления двух художественных принципов ярко очерчивается при соотнесении театра переживания и театра представления, эстетику которых в начале XX в. сформулировали К.С. Станиславский [220], Б. Брехт [33], Вс. Мейерхольд [160]. Тогда же, в работах Б. Брехта, появилось понятие *дистанцирование*: «С точки зрения драматурга, это противоречие диалектического рода. Как драматургу мне нужна способность актера к полному вживанию и полному перевоплощению, которую Станиславский впервые разбирает систематически; но, кроме того и прежде всего, мне нужно дистанцирование от образа, которое, будучи представителем общества (его прогрессивной части), должен разработать актер» [33, с. 71]. Дистанцирование, как видим, коррелирует с рассинхронизированностью образов-«проекции» во внутренних мирах персонажа и воспринимающего сознания. Именно в случае дистанцирования как образ – объект восприятия – фигурирует персонаж. Восприятие персонажа как объекта собственного внутреннего мира воспринимающего сознания присутствует во многих произведениях искусства, прежде всего, конечно, эпических: не случайно Б. Брехт применяет словосочетание «эпический театр». Эпическое искусство неизбежно предполагает наличие множества персонажей, которые, именно в силу своей множе-

ственности, воспринимаются сугубо как объекты воспринимающего сознания (субъекта восприятия).

Синхронизация «проекций» восходит к совпадению «точек отсчёта», формируя художественный принцип, альтернативный дистанцированию, но существующий, согласно приведённым словам Б. Брехта, в диалектическом единстве с дистанцированием. Обозначим данный альтернативный принцип как *принцип психологической идентификации*¹, в рамках которого персонаж и воспринимающее сознание сливаются, происходит «вживание», перевоплощение, но не только между персонажем и актёром, а между персонажем и воспринимающим сознанием². Необходимо подчеркнуть значимость «единственности» персонажа для выстраивания психологической идентификации с единственным для своего внутреннего мира воспринимающим сознанием.

Обобщим сказанное: *психологическое дистанцирование и психологическая идентификация – оппозиция универсальных художественных принципов, охватывающая всё множество реализаций психологической связи персонажа и воспринимающего сознания*³. Здесь мы наблюдаем диалектическое единство противоположностей, заключающее в себе не только противоположности, но и – подчеркнём – единство. Единство названных противоположностей обеспечивается «единственностью» воспринимающего сознания для собственного внутреннего мира.

Художественный принцип психологической идентификации, как ещё раз подчеркнём, основан на «единственности» сознания человека для собственного внутреннего мира. Идентификация, в данном случае происходит не между сознаниями продуцирующим

¹ Понятие психологической идентификации вводится в монографии с опорой на понятие идентичности, обозначенной Э. Эриксеном [264] в психологии.

² Исследования К. Станиславского и Б. Брехта обращены к работе актёра над образом персонажа, наше исследование – к восприятию образа персонажа зрителем / слушателем. Для воспринимающего сознания зрителя / слушателя персонаж а priori функционирует иначе, чем для актёра – участника воплощения образа.

³ Отметим, что принципы психологического дистанцирования и психологической идентификации актуальны только для тех произведений искусства, которые основаны на персонализации персонажа. В противном случае задействуются совершенно иные принципы.

и воспринимающим (такая идентификация невозможна в силу кардинальных различий процессов творчества и восприятия), а между сознанием виртуальным (сознанием персонажа) и воспринимающим. Учитывая множественность художественных жанров и направлений, включённых в единый принцип психологической идентификации, условимся обозначать воспринимающее сознание термином *адресат*. Как адресат функционирует любое воспринимающее сознание, которому адресовано художественное произведение – будь это картина, симфония, напечатанный вербальный текст или сценическая композиция (различаются, в данном случае, только задействуемые в восприятии рецепторы / органы чувств). Таким образом складывается принцип психологической идентификации адресата и персонажа.

«Общим знаменателем» единственного внутреннего мира персонажа и единственного – для собственного сознания – внутреннего мира адресата выступают, как уже говорилось, образы, «проекции» действительности на внутренний мир. Поскольку идентичны «проекции» видимого, в процесс идентификации вовлекаются внутренние миры полностью¹ (в связи с полнотой вовлечения в процесс идентификации внутренних миров далее в монографии вводится понятие всеобъемлющего сознания персонажа (ВСП), обозначающее внутренний мир персонажа во всей его полноте). Степень полноты идентификации зависит от ряда обстоятельств и характеристик как самого текста, так и восприятия и специфики аудиовизуального воплощения. Однако ни восприятие, ни специфика аудиовизуального воплощения не входят в круг изучаемых вопросов; внимание в исследовании концентрируется на характеристиках нотно-вербального текста – «незвучащей модели», ряд свойств которой, связанных с ведущим в моноопере принципом монологичности, определяет степень психологической идентификации адресата и персонажа, но не может на своём этапе обеспечить её. Только в случае совпадения степеней идентификации в

¹ Различие между позициями в отношении одного и того же предмета в действительности – и принцип психологического дистанцирования в искусстве – базируются именно на различии «проекций», «точек зрения» на предмет.

тексте и аудиовизуальном воплощении происходит полная идентификация психологических процессов: психологические процессы персонажа, как и образы видимого мира, к которым они приводят или из которых исходят – изначально «заданы» в художественном тексте, можно сказать, в виртуальной реальности; психологические процессы адресата «доставляют» виртуальную реальность, создающуюся его воображением при восприятии интенций внутреннего мира персонажа, до тех же образов видимого мира, которые содержатся в художественном тексте и, соответственно, во внутреннем мире персонажа. Именно *на идентичности образов видимого мира в сознаниях адресата и персонажа* строится принцип их психологической идентификации, вершинным, наиболее полным воплощением которого представляется моноопера.

Моноопера, как будет показано, располагает возможностью наиболее полного воплощения внутреннего мира персонажа, так как, благодаря синтетической природе жанра (соединение вербально формулируемого предметно-логического смысла и невербальных смыслов, реализуемых посредством музыкальной интонации), может соединить вербальные конструкции и вербально не формулируемые интенции сознания. Справедливым будет заметить, что аналогичной синтетической природой обладают любые вокальные жанры; однако кроме синтетической природы моноопера располагает возможностью реализации *континуальности*, непрерывности психологического процесса (конечно, в хронологически ограниченном периоде). Другим вокальным жанрам (в том числе и сольным высказываниям персонажа в многоперсонажной опере¹) свойственна **дискретность** воплощаемых психологических событий, что позволяет трактовать их как «окна» во внутренний мир персонажа².

¹ Способность «ассоциировать себя» с понравившимся персонажем, «доставлять» не описанное в тексте и не воплощённое на сцене относится уже к свойствам воспринимающего сознания, а не к свойствам текста.

² В этом отношении номер из вокального цикла, например, вполне сопоставим с арий-аффектом. Развёрнутая сольная сцена в многоперсонажной опере, как будет показано в исследовании, выступает метамоделью монооперы, приобретая свойства континуальности (хотя и не теряя ещё свойств дискретности).

Жанр монооперы ещё сравнительно молод, но уже достаточно востребован и с композиторской, и с исполнительской, и с исследовательской точек зрения. Вместе с тем, наряду с довольно обширным рядом уже созданных шедевров, являющихся частым предметом исторических исследований, моноопера содержит множество ещё не реализованных перспектив (что можно утверждать, несмотря на ряд мнений, указывающих в отношении монооперы на отсутствие значимого исторического опыта). Опыт, накопленный в этом направлении признанными мастерами – оперными композиторами прошлых поколений, – позволяет сделать некоторые обобщения относительно вневременных (не зависящих от стилевых и эпохальных) характеристик жанра, актуальных и для будущих, ещё не существующих его воплощений. Вневременные характеристики монооперы обусловлены во многом её принадлежностью принципу психологической идентификации адресата и персонажа.

Все особенности монооперы – смысловые и выразительные – рассматриваются в исследовании как неизбежные следствия названной функции и необходимые условия её художественной реализации. Моноопера, призванная быть вершинным воплощением в искусстве принципа психологической идентификации адресата и персонажа, все свои составляющие «нацеливает» именно на это. Функциональная соотносимость смыслового и выразительного потенциала монооперы с принципом психологической идентификации адресата и персонажа – основной ракурс исследования, которым определяется множество более частных характеристик.

Названной функциональной соотносимостью объяснима синтетическая природа монооперы. Непрерывность психологических процессов, в которых вербальное и невербальное начала находят органичное и неразрывное единство, требует выработки единого синтетического языка, содержащего два компонента: вокальный (включающий вербальное начало) и симфонический (включающий начало невербальное). Идентичные компоненты находим в большой (многоперсонажной) опере, однако там их взаимодействие намного менее тесно (что будет рассмотрено далее).

Ракурс исследования соприкасается с таким направлением, как *композиторское музыковедение*, по двум параметрам: 1) стремление к осмыслению *потенциала* монооперы, обусловленное тем, что данный жанр возник сравнительно недавно и до сих пор находится в стадии становления; 2) *функциональный* подход к рассматриваемым вопросам. Функциональная, причинно-следственная обусловленность одного другим позволяет очерчивать монооперу как явление *вневременное*, не зависящее от конкретного творческого сознания¹ и, следовательно, объединяющее образцы жанра как уже зафиксированные, так и ещё не созданные (относящиеся к потенциалу монооперы). Именно функциональный подход (см.: [21, 249]) востребован в творческой практике композитора, именно он обеспечивает контакт творческого сознания с не зависящим от него множеством условий, выдвигаемых языком средств выразительности и логическими структурными закономерностями организации текста.

Несмотря на то, что композиторское музыковедение на настоящий момент «не часто выступает предметом специальных исследований» [250, с. 112], оно уже располагает рядом имён исследователей, к нему обратившихся [69, 80, 172, 231, 235], и рядом имён композиторов, проявивших встречные инициативы [72, 85, 158, 162, 301 и др.]. Композиторское музыковедение представляет собой «своеобразный “перекрёсток” музыкально-художественной и научно-теоретической практики композитора» [250, с. 113]: «Художник одновременно создаёт произведение, анализирует его и анализирует свою роль в процессе создания произведения» [132]. Именно с таких позиций проводится в исследовании параллельное осмыслению принципов жанрового инварианта создание нового текста – монооперы «Мцыри».

Исследователи отмечают двойственность – интравертную и экстравертную направленности – композиторского музыковедения, которое существует «в широком жанрово-тематическом спек-

¹ От конкретного творческого сознания зависит конкретный создаваемый текст, но не структурно-языковая целостность, к которой этот текст относится.

тре музыковедческого дискурса, “простирающегося” от анализа произведений собственного творчества как выражения интравертной установки до широкого круга вопросов экстравертной заданности – рефлексии по поводу произведений коллег, осмысления актуальных проблем музыкального искусства и др.» [250, с. 113].

Наше исследование, соприкасающееся по нескольким параметрам с обозначенным направлением, не представляется возможным полностью отнести ни к интравертной, ни к экстравертной направленности. С одной стороны, оно содержит материалы по анализу и прогнозированию / моделированию собственных моноопер автора («Последний лист» и «Мцыри»), с другой – моноопер Ф. Пуленка, Г. Фрида, М. Таривердиева и А. Спадавекиа. Такое сочетание интравертной и экстравертной направленностей обусловлено тем, что в центре внимания автора находится *моноопера* вообще, моноопера как вершинное воплощение принципа психологической идентификации адресата и персонажа, специфика её внутреннего строения и перспективы её дальнейших, ещё не существующих реализаций. ***Множество внутренних смысловых, языковых и структурных ресурсов монооперы, не задействованных в существующих образцах воплощения жанра***, определим как ***потенциал монооперы***¹. Следовательно, все ныне существующие образцы монооперы рассматриваются как частные случаи воплощения единого устойчивого комплекса, имеющего ряд собственных закономерностей внутреннего строения, не зависящих от особенностей тех или иных реализаций². Названные критерии молодости жанра и обширности его потенциала, а также включённости в русло художественного принципа психологической идентификации диктуют обращение не только – и не столько – к существующим достаточно немногочисленным образцам жанра монооперы, сколько

¹ Если, например, в работах А. Лосева речь шла о «потенциале художественного произведения» [97], в данном случае речь идёт о потенциале жанра, реализующемся в ряде как уже созданных, так и ещё не существующих произведений.

² Аналогом может выступить, например, *симфония*: существует – и будет прирастать в дальнейшем – множество симфоний различных эпох, стилей и направлений, однако в любой из них присутствует единый устойчивый комплекс закономерностей внутреннего строения, позволяющий назвать данное произведение именно симфонией.

к его *генезису* и *перспективам*. Это, в целом, создаёт *вероятностную* направленность всего исследования. Именно поэтому представляется значимым выявление единого устойчивого комплекса, имеющего ряд собственных закономерностей внутреннего строения.

В качестве обозначения единого устойчивого комплекса, имеющего ряд собственных закономерностей внутреннего строения («система внутренних связей» [228, с. 26]), в работе применяется понятие *жанровый инвариант*¹.

Понятие «жанр» не имеет в искусствоведении однозначного и неоспоримого определения (ряд исследователей фиксируют «условность понятия “жанр”» [237, с. 240]). Как правило, данное понятие задействуется в исторических или – в любом случае – ретроспективно ориентированных исследованиях, нацеленных на изучение и классификацию уже существующих *de facto* продуктов художественного творчества. Можно отметить превалирование историко-теоретического значения подобных исследований, так как композитор, приступая к разработке нового проекта, меньше всего задумывается о терминологическом определении жанра будущего произведения, тогда как первостепенными в этот момент для него выступают вопросы смысловой, языковой и драматургической организации целого. Именно такой, обозначенный выше функциональный подход востребован в данном исследовании², соприкасающемся, как уже говорилось, с композиторским музыковедением.

¹ «Исследования в области теории искусства можно разделить на две части. К первой относятся работы, в которых изучаются особенности конкретных художественных произведений, сравниваются одни художественные школы с другими, анализируются отличия стилей и художественных традиций одной эпохи от другой. Исследованиям второго типа свойственно стремление найти наиболее общие и универсальные закономерности в различных видах и жанрах искусства, сформулировать наиболее фундаментальные понятия и принципы в этой области» [89, с. 33].

² Можно отметить даже относительную условность использования термина «жанр». В моноопере, учитывая микстовость и пограничность жанра, о чём пойдёт речь далее, можно фиксировать некий «межжанровый драматургический принцип» [255, с. 5]. Однако использование термина «жанр» оправдано сосредоточением именно на моноопере, постулируемой как специфическая целостность.

По словам М.Ш. Бонфельда, «...[жанр] выявляется в прочных преемственных связях между определёнными видами художественных произведений. Эти связи реализованы на значительных исторически-временных и региональных пространствах, перекрывая границы отдельных творческих школ, направлений, методов, стилей, сочетаясь с ними, видоизменяясь и всё же сохраняясь как независимые от них» [24, с. 77]. Соответственно, примем тезис, что *жанр монооперы представляет собой не локальное образование с чётко очерченными границами, но некоторое «ядро», «центр притяжения», вокруг которого образуется размытая область вариативных воплощений*. Именно это «ядро» мы обозначаем как жанровый инвариант, остающийся неизменным в любых стилевых и эпохальных условиях, позволяющий «узнавать» жанровую принадлежность порой в самых неожиданных преломлениях¹. Осмысление подобного «ядра» требует внимания к *минимальному* сочетанию свойств и составляющих, без которых «ядро» будет неполным. На выявление жанрового инварианта монооперы, того минимального сочетания необходимого и достаточного, без чего произведение нельзя отнести к моноопере, – и нацелено исследование.

В соответствии с понятием жанрового инварианта монооперы² поле внимания исследователя здесь ограничено следующими условиями. Выявление именно минимальных параметров жанрового инварианта монооперы, в силу разноплановости многочисленных характеристик синтетического текста, требует обращения к моменту письменной фиксации творческого замысла. Письменная фиксация (клавир, партитура) служит точкой «равновесия», минимальной энтропии, где все элементы синтеза обретают стабильность. Множественная вариативность, характерная для предваряющего письменную фиксацию этапа творческих поисков, свойственна также этапу постфиксационной «расшифровки» тек-

¹ Жанровый инвариант присутствует в тысячах конкретных произведений, «приспосабливая... “вечные” для человека эмоциональные схемы к своему времени» [271, с. 7].

² Инвариант как таковой не является категорией исторического осмысления жанра, объединяя уже созданное и ещё не существующее: «Только при наличии сознания постоянства возможно культурное творчество» [75, с. 125].

ста, когда на основе письменно зафиксированной партитуры (клавира) возникает множество исполнительских трактовок. На первом из названных этапов замысел ещё не локализовался как конкретный текст и обладает разнообразными потенциальными направлениями реализации; на другом этапе (постфиксационном) текст вновь приобретает множество экстраязыковых связей (включаются комплексы аудиальные, визуальные, пространственно-сценические, постановочно-интерпретаторские и др.). Следовательно, наиболее «чистый» образец, на основе которого можно выявлять специфику жанрового инварианта монооперы, – это письменно зафиксированный нотно-вербальный текст (рис. 1).



Рис. 1. Письменная нотно-вербальная фиксация текста – точка равновесия интенций сознаний продуцирующих и репродуцирующих [51]

В поле нашего внимания, таким образом, находятся, в первую очередь, образцы письменно фиксированных текстов как продукты процессов их формирования, обладающие «застывшими» знаками этих процессов безотносительно «фокуса... восприятия» [95, с. 189]. Кроме того, значимой является область множественной вариативности замысла до его письменной фиксации, на территории которой происходит конкретизация смысловых траекторий и формирование текста (потенциал монооперы). Область постфиксационного периода жизни монооперы (множественная вариативность трактовок), имеющая вероятность приращения смыслов за счёт смены временного контекста, в круг рассматриваемых проблем непосредственно не входит.

Жанровый инвариант монооперы обладает уникальным, отличающим его от других жанровых инвариантов спектром выразительных средств¹ и характерными особенностями структурно-драматургической организации. Именно *уникальный языковой спектр* вкупе со спецификой *структурно-драматургической организации* текста составляют **бинарный комплекс** свойств, позволяющий очертить индивидуальный облик структурно-языковой формации монооперы. Данный бинарный комплекс содержит два компонента – динамический и статический; динамический компонент представлен уникальным языковым спектром монооперы, статический – моделями структурно-драматургической организации текста. Именно здесь, в данном бинарном комплексе, наблюдаем одну из центральных «точек схода» [276, с. 2] «материала и формы» [137, с. 7]. Модели структурно-драматургической организации текста монооперы представляют собой ряд стабильных алгоритмов, тогда как языковые средства выразительности – живая, способная к саморазвитию система.

Для подробного рассмотрения структурно-драматургического единства монооперы представляется значимым применение ряда положений и терминов, относящихся к синергетической научной парадигме. Само понятие жанрового инварианта коррелирует с понятиями и принципами синергетики: «Важное место в понимании закономерностей структурной организации будущих художественных произведений принадлежит нашему знанию... инвариантов художественной культуры. Разумеется, конкретные реализации, например, неустойчивых состояний, будут иные... . Но структурообразующая функция таких неустойчивых состояний

¹ Об уникальности спектра выразительных средств монооперы, при понимании идентичности компонентов синтеза выразительных средств в моноопере и большой (многоперсонажной) опере, позволяет говорить само понятие спектра. Согласно ряду словарных определений «Спектр (лат. spectrum “видение”) в физике – распределение значений физической величины (обычно энергии, частоты или массы)», что позволяет понимать языковой спектр не просто как набор средств (идентичный большой (многоперсонажной) опере и не обладающий свойством уникальности), а как специфическую картину их сочетания и взаимодействия (уникальность здесь обеспечивает единый синтетический язык, характерный только для монооперы).

останется неизменной... Такой инвариантный подход к проблеме прогнозирования художественного развития общества заслуживает более глубокого изучения» [90, с. 150]. Обращение к синергетической парадигме в рамках нашего исследования обусловлено не только междисциплинарностью рассматриваемых вопросов и синтетичностью жанра монооперы – в названных сферах существует и убедительно функционирует собственный понятийно-терминологический аппарат. Прежде всего, включение синергетической парадигмы научного знания требует *рассмотрение синтетического языка средств выразительности монооперы (вокально-симфонического интегрativa) как живой самостоятельной саморазвивающейся системы*. Ни одно научное направление, кроме синергетики, не концентрирует внимание на свойствах живых самостоятельных саморазвивающихся систем.

Уникальный языковой спектр монооперы – комплекс тех или иных художественных средств выразительности – рассматривается нами в контексте синергетической парадигмы, как самостоятельная саморазвивающаяся языковая система, вполне сопоставимая с языковыми системами, фиксируемыми в лингвистике. Сопоставима она как по признаку системности, организованности в некую иерархическую структуру, так и по признаку динамичности и способности к саморазвитию. Саморазвитие данной системы, в силу молодости жанра монооперы, не имеет ещё собственной более или менее длительной траектории; именно поэтому важное значение приобретают траектории саморазвития языковых систем, связанных с монооперой генетически. Исходя из наблюдений над подобными траекториями, можем прогнозировать, в некоторой степени, будущую траекторию саморазвития уникального языкового спектра монооперы. Саморазвитие языковых систем, генетически связанных с уникальным языковым спектром монооперы, происходит посредством смены и сосуществования *стилистических комплексов*. Вводимое нами понятие стилистического комплекса охватывает *устойчивое множество стилевых характеристик, фиксируемых в художественных текстах тех или иных эпох, стран, направлений, групп авторов или автора*. Появление новых стили-

стических комплексов непредсказуемо, но служит «гарантом» дальнейшего функционирования жанрового инварианта и реализации различных составляющих его потенциала.

Структурно-драматургическая организация монооперы представляет собой ряд алгоритмов, с помощью различных комбинаций которых выстраивается целостная организация каждого конкретного текста. Особенное значение данные алгоритмы приобретают в сфере синтетических жанров, где координация многочисленных средств выразительности, относящихся к разным областям искусства, требует повышенного внимания к структурно-драматургической организации целого. Структурно-драматургическая организация целого в моноопере коррелирует со смысловой линией и ею определяется.

Таким образом, уникальный языковой спектр монооперы функционирует как динамическая система, саморазвивающаяся – в настоящий момент только в рамках языкового потенциала – посредством контактов со стилистическими комплексами (эпохальными, национальными, характеризующими творческие направления и группировки, индивидуально-авторскими) «на территории» творческих сознаний (в нашем случае – продуцирующих). Результатом названных контактов представляются процессы формирования конкретных текстов (продуктов творчества), где вступают в силу алгоритмы структурно-драматургической организации текста.

Творческие сознания рассматриваются в исследовании как носители стилистических комплексов, посредством которых осуществляется саморазвитие языковой системы, а также «на территории» которых совершается процесс формирования конкретных текстов. На первом плане оказывается *контакт* каждого конкретного творческого сознания с уникальным языковым спектром данного жанрового инварианта. Таким образом формируется концепция языка как саморазвивающейся системы, вступающей в контакт с теми или иными стилистическими комплексами и формально-структурными устойчивыми образованиями посредством инициатив продуцирующего творческого сознания.

Резюмируем сказанное: **жанр монооперы предлагается рассматривать как некую специфическую структурно-языковую**

формацию, обладающую характерными исключительно для монооперы особенностями: уникальным языковым спектром (саморазвивающейся языковой системой средств выразительности) и рядом алгоритмов структурно-драматургической организации (рис. 2).



Рис. 2. Бинарный комплекс структурно-языковой формации монооперы

Именно структурно-языковая формация, включающая два компонента – динамический (уникальный языковой спектр) и статический (структурно-драматургическая организация) – заключает в себе *выразительный потенциал* жанра монооперы. С выразительным потенциалом неразрывно связан *смысловый потенциал* монооперы – нестрогое ограниченное смысловое поле, опирающееся на центральное значение единственного персонажа монооперы и, соответственно, принцип психологической идентификации адресата и персонажа.

Методологическую основу исследования составляет комплекс музыковедческих, психологических, искусствоведческих, лингвистических подходов, дополненный элементами и положениями междисциплинарного синергетического дискурса. Методологическая основа синхронизирована с основными тезисами и структурой исследования.

Первая группа методологических – психологических и искусствоведческих – подходов задействуется при рассмотрении смыс-

лового потенциала монооперы (глава I); прежде всего это единая теория психических процессов Л. Веккера, а также концепция образа мира А. Леонтьева. С названных позиций происходит осмысление феномена всеобъемлющего сознания персонажа (ВСП), на котором основан принцип психологической идентификации адресата и персонажа. Вершинной «ветвью» «генеалогического древа» принципа психологической идентификации представляется моноопера. Искусствоведческие подходы задействуются при осмыслении «генеалогического древа» принципа психологической идентификации (выступающего художественным коррелятом антропоцентрической мировоззренческой установки). Привлекаются исследования И. Тронского, П. Гнедича, Г. Вёльфлина и др. Искусствоведческие подходы выступают также ключевыми при осмыслении понятия эмотивности, выступающей в исследовании одним из основных понятий (В. Шаховский, П. Волкова).

Вторая группа подходов, участвующая в изучении интеграции систем средств выразительности в моноопере (глава II), объединяет подходы музыковедческие, лингвистические и синергетические. Единый синтетический язык, свойственный моноопере, рассматривается в контексте музыкальной и вербальной языковых семей; модель языковой семьи и языка как системы эстраполируется из сферы лингвистических исследований (Ф. де Соссюр, А. Потебня, В. Виноградов). Группа синергетических научных подходов актуализируется при обращении к феномену языка музыкальных средств выразительности как динамической саморазвивающейся системы. Общие характеристики синергетических нелинейных динамических систем (Г. Хакен, И. Пригожин, Е. Князева, С. Курдюмов, В. Буданов) соотносятся с вопросами их адаптации к сфере искусства (А. Евин) и к лингвосинергетике (И. Герман, В. Пищальникова, В. Аршинов, С. Гураль). При осмыслении синтетической природы жанра привлекаются исследования Н. Коляденко и С. Лысенко. Работы Е. Назайкинского, М. Вороновой и других задействуются при раскрытии понятия стилистического комплекса; исторически фиксируемая множественность стилистических комплексов фигурирует как множественность точек бифуркации в

процессах саморазвития языковых систем. При осмыслении процессов саморазвития языка симфонических средств выразительности автор опирается на труды С. Бородавкина.

Третья группа собственно музыковедческих подходов актуализируется при очерчивании исторического пути монооперы (А. Селицкий, С. Яковенко) и при осмыслении структурно-драма-тургической организации монооперы (глава III). Основной здесь является функциональная теория В.П. Бобровского: «музыкальная форма, говоря метафорически, может быть понята как своего рода проекция художественной идеи (идеального феномена) на интонационную “плоть” (материальный феномен)» [21, с. 34]. Именно она оказывается востребованной в рамках ракурса исследования, подчёркивающего функциональный подход. С помощью функционального подхода фиксируются связи между смысловыми и выразительными (структурно-языковыми) константами жанрового инварианта. Вопросы оперного целого как системы затрагиваются при участии исследований И. Налётовой и С. Гончаренко. При рассмотрении музыкального тематизма как способа перехода между смысловыми и структурно-языковыми реалиями текста задействуется понятие тематической драматургии, введённое и рассматриваемое Е. Чигарёвой.

Кроме констатации междисциплинарного принципа выбора методологических подходов, представляется необходимым сказать о следующей специфической черте исследования. Феномен монооперы, как уже отмечалось, сравнительно молод и не имеет ещё достаточно обширной терминологической и в целом – научной базы. В связи с названным фактом, а также опираясь на тесную родовую взаимосвязь рассматриваемых жанров, представляется правомерным использовать наблюдения, осуществлённые в сфере оперы вообще, а не только непосредственно монооперы. Необходимость участия подобных трудов в нашем исследовании обусловлена также значимостью генезиса монооперы, о чём говорилось ранее. В сфере оперы акцентируются сольные высказывания персонажа, трактуемые как «окна» во внутренний мир персонажа, вступающий во взаимодействие с внутренним миром адресата в процессе психологической идентификации.

Следует отметить, что рассматриваемая проблема в обозначенном ракурсе ещё не была представлена. Существующие исследования придерживаются преимущественно исторического или аналитического ракурсов: например, уже названные труды А. Селицкого, С. Яковенко. Поэтому в нашей работе оказываются востребованными исследования смежных вопросов более, чем немногочисленные исследования некоторых текстов конкретных моноопер.

Наряду с обширной междисциплинарной методологической базой исследование содержит ряд тезисов, позволяющих говорить о его **научной новизне**.

Впервые моноопера рассматривается не только как один из музыкально-сценических жанров, но и как вершинное воплощение принципа психологической идентификации адресата и персонажа. Музыкальные средства выразительности впервые постулируются как языковая семья. Впервые предложена иерархия выразительных средств языковой системы академического вокала и языковой системы симфонического оркестра (классификация была проведена по принципу временной масштабности).

В исследовании впервые вводятся следующие понятия: 1) принцип психологической идентификации адресата и персонажа; 2) всеобъемлющее сознание персонажа (ВСП); 3) смысловой ареал; 4) внешняя сигнальная система; 5) ряд понятий, связанных с эмотивностью: эмотивный план, эмотивные сферы / центры / разделы / сегменты; 6) вербализованные / авербальные эмотивы; 7) уникальный языковой спектр; 8) артикуляционный / интонационный контур; 9) рисунок певческого дыхания; 10) тесситурный рельеф; 11) масса аудиального потока; 12) вокально-симфонический языковой интегратив; 13) языковая центрация; 14) структурно-драматургический алгоритм (СДА); 15) модель-аттрактор синтетического текста.

Впервые предлагаются и обосновываются следующие модели: 1) модель письменной нотно-вербальной фиксации текста как точки равновесия интенций сознаний продуцирующих и репродуцирующих [51]; 2) модель бинарного комплекса структурно-

языковой формации монооперы; 3) модель соотношения позиций адресата в опере и в моноопере; 4) модель «генеалогического древа» принципа психологической идентификации адресата и персонажа; 5) таблица признаков принципа психологической идентификации адресата и персонажа; 6) модель структуры всеобъемлющего сознания персонажа; 7) модель соединения языковых семей музыкальных средств выразительности; 8) модель трёхкоординатного языкового спектра жанра оперы; 9) модель иерархии смыслообразующих единиц языковой системы средств выразительности академического вокала; 10) модель иерархии значащих единиц языка симфонических средств выразительности; 11) модель иерархической вертикали («паспортных данных») каждого конкретного текста монооперы; 12) модель структуры эмотивного плана.

Отдельного внимания требует **материал**, на котором проводится исследование. Выбор материала обусловлен двумя факторами:

1) необходимостью всесторонней иллюстрации тезисов исследования, объединённых в комплексном междисциплинарном анализе;

2) доступностью тех или иных нотно-вербальных текстов; в связи с нацеленностью на потенциал жанра монооперы и поиск жанрового инварианта, а не на исторический анализ автор монографии преимущественно использовал широко известные и легкодоступные тексты.

Именно названными факторами автор руководствовался при выборе синтетических текстов, предназначенных для иллюстрации тезисов исследования.

Во-первых, на протяжении всего исследования используются такие тексты, как «Ожидание» М. Таривердиева, «Дневник Анны Франк» Г. Фрида и «Письмо незнакомки» А. Спадавекиа. Здесь видим достаточную произвольность выбора, объяснимую с позиций вышеизложенного второго фактора.

Во-вторых, подробно анализируется моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос» (перевод либретто с французского на русский язык Н.П. Рождественской) как образец письменно зафиксированного нотно-вербального текста, замысел которого доступен только в

виде ряда «застывших знаков» (так как текст воспринимается «извне», по партитуре), но по которому производится попытка восстановления целостной аудиовизуальной модели-аттрактора. Перевод либретто на русский язык, несомненно, «скрадывает» ряд фонетических средств выразительности, использованных в моноопере композитором; однако анализ проводится в варианте перевода, а не оригинала в целях ясности фактологии и построения эмоциональной логики текста для русского воспринимающего сознания. Русской традицией определяется и сам предмет разговора – моноопера Ф. Пуленка: «лирико-психологическая монодрама французского композитора... повлияла на поиски советских авторов непосредственнее, чем экспрессионистский опус Шёнберга» [207, с. 3].

В-третьих, автор монографии обращается к собственному творческому опыту – моноопере «Последний лист» и проекту (замыслу) находящейся в процессе создания монооперы «Мцыри». Здесь можно констатировать наличие рефлексии творческого сознания¹. Собственный творческий опыт позволяет проследить путь текста от замысла к фиксации – замысел а priori может быть известен только самому композитору.

Необходимой основой для научного исследования послужили факты творческой и педагогической деятельности автора. Исследователь является автором двух моноопер, написанных в разные годы, – «Donna Piangenda» (на тексты латинского Реквиема, 2010) и «Последний лист» (по одноименному рассказу О’Генри, 2014), работает в настоящее время над третьей («Мцыри», по поэме М. Лермонтова) и, в целом, располагает круг своих творческих и научных интересов в сфере жанра оперы. Уже несколько лет в рамках курса «Оперная драматургия», читаемого автором монографии в Институте искусств и культуры Томского государственного университета, применяются основные положения исследования и создаются учебные оперы (видеозаписи всех студенческих творческих проектов доступны в сети «Интернет»). Результаты исследования публиковались в иностранных журналах (на англий-

¹ См.: [23].

ском языке) и в изданиях, рецензируемых ВАКом России, а также освещались в рамках ряда международных конференций.

Теоретическая и практическая ценность работы заключается в возможности применения её результатов как для дальнейшего исследования намеченных проблем, так и для творческих поисков молодых композиторов в сфере оперы и монооперы. Также результаты исследования могут содействовать процессам осмысления и трактовки текстов певцами и оперными режиссёрами.

Среди основных перспектив, наметить которые стремится автор, назовём:

1) внимание к моноопере как к уникальному, молодому и перспективному жанру, представляющему собой вершинное воплощение общего художественного принципа – психологической идентификации адресата и персонажа;

2) осмысление комплекса языковых средств выразительности монооперы как самостоятельной, саморазвивающейся динамической системы, рядоположенной динамическим системам, изучаемым в русле синергетической научной парадигмы.

Три главы исследования посвящены последовательному раскрытию составляющих жанрового инварианта монооперы: смысловых (глава I), языковых (глава II) и структурных (глава III). Как итог и обобщение (глава IV) предлагается план комплексного междисциплинарного анализа монооперы, согласно которому анализируются письменно зафиксированный текст (моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос»), путь текста от замысла к фиксации (моноопера автора «Последний лист») и производится прогнозирование / моделирование нового текста (монооперы автора «Мицри»). Приложения содержат собой список существующих на данный момент моноопер, два текста-первоисточника (необходимых здесь в связи с тем, что в исследовании проводится подробный анализ работы над либретто) и партитуру монооперы «Последний лист».

Глава I. СМЫСЛОВЫЕ АСПЕКТЫ ЖАНРА МОНООПЕРЫ

1.1. Генезис монооперы: принцип психологической идентификации адресата и персонажа

Человек наделен знанием лишь одной идеи –
сознанием своего «Я».
Ж.-Ж. Руссо

Жанр монооперы традиционно рассматривается как одно из ответвлений музыкально-сценического искусства, причём одно из ответвлений побочных, «периферийных» – в силу немногочисленности образцов жанра в сравнении с другими оперными жанрами. Справедливости ради следует отметить, что в последнее время (в конце XX – начале XXI в.) актуальность жанра монооперы несколько повысилась: появляются новые образцы, среди которых «Nevermore!» (1995) Ю. Каспарова, «Атех или Откровения хазарской принцессы» (2005) Г. Чобану, «Анна» (2009) Л. Клиничева, «Ретроспективные кадры Усталой Поп-звезды» (2010) Ю. Гомельской, «Journey to love» (2013) Ф. Караева, «Записки княгини Марии Волконской» (2013) Э. Садояна, «Смерть поэта» (2014) С. Слонимского и др. (см. приложение I).

История монооперы располагает множеством фактов, свидетельствующих о микстовой, пограничной природе жанра («...моноопера... явление полижанровое по природе» [207, с. 5]). В этом отношении моноопера как жанр вписывается в контекст «видовых взаимодействий искусства в художественной культуре XXI века» [117, с. 8], что свидетельствует о её широких перспективах. Именно в XX в. – непосредственном предшественнике современности – «формируется новый смешанный тип оперы» [2]. Микстовая природа жанра монооперы обусловлена рядом его характеристик, в том числе – и в первую очередь – изначальным

«межродовым» положением: монооперу нельзя отнести полностью ни к драме, ни к лирике, или, скорее она принадлежит им обеим¹. Кроме этого, моноопере свойствен единый синтетический язык, объединяющий средства выразительности академического вокала и симфонического оркестра².

Как свидетельствует А. Селицкий, «первые образцы монооперы появились на Западе – “Ожидание” Шёнберга (1909) и “Человеческий голос” Пуленка (1958)» [207, с. 3]. Обратим внимание, что речь идёт о первых образцах, *номинально* зафиксированных именно как моноопера³. Далее идея монооперы была подхвачена советскими авторами, существует моноопера и в постсоветском культурном пространстве, тогда как современных западных образцов монооперы мы на данный момент не слышим (в любом случае доступной информации о подобных образцах нет). Данные наблюдения инициируют следующие умозаключения.

Истоки советской (и российской в дальнейшем) монооперы двойственны. С одной стороны, в формировании жанра задействуется модель лирико-психологической монодрамы, заложенная монооперой Ф. Пуленка «Человеческий голос». С другой стороны, «для становления этого жанра в советской музыке не менее важным оказался опыт русской камерной оперы, которая в наши дни воспринимается как прямая предшественница оперы-монолога» [207, с. 4] – тот опыт, в котором большое значение имела «группа камерных опер, созданных на неизменяемые (в принципе) тексты “маленьких трагедий” Пушкина – традиция, идущая от “Каменного гостя” Даргомыжского» [там же]. Соединение двух названных истоков образует достаточно просторное «русло», в котором находятся все фиксируемые образцы советской и российской монооперы.

¹ В принципе, если учесть, что именно «хоровое пение носит эпический характер, тогда как сольное является лирическим, то есть выражает чувства индивидуума» [280, 302], получим оппозицию эпоса и комплекса «лирика – драма», что вполне допустимо как предположение.

² Данные вопросы здесь озвучены в связи с необходимостью подтверждения микстовой природы жанра; более подробно и аргументированно раскрыты они будут далее.

³ Следует отметить, что моноопера А. Шёнберга обозначается также как «монодрама».

Как отмечается, «монооперы зазвучали на нашей сцене в 60-е годы прошлого века» [270, с. 68]. В качестве «первой прозвучавшей у нас монооперы» С. Яковенко называет «Записки сумасшедшего» (1968) Ю. Буцко [там же, с. 69], констатируя, что «впоследствии интерес к монооперам возрастал лавинообразно» [там же]. В подтверждение данного факта С. Яковенко перечисляет такие произведения, как «Дневник Анны Франк» и «Письма Ван Гога» Г. Фрида, «Монологи Якова Бронзы» и «Дневник сумасшедшего» В. Кобекина, «Письма любви» В. Губаренко, «Письмо незнакомки» А. Спадавекиа, «Письма в будущее» П. Дамбиса, «Из записок художника» Ю. Буцко, «Аккомпаниатор» Ф. Янова-Яновского.

Исходя из сказанного, можно сделать некоторые выводы о молодости и перспективности жанра монооперы, что требует внимательного рассмотрения его потенциала.

Смысловый потенциал жанра монооперы представляет собой, как можно предположить, достаточно определённо очерченное «поле», не строго замкнутое, но и не безграничное. Границы смыслового потенциала монооперы определяются её смысловыми константами, обеспечивающими уникальность жанра – уникальность, отграничивающую монооперу от родственных музыкально-сценических жанров.

Моноопера как фиксированное художественное целое – синтетический текст, образующийся посредством объединения и взаимопроникновения нескольких языковых систем средств выразительности, принадлежащих различным видам искусства. Данные свойства роднят монооперу с рядом музыкально-сценических жанров, однако специфика организации выразительных средств в тексте монооперы имеет отличительные особенности. Специфика организации выразительных средств функционально связана с особенностями смыслового содержания текстов: «уровень художественной идеи... играет верховную, главенствующую роль, определяя... содержательную суть всех более низких уровней» [22, с. 60]. Подчеркнём: различается не «арсенал» выразительных средств монооперы и родственных ей музыкально-сценических жанров, а *специфика организации* этих средств в художественную

целостность. При идентичности (можно с полной уверенностью утверждать эту идентичность) «арсенала» выразительных средств в жанрах большой, камерной оперы и монооперы, – уникальность каждого из названных жанров определяется характерной только для него спецификой взаимодействия средств («диспозицией»), определяемой смысловыми константами жанра.

Важнейшая из смысловых констант монооперы, обеспечивающих её жанровую уникальность – центральное значение *единственного персонажа*. Именно «единственность» персонажа принципиально отличает монооперу от близких родственных жанров музыкального театра¹.

Классификация подвидов оперного жанра не имеет в современном музыковедении единых общепризнанных критериев, что порождает иногда ряд разночтений. Среди наименований, рассматриваемых в предлагаемых различными исследователями жанровых спектрах, традиционно присутствует *камерная опера*, которая, не располагая чётко сформулированным определением, интуитивно воспринимается как «что-то небольшое». При этом в качестве отличительных признаков камерной оперы в разных исследованиях называется то продолжительность спектакля, то количество солистов, то состав оркестра, то сюжет – опера как жанр синтетический обладает довольно объёмным множеством подобных характеристик.

Моноопера фигурирует, как правило, как одна из «форм камерной оперы» [127, с. 27]. Традиционно исследователи [208], да и сами композиторы [127] не проводят грани между данными жанрами. Для нашей работы принципиальное различие жанров камерной оперы и монооперы представляет первостепенную важность. Осмысление именно этого фактора позволяет выявить

¹ Именно по этому признаку сближаются такие явления музыкального мира, как моноопера и *монодия*. Учитывая, что «монодичность как принцип мышления может проявляться не только в одноголосии» [229, с. 101], нельзя отрицать участие данного принципа мышления в жанровом инварианте монооперы: «слово “монодия” обозначает вокальные жанры, исполняющиеся певцом соло в сопровождении инструментального аккомпанемента... такие “монодии” могут... входить в состав опер...» [63, с. 33]. Однако функционально эти явления не близки: среди прочего в моноопере «аккомпанемент» не несёт функции «сопровождения».

уникальность жанра монооперы, скрытую в его смысловых ориентирах.

В качестве основного признака, объединяющего жанры камерной оперы и монооперы, как правило, постулируется *камерность* – наблюдаемая, действительно, и в том и в другом жанре. Но камерность, при отсутствии чёткого и однозначного определения данного понятия (о чём сказано выше), остаётся лишь категорией масштаба, не затрагивающей смысловых и структурных особенностей жанра. Именно – и можно сказать, преимущественно – сходство масштаба позволяет внешне объединить камерную оперу и монооперу. Однако данные жанры содержат и другие признаки, принципиально их различающие.

Основные различия камерной оперы и монооперы концентрируются в области глобальной смысловой оппозиции *диалога* и *монолога*. Диалог предполагает наличие двух и более действующих лиц, соответственно – разнообразных отношений между ними. Диалог допускает также присутствие «взгляда извне», «позиции автора» [18], объединяющей и, вместе с тем, «отстраняющей» позиции персонажей, делающей их пассивными объектами целостного высказывания автора. Опосредованность высказывания автора в оперном жанре не препятствует «абстрагированию» и «овнешнению» персонажей, когда они находятся в ситуации равноправного диалога между собой. Подтверждением высказанному тезису могут служить любые образцы камерных опер – от «Служанки-госпожи» Дж. Перголези до «Белых ночей» Ю. Буцко, например. Два-три персонажа, присутствующие, как правило, в камерной опере, равноправны в отношении друг друга, автора и адресата: это обуславливает их принадлежность обозначенному во введении принципу *дистанцирования*, в рамках которого в качестве объекта восприятия адресата фигурирует персонаж, а не окружающий мир, видимый «глазами персонажа». Жанровый инвариант монооперы, коррелирующий, напротив, с *принципом психологической идентификации* адресата и персонажа, опирается на монолог и включает монологичность как средство организации целостности текста. Диалогичность проявляется здесь только в скрытых, «завуалиро-

ванных» формах, о которых будет идти речь далее; смысловой основой монооперы видится именно монолог, предполагающий субъектную функцию персонажа, реализуемую в прорисовке образов внутреннего мира самого персонажа.

Таким образом, считаем вполне правомерным констатировать *принципиальное различие* жанров камерной оперы и монооперы: при внешнем сходстве масштаба и исполнительского состава, они кардинально отличаются друг от друга на смысловом уровне. Если в камерной опере наблюдаем главенство субъектного творящего / воспринимающего сознания, внутри которого как объекты присутствуют персонажи, то в моноопере как субъект функционирует единственный персонаж, объектами сознания которого выступают все воспринимаемые им процессы и явления, включая других персонажей. Именно на уровне глобальной философской оппозиции *диалог – монолог* наблюдается различие родственных жанров камерной оперы и монооперы.

По тому же признаку моноопера отличается и от большой оперы, имеющей огромное количество жанровых и стилевых модификаций: «Каталог, составленный М. Черкашиной, включает около трёх десятков жанровых номинаций оперы. Назовём некоторые из перечисленных: *dramma per musica*, музыкальная пастораль, итальянские *opera-seria* и *opera-buffa*, французская лирическая трагедия, французская комическая опера, немецкий зингшпиль... В национальных оперных школах развиваются специфические жанровые разновидности...» [76, с. 13]. Как можно заметить, оперы нередко отличаются друг от друга в основном по критериям национальной и эпохальной принадлежности, а также масштаба и состава. Однако эти критерии принадлежат *истории* и *сфере бытования* жанра, а не его *смысловым параметрам*: в истории жанра могут появляться новые факты, сфера бытования способна изменяться. Если камерная опера отличается от большой, действительно, преимущественно составом, масштабом и соотносимой с ними спецификой сюжетной фабулы, то моноопера отличается как от большой, так и от камерной оперы ключевыми смысловыми константами. Поэтому, не вдаваясь в подробности классификации

оперных жанров, условимся в рамках нашего исследования называть и камерную, и большую оперу *многоперсонажной*: неизменным же «стержнем» жанра монооперы, не зависящим ни от эпохи, ни от стиля, остаётся «единственность» персонажа¹.

Именно этот центральный смысловой ориентир формирует уникальность жанра и его смысловую масштабность, на настоящий момент ещё не разработанную ни в существующих исследованиях, ни в творческой практике. В многоперсонажной опере все персонажи, сколько бы их ни было в том или ином конкретном тексте, функционируют как *объекты* авторского (и слушательского) сознания², наблюдаемые «снаружи», «извне»; каждый из них может быть охарактеризован с помощью местоимения третьего лица («он», «она», «они»). Именно поэтому в опере мы можем говорить о внешне наблюдаемом образе персонажа и его характеристиках; в моноопере характеристики могут быть даны только образам, существующим в сознании персонажа. Адресат видит не персонажа, а окружающий мир «глазами» персонажа; персонаж выступает не *объектом восприятия*, а *субъектом* процесса *собственного восприятия мира*. Здесь актуализируется понятие *образа мира*, предложенное и разработанное А.Н. Леонтьевым [142]. Таким образом, в моноопере, в отличие от оперы, фиксируем не образ персонажа, а образ мира, который видит персонаж.

В многоперсонажной опере адресат остаётся наблюдателем «со стороны»: все действующие лица, как и отношения между ними и переживаемые ими обстоятельства, являются объектами восприятия адресата, а, следовательно, объектами внутреннего мира адресата, вступающими с ним в контакт *извне*, изначально внешними для него. В опере при восприятии из зрительного зала «он [говорит, думает, чувствует]», «она [говорит, думает, чувствует]», «они [говорят, думают, чувствуют]». Сознание адресата (как и на более

¹ Следует констатировать «субъективный, личностный момент» [61, с. 5], позволяющий проходить процессу идентификации адресата и единственного персонажа монооперы, о чём подробно будет сказано далее.

² Именно в многоперсонажной опере наблюдается «вымышленная жизнь героев и реальная жизнь автора» [38, с. 201].

ранних стадиях существования текста, сознания композитора, режиссёра и др.) *дистанцировано* от сознания персонажа.

Вероятно этим обусловлены проблемы вживания в образ, работы над образом певца: если для композитора, режиссёра и адресата персонаж может оставаться «посторонним», воспринимаемым извне, то певец / актёр должен пройти процедуру психологического перевоплощения, «слияния» с персонажем (см.: [68, 209]). Происходит переход с третьего лица («он/она») на первое («я»). Именно на достижение этого перехода нацелены различные методики актёрской работы, в числе которых – всемирно известная система К. Станиславского [221]. Певец не наблюдает за своим персонажем, не изучает его, а *становится* им.

Возможность подобного перевоплощения, или, если сказать точнее, психологической идентификации певца и персонажа, обусловлена тем, что для певца воплощаемый им персонаж – один, в этом смысле в опере для певца существует «единственность» персонажа. Для адресата «единственности» персонажа в опере нет, персонажей несколько (или множество), в связи с чем адресат остаётся субъектом восприятия, а персонажи оперы – объектами этого восприятия; «единственность» персонажа существует только для певца, обеспечивая процесс психологической идентификации певца и персонажа.

Данные свойства одинаковы для большой оперы, для камерной оперы и для такого (называемого рядом исследователей) специфического жанрового образования, как дуо-опера («Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова, «Белые ночи» Ю. Буцко и др.; в целом как дуо-оперу можно воспринимать и «Служанку-госпожу» Дж. Перголези). Если певец и персонаж связаны принципом психологической идентификации, связь адресата и персонажа остаётся в рамках принципа дистанцирования. Для адресата, по большому счёту, певец приравнивается к персонажу, так как восприятие, основанное на аудиовизуальном воплощении текста, не предполагает различения текста и его аудиовизуального воплощения. Таким образом, певец оказывается для адресата исключительно носителем образа персонажа, который выступает объектом восприятия адресата, согласно принципу психологического дистанцирования.

Совсем иначе дело обстоит в моноопере. Кроме певца и персонажа, в процесс психологической идентификации вовлекается адресат¹. Объектом восприятия адресата становится не персонаж, а *образ мира*, видимый «глазами» персонажа. При этом как персонаж, так и адресат – для своего внутреннего мира – обладают свойством «единственности» и осмысления образа мира с позиций первого лица («я»). Таким образом реализуется психологическая идентификация адресата и персонажа (певец в данном случае неотделим от персонажа). Процессу психологической идентификации адресата и персонажа способствует тот легко наблюдаемый факт, что все люди (одним из которых является адресат) видят и воспринимают в действительной жизни любые факты и любых, даже самых близких людей как *внешне наблюдаемые образы*, существующие в качестве объектов внутреннего мира [41]. Именно на этой основе происходит идентификация внутреннего мира единственного персонажа монооперы и единственного для адресата его собственного внутреннего мира.

Представим обозначенные процессы в виде наглядной схемы (см. рис. 3).

Как видим, моноопера выступает не только одним из жанров музыкального театра, но отражением ***глобального художественного принципа психологической идентификации адресата и персонажа*** (альтернативным художественным принципом, как уже утверждалось, выступает принцип психологического дистанцирования адресата от персонажа, актуальный для многоперсонажной оперы)².

¹ Термином *адресат* в данном исследовании, как уже говорилось, обозначаем любое воспринимающее сознание, которому адресовано художественное произведение.

² Очевидное и неоднократно предьявлявшееся автору возражение содержится, например, в различии адресата и персонажа по половому признаку. Если пожилой человек в процессе идентификации может «стать молодым», то мужчина при восприятии, например, монооперы М. Таривердиева «Ожидание» не может смотреть на мир «глазами» женщины. Идентификация, в подобных случаях, происходит на более общем, эмоционально-психологическом уровне, основываясь на общих закономерностях человеческой психики: происходит психологический процесс идентификации «человек – человек».

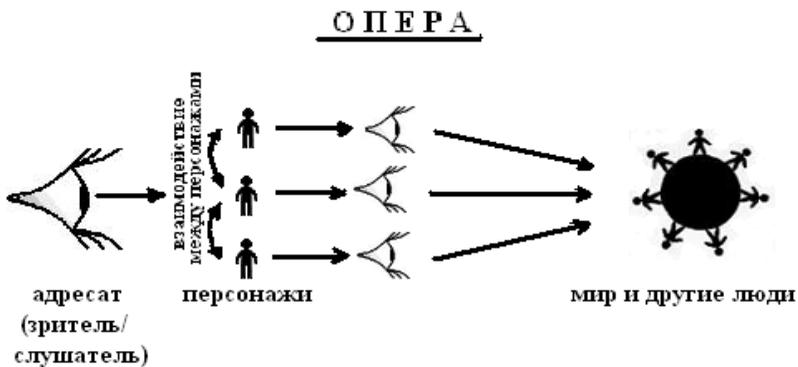


Рис. 3. Позиции адресата в опере и в моноопере

Принцип вовлечения адресата в процесс психологической идентификации с персонажем существует в истории культуры с незапамятных времён; в этой связи у монооперы насчитывается огромное количество «предшественников», связанных с ней генетически. Следует отметить, что эта генетическая связь не может быть прямой: моноопера является *одним* из художественных жанров, находящихся в русле названного принципа психологической

идентификации адресата и персонажа. Поэтому предлагаемый исторический обзор представляет собой рассмотрение «генеалогического древа» принципа психологической идентификации, одной из «ветвей» которого представляется моноопера.

Самый ранний из этапов исторического пути принципа идентификации – древнегреческая трагедия, точнее, её истоки, связанные, как известно, с дионисийскими ритуалами Эллады¹. Именно здесь формируется *сольный образ*, лежащий в основе «песни сатира» («от запевал дифирамба... трагедия разрослась понемногу, так как поэты развивали в ней её черты по мере выявления. Наконец, испытав много перемен, трагедия остановилась, обретя наконец присущую ей природу. Что касается числа актёров, то Эсхил первый довёл его с одного до двух, ограничил хоровые части и предоставил главную роль диалогу, а Софокл ввёл трёх актёров и декорации» [10]). Как в «песне сатира», так и в ранних образцах древнегреческой трагедии, например, в «Орестее» Эсхила (несмотря на то, что, как уже было сказано, именно Эсхил «расширил» состав солистов в трагедии с одного до двух) ситуация диалога появляется только в финале – центральной оказывается дихотомия *солист – хор*.

Естественным образом выстраивается параллель с предметом нашего исследования – монооперой – по признаку наличия в ней дихотомии *Solo – tutti*: в данном случае это *солист – оркестр* (подчеркнём, что между монооперой и всеми другими «ветвями» рассматриваемого «генеалогического древа» параллели выстраиваются благодаря их принадлежности единому принципу психологической идентификации адресата и персонажа, однако данные параллели не являются ни строгими, ни полными, причём задействуют различные *признаки* общего русла). В данном случае параллель дихотомий *солист – хор* и *солист – оркестр* наблюдается по: 1) обособленности сольной партии; 2) сосуществованию и взаимодействию солиста и некоторого множества людей. Однако здесь следует отметить противоположность функций дихотомии

¹ См.: [7, 71, 272].

Solo – tutti, выполняемых ею в единстве художественного целого (в первом случае – древнегреческой трагедии, во втором – монооперы). Если хор в древнегреческой трагедии является *внешним* (сторонним) наблюдателем и комментатором, то оркестр в моноопере, напротив, призван реализовать невербальные интенции *внутреннего* мира персонажа.

Дальнейшее развитие древнегреческой трагедии приводит к размежеванию неразделимых в синкрезисе ритуала *эпоса, лирики и драмы* (Аристотель в «Поэтике» обозначает «различие видов поэзии в зависимости от способов подражания: а) объективный рассказ (эпос); б) личное выступление рассказчика (лирика); в) изображение событий в действии (драма)» [10])¹. Сферой драмы становится античное театральное искусство (трагедия, комедия, сатиrowsкая драма), сферой лирики² – монодическая поэзия (Алкей, Сапфо, Анакреонт и др.) [230].

Моноопера, как можно заметить, *находится «на пересечении» сфер лирики и драмы* (несмотря на то, что Аристотель определяет лирику и драму как два рода сугубо литературных, считаем допустимым обобщить их значение до двух принципиально различных родов искусства в целом). К сфере драмы монооперу позволяют отнести те факты, что моноопера представляет собой жанр сценический и изначально связанный с оперой, происходящей (как известно, посредством идей и деятельности Флорентийской камераты) от древнегреческой трагедии. К сфере лирики моноопера может быть отнесена благодаря центральному значению в ней эмоционально-психологической жизни персонажа и наличию лирического высказывания, характерного для ряда поэтических жанров, как и для их «предка» – античной монодической поэзии. Таким образом, моноопера оказывается не только синтетическим (по

¹ Именно в синкрезисе древнего ритуала заложены потенциальные направления искусства более дифференцированного: «Поэтические произведения древности... делятся на три рода по своему содержанию: поэмы божественные, о природе и о человеке» [6, с. 155].

² В принципе, не только в драме, но и в лирике присутствует «напряжённость, краткость, многолинейность развития лирического сюжета» [210, с. 168], что позволяет говорить о лирической поэзии как сфере отражения *внутренней* драмы.

языковым средствам выразительности), но и *междуродовым* (по смысловым константам) жанровым образованием.

Впоследствии огромное значение для открытия внутреннего мира человека имела эпоха Возрождения: «На развитие эстетических воззрений Ренессанса огромное влияние оказало открытие “Поэтики” Аристотеля» [261, с. 178]; здесь можем наблюдать известную преемственность понятий и объектов внимания. В эпоху Возрождения возникают «традиции гражданского гуманизма» [31, с. 56], опирающиеся на «новое понимание достоинства человека» [104, с. 43]: «человек – “смертный бог”, возвышающийся над прочими существами не только благодаря способностям своего разума, но и в силу богатства эмоций» [156, с. 49]¹. В эпоху Возрождения, как можно предположить, формируется антропоцентрическая мировоззренческая установка в её современном понимании.

Среди других «ветвей» «генеалогического древа» принципа психологической идентификации адресата и персонажа следует назвать жанры *портрета* (в живописи) и *психологической драмы* (в литературе). В основном значение этих жанров в нашем «генеалогическом древе» заключается в формировании и тщательной разработке способов детального психологического «проникновения» в образ человека. Несмотря на то, что портрет принадлежит статическому искусству живописи и в принципе не располагает свойством процессуальности, характерным для синтетических жанров; несмотря на то, что жанр психологической драмы не содержит «единственности» персонажа, предполагая наличие ряда взаимодействующих персонажей – появление и развитие портрета в живописи и психологической драмы в литературе выступило значимой предпосылкой монооперы по признаку детальной художественной разработки внутренней психологической жизни персонажа.

Одну из предельно важных «ветвей» «генеалогического древа» монооперы представляет собой *лирическая поэзия*: во-первых, её персонажем, соответствующим критерию «единственности», явля-

¹ См. об этом: [100, 134, 198, 305].

ется *лирический герой*; во-вторых, предметом отображения в лирической поэзии всегда выступает именно *внутренний психологический мир* персонажа; в-третьих, любые высказывания в лирической поэзии производятся с позиций первого лица («я»). Как видим, лирическая поэзия содержит целый комплекс признаков, отвечающих принципу идентификации. Лирическая поэзия не содержит внешне наблюдаемого действия, что позволяет охарактеризовать её как искусство принципиально не-сценическое, противостоящее по этому параметру искусству драмы (лирическая поэзия продолжает генетическую линию монодической поэзии Эллады); лирическая поэзия, в силу своей вербальной природы, не воплощает невербальные психологические интенции сознания лирического героя; масштабы лирического стихотворения намного меньше, чем масштабы монооперы. Эти признаки не противоречат пониманию лирической поэзии как одной из «ветвей» нашего «генеалогического древа», но демонстрируют расположение в нём «ветви» лирической поэзии относительно «ветви» монооперы.

Ещё одна значимая «ветвь» – *интермедия оперы seria XVIII в.* [205]. Признаки, по которым её можно отнести к принципу психологической идентификации, достаточно неоднозначны: критерий «единственности» персонажа не является обязательным; разработка внутреннего психологического мира персонажа отсутствует: XVIII в., ещё не знавший психологической драмы, опирается преимущественно на систему оперных амплуа. С другой стороны, оперная интермедия XVIII в., бесспорно, является жанром сценическим, более того – оперным; исходя из этого, присутствуют оба типа интенций сознания персонажа (вербальные и невербальные интенции); присутствует дихотомия *солист – оркестр*. Однако самостоятельность жанра также неоднозначна: с одной стороны, интермедия существует как локальная (структурно, тематически и содержательно) форма, с другой стороны, интермедия не существует сама по себе, без большой оперы. Поэтому такое, например, произведение, как «Il Maestro di Cappella» (1793) Д. Чимарозы, по многим признакам соответствующее моноопере, представляет собой близкого «предка» монооперы, но не саму монооперу. Именно

XVIII в. содержит ещё один «прорыв» к жанру монооперы – пьесе Ж.-Ж. Руссо «Пигмалион» (1762). В пьесе два персонажа, и принадлежит она сфере драматического, а не музыкального театра, но в ней находит воплощение принцип единства вербального и невербального (музыкальные фрагменты перемежаются с фрагментами вербальными).

Как наиболее близкие к моноопере могут рассматриваться «ветви» оперной партии и монодрамы.

Отметим, что оперная партия не является самостоятельным жанром, будучи подчинённым элементом гораздо более масштабного оперного целого. Однако в рамках генезиса монооперы оперную партию рассматриваем как отдельную «ветвь» – условно, но не безусловно выделяемую единицу. Оперная партия является воплощением точки зрения певца на воплощаемого им персонажа (о процессе перехода с позиции «он / она» на позицию «я», актуальном для певца при освоении роли, говорилось выше). Оперную партию отличает от монооперы только её несамостоятельность, подчинённая функция в опере. Все остальные признаки – сценичность, «единственность» персонажа, детальная разработка внутреннего психологического мира, воплощение как вербальных, так и невербальных интенций сознания персонажа – содержатся в ряде сольных высказываний персонажа, вкуче образующих оперную партию.

В свою очередь, монодрама, хронологически и содержательно синхронизированная с монооперой в «Ожидании» А. Шёнберга, отличается от монооперы, как и оперная партия, только по одному признаку.

Монодрама (моноспектакль) представляет собой самостоятельный сценический жанр, опирающийся на раскрытие внутреннего психологического мира единственного персонажа, выражаемого в вербальных интенциях его сознания. Невербальные интенции сознания персонажа реализуются в монодраме только посредством интонаций вербальной речи: музыка имеет в монодраме второстепенное, подчинённое значение. Адресату оказывается доступно только то, о чём персонаж *говорит*, только те интенции сознания персонажа, которые нацелены вовне, рассчитаны на стороннего

наблюдателя. Это препятствует процессу психологической идентификации адресата и персонажа, так как незатронутым остаётся целый пласт невербальных интенций сознания: этот пласт внутреннего мира слушателя в целях полной идентификации должен быть синхронизирован с комплексом невербальных интенций сознания персонажа. Если эти пласти остаются несинхронными, психологическая идентификация адресата и персонажа становится неполной.

Моноопера предстаёт единственным жанром, в котором принцип психологической идентификации адресата и персонажа воплощается наиболее полно (см. рис. 4 и 5). Это максимальное воплощение принципа психологической идентификации наблюдается по следующим признакам:

- 1) сценичность;
- 2) «единственность» персонажа;
- 3) разработка внутреннего психологического мира персонажа;
- 4) вербальные интенции сознания персонажа;
- 5) невербальные интенции сознания персонажа;
- 6) дихотомия *Solo – tutti*;
- 7) самостоятельность жанра.

Те или другие признаки присутствуют в каждой из названных «ветвей»; полный комплекс признаков видим только в моноопере, что позволяет трактовать её как вершинную «ветвь» «генеалогического древа» принципа психологической идентификации адресата и персонажа.

Являясь кульминационной «ветвью» «генеалогического древа» принципа психологической идентификации адресата и персонажа, моноопера отвечает глобальным мировоззренческим позициям, формирующим данный принцип. Речь идёт об антропоцентрической мировоззренческой установке, характерной для человеческого сознания¹.

¹ Антропоцентрическая мировоззренческая установка противостоит давно существующему мнению, согласно которому «характер человека... в “его звёздах”» [245, с. 616]; она акцентирует внимание на внутренней процессуальности психологической жизни человека, не останавливаясь на включённости этой жизни в некие гораздо более масштабные социаль-

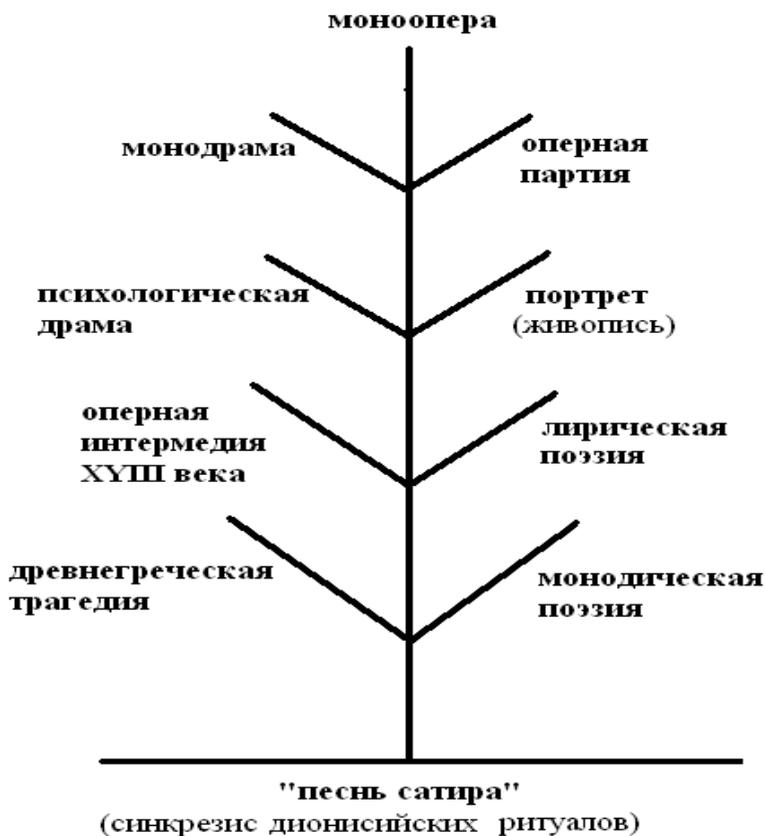


Рис. 4. «Генеалогическое древо» принципа психологической идентификации адресата и персонажа

ные или космические процессы. Исследователи констатируют «противостояние двух фундаментальных парадигм, существенное для искусства наших дней. Первая парадигма – антропоцентрическая, гуманистически-цивилизационная, культурогенная. Она восходит к античному идеалу образованности... Вторая парадигма – биокосмическая. Она отдаёт приоритет планетарным, космическим, биологическим факторам бытия (с присущими им хаотическими, иррациональными свойствами), экстатически-гипнотическим методам творчества в искусстве...» [182, с. 184].

Жанры и направления	Древнегреческая трагедия	Монодическая поэзия	Оперная интермедия XVIII в.	Лирическая поэзия	Психологическая драма	Портрет (живопись)	Монодрама	Оперная партия	Монопера
Признаки принципа идентификации									
Сценичность	+	-	+	-	+	-	+	+	+
«Единственность» персонажа	~	+	~	+	-	+	+	+	+
Разработка внутреннего психологического мира персонажа	-	+	-	+	+	+	+	+	+
Вербальные интенции сознания персонажа	+	+	+	+	+	-	+	+	+
Невербальные интенции сознания персонажа	-	-	+	-	-	+	-	+	+
Дихотомия <i>Solo – tutti</i>	+	-	+	-	-	-	+	+	+
Самостоятельность жанра	+	+	-	+	+	+	+	-	+

Рис. 5. Признаки реализации принципа психологической идентификации адресата и персонажа¹

Антропоцентрическая мировоззренческая установка востребована в нашем исследовании исключительно в ракурсе этимологии понятия: здесь видим сочетание *гр.* ἄνθρωπος – человек и лат. *centrum* – центр. Этимология понятия ещё не включает ряда позднейших смысловых модификаций, например, философских направ-

¹ Знак «~» воплощает вариативность, необязательность присутствия или отсутствия названного признака.

лений идеализма и антропоцентризма. Не соприкасаясь с ними, используемое нами понятие восходит скорее к его трактовке в области антропоцентрической лингвистики¹ – трактовке, приближенной к уже указанной этимологии. В связи с этим речь идёт именно о *мировоззренческой установке*, позволяющей задействовать, среди прочего, эмпирические стороны видения своей личности как исходного центра восприятия, «точки отсчёта», что доступно каждому человеку в пределах собственного психологического опыта.

Таким образом, моноопера представляется не просто одним из музыкально-сценических жанров, но единственным художественным воплощением глобальной гуманистической мировоззренческой установки, что гарантирует обширное дальнейшее развитие жанра и принципа психологической идентификации.

1.2. Эмотивный план как внутренняя динамика всеобъемлющего сознания персонажа – первичный сюжет моноопера

Проекция есть важнейшее свойство
чувственных образов.
Л.М. Веккер

Принцип психологической идентификации адресата и персонажа, лежащий в основе смыслового потенциала моноопера, инициирует формирование ряда смысловых констант и определённой смысловой иерархии, характерной для жанрового инварианта моноопера и прослеживающейся в любом конкретном тексте.

В первую очередь, субъектная функция в моноопере единственного персонажа требует введения такого понятия, как *всеобъемлющее сознание персонажа* (ВСП). Если в многоперсонажной опере, как уже говорилось, каждый персонаж выступает только как элемент целого наряду с подобными элементами («один из»), – в моноопере единственный персонаж «вбирает в себя» все

¹ Центром внимания антропоцентрической лингвистики являются именно «человек и его роль (или иначе – фактор) в языке» [96, с. 38].

смысловые и подтекстовые «слои», становясь «центром притяжения» всего окружающего мира¹. Если сказать более образно, мы всё окружающее, все явления и процессы художественного мира (все «воспринимаемые субъектом факты» [281, с. 159]) данного текста видим «глазами персонажа». Другие персонажи, виртуально присутствующие в моноопере, функционируют только как *объекты* ВСП. Только единственный персонаж наделён «голосом», способным реализовать как вербальные, так и интонационные характеристики, воплощающие интенции ВСП². Например, в моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» все явления и события окружающего мира позиционируются как *впечатления* главной героини: особенно отчётливо прослеживается данная закономерность в таких эпизодах, как, например, «У окошка» и «Облава».

Восприятие и понимание своего сознания как всеобъемлющего, в принципе, присуще в реальной действительности любому человеку – по закону природы, независимо от конкретных свойств данного сознания. Человеку свойственно воспринимать себя как некое «начало координат» («точку отсчёта для сущего как такового» [240, с. 48])³. Не вдаваясь подробно в вопросы психологии личности, не входящие ни в круг проблем исследования, ни в сферу компетенций автора, отметим те ракурсы проблемы, которые востребованы в рамках осмысления феномена ВСП монооперы.

ВСП характеризуется двумя параметрами, принципиально важными для построения художественного текста монооперы.

Первый параметр – *цельность* ВСП, единство всех его свойств и интенций⁴. «Основываясь как на теоретических, так и на экспериментальных соображениях, я соотнёс исходное понятие

¹ ВСП воплощает собой взгляд персонажа на «положение дел в возможном мире, некоторым образом соотносимым с реальным миром» [148, с. 230].

² Аналогами ВСП можно считать понятия «жизненное пространство» (Lebensraum) [288], «индивидуальные ландшафты личности» [109, с. 85].

³ Любимый человек – «это живая, сложная, открытая самоорганизующаяся система» [45, с. 92], и, соответственно этому утверждению, «"Я" предстаёт как динамическая самоорганизующаяся структура-процесс» [109, с. 83].

⁴ Цельность, где «предметный мир совмещается... с миром символов и образных ассоциаций» [238, с. 59].

“гештальт-качества” с более широким понятием “комплекс-качества”», – отмечает Ф. Крюгер, связывая «оба эти понятия... с ещё более общим понятием психической *целостности*... прежде всего целостности *внутреннего опыта* (Eхlebens)» [130, цит. по: 194, с. 116]. Именно целостность внутреннего опыта обеспечивает функционирование параметра цельности ВСП, так как «всё, что мы можем различить в опыте, всегда многообразно вплетено друг в друга и переплетено друг с другом. И всегда, без исключений, “части” включены в общее целое, пронизаны им и более или менее единообразно им охватываются» [130, цит. по: 194, с. 117]. О цельности, единстве, неразделимости внутреннего мира человека на отдельные составные части учёные говорили неоднократно (например, вспомним понятие *внутренний локус* («источник, или локус, выборов его решений или оценочных суждений» [199, с. 166]), введённое К. Роджерсом).

В целях осмысления параметра цельности ВСП представляется необходимым очертить явление *психофрактала*, впервые рассмотренное Е. Донченко. Общее понятие фрактала (термин введён Б. Мандельбротом [155] в 1975 году) применяется в настоящее время в любой области научного знания как некая универсальная модель самоподобного множества¹. Е. Донченко говорит о психофрактале в рамках «концепции, в которой *психика приравнивается к информационно-энергетической субстанции мироздания, в которой находится материал для структурирования индивидуальных и групповых психических реальностей*» [88, с. 21]; индивидуальные сознания в рамках данной концепции рассматриваются как «кванты полей... отдельные сознания живых существ» [там же, с. 21]. Об индивидуальном сознании как кванте информационно-энергетической субстанции мироздания говорилось неоднократно и много, при том что данная субстанция называлась разными име-

¹ Модель самоподобного множества востребована как, например, в биологии, науке о языке, физике, так и в психологии и социологии. В музыковедении теория фракталов применяется в области исследования музыкальных форм: в частности, к ней обращается С. Гончаренко при изучении творчества К. Дебюсси, фиксируя в его творчестве «симметрию подобия» [76].

нами [44, 191 и др.]. О цельности ВСП, которое в некоторых отношениях может выступать аналогом названного кванта информационно-энергетической субстанции, свидетельствует следующее, представляющееся вполне справедливым наблюдение: «Любая личность имеет внутреннее Существо, которое воплощает и воссоздаёт нечто *большее*, чем она сама... Без этого “другого”, что стоит на заднем плане эго-сознания, не могло бы быть ни индивидуальности, ни её центра, с которым связаны события и переживания» [88, с. 29]. Таким образом, ВСП функционирует как *замкнутая целостность воспринимающего субъекта* – единственного персонажа монооперы.

Второй параметр – *открытость* ВСП, нацеленность его на *восприятие окружающего мира*. Рефлексия и интроспекция выступают в данном случае лишь частными, одними из многих областями ВСП. Их рядоположенность другим областям ВСП может быть объяснима тем, что «человек, со всеми своими ощущениями, сам тоже принадлежит объективному миру, тоже есть вещь среди вещей» [142]. В связи с открытостью ВСП актуализируется понятие *образа мира*, введённое А. Леонтьевым. По мнению исследователя, «проблема восприятия должна ставиться как проблема построения в сознании индивида многомерного образа мира, образа реальности» [там же]¹. Нельзя не согласиться, что «мир в его отдалённости от субъекта амодален» [там же], тогда как в самом акте восприятия заложены те или иные модальности восприятия – тактильные, визуальные и др.

Два рассмотренных параметра ВСП существуют в полифункциональной взаимосвязи. Внутренняя цельность ВСП может динамически преобразовываться под влиянием тех или иных впечатлений и восприятий; вместе с тем присутствует и обратная связь – зависимость восприятия окружающих явлений и событий, а также построения образа мира от индивидуально-специфических характеристик ВСП. «Нередко говорят, что *каждый человек видит в*

¹ Данное замечание коррелирует с позицией Л. Веккера, опирающейся на понятие «образа-отражения» [42, с. 127]: «Общая мысль об образе как рефлексе, как продукте формирующихся в анализаторе рефлекторных связей...» [там же, с. 108].

мире то, что он хочет увидеть, принимает желаемое за действительное... Потребности и установки человека определяют избирательность восприятия и мышления...» [16, с. 44]. Благодаря динамике переключения прямой и обратной связей между двумя данными параметрами ВСП формируется такая целостность, как «внутренний и внешний мир в единой системе» [199, с. 229]. По большому счёту, именно такую систему – объединяющую внутренний и внешний (воспринимаемый персонажем) мир – представляет собой ВСП.

ВСП, как и сознание человека в действительности, многоаспектно и включает множество различных, порой противоречащих друг другу составляющих. Моноопера акцентирует в пределах ВСП такую его область, как *психологическое пространство* личности.

Психологическое пространство личности, в свою очередь, включает ряд подчинённых областей, объединяемых действием **эмоциональности** как важнейшего психологического фактора. О важности эмоциональности как психологического фактора говорить представляется излишним – каждый знаком с понятием эмоции на практике. В рамках научных подходов, относящихся к «павловскому направлению в изучении высшей нервной (психической) деятельности мозга» [211, цит. по: 194, с. 188], возникновение эмоции связывается с понятием *потребности*, определяемой как «избирательная зависимость живых организмов от факторов внешней среды, существенных для самосохранения и саморазвития, источник активности живых систем, побуждение и цель их поведения в окружающем мире» [211, цит. по: 194, с. 191]. И здесь мы сталкиваемся с избирательностью, демонстрирующей действие полифункциональной взаимосвязи двух основных параметров ВСП (цельность и открытость). Однако и в действительной жизни, и в синтетическом художественном тексте монооперы эмоциональность сложно охарактеризовать только через «внешне наблюдаемые проявления эмоций» [86, цит. по: 194, с. 89]. «Эмоциональные переживания... охватывают... все прочие психические явления. ...“эмоциональное” даёт нам знание о строении... “внутреннего” мира в целом» [130, цит. по: 194, с. 113]. В данном направлении

можно проследить зависимость общего облика ВСП от эмоциональных процессов. Эмоциональными процессами во многом определяется характер цельности ВСП как одного из его важнейших параметров. Цельности ВСП способствует также выявляемый в процессах внутренней психологической жизни человека «принцип единства эмоционального состояния» [56, цит. по: 194, с. 55].

Тезисно обобщим вышесказанное. ВСП, понимаемое как внутренний мир личности – единственного персонажа монооперы, – включает в качестве одной из составляющих его сфер психологическое пространство личности; психологическое пространство личности, в свою очередь, включает в качестве одного из значительных компонентов *эмоциональность*, выступающую в жанре монооперы как основной смысловой компонент.

При переходе от воспринимаемой действительности к художественному тексту, каким является моноопера, вступают в силу закономерности внутренних, интратекстовых взаимосвязей художественных элементов. Ведущим для монооперы принципом взаимосвязи интратекстовых элементов выступает *монологичность*, отвечающая (на уровне закономерностей художественного текста) уже называвшейся глобальной философской оппозиции «монолог – диалог». Монологичность играет в жанре монооперы роль некоего «передаточного механизма», соединяющего внетекстовый смысловой «пласт» с закономерностями строения образа мира единственного персонажа в синтетическом художественном тексте, каким является моноопера. Монологичность отвечает ряду признаков принципа психологической идентификации адресата и персонажа: именно в ней воплощаются интенции сознания персонажа, обеспечивающие процесс его идентификации с сознанием адресата. Подчеркнём, что в данном случае фигурирует монологичность как принцип, а не монолог как более частное проявление этого принципа.

Понятие монолога рассматривается исследователями достаточно разнопланово и в основном применительно к сфере драматического искусства. В. Хализев, разделяя позиции Я. Мукаржовского [293], формулирует следующее определение: «...мы называем диалогом речевое общение, при котором активность и пассивность

переходят от одних участников речевой коммуникации к другим, а монологом – высказывание, осуществляемое в одиночестве либо в атмосфере психологической изоляции от присутствующих (“уединенный монолог”), либо кому-то адресованное, но не требующее прямого отклика, протекающее независимо от реакций воспринимающего (“обращённый монолог”)) [243, с. 521]. С. Ковальчук, ориентируясь на мнение И. Кошевой [123], предлагает такую классификацию: «По своей структурно-смысловой организации монологи разделяются нами на следующие три основные вида: 1) фабульно-проблемный; 2) фабульно-направляющий; 3) фабульно-итоговый» [111, с. 136], и подчёркивает, что монолог «является формой хронометрически лимитированной» [там же].

Монолог, как видим, располагает довольно развёрнутым рядом функциональных разновидностей; вместе с тем он является лишь локальной, формально и внутренне отграниченной частью и всего текстового целого драмы, и индивидуальной характеристики данного персонажа. В связи с этим, как уже говорилось, представляется адекватным использовать более широкое понятие «монологичность», характеризующее не отдельную часть текста, но свойства всего текста.

Монологичность функционирует в рамках жанра монооперы как механизм взаимосвязи внежанрового смыслового пласта и внутрижанровых способов организации текста. В множество способов организации текста входят как ряды языковых элементов, так и структурно-драматургическая организация. Смысловой пласт и способы организации текста соотносятся в моноопере по принципам взаимозависимости и взаимоподчинения, коррелирующим с «единственностью» персонажа. Осмысление монологичности как текстового воплощения ВСП потребовало обращения к работе М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», посвящённой изучению внутренних закономерностей полифонического романа Ф. Достоевского¹.

¹ Подчёркнём, что внутренний мир героя полифонического романа Ф. Достоевского и ВСП монооперы не связаны генетически, их объединяет внутритекстовый механизм монологичности, находящий воплощение и в том и в другом случае.

Полифонический роман Ф. Достоевского, безусловно, принципиально противопоставлен моноопере по признаку множественности персонажей; однако, если позволить себе провести аналогии, внутренний мир персонажа монооперы соответствует внутреннему миру *одного* из героев полифонического романа – для того и для другого характерна субъектная функция персонажа, в отличие от объектной подчинённости сознанию автора (присутствующей в монологическом романе или многоперсонажной опере).

Следует заметить, что непосредственная и полная адаптация тезисов М. Бахтина к жанру монооперы невозможна, так как его исследования обращены к другой – вербальной – языковой системе и к другому жанру – литературному роману. Функционирующий в исследованиях М. Бахтина термин «герой» синонимичен в нашей работе термину «персонаж [монооперы]». Первое «бросающееся в глаза» несовпадение исходных языковых систем синтетического и вербального жанров (оперы и романа) проявляется при изложении М. Бахтиным самой идеи полифонического романа Ф. Достоевского. «Он строит героя не из чужих для него слов, не из нейтральных определений, он строит не характер, не тип, не темперамент, вообще не объектный образ героя, а именно слово героя о себе самом и своем мире» [18, с. 62], – утверждает исследователь. «Герой идеологически авторитетен и самостоятелен, он воспринимается как автор собственной полновесной идеологической концепции, а не как объект завершающего художественного видения Достоевского. Для сознания критиков прямая полновесная значимость слов героя разбивает монологическую плоскость романа и вызывает на непосредственный ответ, как если бы герой был не объектом авторского слова, а полноценным и полноправным носителем собственного слова» [там же, с. 5].

Как «монологическая плоскость» фигурирует здесь субъективная позиция автора, что для жанра монооперы неактуально: проблема преодоления объектности героя и довлеющего «субъекта» автора для жанра монооперы, как и оперы в целом, практически не существует, так как не существует такого феномена, как «монологический единый мир авторского сознания» [там же, с. 52]. Опо-

средованность передачи текста адресату – через аудиовизуальное воплощение, предполагающее привнесение множества новых смыслов и подтекстов посредством подключения исполнительской трактовки (переводящей персонажа из плоскости «он / она» в плоскость «я»), – практически нивелирует в опере индивидуальность автора (композитора), так как субъектную функцию выполняет в моноопере не автор, а персонаж. Кроме того, в опере не может быть текста «от автора»: все персонажи представлены, о чём уже говорилось выше, исключительно «от первого лица»¹. Индивидуальность автора находит своё воплощение в опере – и, соответственно, в моноопере – в виде стилистических и других свойств текста; таким образом, авторское сознание ограничивается лишь «незримым присутствием» в тексте².

В связи с этим предлагается следующая адаптация терминологии, используемой М. Бахтиным, к нашей проблематике. Прежде всего рассмотрим центральную в исследовании Бахтина оппозицию «монологичность – полифоничность». М. Бахтин связывает монологичность как свойство текста романа с субъективной позицией автора романа; полифонический роман, напротив, по словам исследователя, представляет собой ряд отстранённых от автора сознаний героев (если продолжить аналогию, ряд всоъемлющих сознаний персонажей).

Обращение к жанру монооперы, кардинально и по многим характеристикам бесспорно отличающемуся от жанра романа, исключает наличие позиции автора (композитора) и в силу «единственности» персонажа исключает наличие равноправного ряда персонажей. Монологичность в моноопере, исходя из вышесказанного, следует понимать не как монологическую позицию автора, но как *монологическую позицию героя* (персонажа) – если продолжить аналогию, это будет аналог одного из голосов полифонического романа. Такое понимание монологичности М. Бахтин фиксирует как «монологическое высказы-

¹ Несмотря на возможность реализации авторской позиции в музыке [129], музыкально-театральные жанры исключают её благодаря персонификации образа в личности певца.

² В данном случае «творец... представлен только текстом своего произведения» [171, с. 13].

вание героя» [18, с. 238], распространяя его только на отдельное высказывание, а не на целостную субъективную позицию героя вообще.

В моноопере «единственный исполнитель вбирает в себя целый мир» [127, с. 37]. На первый план выступает «та точка зрения, с которой взирает на этот мир герой. Каждому герою мир дан в особом аспекте, соответственно которому и конструируется его изображение» [263, с. 90]; на первый план выступают «воспринимаемые субъектом факты» [281, с. 150; 296, с. 179]. Как в полифоническом романе, так и в моноопере «важно не то, чем... герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» [18, с. 54] (вспомним понятия образа-отражения и образа мира, разработанные в трудах Л. Веккера и А. Леонтьева). Таким образом, внутренний мир персонажа выступает не *объектом изображения*, а *ракурсом восприятия*, иницируя процесс идентификации с внутренним миром адресата. Именно процесс идентификации воспринимающего сознания и сознания персонажа обеспечивает высокую степень психологической достоверности художественно отображаемых явлений, практически нивелируя присутствующую в любом художественном акте условность.

Всеобъемлющий внутренний мир персонажа М. Бахтин обозначает как его самосознание, выступающее «как художественная доминанта построения героя» [18, с. 58], отмечая, что «самосознание можно сделать доминантой в изображении всякого человека» [там же]. Выскажем предположение, что самосознание и является доминантой в существовании, а не только изображении каждого человека. Человек, вне и безотносительно художественного мира, обладает свойством монологичности, сознательно или бессознательно «отмеряет» всё от себя как от начала координат. Не вдаваясь в подробности психологии личности (что не входит, как уже говорилось, ни в круг проблематики исследования, ни в сферу компетенций автора), вспомним о корреляции художественного феномена монологичности с такими внехудожествен-

ными явлениями человеческой психики, как апперцепция [141]¹, психофракта́л [88], образ мира [142] и др. На основе данных коррелятов функционирует механизм *эмпатии*, актуализирующий монологичность как свойство человеческого сознания и ключевое свойство синтетического текста монооперы.

Эмпатия, согласно словарным определениям, представляет собой «способность идентифицироваться с другим человеком, почувствовать то, что он ощущает» [125]: «Эмпатия (от греч. *empathia* – сопереживание) – постижение эмоционального состояния, проникновение-вчувствование в переживания другого человека. Термин... введен Э. Титченером, обобщившим развивавшиеся в философской традиции идеи о симпатии с теориями вчувствования Э. Клиффорда и Т. Липпса» [124]. Именно эмпатия обеспечивает действие принципа психологической идентификации адресата и персонажа, опираясь на закономерности одной из сфер психологического пространства личности – эмоциональность². Проследим, каким образом происходит идентификация адресата и персонажа именно на эмоциональном уровне.

Если монологичность выступает внутритекстовым коррелятом и «передаточным механизмом» ВСП, аналогичную функцию в отношении эмоциональности выполняет *эмотивность*. Эмоции, являющиеся в моноопере «ядром» психологического мира персонажа, о чём говорилось выше, трансформируются посредством эмотивности в художественную, текстовую реальность.

Многообразие и разноплановость текстовых элементов, составляющих для синтетического целого монооперы довольно обширное множество, объединяются посредством интегративного факто-

¹ «Представления есть необходимом посредствующее звено, смыкающее первосигнальные и психические процессы, организованные в форму образов различных видов, и второсигнальные мыслительные или речемыслительные психические процессы, составляющие уже “специально человеческий” уровень психической информации... Обязательным посредствующим звеном здесь является... включённость апперцепции, т.е. образов, сформированных в прошлом опыте и воплощённых в тех извлекаемых из памяти эталонах, с которыми сличается каждый актуальный перцепт» [41, с. 159].

² Здесь прослеживается то же, относимое, прежде всего, к многоперсонажной опере, «знание души народной» [14, с. 145]; однако более адекватным представляется знание души *человеческой* вообще, безотносительно к той или иной национальной принадлежности.

ра эмотивности. Функционирование эмотивности в качестве способа интеграции художественных элементов в тексте монооперы обусловлено самой сущностью данного понятия, воплощающего процесс перехода феномена действительности в текстовую категорию – из экстра-языковой сферы в интраязыковую. «В языковом процессе эмоциональность как психическое явление трансформируется в эмотивность, которая является уже языковым феноменом» [259, с. 33].

Понятие и термин «эмотивность» принадлежали изначально «новой отрасли лингвистики XX века – эмотиологии» [105]. Эмотиология, в свою очередь, является одной из областей антропоцентрической лингвистики; именно антропоцентрическая лингвистика может квалифицироваться как «возвратившая человеку статус “меры всех вещей” и вернувшая его в центр мироздания» [54, с. 64]. «В рамках данной научной парадигмы интересы исследователя “переключаются с объектов познания на субъекта, т.е. анализируется человек в языке и язык в человеке”» [159, с. 6, цит. по: 136]. Не случайно центрирование позиций и смыслов, находящихся в русле антропоцентрической лингвистики, оказываются так созвучны позициям и смыслам, принадлежащим антропоцентрической мировоззренческой установке, вершинным воплощением которой в искусстве видится моноопера. Не случайно именно эмотивность выступает в моноопере фактором интеграции разноплановых внутритекстовых элементов и центральной областью воплощения ВСП в синтетическом художественном тексте.

Приведём определение эмотивности, сформулированное В. Шаховским: «...имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики» [257, с. 24]. При адаптации понятия «эмотивность» к языку особого рода – синтетическому языку оперного искусства – возникает ряд новых составляющих данного понятия. Оставаясь «семантическим свойством языка» (Шаховский), эмотивность в искусстве обращается к иным фактам эмоциональности, чем язык, рассматриваемый лингвистикой. В искусстве присутствует эмоциональность иного рода. Это объяснимо принадлежно-

стью искусства сфере *эстетического* осмысления действительно, коррелирующего с постулатами *теории вчувствования*: эстетическое вчувствование «отличается от общих, повседневных состояний тем, что является интенсивным повышением их» [306]. «Из всех обобщений Фолькельта, думается, нет более бесспорного и более плодотворного, чем его лаконическая формула: “Искусство состоит в развеществлении изображаемого”» [58, с. 69]. Эмоции искусства – «умные эмоции» [58]; опосредованные, небытовые, деперсонализированные эмоции [177]; эмоции, создающиеся посредством «психической дистанции» с действительностью [139]. Именно языковые средства искусства как особая оптика и обусловливают переход эмоциональности как факта психической жизни человека в эмотивность как свойство языка искусства, в котором присутствуют не жизненные, бытовые, конкретные, а «универсальные», прошедшие стадию «развеществления» эмоции¹. Именно здесь можно констатировать «процесс метафоризации» [166, с. 66], позволяющий обеспечить названное «развеществление изображаемого».

По С. Ионовой, «наибольшее проявление эмотивность получает в интонационном строе языка (просодии) – системе выразительных средств, реализующихся в речи на всех уровнях речевых сегментов» [103, с. 61]. Именно специфика музыкальной интонации, преобладающей в синтетическом тексте монооперы над речевой, определяет первостепенность для монооперы *эмотивного потенциала* слова («эмотивными сигналами текста... являются: эмотивное значение, эмотивная коннотация и эмотивный потенциал слова» [52, с. 10]).

Как можно заметить, речевая интонация намного пассивнее музыкальной в отношении передачи эмотива адресату²: в вербальном

¹ «Искусство обладает... замечательной способностью сложного превращения чувств. Самые горестные, тяжкие, резко отрицательные... эмоции, будучи переплавлены в произведении искусства, оказывают положительное эмоциональное воздействие, доставляют особое, эстетическое наслаждение...» [196, с. 4].

² Именно «музыка способна... непосредственно, богато и разнообразно передавать переживания человека, движение его чувств, эмоционально-психологические состояния, их смены и взаимопереходы» [151, с. 13].

сообщении в большинстве случаев предметно-логическая сторона превалирует над эмоциональной¹. Музыкальная, а тем более – вокальная интонация несёт меньшую, чем вербальная, предметно-логическую нагрузку и, соответственно – бóльшую эмотивную. В синтетическом тексте монооперы можно наблюдать динамические процессы «переключений» эмотивной и предметно-логической смысловой нагрузки, обусловленные динамикой взаимодействия «вербального (словесного) и авербального (музыкального) языков» [52, с. 5]. В моноопере наблюдаем нерасторжимое единство вербальной и авербальной смысловой нагрузки, что достаточно неожиданно отсылает к историческим корням человеческой культуры вообще: «одними из довербальных информационных структур... являются эмоции человека» [258, с. 34].

Здесь актуализируется явление, которое автор определяет как «встречные интенции языка» [188]. Свойства музыкального образно-интонационного языка средств выразительности обуславливают первостепенное значение эмотивности в синтетическом тексте монооперы («Интегративная функция эмотивности нацелена на создание образа и как самостоятельного явления, и как компонента музыкально-сценического целого» [190]); в связи с этим центр монологической позиции [18] персонажа смещён в моноопере, в отличие от полифонического романа, о котором шла речь, от идеологического к эмотивному. Эмотивное центрирование внутреннего мира персонажа способствует интенсивности процессов психологической идентификации адресата и персонажа посредством механизма эмпатии.

Эмотивность функционирует в моноопере как первостепенный фактор психологического пространства персонажа – важнейшей для монооперы области ВСП. Именно эмотивность обеспечивает формирование невербального, *подтекстового* смыслового пласта синтетического текста монооперы. Констатируя первостепенное значение в моноопере «закадрового», подтекстового смыслового

¹ Конечно, будет справедливым отметить некоторую некорректность такого сравнения – речевая и музыкальная интонационные сферы функционируют в самодостаточных и не зависящих друг от друга видах искусства; однако данное сопоставление необходимо автору для более чёткого обозначения функций эмотивности в синтетическом целом монооперы.

пласта, следует обратиться к классификации типов информации в художественном образе, предложенной И. Гальпериным: содержательно-подтекстовая информация (СПИ), содержательно-фактуальная (СФИ) и содержательно-концептуальная информация (СКИ). По мнению исследователя, «СПИ представляет собой скрытую информацию, извлекаемую из СФИ благодаря способности единиц языка порождать ассоциативные значения, а также благодаря способности предложений приращивать смыслы... СФИ содержит сообщения о фактах, событиях, процессах... и всегда выражена вербально. СКИ сообщает читателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами СФИ, понимание их причинно-следственных связей...» [64, с. 74].

СФИ, как уже было замечено, в моноопере обозначается достаточно скупой, что можно видеть и на конкретных примерах: «Ожидание» А. Шёнберга содержит только одно событие – процесс поиска и страшный финал; в «Человеческом голосе» Ф. Пуленка даже нет чётко очерченного финала, как и в «Ожидании» М. Таривердиева; несколько более развёрнуты сюжетные фабулы моноопер «Дневник Анны Франк» Г. Фрида и «Письмо незнакомки» А. Спадавеккиа, однако и в них фактические события только намечены, выступая *поводом* для внутренней психологической реакции персонажа. СКИ в моноопере выражается только в структурно-драматургической организации текста, так как «индивидуально-авторское» скрыто за субъектом единственного персонажа. Первостепенным, несущим функцию «центра притяжения» всех смысловых линий, в моноопере оказывается уровень СПИ, воплощающий *эмотивную логику* текстового целого.

Внешние явления и события, образующие непосредственно читаемый сюжет произведения, оказываются в данном случае лишь сопутствующими образованиями первичной смысловой линии – либо *поводом*, либо *следствием* формирования тех или иных стадий (этапов) первичной линии¹. В моноопере первичность эмотив-

¹ Схема $S \rightarrow R$, представляющая основную в рамках бихевиоризма [5], оказывается в нашем случае «обращённой»: психологическая реакция персонажа относится к первичной смысловой линии, тогда как стимул если и упоминается в контексте реакции, не является

ного плана подчёркивается нивелированием внешнего действия и значимостью ВСП.

Именно актуальность и значение для монооперы антропоцентрической мировоззренческой установки – «прародины» понятия эмотивности – тесно связывают эмотивность и монооперу (в большей степени, чем, например, эмотивность и многоперсонажную оперу; эмотивность и инструментальную музыку и др.). Внешне наблюдаемый сюжет в моноопере¹ может быть подчёркнуто минимизирован², может быть богат событиями, излагаемыми наблюдателем и с точки зрения наблюдателя³. На уровне внешнего сюжета выявляются глобальные мифологические корни, присутствующие в любом сюжете и обеспечивающие связь данного сюжета с общечеловеческой сокровищницей мысли и памяти (об этом будет идти речь при рассмотрении метода стратификации [76] в рамках плана междисциплинарного анализа монооперы).

Первичным в моноопере выступает сюжет *внутренний*, сюжет, представляющий собой цепь психологических событий внутреннего мира персонажа⁴; именно события внутреннего мира персонажа⁵ составляют первичный сюжет – то, что можно назвать *действием* монооперы⁶. В центре внимания оказывается цепочка пси-

частью смыслового целого монооперы, оставаясь лишь формальным поводом для появления обрисовываемой реакции.

¹ Может быть, смысловые характеристики жанрового инварианта монооперы соединяются здесь с тенденциями современного художественного мира, лежащего за пределами этого инварианта: «Как известно, современная проза имеет тенденцию бессобытийности» [223, с. 202].

² Ни чтение письма, ни пребывание «под часами» не предполагают смены внешне наблюдаемой ситуации: на примере монооперы М. Таривердиева «Ожидание» можно достаточно отчётливо увидеть – меняется не ситуация, меняется отношение к ней.

³ В монооперах Г. Фрида «Дневник Анны Франк» или А. Спадавецкиа «Письмо незнакомки» видим ряд разнохарактерных эпизодов, но воспринимаемых под одним «углом зрения».

⁴ Помимо монооперы, в любом музыкальном произведении неизбежно существует двойственность стимула и эмоциональной реакции, причины и следствия: «конкретная действенная задача каждый раз определяет... характер выразительности музыки» [39, с. 51].

⁵ «Мир внутреннего действия» [94, с. 91].

⁶ В данном случае внутренний сюжет приобретает значение достаточно глобальное, не менее важное, чем сюжет многоперсонажной оперы – развернуть его – значит «создать драму, т.е. закрутить действие, чтобы оно само развивалось и жило, – это словно построить макет всего мироздания в целом» [65, с. 187]. В первичном сюжете монооперы наблюдаем

хологических реакций на те или иные стимулы (как поступившие извне, так и сформировавшиеся во внутреннем мире); природа стимулов и их конкретное содержание в данном случае оказываются вторичными, не несущими функции действия. Именно в связи с этим представляется правомерным для монооперы определить внешне наблюдаемый сюжет как *вторичный*, протекающий параллельно первичному и связанный с ним казуально, но не синхронно (рис. 6).

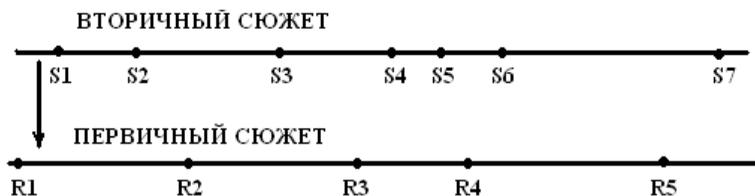


Рис. 6. Соотношение в моноопере первичного и вторичного сюжетов (буквой S обозначен стимул, буквой R – реакция на него)

Как можем заметить, вторичный и первичный сюжеты параллельны, но не синхронизированы: события первичного сюжета не являются прямым следствием событий сюжета вторичного. Схема «стимул → реакция» здесь достаточно условна, так как внутренняя психологическая жизнь человека не определяется исключительно внешними причинами и поводами: динамика внутренних психологических процессов зачастую непредсказуема.

Подобная функция внутреннего сюжета как первичного отсутствует в многоперсонажной опере по нескольким причинам, озвучим важнейшие из них.

В первую очередь, внутренний сюжет (психологические события) не может быть первичным в многоперсонажной опере в связи с отсутствием в ней «единственности» персонажа – центрального смыслового ориентира монооперы. Все персонажи оперы существуют в сознании адресата (как, ранее, и композитора) как

то же противостояние сил действия и контрдействия, что и в многоперсонажной опере («противоборство основных сил оперы» [225, с. 11]), просто реализованное иначе.

наблюдаемые извне объекты; в центре внимания, соответственно, находятся внешне наблюдаемые действия, высказывания, отношения и др.; внутренний мир любого персонажа раскрывается лишь эпизодически, посредством сольных высказываний (монологов, рассказов, арий-аффектов и др.). Целостная линия психологических событий во внутреннем мире того или иного персонажа не выстраивается, так как внимание и эмотивная динамика переключаются на других персонажей. Сольные высказывания того или иного персонажа, присутствующие в рамках оперного целого, выступают в качестве «окон» во внутреннее психологическое пространство данного персонажа. Однако эти «окна» формируют фрагментарное, не непрерывное представление о внутреннем мире персонажа, что препятствует процессу психологической идентификации адресата и персонажа; в условиях многоперсонажной оперы названный процесс не является востребованным художественно.

Целостную хронологически линейную последовательность психологических событий внутреннего мира персонажа, функционирующую как первичный сюжет монооперы, обозначим как *эмотивный план*, призванный обеспечить целостность внутреннего мира единственного персонажа монооперы. Подчеркнём, что такое явление, как эмотивный план, возможно фиксировать исключительно в моноопере¹, так как целостность и неразрывная хронологическая линейность последовательности психологических событий, неизбежная в действительности – в художественном тексте, – возможна только при наличии «единственности» персонажа и отсутствии других линий, способных нарушить эту целостность². Наличие целостной линии эмотивного плана очередной раз свидетельствует о масштабности и значимости жанра монооперы как вершинного проявления антропоцентрической мировоззренческой установки в искусстве.

¹ Несмотря на то, что эмоциональное движение, преимущественно как фактор восприятия адресатом [169], присутствует в любом музыкальном тексте [204, с. 191].

² Стремлением к подобной целостности внутреннего мира персонажа (в рамках, как уже говорилось, позиции «я», а не «он / она / они») объяснимы действия певца-актёра, «домысливающего» не прописанные в тексте поступки и мысли своего персонажа.

Эмотивный план функционирует в моноопере как линия внутренней динамики ВСП. Если ВСП воплощает внутреннюю структуру психологического мира персонажа, эмотивный план представляет собой воплощение процессов, в нём протекающих. Именно множество данных процессов вкуче составляет целостное «поле» смыслового потенциала монооперы.

Смысловый потенциал монооперы, определяемый названными константами, представляет собой целостное, но поддающееся структурированию «поле». Представляется целесообразным констатировать наличие ряда различных *смысловых ареалов*, которые вместе и составляют «поле» смыслового потенциала жанра монооперы («динамическое по своей сущности гнездо родственных текстов» [254, с. 10], основанное на «возможности сведения всего многообразия состояний человека к некоторому конечному количеству простых, неделимых эмоциональных смыслов» [128, с. 86]). Каждый смысловой ареал, не являясь чётко отграниченным образованием, содержит специфическое, отличающееся от других смысловых ареалов множество сюжетно-эмотивных посылов¹. Близкие смысловые ареалы, реализованные или потенциальные, существуют в виде «пучка» родственных ответвлений единого смыслового комплекса².

Итак, смысловый потенциал жанра монооперы предстаёт не строго ограниченным «полем». Центральной смысловой константой, обеспечивающей уникальность жанра, является «единственность» персонажа; обладая субъектной функцией, единственный персонаж воплощается посредством ВСП. В моноопере в рамках ВСП, обладающего двумя взаимодействующими параметрами –

¹ Востребованность тех или иных смысловых ареалов в творчестве диктуется «социокультурной динамикой, в рамках которой тот или иной классический образец актуализируется на пересечении проблем, возникающих между культурой и обществом» [50, с. 1]. Если социокультурная динамика способна актуализировать классические образцы для процессов восприятия, она же актуализирует те или иные смысловые ареалы в процессах создания новых образцов монооперы.

² Взаимосвязи смысловых ареалов, как можно предположить, «сокрыты в глубинах “мифообразующих” структурных элементов бессознательного, потаённых взаимосвязанных смысловых сцеплениях» [93, с. 5].

цельностью и открытостью, – акцентируется психологическое пространство личности. В психологическом пространстве личности, в свою очередь, на первый план выступает сфера эмоциональности; в качестве интратекстовой категории, отражающей эмоциональность, предстаёт эмотивность. Эмотивность раскрывается с помощью линейной последовательности – внутреннего подтекстового сюжета, обозначаемого как эмотивный план. Конкретизация смыслового ареала, преобразование его в образ единственного персонажа монооперы происходит посредством монологичности – центрального свойства жанра. Ракурс действия монологичности коррелирует в моноопере с ракурсом действия аналогичного понятия в полифоническом романе Ф. Достоевского, который подробно исследуется М. Бахтиным. Таким образом, принцип психологической идентификации адресата и персонажа, реализуемый в тексте монооперы посредством монологичности, предстаёт основополагающим ориентиром, общим как для уже известных, так и ещё не созданных образцов жанра, составляющих его смысловой потенциал.

1.3. Особенности хронотопа в моноопере

В тебе, душа моя, измеряю я время...
Августин Аврелий

Как можно заметить при непосредственном наблюдении и как неоднократно отмечалось в научных исследованиях психологии личности, одним их важнейших факторов организации внутреннего мира личности выступает *процессуальность*, упорядоченность во времени. Процессуальность как линейная временная последовательность характеризует также развёртывание эмотивного плана синтетического текста. Процессуальность, свойственная ВСП, вступает во взаимодействие с процессуальностью, присущей синтетическому художественному тексту. Особенно важным вопросом свойства процессуальности оказывается применительно к моноопере – синтетическому тексту, основанному на временной приро-

де своего центрального – музыкального языкового компонента. В целях более детального уяснения специфики внутритекстовой временной организации монооперы изначально следует очертить временную процессуальность, свойственную ВСП и реализуемую через линейную структуру эмотивного плана, отражающего этапы непрерывного эмоционального процесса.

Понимание Времени как одной из важнейших организующих сил мироздания можно отметить ещё в древнегреческой мифологии: Кронос (Время) – сын Урана и Геи (Неба и Земли) и отец всех шестерых правящих богов; показательно также, что Кронос пожирает своих детей (как и Время в итоге уничтожает собственные создания). Впоследствии целостный мифопоэтический образ Времени¹ начинает функционировать как вполне анализируемое философское понятие [19, 145, 265], однако и тогда не утрачивает понимания его как неразделимой цельности («Время есть проявление – созидание творческого мирового процесса» [44, с. 235]). В 1889 г. А. Бергсон вводит понятие *динамической природы времени* (*durée* – длительность или дление) [273, 274], отмечая различие «физического времени» и «времени сознания». Рубежным для понимания проблемы времени оказался именно этот факт – факт открытия *двойственной природы времени*². Бесспорно, равномерность – делимость на равновеликие сегменты – свойство времени как объективного параметра синхронизации множества протекающих в мире процессов («Начиная с Аристотеля, одним из наиболее важных и фундаментальных свойств времени считалась и по сей день считается равномерность» [244, с. 121]). Однако нельзя не признать условность разделения времени на равновеликие сегменты – условность, основанную на общественном договоре в целях координации множества разнохарактерных действий и наблюде-

¹ Его объединяющее значение столь велико, что именно время, несомненно, должно выступать «цементом» драматургии целого.

² Классификации видов времени не всегда двухэлементны. С.А. Аскольдов называет три категории времени: онтологическое, психологическое и физическое [15]; Р. Зобов и А. Мостепаненко различают время «реальное, перцептуальное и концептуальное» [99, с. 11]; в других исследованиях упоминаются две категории: «...количественная (квантитативная)... и качественная (квалитативная) концепция времени» [11, с. 7] и др.

ний. Наряду с такой ипостасью феномена времени «особый характер приобретает... время психических процессов, время в восприятии, переживании и сознании человека, которое получило название субъективного, или психологического»¹ [74, с. 8].

Функционирование психологического времени как организующего фактора ВСП объяснимо тем, что «вся событийность психической жизни характеризуется длительностью, последовательностью и ритмической структурой» [248, с. 19]. Описание данного феномена в современных исследованиях психологов базируется в первую очередь на экспериментальных данных: «У большинства опрошенных события их настоящего хронологически следовали не друг за другом, а чередовались с событиями “ненастоящего”. Гипотетические “кванты” оказывались как бы “пористыми” – между событиями настоящего нередко находилось несколько событий, к настоящему не принадлежащих» [74]². Основанием такого понимания времени служат свойства человеческой психики, присущие ей от природы: *во-первых*, способность и стремление центрировать в себе характеристики воспринимаемых явлений («Интервал длительности существует только для нас и вследствие взаимного проникновения наших состояний сознания» [273]); *во-вторых*, наличие *опыта*, способность видеть и ощущать время в его многомерности, в ипостасях прошлого, настоящего и будущего («Знание каждого человека в основном зависит от его собственного индивидуального опыта» [197]).

Многомерность восприятия времени обусловлена такими свойствами человеческого сознания, как, например и прежде всего, память: «Человек – существо, обладающее памятью, и поэтому он не находится во власти действующей в данный момент силы или сиюминутного импульса» [175, с. 63]. Если о будущем человеку

¹ О взаимосвязи двух типов времени люди задумывались не раз: «Можем ли мы преобразовать психологическое время, которое есть время качественное, во время количественное?» [195]; «Мир – это “временящаяся материя”» [11].

² В качестве свойства нейрофизиологической природы человеческой психики данные характеристики времени функционируют как бесспорные: неоднократно физиологи говорили «о возможности обеспечения мозгом не одного, а многих различных масштабов времени» [20, с. 63].

ничего не известно, то «прошлое переживает себя в двух различных формах: во-первых, в виде двигательных механизмов, во-вторых, в виде независимых воспоминаний» [274]. Именно присутствие в сознании воспоминаний обеспечивает отсутствие во внутреннем мире человека прямолинейной, «физической» временной последовательности, вместо которой в психике субъекта функционирует *феномен парциального настоящего* [74], относящийся к сфере субъективного психологического времени.

Субъективное время считается традиционной принадлежностью сферы искусства. Именно в искусстве можем видеть «драматургическую технику, состоящую во включении в настоящее действие рассказа о событиях, происшедших до начала действия» [178, с. 15]. В подтверждение данного тезиса приведём несколько высказываний. «Учёные предпочитают временную протяжённость психического оставить искусству, которое, впрочем, неплохо справляется с нею» [98]. «За искусством остаётся и навсегда останется целостное и всестороннее непосредственное изображение эмоциональной жизни человека» [42, с. 57]. «...время в сознании людей “летит” или “тянется”, может быть “обрётённым” или “потерянным”, “сжатым” или “растянутым”, “счастливым” или “недобрым”, “организованным” или “хаотичным”, “застывшим” или даже “текущим вспять”. Такого рода характеристики времени широко представлены в художественных произведениях...» [74, с. 10]. Специфика подобных характеристик времени ярко и образно раскрыта, например, в литературе второй половины XX в. [157, 192 и др.]. Особая значимость, в обозначенном контексте, принадлежит музыкальному искусству, позволяющему «слышать время» [224]. Время в музыкальном искусстве функционирует как «время-энергия» [11, с. 14], «экспрессивный континуум» [32], образуя комплексную эмотивно-временную динамику движений и преобразований психологического мира. Связь психологического мира личности и специфики восприятия ею времени установлена психологами сравнительно давно. События внутренней психологической жизни личности, выступающие как первичный сюжет монооперы – её эмотивный план, – определяют специфику временной

организации в каждом данном художественном тексте. «Субъективным критерием такой жизни является её эмоциональная насыщенность» [144, с. 36].

Зависимость восприятия времени от эмоционального состояния воспринимающей личности можно считать уже вполне утверждённым и доказанным фактом¹.

Влияние эмоциональной составляющей внутреннего мира личности на восприятие личностью временного параметра наблюдаемых ею процессов и явлений представляет важную для монооперы закономерность. Для выстраивания многоаспектного синтетического текста монооперы и для идентификации сознаний адресата и персонажа первостепенное значение имеет процессуальность, выраженная в последовательности психологических событий. Последовательность психологических событий реализуется в синтетическом художественном тексте монооперы посредством линейного эмотивного плана. Структура временной организации эмотивного плана отражена в такой внутритекстовой категории, как *хронотоп*.

Термин «хронотоп», впервые введённый А.А. Ухтомским [232] в биологии, активно использовался только в сфере естественнонаучных исследований – до появления работы М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (1937–1938), в которой была произведена экстраполяция данного термина в область литературоведения. Именно здесь М.М. Бахтин определяет хронотоп как «существенную взаимосвязь временных и пространственных от-

¹ Показательными в этом отношении выступили эксперименты Дж. Маршалла Маклюэна [193] и Э. Лофтуса [290]. В первом из них установлена такая закономерность психологического восприятия времени, как зависимость продолжительности временного отрезка от его эмоциональной наполненности: «...[Дж. Маршалл] просил испытуемых посмотреть фильм (длительностью 42 с), в котором человек трясет коляску и убегает, когда женщина приближается к нему. Спустя неделю испытуемые в среднем оценивали продолжительность эпизода в 90 с. В аналогичной работе испытуемым демонстрировали видеofilm с инсценированным нападением хулиганов на университетский кампус (длительность 34 с). Субъективная оценка составила в среднем 81 с, т.е. переоценка длительности была в 2,5 раза» [193]. В эксперименте Э. Лофтуса испытуемым предлагалась для просмотра 30-секундная видеозапись грабежа банка; при опросе спустя двое суток выяснилось, что опрошенные переоценивали длительность записи в 4–5 раз. Подобный результат был связан с эмоционально-психологическим стрессом, пережитым испытуемыми; более стрессогенная версия видеоролика инициировала более сильную переоценку длительности.

ношений, художественно освоенных в литературе». Адаптация категории хронотопа к сфере оперного искусства почти полностью нивелирует пространственную составляющую данного понятия. В отличие от пространства в литературном произведении (так же, как, например, в живописи), оперное пространство условно, допускает множество вариантов сценического воплощения. Значение же временной составляющей увеличивается в силу процессуальности синтетического жанра оперы¹.

Переходя в течение творческого акта из сферы экстраязыковой (смысловой пласт) в сферу интраязыковую (художественный текст), феномен времени превращается в категорию хронотопа. Аналогичный процесс перехода феномена в категорию (из экстраязыковой сферы в интраязыковую) мы наблюдали, например, применительно к феномену эмоциональности как психического факта, превращающегося в языковой феномен эмотивности [258]. Вероятно, парой «эмоциональность – эмотивность» не ограничивается аналоговое поле данного глобального процесса – перехода из фактологической действительности в языковую, но эти вопросы требуют специальных исследований и не входят в проблемный круг данного исследования.

Одной из наглядных иллюстраций названного процесса может послужить анализ рассказа И. Бунина «Лёгкое дыхание», проведённый Л. Выготским [58]. Исследователь отмечает кардинальное отличие *диспозиции* рассказа («события... в том хронологическом порядке, в каком они действительно протекали или могли протекать в жизни» [там же]) от его *композиции* («в каком порядке эти события даны в рассказе» [там же]). Если диспозиция содержит реальную хронологическую последовательность, феномен времени (объективное время, как известно, необратимо), то композиция рассказа воплощает собой переход феномена времени в художественную категорию хронотопа. В рамках хронотопа, в отличие от реальной хронологической последовательности, «события в расска-

¹ «Если для живописи... вообще не существует концептуального времени, то в том же смысле для музыки не существует концептуального пространства» [99, с. 18].

зе развиваются не по прямой линии... а разворачиваются скачками. Рассказ прыгает то назад, то вперед, соединяя и сопоставляя самые отдаленные точки повествования, переходя часто от одной точки к другой, совершенно неожиданно» [58, с. 57–58]. Таким образом осуществляется перевоплощение реального феномена времени в текстовую категорию хронотопа, призванную отвечать целям художественной выразительности и концептуального замысла.

Итак, обобщая и подытоживая сказанное, сделаем вывод: *категория хронотопа* может рассматриваться как *языковое выражение феномена времени*.

Содержание многих упрёков оперному жанру в вопиющей условности основано на специфике хронотопа. Например, ещё в начале XVIII в. знаменитый итальянский историк Л. Муратори писал: «Правдоподобно ли, что человек, испытывающий гнев, горе, отчаяние, начинает петь... Если это невероятно в жизни, как же это будет выглядеть на сцене? Если мы считаем театр чем-то серьёзным, то как мы отнесёмся к артистам, изображающим значительных лиц, которые говорят о государственных делах, составляют планы измены, нападений, войны, идут на смерть, оплакивают горе и в то же время сладостно расппевают, выдвывают рулады и спокойно – трель? Всё это означает, что поступки действующих лиц противоречат смыслу их слов...» [278, р. 370]. Близкое замечание высказывал Б. Брехт: «Умиравший человек реален. Но когда он, умирая, поёт, вся сцена приобретает условный характер» [33, с. 154]. Подобные замечания приобрели уже статус «общего места».

Однако подобная кажущаяся условность вполне объяснима, как уже говорилось, во-первых, с позиций имперсональных, «обобщённых» эмоций в искусстве, во-вторых – с позиций композиции хронотопа, а в-третьих – с позиций субъективного (психологического) времени, способного растягиваться и сжиматься, особенно в критических ситуациях. Многие критические ситуации человек переживает молча – без внешних проявлений эмоций, тогда как в подтекстовой смысловой сфере совершается множество событий ВСП.

Идентичные свойства хронотопа, актуализирующиеся в многоперсонажной опере и в моноопере, имеют для двух этих жанровых

сфер разное значение. Если в многоперсонажной опере, где преобладает «взгляд снаружи», время объективировано, за исключением «quasi-стоп-кадров» тех или иных локальных номеров («окон» во внутренний мир персонажа, по распространённому мнению, «останавливающих действие»), – в моноопере, централизующей ВСП, особое значение приобретает парадигма субъективного (психологического) времени.

Взаимосвязь и взаимозависимость хронотопа монооперы, выстроенного по принципу парциального настоящего, и эмотивного плана очевидна. *Линейная временная последовательность, заключённая в хронотопе, синхронизируется с линейной последовательностью, образующей эмотивный план.* Линейность данных последовательностей обусловлена процессуальной природой жанра монооперы; ещё раз подчеркнём, что последовательности эмотивного плана и хронотопа принадлежат сфере смысловой организации художественного текста и соотносятся с реальной хронологической последовательностью тех или иных событий только на первоначальных стадиях замысла.

В этом случае, если вспомнить упомянутый выше анализ рассказа И. Бунина Л. Выготским, диспозиция событий оказывается неестественной, принадлежащей лишь сфере объективной фактологии (СФИ, по И. Гальперину), тогда как психологические процессы личности всегда создают некую композицию, зависящую от различных свойств и предпочтений конкретного сознания (ВСП монооперы).

Среди основных организующих параметров, посредством которых происходит формирование эмотивного плана и хронотопа, представляется необходимым назвать следующие:

а) *позиция персонажа* (сторонний наблюдатель / автор / зритель / рассказчик или участник действия);

б) *вектор высказывания* (вовне (манифест) / к конкретному виртуальному персонажу-слушателю (исповедь) / внутренний монолог (размышление, молитва) и др.).

Значение смены позиций персонажа монооперы вполне оправдано его центральной смыслообразующей функцией; характер-

стики вектора высказывания соотносимы с функциями драматического монолога и монологичностью в целом.

Таковы механизмы преломления в синтетическом жанре монооперы психологического феномена субъективного времени, служащего основой выстраивания хронотопа, коррелирующего с эмоциональным планом, реализуемым в конкретном тексте.

Отметим, что наблюдаемые закономерности функционирования в рамках хронотопа монооперы субъективного психологического времени не являются «оторванными» и от жанра оперы в силу свойственных ей «окон» во внутренние миры персонажей. Многие из названных закономерностей построения хронотопа свойственны жанрам многоперсонажной оперы, однако если в них выстраивание хронотопа обеспечивается единым авторским творческим сознанием, в моноопере хронотоп зависит от ВСП и выстраивается в зависимости от его специфики, приобретая при этом функцию центрального свойства структуры текста.

Действие в синтетическом художественном тексте оперы субъективного времени – как ведущего параметра организации хронотопа – обосновывает многие явления, считающиеся условностью жанра. Например, в номерной структуре речитатив традиционно позиционируется как действие, а ария – как остановка действия, раскрытие аффекта. Между тем для субъективного времени это более чем естественно: чередование действий и их осмысления (а также представлений о будущих действиях) служит основой психологической жизни человека, в которой активность и созерцание а priori перемежаются. Так же перемежаются ускорение и замедление действия и при размывании номерной структуры в более поздних образцах оперного искусства, уже располагающих принципом сквозного развития.

Показательна в этом отношении, например, сцена Скарпия и Тоски из оперы Дж. Верди «Тоска». Действие в этой сцене, выстроенной, безусловно, в соответствии с принципом сквозного развития, разворачивается стремительно, даже с тенденцией к ускорению. Тем менее правдоподобно выглядит молитва Тоски – неторопливая, длящаяся от 3.40 до 4.10 минут (в разных испол-

нениях); в реальности в той ситуации, которая обрисовывается данной сценой, такая «остановка действия» совершенно невозможна. При этом она оказывается оправданной и даже необходимой с двух точек зрения:

1) логики драматургического развёртывания сцены (необходимость отстранения («трамплина») перед финальным ускорением и концентрацией – сжатием действия к развязке – аналог такого природного явления, как затишье перед бурей);

2) логики субъективного времени, обусловленного протеканием психологических процессов в субъекте – их носителе (Тоске). Молитва Тоски выполняет здесь функцию «окна» в её внутренний мир. Скарпия принадлежит сфере внешнего, объективного.

Подобные наблюдения (молитва Тоски не может быть названа исключительным образцом) свидетельствуют о некоторых сторонах генезиса принципа психологической идентификации адресата и персонажа – сторонах, связанных с «генеалогической ветвью» сквозной оперной сцены. Рассмотрим некоторые примеры воплощений жанра монооперы для иллюстрации изложенных тезисов. В первую очередь нас будет интересовать синхронизация хронотопа и эмотивного плана в каждом конкретном тексте.

В моноопере Г. Фрида «*Дневник Анны Франк*» (1972, либретто композитора) сохранена общая структура первоисточника – ряд разнохарактерных и несхожих по эмотивному содержанию фрагментов. Организация фрагментов в две части (четыре сцены), как и выбор фрагментов (которых в первоисточнике намного больше), продиктована, как представляется, необходимостью построения целенаправленного эмотивного плана и хронотопа монооперы.

В данном тексте можно выделить три отчётливо выраженные эмотивные сферы:

- «лёгкие» позитивные эпизоды детства;
- трагические эпизоды войны и заточения;
- героические эпизоды воли к жизни.

Эмотивный план, которого первоисточник не имел, в моноопере выстроен последовательно от первой эмотивной сферы к третьей:

Первая эмотивная сфера:

«День рождения», «Школа» (Сцена первая); «У окошка», «Воспоминание» (Сцена вторая); «Дуэт супругов Ван-Даан» (Сцена третья)

Вторая эмотивная сфера:

«Разговор с отцом», «Повестка из гестапо» (Сцена первая); «Отчаяние», «Сон» (Сцена вторая); «Воры» (Сцена третья); «Облава», «Одиночество» (Сцена четвёртая)

Третья эмотивная сфера:

«Убежище (Колокол Вестертурма)», «Мне говорили» (Сцена вторая); «Речитатив», «Я вспоминаю Петера», «На русском фронте» (Сцена третья); «Пассакалья», «Финал» (Сцена четвёртая).

Каждая из названных эмотивных сфер реализуется как непрерывная драматургическая линия, имеющая собственную динамику преобразований. В первой эмотивной сфере наблюдается динамика регрессирующая – она лишь одним фрагментом «отражается» в Третьей сцене; вторая эмотивная сфера, появляющаяся в конце Первой сцены, развивается посредством крещендирующей драматургии, получая кульминационное воплощение в начале Четвёртой сцены; третья эмотивная сфера также располагает крещендирующей драматургией, появляясь позже – только во Второй сцене – и подводя итог всей моноопере в конце Четвёртой сцены. Таким образом, в течение Второй и Третьей сцен эмотивные сферы войны и воли к жизни находятся в конфликтном крещендирующем развитии, и «побеждает» в финале третья эмотивная сфера, хотя весомость драматургических развязок обеих сфер вполне равноправна (по два фрагмента). Функция финала, которую несёт третья эмотивная сфера – сфера воли к жизни – делает её более весомой. Следует отметить, что в финале монооперы Г. Фрида «Дневник Анны Франк» происходит нивелирование ВСП; голосом Анны Франк утверждаются общечеловеческие духовные устои, благодаря чему моноопера приобретает черты притчи [84].

С разворачивающимся таким образом эмотивным планом коррелирует хронотоп данной монооперы: время отражаемого психологического процесса синхронизировано здесь со временем *прочтения*, а не написания текста. Этим оправдано во многом сокра-

щение первоисточника при создании композитором либретто – хронотоп монооперы позволяет выстроить более целенаправленное утверждение важнейшей эмотивной сферы.

Хронотоп монооперы М. Таривердиева «*Ожидание*» (1982, либретто Р. Рождественского), при заметной развёрнутости эмотивного плана, синхронизирован с реально протекающим (объективным, количественным) временем. Эмотивный план данного текста представляет собой рондообразную структуру, где различные по эмотивному содержанию эпизоды связываются рефренными построениями («А его всё нет» и «О, приди же, приди»). Все элементы структуры функционируют в контексте органичного единства сквозного психологического процесса, неразделимого на локальные элементы; именно этим, как можно предположить, объяснимо наличие двух рефренов, интонационно различных, но несущих близкие эмотивные функции. Проследим линию эмотивного плана по эпизодам¹:

1. «Вот ведь как, явилась первой...» – развёрнутая по масштабу и тематическому развитию экспозиция первого рефрена.

2. «Современная женщина» – первый эпизод.

3. «Героя моего пока что не заметно» – рефрен.

4. «Порой берёт тоска» – второй эпизод.

5. «А его всё нет» – рефрен.

6. «Скорая помощь» – третий эпизод, несущий функции смыслового центра и эмотивного перелома.

7. «О, приди же, приди» – экспозиция второго рефрена, служащего динамизированным продолжением первого рефрена.

8. «Как детство, ночь обнажена» – четвёртый эпизод.

9. «Птицы спрятаться догадаются» – пятый эпизод, следующий непосредственно за четвёртым.

10. «О, приди же, приди» – проведение второго рефрена.

11. «Как без тебя, как?» – шестой и последний эпизод, содержащий обобщение психологических событий ВСП до философского, общечеловеческого, «притчевого» масштаба.

¹ Событийная фабула (вторичный сюжет) монооперы М. Таривердиева «Ожидание» проста: женщина ждёт своего возлюбленного «под часами», где было назначено свидание.

12. «А его всё нет и нет» – финальное проведение первого рефрена.

13. «О, приди же, приди» – финальное проведение второго рефрена.

Следует оговорить, что линия развития подтекстового эмотивного плана характеризует не внешние характеристики музыкальной формы, а внутреннее (подтекстовое) соединение эмотивов в целостный эмотивный план. Именно данный факт подчёркивает неразрывность эмотивного плана (первичного сюжета) монооперы и структурной организации текста, о которой речь будет идти в главе III. Понятия «рефрен» и «эпизод» здесь фигурируют не как формальные, а как функциональные.

В линии эмотивного плана отчётливо выделяются следующие кульминации:

1) первая кульминационная зона – третий эпизод («Скорая помощь») + экспозиция второго рефрена («О, приди же, приди»). Функция первой кульминационной зоны заключается в осуществлении динамики перехода от личностных событий внутреннего мира к «притчевому» обобщению, содержащемуся во второй кульминационной зоне. Оппозиция *любовь – одиночество* перерастает здесь в оппозицию *жизнь – смерть*, что делает тему более глобальной и общечеловеческой;

2) вторая кульминационная зона – шестой (финальный) эпизод «Как без тебя, как?». Здесь реализуется обобщение, переводящее, как и в финале монооперы Г. Фрида, высказывания главной героини из сферы ВСП в сферу общечеловеческих ценностей (по сути, здесь даётся «определение» одиночества).

Если в рассмотренных монооперах Г. Фрида и М. Таривердиева хронотоп синхронизировался с векторным, однонаправленным движением времени – прочтения дневника Анны Франк и ожидания возлюбленного «под часами», то в моноопере А. Спадавеккиа «*Письмо незнакомки*» (1975, либретто композитора по новелле С. Цвейга) хронотоп имеет рондальную структуру (именно хронотоп, а не только эмотивный план) (см. рис. 7).

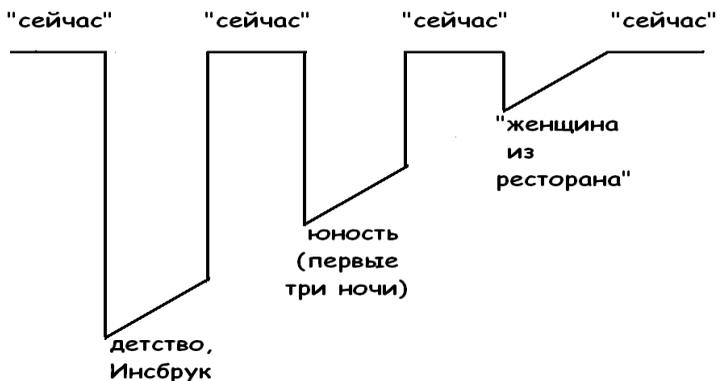


Рис. 7. Хронотоп монооперы А. Спадавецкиа «Письмо незнакомки»

Начинается моноопера с яркого интонационного построения, повторяющегося впоследствии при каждом возвращении действия в сферу «сейчас» – того дня, когда написано письмо, – на словах «Вчера мой ребёнок умер». Это интонационное построение, воплощающее такую область хронотопа, как «сейчас», чередуется с контрастными по тематическому материалу эпизодами, в которых время постепенно движется от далёкого прошлого к этому «сейчас»:

1) «Вчера мой ребёнок умер» – «сейчас», в момент написания письма;

2) «Когда ты появился, мне было тринадцать лет» – самый отдалённый период, детство и юность в Инсбруке;

3) «Вчера мой ребёнок умер» – «сейчас», в момент написания письма;

4) «В твоём окне был свет» – период юности, когда главная героиня возвратилась из Инсбрука и провела со своим возлюбленным три ночи, в результате которых родился ребёнок;

5) «Вчера мой ребёнок умер» – «сейчас», в момент написания письма;

6) «Я пережила не только годы счастья» – последний эпизод, в котором главная героиня рассказывает о годах нищеты, когда ради

ребёнка она «продавала себя», и о последней ночи с возлюбленным, когда он опять «не узнал» её, заплатив ей как «женщине из ресторана». В этом эпизоде время приходит к «сейчас», хронотоп замыкается после долгого пути от первого тезиса («сейчас») до последнего эпизода (приводящего к «сейчас»).

Все эпизоды представляют собой непрерывную крещендирующую последовательность – от тринадцати лет через юность к «сейчас».

Ряд рассмотренных вариантов построения хронотопа монооперы отнюдь не исчерпывает множества вариантов, составляющих смысловой потенциал жанра.

Итак, хронотоп в моноопере является категорией, воплощающей переход феномена времени из сферы действительности в сферу языка; основа выстраивания хронотопа в моноопере¹ – феномен субъективного (психологического) времени (парциального настоящего). Хронотоп в моноопере, отвечая линейно-процессуальным свойствам эмотивного плана, выступает базой временного строения текста. Именно на этом основании хронотоп в тексте монооперы синхронизирован с эмотивным планом, реализующим ВСП и его идентификацию с сознанием адресата в рамках смыслового потенциала жанра монооперы.

1.4. Внешняя сигнальная система в ракурсе внутреннего взгляда

Мы воспринимаем множество вещей
в себе и вне себя...
Г. Лейбниц

Всеобъемлющее сознание персонажа, содержащее субъектную позицию и реализующее процесс психологической идентификации с сознанием адресата, располагает множеством функций и внут-

¹ Учитывая множественность «пространственно-временных концепций музыки» [4, с. 6], можно предположить, что языковые особенности монооперы имеют встречное влияние на специфику хронотопа.

ренных интенций. Множественность функций и интенций ВСП объяснима тем, что внутренний мир не является дискретной ограниченной системой, не нуждающейся во внешних контактах. Центральное значение монологичности, которое она, как ключевое свойство организации текста, имеет в моноопере, не ограничивает смысловой потенциал жанра исключительно внутренним монологом. Внутренний мир человека а priori не замкнут и не изолирован: даже при малом спектре контактов с окружающей действительностью и другими личностными внутренними мирами он обладает развитой сетью разнообразных связей, поэтому ряд философских направлений задаётся вопросом о том, что такое человеческое «я» и может ли оно быть дистанцировано от окружающего. Следовательно, ВСП образуется не только посредством внутренних процессов, но и посредством реакций на *воспринимаемое*, в чём бы оно ни выражалось.

Здесь наблюдаем действие второго из двух важнейших параметров ВСП, рассмотренных в параграфе 1.1, а именно параметра открытости ВСП. Параметр открытости ВСП реализуется в том, что ВСП представляет собой «внутренний и внешний мир в единой системе» [199, с. 229]. Единство этой системы подтверждает действие первого параметра – цельности ВСП. Посредством совместного функционирования параметров цельности и открытости происходит взаимодействие и взаимопроникновение событий внутреннего психологического и внешнего физического миров.

Прежде всего представляется необходимым уделить внимание специфике воплощения в ракурсе внутреннего взгляда *внешней сигнальной системы*, посредством которой отражается связь ВСП с внешним миром. К внешней сигнальной системе могут быть отнесены любые явления и события внешнего мира, *воспринимаемые* субъектом и переводимые им в область субъектного «образа мира». Это может быть другой человек; может быть действие, мнение, поступок; могут быть любые элементы природы, освещения, интерьера – всё, что проникает в ВСП извне и становится фактом восприятия и осмысления или в целом – *фактом ВСП*. *Внешней* данная система может быть названа вследствие своего

объективного происхождения; *сигнальной* – вследствие восприятия её ВСП и превращения в некую условную сферу «образа мира» ВСП. Таким образом, *как внешняя сигнальная система функционируют разнохарактерные импульсы, воспринимаемые ВСП извне* со своей «точки зрения». Действие внешней сигнальной системы обусловлено хронологической синхронизацией вторичного и первичного сюжетов монооперы – реакцией ВСП непосредственно на поступивший стимул. Исходя из этого, можно считать внешнюю сигнальную систему востребованной в моноопере эпизодически, наравне с интенциями сознания сугубо внутренними – вторичный и первичный сюжеты то «смыкаются», то «размыкаются» хронологически.

Многopersонажная опера, в отличие от монооперы, обладает возможностями смены «точек зрения» (позиций) за счёт *множественности персонажей*, показа конфликтных или дружественных взаимоотношений персонажей в ансамблях или массовых сценах, авторской / зрительской оценки «со стороны» («снаружи»), как это может видеть сторонний наблюдатель. Эти возможности в опере комбинируются с возможностями раскрытия внутреннего мира того или иного персонажа (ария-аффект, развёрнутое сольное высказывание и др.) в форме «quasi-стоп-кадра», рассматриваемого традиционно как «остановка действия» (то, что уже неоднократно квалифицировалось нами как «окно» во внутренний мир персонажа). Соответственно, в опере можно наблюдать контаминацию принципов организации, в числе прочего, хронотопа: смена «внешнего» и «внутреннего» взглядов инициирует смену объективного (делимого на равные сегменты) времени и феномена парциального настоящего. В моноопере подобные явления исключены.

Моноопера, чей смысловой потенциал концентрируется вокруг единственного персонажа (субъекта), воплощая эмотивный план, основанный на монологичности и феномене парциального настоящего, всегда показывает «внутренний» взгляд, в рамках которого каждый контакт с внешним миром преломляется в индивидуальном, субъективном восприятии неповторимым образом. Кон-

такты ВСП с внешним миром¹ реализуются в ряде различных психологических фактов, которые можно условно подразделить на два направления:

1) контакты, инициирующие формирование новых *внутренних* свойств ВСП (реакция на данные контакты остаётся «внутри» ВСП)²;

2) контакты, вызывающие ответную *внешнюю* реакцию, выражающуюся в *вербальных и эмотивных послых, располагающих вектором «изнутри – вовне»*.

Динамическое взаимодействие внутреннего и внешнего в действительности в сознании человека констатировалось учёными неоднократно: «...все наши идеи получают либо путём ощущения, либо путём рефлексии, т.е. либо из наших наблюдений над внешними чувственными предметами, либо над внутренними деятельностями нашей души» [141, с. 101]; «непосредственный опыт состоит из *двух* факторов, объективного содержания опыта и испытующего субъекта...» [57, с. 49]. Становясь феноменом художественного мира, переходя из сферы действительности в сферу текста, динамическое взаимодействие внешнего и внутреннего ещё более усложняется, обретая дополнительные факторы. В первую очередь, дифференцируются реакция *внутренняя* и реакция, *выражаемая вовне*. Внутренняя реакция в тексте монооперы воплощается с помощью как музыкально-интонационных, так и вербальных формулировок; реакция, выражаемая вовне, требует – непременно и прежде всего – вербального оформления.

Контакты, инициирующие изменения во внутреннем мире персонажа, можно охарактеризовать как *микродialog* (термин предложен М. Бахтиным) – проникновение чужого слова в слово собственное: «диалогический подход возможен... к любой значащей части высказывания, даже к отдельному слову, если оно воспри-

¹ Под внешним миром, вследствие того, что сознание персонажа монооперы постулируется как *всеобъемлющее*, следует понимать ту часть внешнего мира, которая до данного контакта с ВСП не соприкасалась.

² Именно здесь содержатся «глубинные, осуществляемые интуитивным постижением слои восприятия» [300, с. 69].

нимается не как безличное слово языка, а как знак чужой смысловой позиции, как представитель чужого высказывания, то есть если мы слышим в нем чужой голос. Поэтому диалогические отношения могут проникать внутрь высказывания, даже внутрь отдельного слова, если в нем диалогически сталкиваются два голоса (микродиалог...)» [18, с. 214]. Динамика смены модификаций микродиалога составляет достаточно объёмную часть смыслового потенциала монооперы. «Взаимоотношения с чужим словом в конкретном живом контексте носят не неподвижный, а динамический характер: взаимоотношение голосов в слове может резко меняться, однонаправленное слово может переходить в разнонаправленное, внутренняя диалогизация может усиливаться или ослабляться, пассивный тип может активизироваться и т.п.» [там же, с. 231], – утверждает М. Бахтин и уточняет: «...преобладает разнонаправленное двуголосое слово, притом внутренне диалогизованное, и отраженное чужое слово: скрытая полемика, полемически окрашенная исповедь, скрытый диалог» [там же, с. 236]. Музыкальная составляющая синтетического текста монооперы позволяет воплощать микродиалог более наглядно, дистанцируя вербальный и интонационный элементы целого. Позиционируем микродиалог, наряду с внутренним монологом, как масштабное направление смыслового потенциала монооперы, содержащее ряд более частных модификаций.

Например, моноопера «Ожидание» А. Шёнберга и моноопера «Ожидание» М. Таривердиева, при кардинальных историко-стилистических и сюжетных отличиях, обе представляют собой внутренний монолог, содержащий элементы реакции на внешние сигналы. При этом сами внешние сигналы в тексте отсутствуют – показана лишь внутренняя психологическая реакция персонажа.

Моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос», напротив, не содержит даже фрагментов внутреннего монолога, воплощая модель микродиалога: все реплики Женщины направлены «вовне», ни одну из них Она не произносит «про себя». М. Бахтин обозначает подобную разновидность микродиалога как «скрытый диалог», очерчивая её достаточно подробно: «...явление скрытой диалогич-

ности... Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника пропущены, но так, что общий смысл нисколько не нарушается. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово» [18, с. 229].

Как одну из форм контаминации двух названных направлений, по мнению автора, следует рассматривать ареал смыслового потенциала монооперы, связанный с эпистолярными первоисточниками: с одной стороны, текст такого рода представляет собой развёрнутый внутренний монолог, не прерываемый даже кратковременными реакциями на внешние сигналы; с другой стороны, «письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено» [там же, с. 238]. Среди текстов такого рода назовём монооперы Г. Фрида «Письма Ван Гога», «Дневник Анны Франк», А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки», В. Губаренко «Нежность» и др.

Ряд рассмотренных фактов позволяет провести еще одну аналогию между персонажем монооперы и героем полифонического романа Ф. Достоевского именно в отношении раскрытия сознания / внутреннего мира персонажа. Как в полифоническом романе, так и в моноопере (а в общем, и во внехудожественной действительности) выделяются два основных направления сугубо внутренней эмотивной динамики – внутренний монолог и микродиалог. Посредством взаимодействия двух названных направлений, объединяющих множество частных модификаций, обеспечивается полное и разностороннее раскрытие монологического мира персонажа, что способствует идентификации самосознания персонажа и адресата с помощью механизма эмпатии.

Обобщая сказанное, можно утверждать: ВСП состоит из относительно стабильного «ядра», выявляющего индивидуальность ВСП – его внутренние структуры и особенности, и из сферы

внешних контактов, инициирующих в одном случае – изменения во внутренних структурах, а в другом – нацеленную вовне и извне наблюдаемую реакцию (от резко протестной до полностью созвучной импульсу) (рис. 8).



Рис. 8. Структура ВСП

Динамическая природа ВСП проявляется здесь, как можно предположить, ещё в одном, более инертном процессе: реакция, выражаемая вовне, имеет тенденцию постепенного перерастания в реакцию внутреннюю, а затем – стабилизации, «застывания» в качестве элемента «ядра».

Показательным как иллюстрация к изложенным тезисам представляется фрагмент из монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос» – эпизод беседы Женщины с Жозефом. В этом эпизоде, где Женщине становится ясна ложь её возлюбленного, отметим контрастность внутренней и выражаемой вовне реакций, протекающих одновременно. Выражаемая вовне реакция на слова Жозефа представляется в виде лаконичных вежливых фраз, тогда как внутренняя реакция, не отображаемая оркестровыми средствами, проявляется в отдельных интонационных построениях в партии солистки и получает «арочную» связь с эпизодом, когда Женщина говорит возлюбленному: «вдруг ты б мне солгал». В целом справедливо говорить о палитре посылов, располагающих вектором «изнутри – вовне», учитывая также множественность вариантов сочетания реакций разного типа.

В неисчерпаемом богатстве палитры посылов, располагающих вектором «изнутри – вовне», предлагается выделить два направле-

ния, почти неразрывно связанных в существующих текстах, но имеющих потенциал большей разграниченности:

- 1) диалог с виртуальным собеседником;
- 2) реакция на виртуальные внешние раздражители.

Использование термина *виртуальный* оправдано, в данном случае, отсутствием реальных (выведенных на сцену и имеющих «голос») ¹ собеседника и раздражителей (стимулов) в письменно фиксированном нотно-вербальном тексте произвольно взятой (или ещё не созданной) монооперы.

Понятие виртуальности, как отмечают современные исследователи, известно ещё с XIV в., со времени теоретических трудов и высказываний Николая Кузанского и Фомы Аквинского: «...категория виртуальности активно разрабатывалась в схоластике» [78, с. 106]. В XX–XXI вв. понятие виртуальности приобретает особое значение («Одним из следствий технического преобразования мира можно считать появление так называемых виртуальных реальностей» [138, с. 11]). Кроме влияния на сознание человека «технического преобразования мира», одним из важнейших свойств современного мироощущения можно считать внимание к созидательным функциям личности, к её психологическим свойствам и процессу «субъективного “дистраивания” реальности» [101, с. 27]. Процесс субъективного «дистраивания» реальности вполне коррелирует с понятием «образа мира» и параметром цельности ВСП монооперы.

Названные варианты действия внешней сигнальной системы можно увидеть и в многоперсонажной опере в «окнах» – сольных характеристиках персонажей. Как диалог с виртуальным собеседником выстроена финальная ария Марфы из оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» ². Виртуальные внешние раздражители и здесь служат границами формально-драматургической структуры

¹ Режиссёрские решения и даже авторские ремарки, касающиеся сценических деталей, к нотно-вербальному тексту монооперы не относятся.

² Развёрнутая сольная сцена, как будет показано в главе III, представляет собой неполный и отличающийся по функции и масштабу, но похожий по смысловому и драматургическому наполнению аналог-предвестник (метамодель) монооперы.

виртуального диалога с Иваном Сергеевичем, но в данном случае они составляют и содержание разделов, инициируя только смену состояний, как бы переключение взгляда с одного предмета на другой («яблоны», «колокольчик», «вон прямо по дорожке» и т.д.).

В качестве интересного примера следует упомянуть эпизод из сцены бала у Флоры в опере Дж. Верди «Травиата». Здесь формообразующими драматургическими «узлами» служат не вторжения внешних раздражителей, а наоборот, моменты внутренней психологической реакции Виолетты («*Che fia morir mi sento, pietá grand'Dio di me*»¹). Четырьмя повторяющимися репликами, состоящими из этих слов, скреплен весь эпизод; в силу интонационной повторности реплик и общего «рондального» принципа построения эпизода – обрисовываемая ситуация воспринимается зрителем как будто с внутренней точки зрения Виолетты. Данная иллюстрация свидетельствует о востребованности внешней сигнальной системы в ракурсе внутреннего взгляда не только в жанре монооперы, об особенностях проявления в опере «окон» во внутренний мир того или иного персонажа, а также о перспективности раскрытия потенциала внешней сигнальной системы².

В моноопере виртуальные персонажи фигурируют как в сознании и внутреннем мире единственного субъекта, так и в реальном пространстве, просто оставаясь «за кадром»: таков, например, собеседник Женщины в моноопере Ф. Пуленка «Человеческий голос». Таким образом, виртуальные персонажи могут быть:

1) воображаемыми, «видимыми» только для ВСП (наподобие Чёрта в «Братьях Карамазовых» Ф. Достоевского или Чёрного монаха в одноименном рассказе А. Чехова). В моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» это, например, образ Лиз, являющейся Анне во сне;

2) реально существующими, но невидимыми для адресата – присутствие в моноопере виртуальных персонажей такого типа создаёт довольно обширное поле режиссёрских решений. В моноопере

¹ «Зачем я здесь? О Боже, сжался надо мной».

² Интересным проектом могло бы стать воплощение в моноопере, например, разговорных тетрадей Л. ван Бетховена (вероятное в рамках смыслового потенциала жанра).

Г. Фрида «Дневник Анны Франк» это, например, образы Петера и супругов Ван-Даан. В моноопере Ф. Пуленка, как уже отмечалось, это собеседник Женщины, Жозеф, Мадам и безымянная телефонистка. Таких персонажей в монооперах, особенно основанных на первоисточниках эпистолярного жанра, достаточно много.

Для воспринимающего сознания адресата виртуальный персонаж всегда «невидим» и «неслышим», он существует только как факт ВСП монооперы. Однако для внутреннего мира персонажа он является объектом реальности («Мир, который окружает нас, – лишь возможные проекции... первичной психической матрицы...» [88, с. 128–129]). Посредством восприятия этой проекции происходит психологическая идентификация адресата и персонажа: сознание адресата «достраивает» в воображении реальность персонажа – по проекции, которую видят они оба. Построение субъект-объектных иерархий в составе целостной картины мира естественно для человеческого сознания и наблюдаемо как в художественных текстах, так и в повседневной действительности: «[“Я”] ... по сути своей диалогично; оно не просто раскрывается, но порождается в процессе общения...» [116, с. 23]. Это формирует потенциальное пространство выразительных возможностей для будущих произведений в жанре монооперы.

Приходится констатировать недостаточность иллюстративных примеров для тезисов о внешней сигнальной системе: в существующих образцах монооперы, к сожалению, внешняя сигнальная система разработана сравнительно мало (исключением является, конечно, моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос»). В связи с этим считаем справедливым назвать смысловую область внешней сигнальной системы областью в большей степени смыслового *потенциала* жанра монооперы.

В целях выявления структурной и функционально-динамической специфики смысловой области внешней сигнальной системы обратимся к образцам, представляющим генезис жанра монооперы. Прежде всего, представляется необходимым опереться на такую «ветвь» «генеалогического древа» принципа психологической идентификации адресата и персонажа, как *оперная партия*.

Самыми близкими к вершинной «ветви» монооперы являются «ветви» монодрамы и оперной партии, в чём можно убедиться, ознакомившись с рис. 4 и 5. Монодрама считается, по известной традиции, основным, если не единственным, «предком» монооперы. Обусловлен названный факт рядом исторических причин, уже достаточно основательно исследованных (подтверждением тому может служить пристальное внимание исследователей, например, к монодраме / моноопере А. Шёнберга «Ожидание» [48, 179, 256, 303]. Недаром жанр произведения А. Шёнберга определяется неоднозначно; недаром появление этого произведения считается началом существования нового самостоятельного и самодостаточного, номинально обозначенного жанра – монооперы.

Однако не менее (если не более) близкой моноопере, хотя и «с другой стороны», что показывает модель «генеалогического древа» (см. рис. 4), представляется *оперная партия*, существующая в рамках многоперсонажной оперы. Оперная партия, как уже утверждалось, не является самостоятельным жанром, будучи подчинённым элементом гораздо более масштабного оперного целого. Однако в нашем «генеалогическом древе» оперную партию рассматриваем как отдельную «ветвь» – условно, но не бесосновательно выделяемую единицу. Оперную партию, согласно сказанному в параграфе 1.1, отличает от монооперы только её несамостоятельность, подчинённая функция в опере. С монодрамой монооперу объединяет центральное значение единственного персонажа, при существенном различии задействованных языковых комплексов средств выразительности; с многоперсонажной оперой, напротив, – идентичность средств выразительности при множественности персонажей.

Кроме идентичности синтетического комплекса средств выразительности, между монооперой и многоперсонажной оперой видится ряд других, не менее значимых для понимания жанра монооперы параллелей. Важнейшим среди них назовём феномен *психологического портрета персонажа*. Опера, являющаяся, как известно, жанром музыкальным, воспринимается адресатом прежде всего эмоционально, а не логически (о чём свидетельствует роль эмотивности в синтетическом тексте оперы). Именно поэтому бо-

лее востребованной, чем, например, логическая убедительность сюжетной линии, в опере выступает психологическая достоверность характеров.

Музыкально-вербальный портрет персонажа в опере, даже при детальной психологической разработке, остаётся внешне воспринимаемым объектом сознания адресата; тем не менее «единственность» персонажа в рамках портрета создаёт предпосылки, позволяющие смоделировать переход персонажа от объектности к субъектной функции. Именно в этом, среди прочего, заключается значение оперной партии как «ветви» «генеалогического древа» монооперы.

Оперная партия призвана реализовать языковыми средствами психологический портрет персонажа. Она содержит всестороннюю характеристику персонажа – исчерпывающее множество его высказываний и внутренних психологических процессов. Согласно существующей традиции, наблюдаемой в драматическом театре и распространяющейся на театр оперный, большую смысловую нагрузку несёт первое появление, «выход» персонажа – так называемое *entree*, реализуемое в опере как *каватина* (в ранних модификациях жанра) или крупное *сольное высказывание* (в модификациях более современных). Безусловно, есть – и могут появляться в дальнейшем – образцы «безакцентного», «незаметного» выхода персонажа – без «выходной арии» или значительной оркестровой характеристики, но эти образцы, практически исключительные, представляют намеренное авторское решение и оправданы драматургическими целями. Дальнейшее – после «выхода» – углубление психологического портрета персонажа обусловлено его функцией в драматургии целого. Партии второстепенных, или эпизодических, персонажей могут ограничиваться «выходом» и репликами в ансамблях (как, например, партия Берты в опере Дж. Россини «Севильский цирюльник»), а иногда и просто репликами в ансамблях (солдаты во 2-м акте «Богемы» Дж. Пуччини, Сенная девушка в финале «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова и т.п.)¹.

¹ Нередко (и, в принципе, такое решение представляется вполне адекватным) подобные партии поручаются артистам хора.

Оперные партии центральных персонажей состоят, как правило, из нескольких развёрнутых сольных высказываний (как бы они ни назывались – сцена, ария, монолог, рассказ и т.п.), нескольких линий в небольших ансамблях (дуэтах, терцетах – при их наличии в тексте оперы) и ряда реплик в больших (хоровых или ансамблевых) сценах¹. Таким образом реализуется в оперной партии «континуальный процесс музыкального становления» [114, с. 99]. «Оперная партия выстраивается композитором с учётом равновесия моментов технического и эмоционального “напряжения” и “отдыха” [солиста], информативного и суггестивного типов выражения (проявляющихся в смене интонационных сфер речитативности и ариозности), сольных и ансамблевых сцен. Тесситурная драматургия оперной партии выстраивается в соответствии не только с образными, но и стилистико-техническими задачами» [190]. Таким образом, в партиях центральных персонажей многоперсонажной оперы встречаем достаточно объёмный ряд оперных форм.

История феномена оперной партии располагает множеством различных модификаций. Жёсткий регламент «канона» оперы *seria*, например, включал наличие того или иного количества сольного материала у каждого из персонажей, но исключал сквозное развитие, психологическую детализацию образов, формирование самостоятельных, способных к саморазвитию внутренних миров персонажей. Центральная и определяющая роль либреттиста / композитора (т.е. наличие «монологической позиции автора», по М. Бахтину) в опере *seria* бесспорна. Дальнейшее историческое преобразование оперы (ряд этапов которого автор намеренно упускает из поля зрения, так как исторический обзор жанра не входит в круг нашей проблематики) постепенно привело к преобладанию сквозного развития над номерной структурой; процессы, протекавшие синхронно преобразованиям оперного жанра в сфере литературно-драматического искусства, содержали тенденцию к психологизации образа, к рассмотрению внутреннего мира каждо-

¹ Структура оперной партии хорошо знакома, например, концертмейстерам оперных театров [291].

го персонажа. Чем более глубокие и объёмные внутренние миры появлялись у персонажей, тем более самостоятельными и независимыми от своих создателей они становились. Формирующаяся способность образов к саморазвитию постепенно инициировала рождение новых жанровых ответвлений в различных видах искусства.

Межродовая природа «генеалогического древа» монооперы, о которой говорилось ранее, позволяет обращаться к примерам из других видов искусства (в частности, литературы).

В первую очередь, конечно, следует ещё раз вспомнить полифонический роман Ф. Достоевского и специфику каждого его героя. Не принадлежа как объект сознанию продуцирующему, персонаж не может становиться объектом сознания воспринимающего; интенсивно протекает идентификация внутренних миров персонажа и адресата. «В то время как обычно самосознание героя является лишь элементом его действительности, лишь одной из черт его целостного образа, здесь, напротив, вся действительность становится элементом его самосознания» [18, с. 55].

Учитывая множественность персонажей – как в полифоническом романе, так и в многоперсонажной опере, – необходимо заметить, что *субъектами* (носителями внутреннего мира и точки зрения, раскрывающейся так или иначе в отношении тех или иных ситуаций и явлений) не могут выступать все действующие лица. Для преобладающего большинства персонажей как полифонического романа¹, так и оперы сохраняется свойство *объектности* – они существуют только *в восприятии* того или иного субъектного персонажа, только как внешние объекты внимания. При отсутствии в опере (в отличие от романа) фигуры автора, объектами внимания которого могли бы стать все персонажи (концепция монологического романа у М. Бахтина), «объектные персонажи» функционируют как объекты внимания «субъектных персонажей». Более того, представляется вполне правомерной гипотеза *убывания и возрастания субъектности* в рамках характеристики опер-

¹ Например, Лизавета Смердящая, Григорий, Марфа Игнатьевна и другие в «Братьях Карамазовых» Ф. Достоевского.

ного персонажа¹. Сольная характеристика, высказывание «от первого лица» являются признаками возрастания субъектности².

Справедливо предположить, что на основе убывания и возрастания субъектности в опере происходит «разделение» на главные и второстепенные (а также эпизодические) партии. При наличии фиксированного нотно-вербального текста (клавира, партитуры), наблюдаемого при функционировании оперного произведения после завершения творческого процесса композитора, нетрудно проследить убывание и возрастание субъектности каждого персонажа в течение всей оперы.

Психологический портрет персонажа реализуется в опере с помощью взаимодействия образно-интонационных сфер. Образно-интонационная сфера может быть представлена разными формальными образованиями, от тематического комплекса до лейт-темы, но в любом случае она содержит и передаёт воспринимающему сознанию эмотивный «посыл» и контуры внутреннего психологического мира персонажа. Углубление в этот мир и разностороннее его освещение зависят от степени дальнейшего развития образа, дальнейшего его участия в драматургическом целом оперы. Музыкальные языковые средства а priori несут значительную *психологическую* смысловую нагрузку, даже находясь вне контекста сюжета и действия. В отношении оперного персонажа названная нагрузка становится гораздо более объёмной за счёт «целостного психологического вектора» [190] личности певца. ***Суггестивное воздействие данных параметров обеспечивает интенсивные процессы психологической идентификации адресата и персонажа***, расширяя тем самым способность к постижению внутреннего мира персонажа и восприятию его как самостоятельного субъекта. Личность адресата проходит процесс психоло-

¹ Следует заметить, что объектность или субъектность персонажа оперы никак не зависят и не влияют на красоту, полноту, выразительность или вокально-техническую сложность его интонационной характеристики.

² Нужно оговорить, что процессы возрастания и убывания субъектности персонажей в опере связаны с эпохальными и стилистическими свойствами жанра, благодаря чему картина оказывается намного сложнее, чем кажется на первый взгляд, и заслуживает специального внимания исследователей.

гической идентификации с личностью персонажа, указывая таким образом на антропоцентрическую мировоззренческую установку.

Например, в опере Н. Римского-Корсакова «Царская невеста»¹ в качестве субъектных персонажей отчётливо выступают Грязной, Любаша и Марфа. Малюта и опричники становятся объектами «мира Грязного», царь со свитой, Домна Сабурова и Дуняша, отчасти Лыков и Собакин – объектами «мира Марфы», Бомелий – объектом «мира Любаши». При этом объектами внимания, например, Грязного являются и Любаша, и Марфа, и Лыков, и многие другие, присутствующие в опере – таким образом, наблюдаем взаимодействие и пересечение субъектных «миров».

Структура оперы включает как отдельные номера, так и сквозные сцены (отметим структурную динамику, характерную для данной оперы: к концу, когда действие всё более и более ускоряется, становясь всё более напряжённым, номерная структура, имевшая место в начале оперы, «ломается» и приобретает свойства сцен сквозного развития).

В качестве примера оперной партии как генетического «предка» монооперы остановимся на партии Григория Грязного – субъектного персонажа, обладающего объёмным и развёрнутым внутренним миром и рядом взаимосвязей как с субъектными, так и с объектными персонажами оперы.

П а р т и я Г р я з н о г о:

1) *выход Грязного* – ария «Куда ты, удаль прежня, девалась». Здесь, безусловно, соблюдается принцип *entrez* – ария выдержана «в лучших традициях» каватины. Грязной говорит о себе, очерчивается характеристика его внутреннего мира, отдельные биографические штрихи; одновременно обозначается завязка будущего трагического действия – любовь Грязного к Марфе;

¹ Опера Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» и партия Григория Грязного выбраны автором в качестве примера с достаточной степенью произвольности, но прежде всего по таким факторам, как известность и доступность материала, типичность рассматриваемых свойств оперной партии и яркость (наглядность) их воплощения в данной опере.

2) *массовая сцена с опричниками*, где партия Грязного представлена лишь отдельными репликами. Здесь очерчиваются контуры объектного «мира Грязного»;

3) *речитативная сцена-диалог* с Бомелием и *терцет разногласия* (Грязной, Бомелий, Любаша);

4) *сцена-дуэт с Любашей*, которым заканчивается первое действие, после чего следует второе действие, где Грязной не появляется вообще. В дуэте происходит первое прямое взаимодействие субъектных «миров» Грязного и Любаша – их «несовпадение» (при внутренней идентичности), параллельное функционирование композитор подчёркивает имитационными приёмами проведения интонационных линий;

5) *речитативные реплики* и короткое (две страницы клавира) *ариозо* в сцене свадьбы Марфы и Лыкова. Краткость ариозо и направленность всех реплик «вовне» (нет ни одного слова, ни одной интонации, характерных для субъектного мира Грязного) свидетельствуют об отсутствии Грязного в субъектном мире Марфы, которое в дальнейшем будет подтверждено;

6) финальная сцена 4-го действия, начинающаяся речитативными репликами («доклад») и содержащая три развёрнутых, интонационно и тесситурно насыщенных эпизода («Бояре! Я грешник окаянный», «Нет сил стерпеть» и «Страдалица невинная, прости»), перемежающихся большой арией Марфы («Иван Сергеич, хочешь в сад пойдём») и хором опричников во главе с Маллотой. В финальной сцене наблюдаем интенсивное, но достаточно необычное, если не сказать – парадоксальное взаимодействие субъектных персонажей. Марфа говорит с Грязным, как с Лыковым – непосредственным объектом её субъектного мира, один только раз упоминая Грязного – упоминая исключительно в той функции, в которой он присутствовал в её внутреннем мире: «Хорош же дружко! Нашёл же чем невесту тешить!» После известия о смерти Лыкова, потеряв сознание и очнувшись, Марфа возвращается в тот субъектный мир, который принадлежал ей до начала всех трагических событий (в том числе и до «смотра невест» Ивана Грозного). Григория Грязного в её внутреннем мире не было (только в формальной роли

«дружки» на свадьбе с Лыковым) и нет. Любаша – также субъектный персонаж – говорит о Бомелии, даже не задумываясь («Подслушала я с немцем разговор твой. Себе я тоже выпросила зелья»), хотя обещала совсем другое («На пытке не скажу, откуда взяла»). Здесь срабатывает необоримая центростремительная тенденция финала, призванного «собрать» персонажей: благодаря этой тенденции в финале оперы образуется симметрия виртуальных субъектно-объектных «пар» (Марфа – Лыков, Любаша – Бомелий), между которыми находится третий субъектный персонаж, не имеющий «пары» – Григорий Грязной. Именно здесь и именно благодаря его «непарности», неустойчивости, наблюдаем разнонаправленность его высказываний: первый «вектор» направленности его внутреннего мира – окружающее общество, люди, к которым обращена речь «Бояре! Я грешник окаянный». Второй «вектор» оказывается направленным «внутри себя»: «Нет сил стерпеть». Третий – в принципе, включающий оба предыдущих, – обращение к Марфе («Страдалица невинная, прости»), не имеющее прямого адресата, так как Марфа его не слышит и Грязной это понимает, – «вектор» исповеди и покаяния, по сути, «перед небом». В принципе, все три названных «вектора», внешне разнонаправленные, внутренне ориентированы как «суд над собой», «приговор себе», служащий развязкой драматургической линии субъектного мира Грязного. Убийство Любаша, как ни странно, практически не занимает места во внутреннем мире Грязного, являясь закономерной драматургической развязкой линии Любаша. Не имеет драматургической развязки, как можно заметить, линия Марфы – она «уходит в бессмертие», чем, наверное, объяснимы и глобальная присутствующая, хоть и не формулируемая, идея «победы жизни и добра» (с этим связано состояние катарсиса, которое испытывает адресат в финале оперы), и название оперы, и интонационно-тематическое содержание увертюры¹.

Как видим, в многоперсонажной опере прослеживается наличие и динамическое взаимодействие субъектных и объектных персонажей.

¹ Автор позволяет себе только примерно наметить вопросы, заслуживающие специального исследования, но выходящие за рамки освещаемой проблематики.

В моноопере субъектные и объектные персонажи предельно поляризуются, кардинально возрастает дистанция между ними. Внутренний мир субъектного персонажа, в силу его единственности становится тотальным и всеобъемлющим, тогда как объектные персонажи превращаются в *виртуальных*.

Итак, ВСП в синтетическом художественном тексте монооперы располагает тремя динамическими сферами: сферой «ядра», сферой внутренней реакции и сферой реакции, выражаемой вовне. Сфера реакций второго типа (реакции, выражаемые вовне) представляет внешнюю сигнальную систему, предстающую в ракурсе внутреннего взгляда единственного, обладающего субъектной функцией персонажа; внешняя сигнальная система воплощается посредством ряда вербальных и эмотивных посылов, располагающих вектором «изнутри – вовне». В силу немногочисленности существующих образцов реализации в моноопере внешней сигнальной системы автор обращается к образцам сквозной сольной сцены и оперной партии из многоперсонажной оперы – прямых и наиболее близких генетических «предшественников» монооперы. Если в многоперсонажной опере, учитывая множественность персонажей, можем наблюдать классификацию их на субъектные и объектные, то в моноопере, опирающейся на внутренний мир единственного персонажа, объектность переходит в виртуальность. В целом художественную реализацию в жанре монооперы внешней сигнальной системы как одной из сфер ВСП следует относить в настоящее время преимущественно не к фиксированным образцам (где подобных примеров мало), а к смысловому потенциалу жанра.

1.5. Комплекс смысловых ареалов одиночества

Одинокими не рождаются.
Одиночеству учатся...
Р. Рождественский

Среди множества смысловых ареалов монооперы, обусловленных действием смысловой константы жанра – «единственности»

персонажа, – в фиксированных, уже созданных текстах преобладает, как можно заметить, **комплекс смысловых ареалов одиночества**. Другие комплексы смысловых ареалов жанра преимущественно принадлежат сфере смыслового потенциала монооперы – сфере будущих, ещё не созданных текстов. Такая востребованность и, можно сказать, традиционность обращения к данному комплексу смысловых ареалов обусловлена спецификой распространённых представлений о жанре монооперы, включающих, как правило, смешение понятий *одиночества*, представляющего только один комплекс смысловых ареалов, и *монологичности*, являющейся одним из ключевых свойств жанра.

Монологичность ВСП не требует для своей художественной реализации сюжетно-факто-логической ситуации одиночества. Являясь необходимым элементом подтекстового смыслового пласта (СПИ, по И. Гальперину), монологичность ВСП не относится к области содержательно-фактуальной информации (СФИ, по И. Гальперину) данного текста. Монологичность ВСП представляет собой центральное свойство всего ряда комплексов смысловых ареалов монооперы, составляющих её смысловый потенциал. Комплекс смысловых ареалов одиночества является лишь одним из однородных элементов названного ряда. Но и в рамках данного комплекса фактологическая (сюжетно обусловленная) ситуация одиночества не является обязательной.

Внутренняя психологическая жизнь человека изобилует такими известными явлениями, как «одиночество в толпе», «одиночество вдвоём», и в то же время такими явлениями, как «разговор с прошлым», «разговор с воображаемым гостем» и т.п. Следует подчеркнуть *виртуальную* сущность названных явлений: диалог, наблюдаемый «в одностороннем порядке», неизбежно предстаёт монологом, реализацией отражения ситуации диалога в индивидуальном сознании одного из собеседников (рассмотренная в параграфе 1.4 модель микродиалога). Второй собеседник в данном случае оказывается не более чем *фактом сознания* говорящего.

Таким образом, человек может переживать одиночество, находясь фактологически не один, и не испытывать этого состояния,

находясь фактологически в одиночестве. Данные наблюдения усложняют процесс классификации смысловых ареалов монооперы; тем не менее одиночество – как фактологически реальное, так и внутренне переживаемое – существует в едином смысловом пространстве, объединяя ряд различных смысловых ареалов в целостный комплекс. Заметим, что *одиночество становится смысловым ареалом только тогда, когда превращается в воспринятый и осознанный личностью факт ВСП.*

Напомним, что как сюжет монооперы, коррелирующий напрямую со структурными закономерностями строения текста, в нашем исследовании предлагается понимать не внешне воспринимаемую цепочку событий (которых в моноопере немного), а последовательность внутренних событий ВСП, определяющих тот или иной контур рельефа эмотивного плана. Данный тезис, как утверждалось уже неоднократно, отвечает положениям о выстраивании в моноопере хронотопа в соответствии с периодами парциального настоящего.

Именно с этих позиций (первичность внутреннего (психологического) сюжета и выстраивание хронотопа, синхронизированного с периодами парциального настоящего) представляется значимым обращение к *монодраме*: монодрама, наряду с оперной партией, представляет собой одну из ближайших к вершинной «ветвей» «генеалогического древа» принципа психологической идентификации адресата и персонажа. Если в предыдущем разделе пристальное внимание было уделено оперной партии, то здесь, в связи со смысловым ареалом одиночества, считаем необходимым уделить внимание монодраме.

Как уже говорилось в параграфе 1.4, монодрама, при кардинальном отличии языка выразительных средств, близка к моноопере как один из её непосредственных «предков» по центральной смысловой константе – «единственности» персонажа. Корни монодрамы уходят далеко в прошлое, к древнегреческой трагедии: «генеалогическое древо» принципа психологической идентификации адресата и персонажа полностью основано на этой базе. Собственно теория монодрамы получила развитие в начале XX в.,

прежде всего в работах Н. Евреинова [87]: «понятие монодрамы должно обозначать такого рода драматическое представление, в котором мир, окружающий действующего, является таким, каким воспринимает его действующий в любой момент своего сценического бытия» [92, с. 10]. Таким образом, в монодраме, согласно данному определению жанра, фиксируем смыслообразующую функцию субъектного – единственного – персонажа, а также центральное значение ВСП.

Специфика внутреннего мира ВСП, вкупе с необходимостью выстраивания хронотопа как линии парциального настоящего, требовала от жанра монодрамы иных выразительных средств, чем традиционные в театре. «Теперь, с изобретением транспарантных декораций, поистине “волшебных фонарей”, усовершенствования средств освещения всевозможной окраски и силы, частых перемен, о которых раньше и не снилось драматургам, превосходных эффектов вуалирования и пр., – мы смело можем говорить о монодраме, как о вполне осуществимой идее» [там же, с. 11]. Здесь речь идёт, по сути, о кинематографе. Совсем немногим позднее появляется понятие *монтажа* как принципа организации синтетического текста (впервые формулируется понятие, тогда как «в качестве всеобщего принципа смыслообразования и одного из способов воплощения художественного замысла монтаж существовал и до своего распространения в кинематографе в других видах искусства (литература, изобразительное искусство, музыка и т.д.)» [239]). Используется в творческих опытах и изучается специфика *монодраматического монтажа* [227]. Акцентируется «особая эстетическая роль монтажа, который организует единство зрительных и звуковых элементов в особый пространственно-временной континуум» [239]. Единство зрительных и звуковых элементов, формируемое в тексте посредством монтажа, можно считать предвосхищением аудиовизуального единства синтетического текста монооперы.

Среди важнейших исторических предпосылок рождения жанра монооперы, наряду с монодрамой, следует назвать комплекс смысловых ареалов одиночества, являющийся только одним из

воплощённых и потенциально существующих смысловых комплексов, и в то же время – первым и исходным в истории жанра. Именно историческая функция комплекса смысловых ареалов одиночества инициировала формирование традиции, связывающей монооперу исключительно с одиночеством.

Смысловой комплекс *одиночества* как некая художественная парадигма появляется в эпоху романтизма, получая затем – уже в ХХ в. – разностороннее развитие. Если романтизм придавал одиночеству возвышенный, даже героический оттенок, последующее развитие смыслового комплекса одиночества привело к трагизму «маленького человека». Образ «маленького человека» кристаллизовался в литературе постепенно, но достаточно целенаправленно (с позиций настоящего времени можно проследить тенденцию, идущую от творчества А. Пушкина и Н. Гоголя к прозе Ф. Достоевского («Двойник», «Записки из подполья») и пресекающуюся только с приходом советской власти, опиравшейся на принципы социалистического реализма с идеями коллективизма и массовости в искусстве). Если в рассказе А. Пушкина «маленький человек» был ещё только *социально* «маленьким», «униженным богатырём» [266, с. 285], то в дальнейшем он приобретает черты *нравственно* «маленького», «забитого», рождается образ «отчуждённого человека во враждебном мире» [25]. Войны и катаклизмы рубежа веков практически обесценили человеческую личность; одиночество Воццека отличается от одиночества Чайльд-Гарольда именно тем, что оно становится *вынужденным*, перестаёт быть романтической «драпировкой», превращаясь в человеческую трагедию.

Романтические одиночество и странничество преобразуются в экспрессионистские изолированность и неприютность. Утрирование порождает трагический гротеск: одиночество становится брошенностью, народ становится толпой. «Экспрессионизм как художественное направление возник на основе взаимоотношений с различными сферами научной деятельности: с психоанализом Фрейда, феноменологией Гуссерля, неокантианской гносеологией, философией “Венского кружка” и гештальтпсихологией» [там же].

Многоаспектность экспрессионизма как художественного направления включает целый комплекс черт: «Для музыкального экспрессионизма характерен иррационализм, устремлённость за пределы сознания – будь то тёмные глубины человеческой души (не случайно его развитие совпало с расцветом психоанализа) или мистическое визионерство; тяготение к пограничным психическим состояниям, эмоциональная взвинченность, предельная субъективность, нередко приводящая к деформации окружающего мира, который предстаёт сквозь призму восприятия героя...» [49, с. 6].

В дальнейшем, при переходе к лирико-бытовым пластам содержания, одиночество становится фактом межличностных отношений (тогда персонажем монооперы становится одинокая / брошенная любимым женщина). Не случайна хронологическая синхронность появления теории монодрамы [92, 219], кульминации развития экспрессионистского образа «потерянного человека», функционирования немецкой «драмы крика» («Schrei-dramen») [131] и создания А. Шёнбергом монооперы / монодрамы «Ожидание», положившей начало пониманию монооперы как самостоятельного жанра.

Такие этапы можно фиксировать в процессе формирования в искусстве смыслового комплекса одиночества как самодостаточной художественной парадигмы. Вероятно, именно хронологической синхронностью кульминационного этапа названных процессов, в числе прочего, объяснимы значимость для жанра монооперы комплекса смысловых ареалов одиночества и обусловленное этой значимостью смешение понятий одиночества и монологичности.

Обозначим ареалы, выделяемые нами в комплексе смысловых ареалов одиночества, учитывая условность проводимых смысловых границ:

1. Ареал *вынужденного бездействия* («Ожидание» А. Шёнберга, «Ожидание» М. Таривердиева): при кардинальном различии сюжетных фабул в обеих монооперах героиня оказывается «запертой» в молчании окружающего мира. Внутренний монолог персонажа с максимальной степенью детализации «транслируется» в вокальную партию. Для данного ареала характерна синхронизация времени парциального и реального. Этапы внутреннего сюжета

(эмотивного плана) монооперы М. Таривердиева *«Ожидание»*, коррелирующие со структурой хронотопа, достаточно подробно рассмотрены в параграфе 1.3. Осознание одиночества персонажем, превращение одиночества в факт ВСП читается на протяжении всего текста, так как маркировано в обоих рефренах: а) «Женщины привыкли ждать»; б) «Одинокой мне быть запрети». Два фрагмента прямого осмысления слова «одиночество», происходящего в ВСП, содержат тенденцию смыслового крещендирования, масштабирования темы: если в первом фрагменте наблюдаем связь «одиночество – Я», то во втором фрагменте происходит переход на уровень притчи, обобщение индивидуальной проблематики до общечеловеческой («одиночество – Люди»).

Первый фрагмент («Одиночество – Я»)

Ветры зимние
вдаль уносятся
и назад возвращаются.
Почему,
зачем,
одиночество,
ты со мной
не прощаешься?
Пусть мне холодно
и невесело,
всё стерплю,
что положено...
Одиночество
ты профессия
до безумия сложная!
Ночь пустынная.
Слёзы затемно.
Тишина безответная...
Одиночество
наказание.
А за что
я не ведаю...

Ночь окончится.
Боль останется.
День
с начала закрутится...
Одинокими
не рождаются.
Одинокеству
учатся.

Второй фрагмент («Одинокеству – Люди»)

В этом взрывчатом мире
забытой уже
тишины,
где над всеми
бессонное время
летит безучастно,
не придётся вам пусть никогда
ждать любимых
с войны!
Не придётся вам пусть никогда
ждать любимых
напрасно!
Рядом с бронзой царей,
разжиревших
на лжи и крови,
рядом с бронзой героев,
рискнувших собой в одночасье,
должен выситься памятник
Женщине,
ждушей любви!
Светлый памятник Женщине,
ждушей
обычного счастья...
Вновь приходит зима
в круговерти метелей и стуж.
Вновь для звёзд и снежинок
распахнуто небо ночное...

Все равно я дождусь!
Обязательно
счастья дождусь!
И хочу, чтоб дождались вы
вместе со мною.

Особое значение для финала монооперы, как уже отмечалось в параграфе 1.3, применительно к монооперам Г. Фрида и А. Спадавеккиа, имеет *притчевость*, восходящая к жанру притчи [84, 161], и позволяющая обобщить проблематику, актуализируемую в индивидуальном ВСП, до общечеловеческой.

2. Ареал *эпистолярных жанров* («Письмо незнакомки» А. Спадавеккиа, «Письма Ван Гога», «Дневник Анны Франк» Г. Фрида, «Нежность» В. Губаренко) – превращение в «звуковую партитуру» *письменных* источников, воплощающих внутренний монолог персонажа. Несмотря на то что «письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено» [18, с. 238], ареал эпистолярных жанров представляется возможным отнести к комплексу смысловых ареалов одиночества. *Во-первых*, в рамках данного ареала одиночество, как правило, является фактом ВСП; *во-вторых*, отсутствует виртуальный диалог как с воображаемым, так и с действительным собеседником: действуют только те контакты, реакция на которые концентрируется во внутренних структурах ВСП. Приведём фрагменты из монооперы А. Спадавеккиа *«Письмо незнакомки»*, в которых формулируется тема одиночества как факта ВСП:

а) Вчера мой ребёнок умер! Я снова буду одна, если мне суждено ещё жить. Завтра придут чужие люди, положат в гроб моё дитя. Придут друзья, принесут венки, но что значат цветы возле гроба? Меня станут утешать, говорить мне слова, слова, слова, но это не сможет меня утешить, ведь я же осталась одна, осталась одна!.. А ведь нет ничего более ужасного, чем одиночество среди людей.

б) Я снова одинока, нет ребёнка... Нет ни строчки от тебя. Раз я мертва для тебя, так почему мне не желать смерти! Я не буду больше докучать тебе, но я должна была излить душу свою в час смерти нашего ребёнка!

Центральной здесь предстаёт формулировка «нет ничего более ужасного, чем одиночество среди людей». Именно эта формули-

ровка фигурирует как важнейший факт ВСП, тогда как смерть ребёнка постулируется как внешнее событие, повлекшее за собой появление такого факта во внутренних структурах ВСП.

В моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» видим другую формулировку темы одиночества:

В сущности, молодость более одинока, чем старость. У старших есть свои воззрения, они больше не колеблются, они знают, что им делать в жизни. А нам, молодым, вдвойне трудно защищать свои взгляды в такое время, когда рушатся, рушатся все идеалы, когда люди усомнились в правде, в справедливости, в счастье! Идеалы, мечты, светлые надежды у нас не могут возникнуть, а если возникают, то страшная действительность разрушает их начисто...

«Дневник Анны Франк» Г. Фрида представляет собой довольно неоднозначное целое. С одной стороны, в этом тексте, бесспорно, можно констатировать одиночество как факт ВСП и отсутствие внешней сигнальной системы – признаки комплекса смысловых ареалов одиночества; с другой стороны, ВСП оперирует местоимением «мы» чаще, чем местоимением «я», переводя смысловые ориентиры текста из сферы индивидуального внутреннего мира в сферу притчевого обобщения. Одиночество фигурирует здесь как философское понятие и часть мировоззрения целого поколения («нам, молодым...»), а не как личностное переживание;

3. Ареал *«тайников помутнённого сознания»* («Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, «Чёрный обморок» Д. Кривицкого). Для этого смыслового ареала характерны децентрация сюжета, подчинение внутреннего монолога персонажа и в целом динамики ВСП и эмотивного плана концептуальному содержанию текста. Ареал «тайников помутнённого сознания» составляет значительную область потенциала комплекса смысловых ареалов одиночества, так как допускает практически ничем не ограниченную свободу построения сюжета (эмотивного плана), не связанного вообще с внешними контактами ВСП¹.

¹ Многообразие ареалов одиночества, существующих в рамках смыслового потенциала монооперы, почти неисчерпаемо. Например, самостоятельными ареалами могут быть одиночество непонятого пророка (история Кассандры), одиночество блудного сына, одиночество изгнанника и др.

Комплекс смысловых ареалов одиночества ограничен рамками одиночества как факта ВСП¹. Таким образом, в данный комплекс смысловых ареалов не входит, например, моноопера Ф. Пуленка «*Человеческий голос*»: фактологическое одиночество героини не делает одиночество фактом ВСП. Более того, ВСП героини в моноопере воплощено только через её высказывания, направленные вовне – мы не слышим ни одного слова, отражающего внутреннюю реакцию героини на происходящее вокруг. Все реплики Женщины рассчитаны на восприятие кем-то другим, не входящим во внутреннюю структуру ВСП (всё, что она говорит, адресовано кому-то).

Как уже отмечалось, история формирования жанра монооперы обусловила такой факт, как преобладание в фиксированных образцах монооперы одиночества *вынужденного*, тогда как в целом потенциал данного комплекса смысловых ареалов им не ограничен. Потенциал данного комплекса содержит и факты *добровольного* одиночества. Одиночество вынужденное понимается в рамках ВСП как *болезненно переживаемое состояние*, из которого личность (персонаж) стремится выйти. Однако многообразие жизни включает ряд ситуаций добровольного одиночества, когда человек не стремится скорее выйти из этого состояния: отшельничество, молитва (в состоянии благодарности, а не отчаяния), творческий процесс, глубокое позитивное переживание, чтение книги, сон, например². Обозначенный ряд можно продолжить³.

¹ Именно пониманием одиночества как факта ВСП обусловлено, вероятно, неоднократное обращение к эпистолярным жанрам. Однако обращение к эпистолярным жанрам не является «монополией» жанра монооперы: и до монооперы создавались музыкальные произведения, воспринимаемые как «вокально-песенный или фортепианный дневник» [217, с. 110].

² Интересным для реализации в жанре монооперы мог бы стать сюжет о воплощении души – рождении ребёнка, монолог приходящего в мир (ещё не рождённого, а затем родившегося человека).

³ В данном контексте необходимо вспомнить первую в истории музыкального искусства монооперу, не имевшую ещё такого жанрового обозначения; она несла функцию антракта в большом оперном спектакле. Речь идёт о моноопере Доменико Чимарозы «Il Maestro di Cappella» (1793). Юмор и искромётность, с которыми воплощён в ней образ дирижёра оркестра, противостоят современным распространённым представлениям о моноопере. В моноопере Д. Чимарозы, конечно, нет и намёка на смысловые ареалы одиночества: дирижёр репетирует с оркестром, непрерывно функционирует внешняя сигнальная система

Таким образом, монологичность как одно из ключевых свойств жанра монооперы вообще реализуется, конкретизируясь, в комплексе смысловых ареалов одиночества, в числе прочих комплексов. *Комплекс смысловых ареалов одиночества*, как можно утверждать, отличается от других смысловых комплексов монооперы тем, что *исключает задействованность внешней сигнальной системы*, реализующей контакты ВСП, нацеленные вовне и извне наблюдаемые. В рамках комплекса смысловых ареалов одиночества – как в фиксированных текстах, так и в будущих, ещё не созданных образцах жанра – реализуется разностороннее освещение двух внутренних областей ВСП: стабильного «ядра» и контактов, инициирующих изменения во внутренних структурах ВСП.

Итак, комплекс смысловых ареалов одиночества выступает одним из комплексов смыслового потенциала жанра монооперы. Его востребованность в существующих фиксированных текстах, относящихся к жанру монооперы, объяснима историческими причинами, а именно синхронностью процессов кульминации эстетики экспрессионизма (в том числе образа «потерянного человека») и рождения монооперы как самостоятельного жанра. Комплекс смысловых ареалов одиночества полностью исключает действие в тексте внешней сигнальной системы, как и области ВСП, включающей контакты, нацеленные вовне и извне наблюдаемые. Подчеркнём, что одиночество становится смысловым ареалом только тогда, когда превращается в воспринятый и осознанный личностью факт ВСП.

Таким образом, моноопера представляется вершинным воплощением антропоцентрической мировоззренческой установки в искусстве. Только в данном жанре возможен процесс тотальной психологической идентификации адресата и персонажа. Все явления и события, присутствующие в художественном мире данного текста, адресат видит с позиции «я», а не «он / она», т.е. предметом внимания адресата в моноопере становится не сам персонаж, а окру-

(обращения к различным группам оркестра). Неожиданная, но вполне оправданная параллель выстраивается здесь с монооперой Ф. Пуленка «Человеческий голос», также построенной полностью на внешней сигнальной системе.

жающий мир, видимый с точки зрения персонажа. Смысловой потенциал жанра монооперы предстаёт нестрогим ограниченным «полем», образованным рядом смысловых ареалов. Центральной смысловой константой, обеспечивающей уникальность жанра, является «единственность» персонажа; обладая субъектной функцией, единственный персонаж воплощается посредством всеобъемлющего сознания персонажа (ВСП). В моноопере в рамках ВСП, обладающего двумя взаимодействующими параметрами – цельностью и открытостью, акцентируется психологическое пространство личности. В психологическом пространстве личности, в свою очередь, на первый план выступает сфера эмоциональности; в качестве интратекстовой категории, отражающей эмоциональность, предстаёт эмотивность – понятие, заимствованное из антропоцентрической лингвистики. Эмотивность раскрывается с помощью линейной последовательности – первичного подтекстового сюжета, обозначаемого как эмотивный план.

Конкретизация смыслового ареала, преобразование его в образ единственного персонажа монооперы происходит посредством монологичности – центрального свойства жанра. Ракурс действия монологичности коррелирует с ракурсом действия аналогичного понятия в полифоническом романе Ф. Достоевского, который подробно исследуется М. Бахтиным.

Основа выстраивания хронотопа в моноопере – феномен субъективного (психологического) времени (парциального настоящего). Хронотоп, отвечая линейно-процессуальным свойствам эмотивного плана, выступает базой временного строения текста. Именно на этом основании хронотоп в тексте монооперы синхронизирован с эмотивным планом, реализующим ВСП и его идентификацию с сознанием адресата в рамках смыслового потенциала жанра монооперы.

ВСП в синтетическом художественном тексте монооперы располагает тремя динамическими сферами: 1) сферой «ядра», 2) сферой внутренней реакции и 3) сферой реакции, выражаемой вовне. Сфера реакций третьего типа представляет внешнюю сигнальную систему, предстающую в ракурсе внутреннего взгляда единствен-

ного, обладающего субъектной функцией персонажа; внешняя сигнальная система воплощается посредством ряда вербальных и эмотивных посылов, располагающих вектором «изнутри – вовне».

В силу немногочисленности существующих образцов реализации в моноопере внешней сигнальной системы автор обращается к образцам сквозной сольной сцены и оперной партии из многоперсонажной оперы. Если в многоперсонажной опере, учитывая множественность персонажей, можем наблюдать классификацию их на субъектные и объектные, то в моноопере, опирающейся на внутренний мир единственного персонажа, объектность переходит в виртуальность. В целом художественную реализацию в жанре монооперы внешней сигнальной системы как одной из сфер ВСП следует относить в настоящее время преимущественно не к фиксированным образцам (где подобных примеров мало), а к смысловому потенциалу жанра.

Среди зафиксированных образцов монооперы по объективным историческим причинам преобладает действие комплекса смысловых ареалов одиночества, исключающих внешнюю сигнальную систему. Однако даже в пределах данного комплекса присутствует множественный ряд неосвоенных областей, относящихся к сфере смыслового потенциала жанра монооперы. В целом смысловой потенциал жанра представляется направлением, перспективным для творческих поисков и открытий.

Глава II. ИНТЕГРАЦИЯ СИСТЕМ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В МОНООПЕРЕ

2.1. Уникальный языковой спектр монооперы в семье языковых систем музыкальных средств выразительности

«Я, – говоришь ты, – сочинил стихотворенье». —
Пусть в этом тексте роль твоя и велика –
Не ты придумал элементы языка.
Не ты придумал нормы их соединенья...
Е. Приходовская

Синтетический художественный текст, которым является каждая конкретная моноопера, представляет собой *языковое воплощение* актуальных для данного текста смысловых координат. Если смысловой потенциал монооперы представляет собой замкнутую (хотя и не строго замкнутую) область, считаем адекватным предположить, что языковые средства¹, призванные к реализации смыслового потенциала в конкретных текстах, также составляют замкнутую область. Эту языковую область, коррелирующую с областью смыслового потенциала, обозначим как **уникальный языковой спектр** жанра монооперы².

Уникальный языковой спектр монооперы, в силу синтетической природы жанра, образуется посредством контаминации нескольких комплексов средств выразительности³. Эмпирически извест-

¹ Под языковыми средствами, в контексте нашего исследования, понимается весь комплекс выразительных средств синтетического целого монооперы.

² Подчеркнем, что в данном случае речь идет об уникальной интеграции идентичных для любого оперного жанра языковых средств: уникальность языкового спектра монооперы заключается в уникальной *комбинации* выразительных средств.

³ Следует напомнить, что наше исследование сосредоточено только на *письменно фиксированном тексте*, а следовательно, только на его свойствах и тех комплексах средств вырази-

ное свойство системности, присущее каждому из комплексов средств выразительности, задействованных в синтетическом целом монооперы, позволяет говорить о *языковой системе*, а не просто о комплексе средств выразительности. В данном случае, проводится последовательная экстраполяция понятия «языковая система» из области языкознания в область любых художественных¹ – и в том числе музыкальных – средств выразительности². Понятие языка давно уже, как известно, утратило свою сугубо лингвистическую принадлежность. Различные языки – жестов, сигналов, любых невербальных конструкторов – функционируют в различных сферах человеческой деятельности. Основными свойствами языка, обеспечивающими его функционирование, представляются, как уже было сказано, *системность* (классификация единиц) и неразрывно с ней связанная *иерархичность*, находящая воплощение в модели «ветвящегося дерева». Реализацию модели «ветвящегося дерева» наблюдаем, например, в тех разделах языкознания, которые посвящены исследованию родственных связей фиксируемых языковых систем и языковых семей. Именно эту модель в рамках нашего исследования адаптируем к системе музыкальных средств выразительности, опираясь на то, что «перенос в другую науку рабочих гипотез лингвистики принципиально возможен» [46, с. 60].

Обращение к модели «ветвящегося дерева» помогает устранить возникающую терминологическую неясность: при рассмотрении общих свойств языковой системы термины *языковая семья* и *языковая система* могут использоваться как синонимы, так как представляют собой подобия по принципу фрактальности (бóльшие и меньшие ветви единого дерева). При очерчивании иерархического строения языковой семьи музыкальных средств выразительности,

тельности, которые можно констатировать в нём. Комплексы средств выразительности, задействованные в аудиовизуальном воплощении синтетического текста монооперы, более множественны и в круг рассматриваемых нами вопросов не входят.

¹ Подобное обобщение допустимо в связи с тем, что жанр монооперы является синтетическим и задействует не только музыкальные средства выразительности.

² Номинально фиксируемое выражение «язык музыки» имеет, как правило, не столько терминологическое, сколько метафорическое значение.

состоящей из нескольких языковых систем, терминологические различия приобретают принципиальное значение.

Системность языка и свойства языковой системы постулировались и исследовались в языкознании ещё в трудах В. Гумбольдта [81], А.А. Потебни [183], Ф. де Соссюра. Ф. де Соссюром проведено тезисное обобщение свойств языковой системы. Резюмируя основные свойства языка, он утверждает:

1. Язык есть нечто вполне определённое в разнородном множестве фактов речевой деятельности.

2. Язык, отличный от речи, составляет предмет, доступный самостоятельному изучению. Мы не говорим на мёртвых языках, но мы отлично можем овладеть их механизмом...

3. В то время как речевая деятельность в целом имеет характер разнородный, язык есть явление по своей природе однородное – это *система знаков*.

4. Всякий акустический образ оказывается... суммой ограниченного числа элементов.

Если проследить наличие названных свойств языка применительно к языковой системе музыкальных средств выразительности, получим следующее:

1. Язык музыкальных средств выразительности представляется вполне определённым множеством рядом с разнохарактерностью музыкальных образов и текстов.

2. Язык музыкальных средств выразительности вполне может быть освоен и исследован безотносительно конкретных текстов.

3. Язык музыкальных средств выразительности представляет собой систему знаков.

4. В каждом музыкальном образе или музыкальном высказывании можно выявить «сумму ограниченного числа элементов» языка музыкальных средств выразительности.

Как можно заметить, языковым системам музыкальных средств выразительности, как и лингвистическим, свойственны упорядоченность и иерархичность. Специфика функционирования названных систем обусловлена тем, что музыка не является общечеловеческим способом повседневной коммуникации, а принадлежит

преимущественно сфере эстетического осмысления действительности. Поэтому нотный текст – организованное художественное образование, письменно зафиксированное – как правило, предшествует аудиальному воплощению нотного текста¹. В связи с этим при выстраивании аналогового ряда свойств языка дихотомия *язык – речь* заменяется дихотомией *язык – текст*, что обуславливает специфику функционального спектра языка музыкальных средств выразительности. Процесс передачи адресату (слушателю) определённым образом закодированного сообщения (художественного содержания), бесспорно, можно классифицировать как акт коммуникации². Но в отличие от разговорной речи (два собеседника), музыкальный акт коммуникации (исполнитель – адресат) производится в одностороннем порядке, без возможности ответного музыкального высказывания. Именно в связи с данным фактом можно утверждать первичность для языка музыкальных средств выразительности *эстетической*, а не коммуникативной функции.

Подытоживая сказанное, назовём факты, ставшие уже хрестоматийными для осмысления вербального языка: «Язык есть система знаков, представляющих собой важнейшее средство человеческого общения» [176, с. 12], при том что «системой называется совокупность взаимосвязанных или определённым образом упорядоченных элементов, образующих некоторое единство» [там же, с. 129]. Исходя из вышесказанного, экстраполяция данных характеристик в сферу языковых систем музыкальных средств выразительности представляется вполне допустимой, конечно, с учетом специфики самого музыкального языка средств выразительности, относящегося к невербальному мышлению.

Кроме свойства системности, языковая семья музыкальных средств выразительности обладает динамическими свойствами самоорганизации, саморегуляции, саморазвития. «Движение язы-

¹ Исключение составляют формы нефиксируемого музыкального высказывания, такие как импровизация, произведения народного творчества и другие, где аудиальные образования не связаны с необходимостью предварительной письменной фиксации.

² «Всякая система, служащая целям коммуникации между двумя или многими индивидами, может быть определена как язык» [147, с. 5].

ка» [183, с. 38] как процесс внутреннего развития вербальной языковой системы отмечалось уже в рамках структурной лингвистики. Внутреннее развитие языка, динамическая природа его функционирования как наблюдались на практике, так и фиксировались в языкознании: «язык не может не изменяться» [200, с. 55]. В настоящее время применительно к вербальной языковой системе представляется неоспоримым тот факт, что «для естественного языка характерна о т к р ы т о с т ь и д и н а м и ч н о с т ь» [133, с. 97]. Общеизвестность данных свойств позволяет распространить свойства вербальной языковой системы, в контексте нашего исследования, на семью языковых систем музыкальных средств выразительности.

Под открытостью систем, как известно, понимается способность этих систем к взаимодействию и обмену энергией, что требует обращения к иным, отличным от фиксации константных закономерностей, принципам осмысления проблемы. «В детерминистском мире природа поддается полному контролю со стороны человека, представляя собой инертный объект его желаний» [185]. Свойства открытости и динамичности языковых систем противоречат пониманию их как «инертных объектов». Утверждение, что природа не поддается полному контролю со стороны человека, коррелирует с предлагаемым в исследовании утверждением, согласно которому языковые системы не поддаются контролю со стороны творческих сознаний. *Автор художественного текста*, с такой точки зрения, не «подбирает» средства выразительности в согласии исключительно с собственным замыслом, а *вступает в контакт с языковыми системами средств выразительности* – контакт вполне равноправный и задействующий как прямые (от творческого сознания к языку), так и встречные (от языка к творческому сознанию) интенции. В целях осмысления свойств языковых систем, контаминация которых формирует уникальный языковой спектр монооперы, считаем правомерным привлечение подходов, характерных для *синергетической научной парадигмы*.

Посредством возникшей во второй половине XX в. синергетической научной парадигмы принцип внутреннего развития систе-

мы подробно рассматривается в различных аспектах. «Одним из глобальных мировоззренческих следствий синергетики является отказ от *лапласова детерминизма*. В свете идей синергетики естествознание (как и все научные направления в целом. – *Е.П.*) освобождается от господствовавшего в нём на протяжении последних трёх столетий гипноза рациональной предопределённости» [53, с. 6]. Междисциплинарность синергетической парадигмы позволяет говорить о поиске «интегральных законов природы» [там же, с. 5]. Учитывая, что «технология синергетической парадигмы опирается на используемый в большинстве современных экспериментальных наук *метод гипотез и моделей*» [180], считаем допустимым применение модели саморазвивающейся языковой системы к языку музыкальных средств выразительности.

Истоки применения данной модели находим не только в общих положениях синергетики, но и в таком её ответвлении, как лингво-синергетика [66, 67], воплощающая «стремление познать и объяснить не бытие, но становление, не изоляцию, но взаимодействие, не идеализированную простоту, но реальную сложность различных феноменов языка и речи» [35]. Ключевыми для нашего исследования в отношении обращения к синергетической парадигме можно считать следующие положения: «Синергетика – это теория самоорганизации в системах различной природы» [135]; «Предметом синергетического анализа стали процессы самоорганизации... развивающихся систем» [107]. Именно свойство самоорганизации и саморазвития представляется значимым для семьи языковых систем музыкальных средств выразительности¹.

В исследовании С. Гураль «язык рассматривается как самоорганизующаяся, коммуникативная система, развитие которой подобно развитию живого организма». По её мнению, «недостаточно

¹ Универсальность процесса самоорганизации, а следовательно, допустимость его фиксации в рамках нашей проблематики подтверждается наблюдением данного процесса в различных системах. Это позволяет рассматривать процессы самоорганизации как «макроскопические явления» [174, с. 12], охватывающие ряд систем, сходных или не сходных по другим признакам. Общие характеристики систем, способных к самоорганизации, требуют констатации: «Класс систем, способных к самоорганизации, – это открытые и нелинейные системы» [110, с. 8].

изучать язык как замкнутую систему значений» [82, с. 17]. Самостоятельность языковой системы, её внутреннее саморазвитие посредством контактов с творческими сознаниями, восходит к позиции Х.Г. Гадамера [60], согласно которой «язык мыслит себя через человека». Контакты языковой системы с творческими сознаниями могут рассматриваться как *флуктуации*, обеспечивающие саморазвитие системы; функции *точек бифуркации*¹ процесса саморазвития языковой системы несут в данном случае не все контакты системы с творческими сознаниями. Каждый значимый (бифуркационный) контакт в разной степени привносит те или иные изменения в языковую систему, обеспечивая процесс её саморазвития. Контакты с творческими сознаниями реализуют динамическую природу языковой системы. Результатами этих контактов становятся конкретные письменно зафиксированные тексты.

Соответственно обозначенным предпосылкам представляется обоснованным понимание *музыкальных средств выразительности как семьи специфических саморазвивающихся языковых систем*, рядоположенных языковым системам, фиксируемым лингвосинергетикой.

Подробное исследование целостной языковой семьи музыкальных средств выразительности – задача будущих исследователей. Ограничимся обозначением основных контуров данной проблематики. Языковая семья музыкальных средств выразительности объединяет множество самостоятельных языковых систем, каждая из которых располагает собственной разветвлённой панорамой подсистем. Например, языковые системы, функционирующие в рамках одной языковой семьи, – вокальная музыка, оркестровая, сольная инструментальная, хоровая музыка и т.д. Языковая система, например, сольной инструментальной музыки объединяет подсистемы клавишной, скрипичной, духовой и подобной сольной музыки. Каждая из подсистем, в свою очередь, разветвляется на множество более локальных образований – языковые поля форте-

¹ Здесь вполне наблюдается «широта спектра нелинейности в эволюционных структурах, заставляющая заменить понятие “бифуркации” понятием “полифуркации”» [107].

пиано, клавесина, органа, челесты и т.д. (в подсистеме клавишной музыки). Любая подсистема функционирует во множестве различных направлений, инициирующих формирование множества языковых полей. Например, языковая подсистема академического вокала объединяет языковые поля камерно-вокальных произведений, вокального ансамбля и др. Языковая подсистема симфонического оркестра, в свою очередь, дифференцируется на языковые поля симфонии, симфонической картины, симфонического танца и т.п. Языковая подсистема вербально-сценических текстов представлена языковыми полями драматической пьесы, ораторской речи и др. Как вторичные языковые поля функционируют жанровые инварианты, представляя панораму конкретных исторически фиксируемых текстов¹.

Сложные стихийные динамические процессы, формировавшие и продолжающие формировать языковые системы музыкальной языковой семьи, инициируют появление разноуровневых, разнохарактерных – порой даже весьма неожиданных – связей между системами и подсистемами.

Взаимосвязи языковых семей и систем, являющиеся непеременимым условием формирования языковых спектров в синтетических жанрах, происходят на уровне языковых подсистем. Остановимся на области языкового поля оперы (учитывая, что язык многоперсонажной оперы и монооперы располагает идентичными элементами, уникальна – в каждом случае – лишь их комбинация). Языковое поле оперы порождается взаимодействием трёх языковых подсистем:

- 1) академический вокал;
- 2) симфонический оркестр;
- 3) вербально-сценические тексты.

Языковое поле оперы, находясь в рамках музыкальной языковой семьи, представляется областью пересечения трёх названных подсистем – этим свойством языкового спектра обусловлена синтетическая природа жанра оперы.

¹ Следует обратить внимание на то, что кристаллизация языковых спектров тех или иных жанровых инвариантов наблюдается на уровне языковых полей.

Для синтетического жанра оперы языковая система музыкальных средств выразительности является центральной, но не единственной. Уникальный языковой спектр оперы включает также элементы вербальной языковой системы¹. Однако элементы вербальной языковой системы не являются первичными для оперы и, в принципе, значимыми для монооперы: ранее оговаривалась первостепенность в моноопере подтекстового смыслового пласта, реализующегося посредством эмотивного плана, тогда как вербальные конструкты воплощают, прежде всего, содержательно-фактуальную информацию (по классификации И. Гальперина) и к подтекстовому пласту не относятся.

Следует отметить, что взаимодействие вербальной и музыкальной языковых семей не определяет уникальных свойств монооперы, являясь характерным для языкового поля оперы [40, 279 и др.], а не только для вторичного языкового поля монооперы. Языковой спектр оперы шире языкового спектра жанрового инварианта монооперы. Ответвление языкового поля оперы, которое представляет собой моноопера, демонстрирует не прибавление, а *исключение* некоторых контактов (таких, например, как контакты с языковым полем вокального ансамбля, языковой системой хоровой музыки и др.). Уникальность языкового спектра монооперы, отличающая его от языковых спектров родственных жанровых инвариантов, состоит в специфической *динамической комбинации* свойств языкового поля оперы.

Возможность формирования уникального языкового спектра жанра монооперы посредством специфической динамической комбинации свойств языкового поля другого, хоть и близко родственного, жанра (оперы) объяснима тем, что «категории части и целого применительно к сложным саморегулирующимся системам

¹ Синтетическая природа жанра говорит о выходе оперы не только за пределы данной языковой системы, но и за пределы языковой семьи музыкальных средств выразительности вообще. Опера как межязыковое образование охватывает одну из подсистем другой языковой семьи – семьи вербальных средств выразительности. Вербальная языковая семья функционирует не только в сфере искусства, но и в других отраслях человеческой деятельности. Её участие в жанре оперы сконцентрировано в области языкового поля либретто, принадлежащего языковой подсистеме вербально-сценических текстов.

обретают новые характеристики. Целое уже не исчерпывается свойствами частей, возникает системное качество целого. Часть внутри целого и вне его обладает разными свойствами» [222].

Языковые подсистемы академического вокала и симфонического оркестра задействованы в воплощении подтекстовых смысловых ориентиров как в опере, так и в моноопере. Однако в моноопере, в отличие от оперы, взаимодействие названных подсистем обладает принципиально другими функциями, обусловленными спецификой смыслового потенциала жанра монооперы. Смысловый потенциал монооперы, основываясь на процессе психологической идентификации адресата и персонажа и подтекстовом эмотивном плане, на непрерывном процессе линейной последовательности событий всеобъемлющего сознания персонажа (ВСП), обуславливает *смысловую равнозначность* вокальной и оркестровой партий. Оркестровая партия призвана, в отличие от вокальной, к воплощению авербальных эпизодов линии эмотивного плана¹. Бесспорного участия вербальных элементов требует только задействованность внешней сигнальной системы (воплощающей такую область ВСП, как контакты, нацеленные вовне и извне наблюдаемые), тогда как реализация других областей ВСП (стабильное «ядро» и контакты, инициирующие изменения во внутренних структурах ВСП) может быть как вербальной, так и авербальной. Логика распределения вербальных и авербальных эпизодов, взаимодействия вокальной и симфонической языковых систем в тексте монооперы является специфической для каждого конкретного текста, так как зависит от структурно-драматургической организации произведения (о ней будет идти речь в главе III).

Перечислим «паспортные данные» вторичного языкового поля монооперы (см. рис. 9):

Языковая семья: музыкальные средства выразительности.

Языковая система: вокальная музыка.

¹ В многоперсонажной опере такая функция оркестра присутствует лишь фрагментарно, так как единство и связная последовательность событий в линии эмотивного плана не соблюдается (поскольку эмотивный план не сосредоточен в сознании единственного персонажа).

Языковая подсистема: синтетическая (подсистемы академического вокала + симфонического оркестра + вербально-сценических текстов).

Языковое поле: опера.

Вторичное языковое поле: моноопера.

Названные параметры являются исходными условиями специфики уникального языкового спектра жанрового инварианта монооперы.

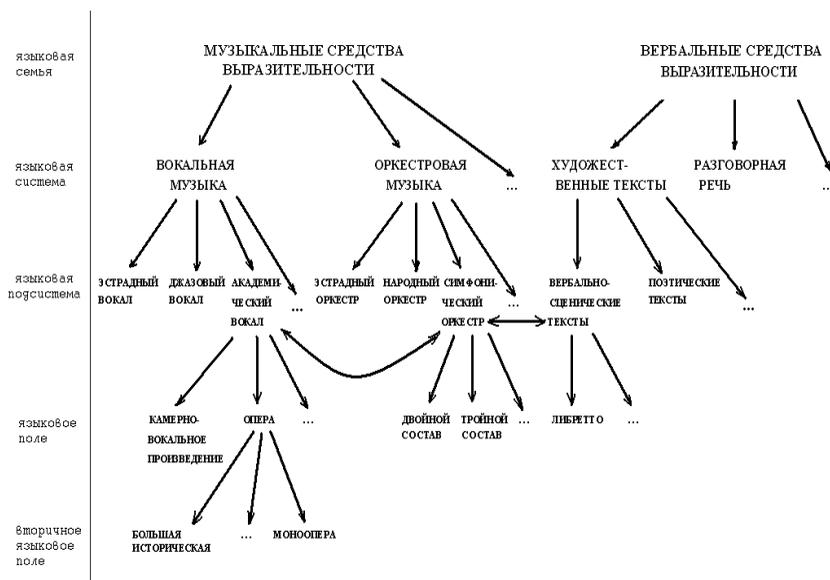


Рис. 9. Соединение языковых семей (модель «ветвящегося дерева»)

Этапы саморазвития языковых систем, фиксируемых в рамках языковой семьи музыкальных средств выразительности, связаны преимущественно с двумя факторами:

- 1) приростом подсистем и полей;
- 2) обогащением языкового спектра новыми элементами.

Прирост подсистем и полей детерминирован зачастую адаптацией к сфере искусства общенаучных достижений той или иной

эпохи: например, языковая подсистема электронной музыки или языковое поле рок-оперы не могли возникнуть до появления технических средств, составляющих основу их реализации. Теми же причинами объясняются процессы обогащения стабильного языкового спектра *новыми элементами*. Однако можно констатировать присутствие и других механизмов саморазвития языковых систем: например, появление *новых комбинаций* элементов при взаимодействии систем или подсистем.

Смена этапов саморазвития языковой семьи музыкальных средств выразительности осуществляется посредством множественных контактов с творческими сознаниями – коллективными (безымянное народное творчество) или индивидуальными. Подчеркнём *самостоятельность* каждой языковой системы, ограниченность её от творческих сознаний, вступающих с ней в контакт. Языковая система существует безотносительно творческих сознаний¹, которые обеспечивают процесс её развития, а не существование вообще².

При наблюдении процессов саморазвития названных систем, представляющих собой компоненты уникального языкового спектра монооперы, считаем адекватным «перенесение представлений, полученных в рамках “нелинейной парадигмы”, которые делают упор на событийном характере возникновения новых образований (здесь имеются в виду представления о бифуркациях, странных аттракторах, фракталах и т.д.), в область социально-психологического и культурологического анализа действительности», что «подразумевает их определенную модификацию... расширение внутреннего поля... значений вышеперечисленных терминов – значений, которые уже неявно в них присутствуют и своим присутствием даже в какой-то степени обеспечивают их плодотворное функционирование» [12]. В нашем случае к проблематике само-

¹ Музыкальный язык, например, существовал задолго до появления творчества Баха или Моцарта.

² Речь идёт не об этапе возникновения языковой системы, а о дальнейшем пути её существования: роль тех или иных творческих сознаний в процессе генезиса системы неизвестна и недоказуема.

развития языковых систем музыкальных средств выразительности адаптируется не просто терминология, а «синергетические принципы построения моделей реальности» [36].

Как уже было сказано, саморазвитие языковых систем музыкальных средств выразительности происходит посредством множественных контактов с творческими сознаниями. Названные контакты обеспечивают «приток энергии в систему» [242, с. 289], поддерживая её «стационарное неравновесное состояние» [184, с. 102]. Именно такое состояние языковых систем, участвующих в функционировании идентичных языковых спектров оперы и монооперы, позволяет говорить о динамических свойствах спектров и языковом потенциале. Контакты языковых систем с творческими сознаниями реализуют сферу внешних взаимодействий: «...в каждом случае динамика самоорганизации возникает за счёт “взаимодействия с окружающей средой”, то есть встречи внешней и внутренней энергии» [247, с. 30]. «Встречи внешней и внутренней энергии», как представляется, способствуют не только саморазвитию рассматриваемых нами языковых систем, но и историческому функционированию искусства в целом. Нередки исторические факты, подтверждающие влияние «внешней энергии» на внутреннее преобразование некоторой системы. «Заимствованное, воспринятое извне, было переработано и переосмыслено в соответствии с традициями и особенностями своей отечественной музыкальной культуры» [108, с. 101].

Подобные явления в истории искусства могут быть обобщены посредством модели *мерцающей ризомы*: «Ещё не сформированная как достаточно стабильное образование, ризома новообразований искусства всё время как бы рождается заново в историческом процессе становления искусства и культуры. Её отдельные “зародышевые конструкторы” возобновляются то в творчестве разных писателей (в нашем случае – творческих сознаний вообще. – Е.П.), то в разные эпохи, то в различных национально-этнических культурах... Потенциально возможная ризома новообразований искусства... “мерцает” ещё и в культурно-историческом пространстве, сигнализируя о своём скрытом присутствии в форме десятков, со-

тен, тысяч “симбиотических” сращений» [212, с. 236–237]. «Симбиотические сращения» выступают механизмом самодвижения как культуры в целом, так и индивидуального творческого процесса, обеспечиваемого взаимодействием языковой системы и творческого сознания.

Согласно широко известному третьему закону Ньютона (сила действия равна силе противодействия), контакт языковой системы и творческого сознания содержит факты как прямого, так и обратного влияния (как сознания на систему, так и системы на сознание)¹. Механизмами обратной связи, как можно предположить, обуславливаются вехи той или иной творческой биографии; однако влияние языковой системы на творческое сознание не входит в проблематику нашего исследования. В связи с этим предлагается рассматривать – в качестве точек бифуркации процесса саморазвития языковой системы – контакты её не с творческими сознаниями вообще, а с такими их составляющими, как *стилистические комплексы*².

Стилистический комплекс представляет собой ту область многоаспектного творческого сознания, которая непосредственно соприкасается с языковой системой при творческом акте, в отличие, например, от таких составляющих творческого сознания, как исторические, биографические, психологические и др. Полагаем, что *стилистический комплекс* функционирует как *множество языковых характеристик, специфически отличительных для данного творческого сознания* (будь это сознание эпохи, направления, коллектива или автора [282, 287]). Именно специфика / отличительность языковых характеристик позволяет каждому конкретному стилистическому комплексу выступать в качестве точки бифуркации, привнесения новых свойств и перспектив саморазвития языковой системы. Функции стилистических комплексов в про-

¹ «С одной стороны, “кукловоды” (параметры порядка) определяют движение компонент системы, с другой стороны, компоненты в свою очередь определяют действие параметров порядка... Это явление получило название *круговой причинности*» [241, с. 49].

² Взаимосвязь и взаимовлияние стилистических комплексов и языковых систем средств выразительности наблюдалась уже неоднократно: «Как известно, одной из центральных проблем стилистики является проблема выбора языковых средств, в наибольшей мере соответствующих уровням и цели коммуникации» [260, с. 215].

цессе саморазвития языковых систем музыкальных средств выразительности представляются значимыми и даже определяющими, поскольку «всё новое в мире возникает в результате бифуркаций» [91, с. 31].

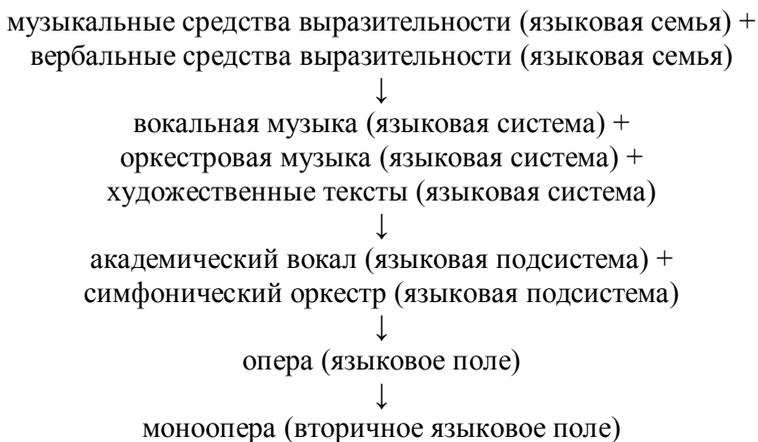
Саморазвитие языковых систем музыкальных средств выразительности восходит к историческим вехам развития музыкального искусства. «Язык – исторически (курсив наш. – Е.П.) развивающаяся и саморазвивающаяся система» [173, с. 36]. В связи с этим при осмыслении понятия стилистического комплекса считаем необходимым обратиться к существующим исследованиям теории музыкального стиля. Несмотря на то, что «не существует единого определения “стиль” в музыке» [47], исследователи формулируют ряд различных точек зрения: «Музыкальный стиль – это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединённых в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [170, с. 20]; «[стиль – это] крупные течения в истории музыкальной культуры, определяемые эпохой (исторический стиль), средой (стиль национальный), творческой индивидуальностью (индивидуальный стиль)» [289]; «Понятие стилевых уровней рассматривается в последовательности от более узких масштабов к более широким, а именно: от индивидуального стилового уровня, через понятия стиля направления к понятию исторического или эпохального стиля и, далее, национального стиля» [164, с. 183]; «Музыкальный стиль – это способ интонационно-художественного выражения личностного смысла действительности, определяемый содержанием образа мира композитора и соответствующим ему отбором и организацией языковых, языково-речевых и экспрессивно-речевых средств интонирования, служащих созданию интонационно-художественных явлений...» [215, с. 30]. Понимание стиля как «высшего рода художественного единства» [214] коррелирует с фиксируемой в

контексте нашего исследования значимостью стилистического комплекса как двигателя саморазвития языковых систем музыкальных средств выразительности. В связи с названными классификациями стилевых уровней предлагается выделять *три уровня*¹ *стилистического комплекса*:

- национальный стилистический комплекс;
- исторический стилистический комплекс²;
- авторский стилистический комплекс.

В целом, *каждая из языковых систем, функционирующих в рамках языковой семьи музыкальных средств выразительности, является динамической, саморазвивающейся посредством множественных контактов с различными стилистическими комплексами.*

Каждый конкретный письменно зафиксированный нотно-вербальный текст монооперы располагает собственной *иерархической вертикалью*, отражающей специфику его языкового спектра (движение «от общего – к частному»), например:



¹ Такую ступень классификации, как стилевое направление, считаем допустимым не рассматривать, так как направление в искусстве фиксируется отнюдь не всегда.

² Например, «в XIX веке проблема индивидуальности стала не только «особенно актуальной для самих художников», но создались объективные исторические условия для формирования национальных стилевых музыкальных школ» [161, с. 64].

Как видим, соответственно принципу «от общего к частному» (о чём было сказано выше) от языковых систем, включённых в синтетические жанры оперы и монооперы, к соответствующим языковым полям происходит «сужение», уменьшение количества составляющих.

Вторичное языковое поле монооперы¹, являясь итоговым *жанровым* определением каждого конкретного синтетического текста монооперы, разветвляется, в свою очередь, на ряд *стилистических* комплексов, каждый из которых задействует трёх-уровневую конкретизацию. Например, применительно к моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» их можно расположить следующим образом:



Конкретный текст представляет собой точку пересечения двух взаимодействующих иерархических вертикалей – языковой и стилевой.

Можно заключить, что *уникальность языкового спектра монооперы* обеспечивается *спецификой интеграции вокальной и симфонической языковых систем в рамках единого синтетического языка и единого интонационно-тематического про-*

¹ Вероятно, традиция рассмотрения монооперы как одного из «периферийных» ответвлений оперы основана именно на иерархии языковых средств выразительности, так как в данном контексте моноопера, действительно, является вторичным языковым полем (ответвлением языкового поля оперы). Однако данные особенности языкового спектра не могут влиять на смысловые координаты жанра, являющегося вершинным проявлением антропоцентрической мировоззренческой установки в искусстве.

² Здесь подключаются механизмы «национальной психологии формы» [43].

странства¹ при воплощении подтекстового эмотивного плана (первичного сюжета монооперы).

Привлечение постулатов синергетической парадигмы позволяет описывать системы музыкальных средств выразительности, по аналогии с вербальными языковыми системами (выявленными лингвосинергетикой), как открытые динамические саморазвивающиеся системы. Их внутренние взаимосвязи позволяют выстроить целостную модель языковой семьи, строящейся по принципу «ветвящегося древа». Являясь синтетическим жанром, моноопера – как и опера в целом – задействует взаимосвязь музыкальной и вербальной языковых семей. Уникальность языкового спектра монооперы обуславливается спецификой динамического взаимодействия вокальной и симфонической языковых подсистем. Данная специфика инициируется смысловыми константами жанра монооперы, важнейшим из которых в данном случае выступает необходимость выстраивания в рамках ВСП целостного линейного эмотивного плана посредством взаимодействия в тексте вербальных и авербальных конструктов. Динамика саморазвития языковых систем музыкальных средств выразительности обеспечивается множественностью контактов языковых систем с творческими сознаниями через стилистические комплексы. Так реализуется воплощение смыслового потенциала жанра монооперы в конкретных текстах через динамические свойства его языкового потенциала.

2.2. Язык вокальных средств выразительности

Уникальный языковой спектр монооперы («континуум языковых единиц» [140, с. 93]), представляющий собой одну из сторон выявляемых средств выразительности жанрового инварианта, представляет собой единый синтетический язык, который образуется посредством контаминации двух подсистем языковой семьи музыкальных средств выразительности – подсистем академическо-

¹ См. главу III.

го вокала и симфонического оркестра¹. Являясь характерной для оперы вообще, в жанре монооперы названная контаминация функционирует как центральная, обеспечивая целостность линии эмотивного плана всеобъемлющего сознания персонажа (ВСП). Необходимость соблюдения целостности линии эмотивного плана ВСП обуславливает такое свойство данной контаминации, как *равноправие* её компонентов. Механизм взаимодействия двух названных языковых подсистем, вступающих в языковом спектре монооперы в равноправный контакт, формирует *единый синтетический язык*. В настоящем и следующем разделах работы считаем необходимым осуществить подробное рассмотрение *каждой* из двух основных языковых подсистем, участвующих в формировании и функционировании единого синтетического языка монооперы.

Языковая подсистема академического вокала, несмотря на множественность сфер функционирования и аспектов исследования, не рассматривается в музыковедении как самостоятельная, самоорганизующаяся языковая система. Вместе с тем преимущественно такое её понимание оказывается востребованным в нашем исследовании. Именно как самоорганизующаяся система язык вокальных средств выразительности участвует и в формировании уникального языкового спектра монооперы, и в контактах с творческими сознаниями, порождающих новые стилистические комплексы.

Первым показателем системности языка (Ф. де Соссюр, А. Потебня) является наличие в нём иерархии единиц: язык выступает как «система дифференцированных знаков» (по определению Ф де Соссюра). Однако в существующих трудах рассматривается система только вербального языка, присутствующего среди национальных характеристик каждого народа. Комплекс вокальных средств выразительности, как можем наблюдать, никогда не рассматривался как система и как языковая система в частности.

¹ Вероятно, в процессе дальнейшего исторического развития монооперы уникальный языковой спектр жанра будет располагать рядом других языковых систем, но в настоящий момент наблюдаем участие именно данных подсистем – академического вокала и симфонического оркестра.

В силу отсутствия исследований по данной проблеме автор предлагает собственную классификацию единиц языковой подсистемы академического вокала.

Ниже проведён обзор предлагаемой иерархии.

Языковая система вокальной музыки в целом на протяжении всей своей истории существует в тесном взаимодействии с языковой системой художественных текстов вербальной языковой семьи: «оба эти искусства, связанные с процессом произнесения, интонирования, имеют немало общих важных черт: членение на фразы, ритмическую организацию, интонационность в самом широком смысле этого слова» [201, с. 9]. Эта *межъязыковая природа* является одним из родовых свойств вокальной музыки.

На всех уровнях предлагаемой иерархии констатируем функционирование *комплексных единиц*, каждая из которых представляет собой некоторую межъязыковую целостность. Параметрами формирования межъязыкового единства комплексных единиц служат, как можно предположить, *интенсивность* (вертикальный параметр) и *интонационность* (горизонтальный параметр) каждого из элементов, включённых в синтетическую целостность комплексной единицы.

В отличие от вербального языка, являющегося объектом изучения лингвистики и языкознания, язык вокальных, как и любых музыкальных – средств выразительности не имеет подразделения на уровни незначимых и смыслообразующих единиц. Если в вербальном языке смысловым фактором выступает предметно-логическое значение слова (фразы), то в музыке как смысловой фактор функционирует *эмотивная нагрузка*. Эмотивной нагрузкой располагает любой отдельно взятый музыкальный звук, в чём можно убедиться, обратившись к такому музыкальному направлению, как *пуантилизм*. Именно поэтому *все* единицы языковой системы вокальных средств выразительности рассматриваем как смыслообразующие (все они способны нести такую функцию, хотя не в каждом тексте её несут).

Поскольку все единицы данного языка рассматриваем как смыслообразующие, иерархия единиц производится по принципу

временной масштабности, при том что каждая более масштабная единица представляет собой последовательность менее масштабных (включая их в качестве составляющих элементов).

На первом уровне фиксируем комплексную единицу, определяемую как *трёхкоординатный минимум*. Она охватывает минимальные значения всех составляющих синтетического единства.

Назовём компоненты внутреннего синтетического единства трёхкоординатного минимума в соотношении с параметрами интенсивности звука и интонационности:

Координаты системы академического вокала:

– *вокальная атака* – интенсивность одномоментного взятия и подачи дыхания; коррелирует с понятием артикуляции;

– *тесситура* – минимальный «строительный» элемент интонационного рельефа вокальной партии.

Координаты системы симфонического оркестра:

– *штрих* – показатель интенсивности одномоментного взятия звука; коррелирует с понятием артикуляции;

– *нота* – звуковысотность, фиксируемая в принятой системе нотации и являющаяся минимальным «строительным» элементом интонационно-мелодической линии.

Координаты системы вербальных средств выразительности:

– *слог* – комбинация согласных вокруг гласной, определяющая фонетическую интенсивность одномоментной подачи звукового комплекса вокалистом; коррелирует с понятием артикуляции¹;

– *фонема* – делящаяся гласная, составляющая интонационную основу вокального проведения мелодической линии².

¹ Как уже утверждалось, «строение слова подразумевает две наиболее очевидные сферы: 1) идейная сторона, заключающая в себе “необходимый результат мысли” и 2) физическое воплощение – комбинация конкретных звуков, соответствующих определенным буквам алфавита, наделенная неким значением» [3, с. 14].

² В качестве иллюстрации приведём произвольный пример характеристики звука как комплексной языковой единицы: сопрано (тембр) «ра» (слог + фонема) b2 (нота + тесситура) staccato (штрих + вокальная атака) или баритон (тембр) «вы» (слог + фонема) f1 (нота + тесситура) legatissimo (штрих + вокальная атака).

Единицей второго масштабного уровня представляется *фраза*. Фраза выражает уже не одномоментное состояние параметров интенсивности и интонационности, а процесс их развёртывания во времени. Таким образом, элементами фразы выступают:

1) *артикуляционный контур*, представляющий собой процессуально-динамический комплекс, объединяющий *последовательность вокальных посылов в рамках одного дыхания – штриховую последовательность – последовательность слогов*. Подчеркнём, что артикуляционный контур включает все показатели *внутри* одного певческого дыхания;

2) *интонационный контур*, объединяющий такие процессуальные элементы, как *тесситурная последовательность – мотив* (звуковысотная последовательность) – *фонетическая последовательность* – также внутри одного певческого дыхания.

Являясь более распространённой в текстах, чем трёхкоординатный минимум, смыслообразующей единицей, фраза содержит не только артикуляционный и интонационный контуры (языковые средства воплощения выражающего), но и *смысловой сегмент* (выражаемое). Смысловой сегмент представлен относительно завершённым вербальным образованием и относительно завершённой мелодической конструкцией в рамках фрагмента, пропеваемого на одном дыхании. Следует отметить, что данный комплекс представляет собой не чётко очерченное локальное образование, а размытую область примерных соответствий¹. В смысловом сегменте находят воплощение не только фонетические, но и предметно-логические составляющие вербального конструкта.

Высшей смыслообразующей единицей языка вокальных средств выразительности считаем *эмотивный раздел*. Эмотивный раздел представляет собой комплексную единицу, состоящую из трёх векторов: *вербальная конструкция – интонационная целост-*

¹ Певческое дыхание играет здесь роль, аналогичную роли пианистической позиции, например: технический сегмент, не всегда совпадающий с границами смыслового сегмента. Дыхание подчинено слову и мотиву, а не наоборот. Прямого соответствия нет и между вербальной фразой и мотивом. Можем говорить лишь о приблизительных соответствиях, реализуемых по-разному в каждом конкретном случае.

ность – вокально-исполнительский подход. Объединяет все составляющие высшей смыслообразующей единицы смысловой фрагмент, который обозначим как *эмотив – относительно дискретное психологическое событие внутреннего мира персонажа, ряд которых составляет эмотивный план (первичный сюжет монооперы)*. Эмотив содержит определённым образом построенную последовательность смысловых сегментов; вербальная конструкция – последовательность слов; интонационная целостность эмотивного раздела опирается на интонационные контуры составляющих его фраз; специфика вокально-исполнительского подхода определяется спецификой последовательности артикуляционных контуров фраз, составляющих данный эмотивный раздел. Таким образом, на данном уровне, как и на предыдущем (трёхкоординатный минимум – фраза), также наблюдается закономерность включения меньших по уровню единиц в состав больших. Подчеркнём, что эмотивный раздел как комплексная смыслообразующая единица языковой системы вокальных средств выразительности представляет собой *трёхвекторный комплекс*.

Именно на уровне эмотивного раздела выявляются такие образования, как *рисунок певческого дыхания* и *тесситурный рельеф*. Рисунок певческого дыхания и тесситурный рельеф относятся к специфическим, можно сказать, отличительным свойствам вокальной языковой системы. Они принадлежат сфере взаимодействия и взаимовлияния интонационной целостности и вокального исполнительского подхода, являющихся векторами эмотивного раздела и коррелятами таких составляющих низшей единицы (фразы), как интонационный и артикуляционный контуры.

Певческое дыхание выступает в вокальной партии не только естественной технической необходимостью, но и важным языковым средством выразительности. Рисунок певческого дыхания «задаётся», как правило, композитором: преднамеренно или нет, рисунок певческого дыхания включается в интонационный рисунок вокальной партии. Интонационным рисунком вокальной партии определяются такие параметры, как *длина* и *плотность* певче-

ского дыхания; именно длина и плотность являются первостепенными параметрами рисунка певческого дыхания.

Подчеркнём принадлежность выявленных комплексных единиц сугубо языковой подсистеме академического вокала; элементы других языковых подсистем, фиксируемые в них, выступают в качестве исключительно *внутренних* закономерностей строения комплексной единицы языковой подсистемы академического вокала, а не факторов взаимодействия языковых систем.

Следует отметить, что тембр голоса, бесспорно являющийся элементом подсистемы академического вокала, функционирует в синтетическом целом минимальной комплексной единицы иначе, чем рядоположенные элементы. Справедливыми представляются слова Е. Назайкинского о том, что «тембр... есть полная качественно-предметная характеристика звукового источника, складывающаяся для слуха по совокупности единичных проявлений... Тембр – генеральное свойство звучащего источника... В широком смысле тембр оказывается вне ряда, образуемого высотой, громкостью, длительностью и пространственной локализацией. Его отношение к ним является не координационным, а субординационным – тембр вбирает эффекты всех других свойств, выступает как характер звучания в целом» [168, с. 32–33]. Таким образом, тембр голоса, являясь элементом подсистемы академического вокала, охватывает не только уровень минимальной единицы, но и все смыслообразующие уровни, «вбирая», действительно, все прочие свойства и иерархические отношения единиц системы.

В качестве примера приведём известную фразу Ленского «Что день грядущий мне готовит?» из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин». Здесь наблюдаем завершённый смысловой сегмент, завершённое интонационное образование и завершённый круг певческого дыхания, а также целостные артикуляционный и интонационный контуры.

В сцене смерти Родриго из оперы Дж. Верди «Дон Карлос» «O Carlo, ascolta» отчётливо выделяются два типа организации дыхания, соответствующие двум эмотивным разделам, сосуществующим в сцене (два эмотивных «ракурса», присутствующих

одновременно). Первый эмотивный раздел отражает физическое состояние умирающего героя, стремящегося сообщить Карлосу ту информацию, которую он должен передать; этот раздел охватывает обрамляющие (начальный и финальный) эпизоды: «O Carlo, ascolta...» и «La terra mi manca...», а также среднюю часть («Di me non ti scordar...»). В этих эпизодах дыхание короткое, «импульсное», неглубокое, передающее состояние уходящего из жизни, теряющего сознание Родриго. Второй эмотивный раздел (первая и третья основные части арии – «Io morirò...») представлен глубоким и длинным дыханием, рассчитанным на «бесконечную кантилену». Она отражает последнюю радость Родриго – сознание выполненного долга, исполненной на Земле миссии – спасения Фландрии. Таким образом, тип дыхания выражает тот или иной смысловой «пласт»: реалистический (первый эмотивный раздел) или символично-патриотический (второй эмотивный раздел).

В арии Риголетто из оперы Дж. Верди «Риголетто» («Cortigiani vil razza dannata») наблюдается последовательная смена эмотивов: 1) гнев, ярость («Cortigiani...»); 2) мольба («Marullo... Signore...»); 3) «уговаривание» – попытка «примирения» («Miei signori...»). Соответственно, наблюдается последовательная смена типов дыхания: 1) импульсивное, частое, глубокое (сильное) дыхание (ответчающее задаче «разорванности» реплик); 2) неравномерное, более лёгкое и рассчитанное на *diminuendo* дыхание (нисходящие интонации *lamento*); 3) неглубокое, но длинное и ровное дыхание (по типу кантилены *bel canto*).

В рассмотренных примерах наблюдаем выписанный, точнее, полностью синхронизированный с интонационным рисунок певческого дыхания. Менее показательные, но достаточно типичные образцы подобной синхронизации интонационного рисунка с рисунком певческого дыхания содержатся, например, в монооперах Г. Фрида «Дневник Анны Франк» и М. Таривердиева «Ожидание». Отметим различие рисунков певческого дыхания в эпизодах из монооперы Г. Фрида «Убежище (Колокол Вестертурма)» и «Облава», содержащих разные эмотивы и представляющих, соответственно, разные эмотивные разделы. В разделе «Убежище (Коло-

кол Вестертурма)» дыхание длительное, достаточно прозрачное (лёгкое), в разделе «Облава» – краткое, насыщенное (плотное). В моноопере М. Таривердиева обратим внимание на два смежных, но контрастных по характеру певческого дыхания эпизода: эпизод «Скорая помощь» и первое проведение второго рефрена «О, приди же, приди». В эпизоде «Скорая помощь» дыхание краткое, плотное; во втором рефрене – длительная кантилена глубокого, плотного дыхания. Сопоставление краткого и длительного плотного дыхания, вкупе с сопоставлением репетиционно-речитативного и кантиленного интонационного рисунка, формирует функцию эмотивного «перелом», которую реализует данный фрагмент текста.

Длина и плотность певческого дыхания¹ являются хоть и сопряжёнными в каждом конкретном фрагменте текста, но принципиально независимыми факторами: дыхание может быть как кратким и плотным, так и кратким и лёгким; может быть длительным и плотным; может быть длительным и лёгким и др. Как длина, так и плотность дыхания представляют собой каждая континуальную шкалу, где любая отдельно взятая точка содержит тот или иной количественный показатель степени длительности или плотности певческого дыхания². Таким образом, произвольно взятый фрагмент текста, опирающийся на смыслообразующие языковые единицы, включает специфическую комбинацию величин степеней длины и плотности певческого дыхания; ряд таких комбинаций может составить целостный рисунок певческого дыхания в вокальной партии каждого конкретного синтетического текста (см. рис. 10).

¹ Термины «длина» и «плотность» фигурируют применительно к рассматриваемой проблематике как достаточно условные, но представляющиеся автору наиболее адекватными отражаемым понятиям. Сущность данных понятий восходит к синестетическим свойствам восприятия музыкального звука: «Скрипка для меня всегда звучит как нечто меньшее по объёму, чем, например, человеческий голос, и одна и та же нота, взятая на скрипке или виолончели, звучит “тоньше” или “толще”... бас не только ниже, но как раз и “толще”, чем сопрано...» [146, с. 566, 599].

² Дыхание, которое мы обозначаем как лёгкое или плотное, определяется более *силой выдоха*, чем спецификой певческого тембра и задействованностью головных или грудных резонаторов

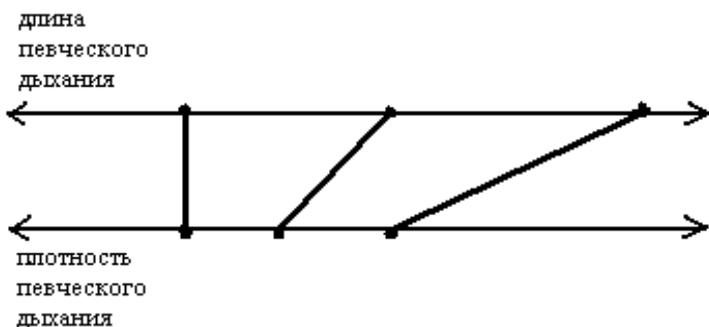


Рис. 10. Параметры певческого дыхания

Названные параметры певческого дыхания чаще всего коррелируют с обозначаемыми в тексте ритмическими и динамическими указаниями, однако эта корреляция не является ни постоянной, ни системной. Тем не менее они представляются потенциально достаточно богатыми и перспективными, поэтому их место следует видеть в рамках потенциала развития как жанра монооперы, так и вокальной языковой системы в целом.

Если параметр плотности дыхания не располагает ещё принятыми формами обозначения в тексте, длительность дыхания, в случае несовпадения интонационного рисунка и рисунка певческого дыхания, может быть обозначена посредством распространённого в исполнительской практике символа («'»).

Например, первая фраза солистки в моноопере А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки», несущая в тексте функцию эмотивного рефрена, может быть воплощена посредством трёх различных рисунков певческого дыхания:

Вчера мой ребёнок умер.

Вчера ' мой ребёнок умер.

Вчера мой ребёнок ' умер.

В зависимости от рисунка певческого дыхания здесь преобразуется эмотив; применение при каждом новом проведении рефрена разных рисунков певческого дыхания может сформировать основу эмотивного плана всей монооперы, отражая динамику психологи-

ческого процесса. То, что в тексте дыхание не обозначено, с одной стороны, даёт исполнителю высокую степень свободы трактовки образа, с другой – свидетельствует об отсутствии подобных инициатив в композиторской творческой практике, точнее, об их присутствии преимущественно в сфере языкового потенциала жанра монооперы.

Вкупе с параметрами длины и плотности певческого дыхания каждый эмотивный раздел характеризуется специфическим *тесситурным рельефом* вокальной партии. Тесситура как специфическое средство выразительности, существующее в рамках музыкальной языковой семьи, фиксировалась исследователями уже неоднократно: «В той стороне звукового ощущения, которая изменяется с изменением частоты колебаний и обычно называется высотой звука, следует на самом деле различать два момента: 1) высоту звука в собственном смысле этого слова и 2) тембровую характеристику, включающую светлоту и объёмность звука... высокие звуки всегда более светлые, более острые, более легкие, менее массивные, они имеют как бы меньший объём, тогда как низкие звуки более темные, тупые, тяжелые, более массивные, им как бы присущ больший объём. Это имеет совершенно всеобщий характер» [226, с. 77–78]. Если рассматривать тесситуру как равноправное с другими выразительное средство, то «музыкальная интонация предстаёт как органичное единство звуковысотности, ритма, динамики, тембра и тесситуры» [29, с. 37]. Бесспорно, для инструментальной музыки тесситура имеет достаточно весомое значение, однако преимущество в вопросах значимости тесситуры имеет музыка вокальная. Обусловлено это, как можно предположить, тем, что эмотивная нагрузка тесситуры в вокальной и инструментальной музыке различается принципиально: «воспринимаемая звуки той или иной высоты и их соотношении, человек подсознательно соотносит их с напряжением голосовых связок» [там же, с. 25]. Кроме напряжения голосовых связок, тесситурная составляющая вокальной партии включает факторы, относящиеся к «области *психотехники певческой фонации* – особенностям волевого и подсознательного управления певцами певческим процессом» [267].

Данные факторы определяют первичность тесситуры для восприятия слушателем того или иного эмотивного раздела.

Для определения понятия тесситурного рельефа считаем необходимым обратиться к понятию *тесситурного показателя*, введённому С. Бородавкиным: «Тесситурный показатель звука, исполняемого на определенном инструменте, есть отношение номера ступени хроматического звукоряда инструмента, считая от нижней, к общему количеству ступеней по его диапазону» [29, с. 27]. Тесситурный показатель может служить вычисляемым параметром музыкальной, в нашем случае – вокальной, интонационной линии. Вычисление последовательности значений тесситурного показателя в том или ином фрагменте вокальной партии может быть представлено визуально – линейным рисунком, позволяющим обозначить моменты кульминаций, подъёмов и спадов напряжения вокальной партии, что помогает очертить рисунок раскрытия эмотива.

Однако, как можно заметить, вычисление тесситурного показателя возможно исключительно по фиксированному нотному тексту, в то время как при создании текста композитором точные значения тесситурного показателя определить невозможно. В связи с этим в исследовании, как уже говорилось, введено другое понятие – *тесситурный рельеф* вокальной партии данного эмотивного раздела. В сознании композитора в течение творческого процесса моделируются ещё не конкретные звуковысотные значения, а только приблизительные контуры рельефа. Адресатом «читаются» в процессе восприятия аудиовизуального воплощения текста тоже не точные показатели, а целостный рельеф, заключённый в смене эмотивных разделов¹.

Обобщим сказанное: в моноопере, основой которой выступает эмотивный план (реализующий процессуальность психологической жизни персонажа), наблюдаем следующую последовательность (рис. 11):

¹ Высокая тесситура неизбежно создаёт более напряжённую эмотивную характеристику того или иного события ВСП.



Рис. 11. Языковые средства эмотивного раздела

Эмотив представляет собой элемент смыслового ареала – составляющую эмотивного плана конкретного текста; эмотивный раздел – элемент уже не смысловый, а языковой системы вокальных средств выразительности (высшая языковая единица); длина и плотность певческого дыхания, вместе с тесситурным рельефом, являются важнейшими элементами высшей языковой единицы подсистемы академического вокала. Ту же последовательность, но в обратном порядке следования, можем наблюдать в процессе восприятия аудиовизуального воплощения синтетического текста адресатом: длина и плотность певческого дыхания, так же как тесситурный рельеф, выражены звуковыми сигналами, воздействующими непосредственно на слуховые рецепторы адресата; при переходе к эмотиву слуховые сигналы преобразуются в психологические. Таким способом осуществляется взаимосвязь между смысловыми и языковыми единицами и, в целом, между смысловым и языковым пластами синтетического текста, каким является моноопера.

Эмотивные разделы могут быть выявлены как в монооперах, так и в многоперсонажных операх (в эпизодах сольных высказываний того или иного персонажа – сольные высказывания, как уже отмечалось, функционируют как «окна» во внутренний мир персонажа). В связи с этим считаем целесообразным привести два примера – из монооперы и многоперсонажной оперы.

В качестве примера эмотивного раздела в моноопере приведём эпизод «Облава» из произведения Г. Фрида «Дневник Анны Франк». Эпизод строится как сплошная крещендирующая линия до кульминации и постепенный спад напряжения к концу эпизода. Обратим внимание на двойную кульминацию: в партии солистки («секретный шкаф» – подъём до *ces*₂) и затем в партии оркестра (после слов «Ещё два раза трясут шкаф»).

Эмотив страха, фиксируемый в данном эпизоде, реализуется посредством *ostinato* в оркестре, меняющегося динамически (от *P* до *ff*), и кратких, на «прерывистом» дыхании, реплик солистки. Значительное место отводится здесь ритмизованной речи, вместо нот выписанной крестиками. Тесситурный рельеф вокальной партии включён в общую крещендирующую линию строения эпизода, дыхание во всём эпизоде короткое. Плотность дыхания – минимальная, но неизбежно увеличивающаяся к кульминации вследствие подъёма тесситуры: это имитация шёпота, напряжённого молчания, в кульминации вырастающего до «беззвучного крика».

В качестве примера эмотивного раздела в многоперсонажной опере приведём Пролог из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы».

Возьмём два произвольно выбранных эпизода¹:

Le lacrime che noi versiam son false!

Degli spasimi e dei nostri martir

Non allarmatevi!²

Un nido di memorie in fondo all'anima

Cantava un giorno, ed ei con vere lacrime

Scrisse, e i singhiozzi il tempo gli battevano!³

В первом из приведённых эпизодов фиксируем эмотив иронии, во втором – эмотив искренней печали. Тесситурный рельеф здесь выровнен: тесситура средняя, высота не меняется; плотность дыхания относительно небольшая, реализуемая «импульсами» на ударных слогах, длина дыхания полностью приведена в соответствие с длиной произносимых слов. Эмотив иронии реализуется в эмотивном разделе, содержащем трёхвекторный комплекс:

повторы ритмической формулы –

репетиции «на одном звуке» –

речитация, «разговор на высоте».

¹ Последовательность эпизодов Пролога достаточно объёмна, может служить материалом для довольно масштабного исследования, поэтому мы решили ограничиться двумя эпизодами.

² «Слезы, что мы проливаем – фальшивы! Пусть наша боль и наши страдания вас не волнуют!»

³ «В глубине его [автора] души однажды пробудились воспоминания, и он настоящими слезами писал, а рыдания отбивали ему такт!»

Трёхвекторный комплекс второго из приводимых разделов кардинально отличается:

*цельная неповторная структура –
развёртывание связанной мелодической линии –
кантилена длинного дыхания*¹.

Тесситура здесь средняя, ближе к высокой, дыхание длинное, но не плотное; если в первом эпизоде первично было вербальное наполнение, во втором превалирует музыкальная интонация.

Так проявляется в ткани синтетического текста действие языковой системы средств выразительности академического вокала.

В качестве точек бифуркации саморазвития языковых систем, как уже говорилось, констатируем исторически фиксируемые стилистические комплексы. Между стилистическими комплексами и саморазвитием языка можно проследить историческую синхронность. Например, развитие вокальной исполнительской и оперной композиторской школ во многом синхронизировано: здесь мы наблюдаем взаимодействие и взаимовлияние творческих поисков творческих сознаний (поисков новых красок и эмотивных составляющих образа) и встречных интенций языковой системы. Также названная взаимосвязь прослеживается при осмыслении исторических фактов известных оперных реформ. Однако вокальная языковая система существовала задолго до рождения оперы (подчеркнём, что речь идёт о системе вокальных средств выразительности в целом, а не о подсистеме академического вокала).

Стилистический комплекс ранней итальянской оперы конца XVI – начала XVII в. был отнюдь не первым стилистическим комплексом в истории вокальной языковой системы². В качестве значимых стилистических комплексов (до появления собственно оперного искусства), сыгравших для языка вокальных средств вы-

¹ Подобная практика сравнительного анализа эмотивных разделов позволит выявить целостный эмотивный план, что способствует более глубокому пониманию механизмов действия эмотивности в художественном тексте, а также решению ряда методических задач в вопросах осмысления текста (роли) певцом-актёром.

² Уточним ещё раз, что здесь речь идёт о системе в целом, а не о подсистеме академического вокала. Подсистема академического вокала – сравнительно молодое образование в системе вокальных средств выразительности.

разительности роль точек бифуркации, предположительно обозначим такие, как:

- древнегреческая трагедия (к возрождению которой, согласно постулатам В. Галилея, и стремилась Флорентийская камера);
- монодия григорианского хорала;
- литургическое многоголосие XII в.;
- политекстовый мотет XIII в.;
- искусство менестрелей;
- светское многоголосие XIV в.;
- Нидерландская школа (творчество мастеров полифонии строгого стиля);
- драматический мадригал и др.

Названные жанры и направления хоть и составляют лишь небольшую часть панорамы жанров и направлений, существовавших до рождения оперы, могут быть выделены из этой панорамы как носители разных *принципов организации музыкальной ткани*. Разные принципы организации музыкальной ткани – если учесть, что все названные жанры были вокальными – инициируют формирование разных характеристик синтетических языковых единиц вокальной языковой системы; именно с этим связано предположение о бифуркационности перечисленных стилистических комплексов.

История оперы располагает также рядом бифуркационных стилистических комплексов, чья бифуркационность, как уже говорилось, связана с принципами исторически фиксируемых оперных реформ. Широта жанровой амплитуды исторических модификаций оперы обусловлена *трёхкоординатностью* жанра – трёхкоординатностью, основанной на трёх языковых системах, участвующих в формировании синтетического единства оперы. Данные три языковые системы формируют компоненты внутреннего синтетического единства трёхкоординатного минимума системы языка вокальных средств выразительности, такие как:

- 1) элементы языковой подсистемы академического вокала (вокально-технический параметр);
- 2) элементы языковой подсистемы симфонического оркестра (интонационно-инструментальный параметр);

3) элементы вербальной языковой семьи (вербальный параметр).

Представим пару координат *вербальный параметр – интонационно-инструментальный параметр* плоскостью, на которой строится третья ось координат (*вокально-технический параметр*). При увеличении числового значения координаты по одной из трёх осей получаем одну из исторических модификаций оперного жанра; при дальнейшем продвижении по каждой оси наблюдаем выход за рамки жанра оперы (таким способом на рис. 12 отражена специфика языкового поля оперы).

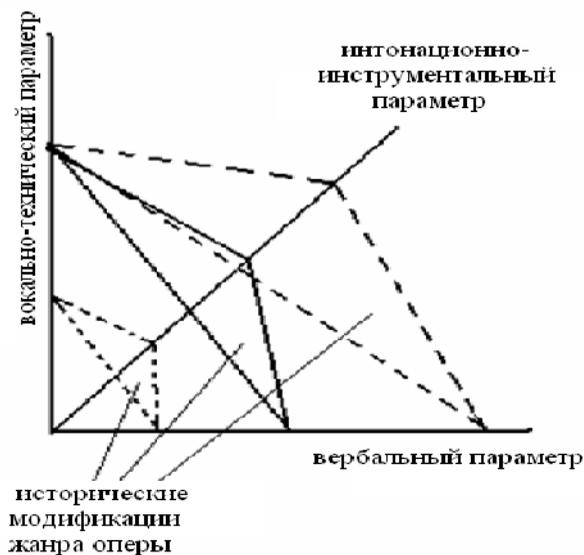


Рис. 12. Трёхкоординатность языкового спектра жанра оперы

Увеличение значения по оси *вербального параметра* приводит к выходу за рамки оперы в сторону *драматического спектакля*. В качестве примеров приведём поиски А. Даргомыжского и М. Мусоргского в сфере «речитативной оперы» (особенно «Женитьбу» М. Мусоргского), а также формирование *Sprechstimme* в

творчестве нововенцев¹. Здесь наблюдается усиление предметно-логического значения в вербальных конструкциях. Следует заметить, что абсолютизация значения вербального параметра породила множество творческих опытов, так и оставшихся в статусе эксперимента. Кроме того, в речитативных эпизодах усиливается значение оркестра: «речитативу присуще усиление роли оркестра вплоть до выхода его на первый план» [28, с. 162].

Возрастание значения по оси *интонационно-инструментального параметра* приводит к выходу за рамки оперы в сторону *симфонии*. Подтверждением тому может служить лейтмотивная система в операх Р. Вагнера или трактовка жанра оперы как оперы-симфонии в «Пиковой даме» П. Чайковского.

Усиление значения по оси *вокально-технического параметра* приводит к выходу за рамки оперы в сторону *концерта вокальной музыки*. Здесь можно вспомнить «войну глюкистов и пиччини-стов», а также все исторические сюжеты, связанные с фактом «гегемонии певцов» на оперной сцене.

Таким образом, в пределах жанра оперы наблюдаем динамику взаимодействия языковых систем, составляющих синтетическое целое языкового поля оперы, инициируемую сменой исторически фиксируемых бифуркационных стилистических комплексов².

Итак, язык вокальных средств выразительности, функционирующий в языковом спектре жанрового инварианта монооперы наряду с языком симфонических средств выразительности, располагает собственной иерархией смыслообразующих единиц. Данная иерархия идентична для многоперсонажной оперы и монооперы, так как принадлежит языковой подсистеме академического вокала в целом, охватывая все поля и вторичные поля данной подсистемы. Языковая система вокальных средств выразительности находится в процессе саморазвития посредством контактов с рядом бифуркационных исторически фиксируемых стилистических ком-

¹ Мы обращаемся лишь к крайним, наиболее показательным примерам.

² Вторичное языковое поле монооперы представляет собой ещё слишком молодое образование, чтобы можно было говорить о присутствии исторически фиксируемых стилистических комплексов.

плексов. Динамику саморазвития системы вокальных средств выразительности в рамках оперного жанра отражает трёхкоординатная модель, каждая ось которой представляет языковую систему, наличествующую в виде тех или иных элементов в трёхкоординатном минимуме (рис. 13).

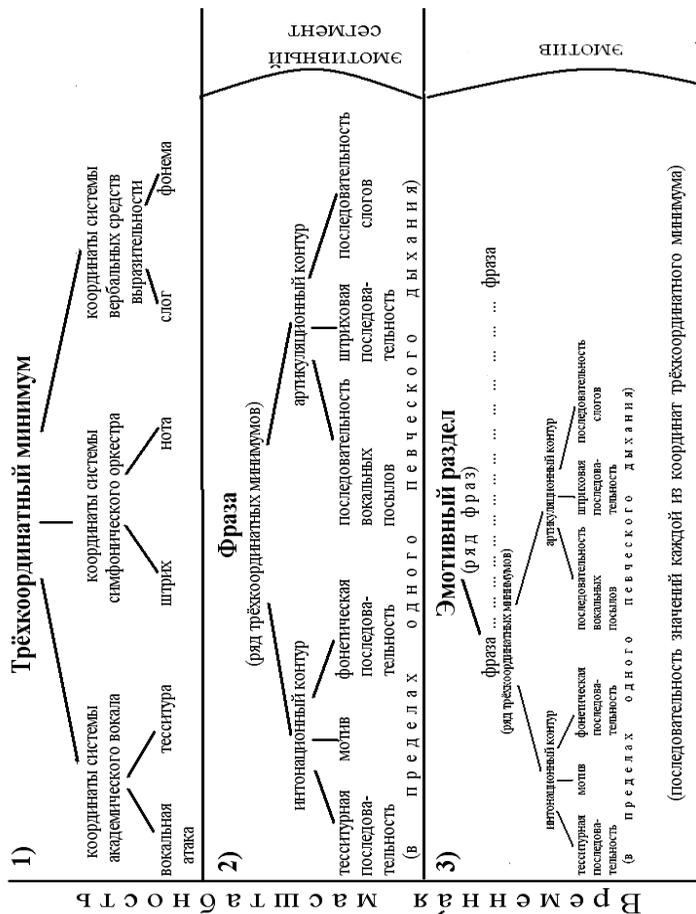


Рис. 13. Иерархия смыслообразующих единиц языковой системы средств выразительности академического вокала

2.3. Язык симфонических средств выразительности

Уникальный языковой спектр монооперы, как уже говорилось, включает в качестве основополагающего компонента синтез языковых подсистем академического вокала и симфонического оркестра – единый синтетический язык средств выразительности¹.

В пределах языковой подсистемы симфонического оркестра, в отличие от языковой подсистемы академического вокала (рассмотренной в предыдущем параграфе), фиксируем *одноканальность*² единиц языка, а не *многоканальность*, свойственную комплексным единицам языка вокальных средств выразительности. Языковые единицы подсистемы симфонического оркестра не являются межъязыковыми.

Одноканальность языковой подсистемы симфонического оркестра исключает межъязыковую природу минимальной языковой единицы. Параметрами минимальной языковой единицы подсистемы симфонического оркестра являются *тембр – штрих*³ – *динамика*, тогда как другие музыкальные средства выразительности в данном случае принадлежат не языковому спектру, а структурно-драматургической организации текста. Например, *флейта staccato piano* вполне характеризует минимальную единицу языковой подсистемы симфонического оркестра.

Следующей по масштабу единицей данной языковой системы представляется *тембровый комплекс*, охватывающий одномоментную вертикаль партитуры. Как прирост тембров, так и строение тембрового комплекса демонстрируют процессы саморазвития языковой подсистемы симфонического оркестра. Разные типы тембровых комплексов представлены, например, в оркестре Мангеймской школы, оркестре Дж. Верди и оркестре Р. Вагнера.

¹ О взаимосвязи и взаимозависимости, просто более отдалённой, двух данных языковых систем исследователи говорили уже неоднократно (см. например, [119]).

² Данным термином в теории синтетических искусств принято обозначать адресованность к одному (в инструментальной музыке – к аудиальному) каналу восприятия.

³ «Штрих» – термин, восходящий к исполнительскому «диалекту», – востребован здесь как конкретный элемент артикуляции, характеризующий отдельную ноту при отсутствии более адекватных смысла терминологических обозначений.

Высшей языковой единицей, рядоположенной эмотивному раз-
делу в системе вокальных средств выразительности, представляется *тип оркестровой фактуры*. Тип оркестровой фактуры включает динамические параметры функционирования тембровых комплексов («Конкретное фактурное воплощение при этом бывает различным: от одиночных пуантилистичеких “уколов” и “россыпей точек” (по терминологии Ю. Холопова и В. Ценовой) до специфических приемов в организации ткани» [154, с. 18]). Возникает функциональная иерархия оркестровых пластов, реализующаяся, например, следующим образом:

высокие струнные + флейты + трубы = мелодия,
валторны + кларнеты + гобои = гармоническая педаль,
тромбоны + литавры = ритмическое оформление сопровождения,

низкие струнные + фаготы + туба = бас.

Произвольность приведённого примера демонстрирует практически бесконечную множественность вариантов заполнения функциональных «ярусов» при такой же множественности вариантов подразделения оркестра на функциональные «ярусы».

Как можно заметить, в отличие от рассмотренной в предыдущем параграфе иерархии единиц языка средств выразительности академического вокала, здесь не все единицы являются значащими. Минимальная языковая единица приобретает смыслообразующую функцию, становится значащей только тогда, когда совпадает с уровнем тембрового комплекса: например, та же *флейта staccato Piano* звучит Solo в определённом фрагменте партитуры.

Динамические преобразования оркестровой фактуры реализуют взаимосвязь языка симфонических средств выразительности с языком средств выразительности академического вокала¹ в едином синтетическом языке, характеризующем жанровый инвариант монооперы (в случае, если язык симфонических средств выразительности не приобретает самостоятельного значения, когда «развитие

¹ Если учесть, что «как и звук, тишина в музыке» [17, с. 165] может иметь смысловую нагрузку, как единицы синтетического языка монооперы следует рассматривать и паузы.

«тематической интриги» отдано прежде всего во власть оркестра» [115, с. 15]). «...фактура... тесно связана со сценическим действием, с одной стороны, и с закономерностями музыкальной формы – с другой» [27]. Данное наблюдение подтверждает основные функциональные параметры соотношения исследуемых составляющих синтетического текста монооперы: в данном случае оркестровая фактура определяется константами эмотивного плана – первичного сюжета монооперы – и связана с закономерностями музыкальной формы – структурной составляющей жанрового инварианта монооперы¹ (рис. 14).

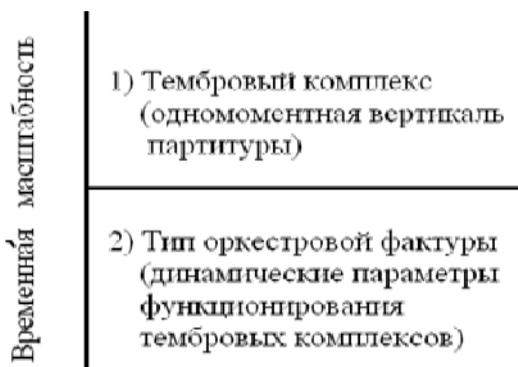


Рис. 14. Иерархия значащих единиц языка симфонических средств выразительности

Кроме того, как установлено, «оркестровая фактура определяется следующими факторами: 1) Соотношение голосов, образующее определенный музыкальный склад (моноподический, гомофонно-гармонический, полифонический, гетерофонический). 2) Высотное расположение оркестровых голосов, то есть распределение их по регистрам. 3) Тембр голосов музыкальной ткани. 4) Плотность голосов, то есть количество инструментов, приходящихся на

¹ Функции оркестровой ткани простираются «в диапазоне от элементарной иллюстративности до сложной символики» [34, с. 7].

данный голос, и его возможное дублирование в различные интервалы. 5) Пространственное расположение голосов» [27, с. 1/8].

Важнейшее свойство языковой подсистемы симфонических средств выразительности, востребованное в синтетическом языке монооперы, – ориентированность на *невербальные* смысловые посылы. Отграничим характеристики невербальных смысловых посылов, свойственных исключительно оркестру.

В первую очередь как один из ведущих невербальных посылов любого синтетического текста – не только монооперы – можем рассматривать *интонацию*. Нельзя не согласиться с Б. Асафьевым в том, что «интонация как явление осмысления тембра (то качество, по которому люди отличают голос матери, родного ребёнка, любимой женщины или родную речь, независимо от содержания произносимых звуков и независимо от ощущений и эмоции) имела наибольшее влияние на образование и закрепление в сознании неких “констант” – постоянных звукосвязей, которые рождали мелос – осмысленно-напевную речь...» [13, с. 240].

В качестве характеристик, привносимых в синтетический язык монооперы именно системой симфонических средств выразительности, назовём *тембровую краску* и *массу аудиального потока*. Тембровая краска является характеристикой, «пронизывающей» все уровни языковой системы: она может фиксироваться как на уровне минимальной языковой единицы (тембр – штрих – динамика), на уровне одномоментной вертикали (тембровый комплекс) и на уровне высшей языковой единицы (тип оркестровой фактуры). Тембровая краска – это или тембр того или иного инструмента, или сочетание тембров, функционирующее в рамках тембрового комплекса или типа оркестровой фактуры. Массу аудиального потока, конечно, можно фиксировать только на двух высших уровнях предлагаемой иерархии. Именно эта характеристика значима для создания эмотива – в некотором отношении даже более, чем тембровая краска.

Примерами использования и той и другой характеристик в целях создания эмотива посредством синтетического языка монооперы представляются эпизоды из монооперы Ф. Пуленка «Чело-

веческий голос». В моноопере Ф. Пуленка можно проследить отчётливую дифференциацию эмотивов именно по признакам симфонических средств выразительности. Ситуация прерывания телефонной связи всегда характеризуется репетициями ксилофона, воспоминания Женщины о блаженном прошлом – глубоким, «тёплым» звучанием струнной группы *tutti*. Репетиции ксилофона, с одной стороны, выступают звукоизобразительной имитацией телефонного звонка, с другой – воплощением эмотива тревоги. Струнная группа *tutti* формирует противоположное состояние именно посредством контраста по характеристикам тембровой краски и массы аудиального потока. Ксилофон Solo и струнная группа *tutti* представляют контраст по массе аудиального потока, ксилофон и струнные – контраст по тембровой краске; хотя воплощение нужного контраста эмотивов не было бы достигнуто контрастом только тембровой краски: в этом легко убедиться посредством слухового моделирования того же эпизода с участием скрипки Solo, а не всей струнной группы. Средством подобной операции (слухового моделирования) можем убедиться также в необходимости контраста тембровой краски: представим оба эпизода воплощёнными в звучании струнных (в первом случае – вместо ксилофона скрипка Solo, во втором, как и в оригинале, – струнная группа *tutti*); требуемый эмотивный контраст не будет достигнут. Следовательно, если обобщить результаты приведённых экспериментов, можем утверждать неразрывность для эмотивного посыла обеих языковых характеристик симфонического оркестра – и массы аудиального потока, и тембровой краски.

Если в предыдущем разделе исследования говорилось о значении вокального тембра – здесь мы должны ещё раз оговорить, что данная категория функционирует как основная и в языковой системе симфонического оркестра¹, играя ту же – над-уровневую – роль. Опираясь на мысль Е. Назайкинского о суммарном воплощении в тембре различных свойств звука, в характеристике тембров

¹ «Тембро-смысловое воплощение и является прерогативой оркестра, в том числе и оперного, присущей ему в высшей степени» [30, с. 27].

представляется логичным обозначение пяти компонентов: 1) инструмент / комбинация инструментов (тембы «чистые» и смешанные); 2) регистр (звуковысотность); 3) плотность звучания (коррелирующая с вводимым нами понятием массы аудиального потока); 4) динамика (зависящая как от динамических оттенков, так и от фактурных решений, связанная с плотностью звучания); 5) артикуляция (классификация приведена по: [30]).

Как видим, в данной классификации масса аудиального потока рассматривается как один из признаков категории тембра («Плотность звучания, образующаяся при использовании определённого количества однородных или неоднородных инструментов, исполняющих данную звуковую линию»), что в очередной раз подтверждает высказанный ранее тезис о неразрывном единстве данных характеристик звучания.

В контексте процессуальности эмотивного плана определяющее значение приобретает динамическое функционирование характеристик массы аудиального потока и тембровой краски симфонического оркестра. Благодаря их динамическому функционированию, синхронизированному с динамикой развёртывания эмотивного плана монооперы, возникает явление *тембровой драматургии*: «Если... на протяжении оперы тембр выступает как средство характеристики действующих лиц, образных сфер и ситуаций, то возникает тембровая драматургия, играющая колоссальную роль в сценическом произведении...» [168]. Динамическое функционирование характеристик массы аудиального потока и тембровой краски симфонического оркестра, как уже говорилось, синхронизируется в моноопере с невербальными посылами эмотивного плана, следовательно, несёт функцию языкового воплощения тех или иных смысловых интенций текста. Именно смысловая нагрузка динамического функционирования языковых компонентов делает возможным замечание, что «анализ тембрового воплощения тематизма на протяжении всей оперы позволяет уточнить его семантику» [27, с. 3/8]¹. Наряду с приведённым замечани-

¹ «Принцип темброво-фактурной дифференциации по оркестровым группам» [27].

ем, относящимся к анализу уже существующих, зафиксированных текстов, считаем справедливым отметить, что смысловая нагрузка динамического функционирования в тексте таких языковых компонентов, как масса аудиального потока и тембровая краска – представляет собой обширную область потенциала синтетического языка монооперы.

К области языкового потенциала монооперы относятся и известные факты, свидетельствующие, что роль тембра в музыке XX в. приобретает существенное значение. А. Шнитке отмечает, что «к 50–60-м годам XX века на основе всё возрастающего использования тембровых связей возникла даже техника, в которой тембр становится основным выразительным и формообразующим средством – так называемая сонористика» [262, с. 92]. Сонористика, среди прочего, может составить область языкового невербального потенциала монооперы: в рамках сонористики актуализируются характеристики тембровой краски и массы аудиального потока. Например, в сюжете, основанном на смысловом ареале «тайников помутнённого сознания», сонорные эпизоды (эпизоды «потери сознания») могут чередоваться с тональными (эпизодами «возвращения сознания») и другими (вариантов действия сонористики в моноопере множество).

Невербальные послы в моноопере, воплощаемые посредством действия языка симфонических средств выразительности в рамках синтетического языка монооперы, связаны с *программностью* симфонической музыки, в её функциональном понимании. В моноопере приобретает особую роль «программность, свойственная оперной музыке» [30, с. 42]. В связи с этим «колоссальное значение приобретает предметно-характеристическая функция тембра (термин Е.В. Назайкинского [167, с. 146]. – *Е.П.*), благодаря которой в процессе восприятия музыки у слушателя возникают вполне конкретные представления об определённой картине мира¹, объекте, явлении, событии и, наконец, человеке с его своеобразным характером. Уже сам тембр способен формировать те или иные

¹ В этом отношении можно говорить о вполне конкретных «картинах-партитурах» [292, s. 45].

представления о характере человека, манере его поведения и даже внешнем облике. В этом случае можно говорить о “тембро-характере”, создаваемом определённым вокальным голосом или инструментом» [30, с. 25]. «Тембро-характер» в моноопере способен очерчивать восприятие персонажем тех или иных объектов эмоционального плана, прежде всего – других персонажей, функционирующих в рамках ВСП. Именно «тембро-характер», наряду с интонационно-тематическими характеристиками, формирует языковое воплощение отношения персонажа к кому-либо или чему-либо.

Если же попытаться обозначить в синергетическом аспекте этапы саморазвития языка симфонических средств выразительности, нашедшие свое отражение в моноопере, к точкам бифуркации в этом процессе следует отнести:

- 1) моменты возникновения ярких стилистических комплексов;
- 2) моменты внедрения новых тембровых красок;
- 3) моменты пересечения с родственными подсистемами (эстрадным оркестром, народным оркестром и др.). Интересным примером пересечения языковой подсистемы симфонического оркестра с родственными подсистемами является оркестровая драматургия оперы А. Берга «Воццек».

Функции симфонического оркестра в синтетическом музыкально-сценическом тексте в целом достаточно значимы и разнообразны. «Оркестр – это не только фундамент музыки в опере, это и фундамент её драматургии» [1, с. 159]. М. Глинка в «Заметках об инструментровке» (1852) излагает мнение, что «инструментовка, точно так же, как контрапункт и вообще гармоническая обделка, должна дополнять, дорисовывать мелодическую мысль. Это особенно важно в театральной музыке... Дело гармонии... и дело оркестровки (сколько можно более прозрачной) дорисовать для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии...: оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определённое значение и колорит – одним словом, придать ей характер, жизнь» [70, с. 183]. По мнению Ю. Фортунатова, оперный оркестр – «это не только сопровождение, но во многом истолкование и подоплека того, что должно развернуться в

вокальных событиях» [234, с. 172]. Данное замечание очередной раз подтверждает уже высказанную мысль об ориентировании языка симфонических средств выразительности на невербальные эмотивные послылы, реализуемые в тексте, и перекликается с мнением о том, какое значение имеют «экспрессивное оркестровое письмо, образная конкретность и тонкая мотивная работа» [112, с. 136].

По свидетельству С. Бородавкина, «анализ оперных партитур различных эпох и стилей показывает, что оркестру присущи, по крайней мере, двенадцать возможных функций» [30]. Перечислим их:

1) функция воплощения невербальных смысловых центров – оркестровые эпизоды (без участия солистов или хора);

2) функция объединения жанрового, драматургического, смыслового контекстов оперы;

3) формообразующая функция как в том или ином эпизоде, так и во всём тексте;

4) функция организации тематической драматургии оперы [252];

5) функция выстраивания интонационно-тембровой драматургии;

6) функция выделения и акцентирования «узловых» моментов действия;

7) функциональная взаимосвязь вокально-хоровых и инструментальных партий;

8) функция подтекстовой характеристики внутренних миров персонажей и процессов, в них протекающих, – иногда вопреки содержанию пропеваемых слов;

9) функция выражения отношения персонажа / группы персонажей или «авторского комментария» к той или иной ситуации, воплощаемой на сцене;

10) функция синхронного выражения различных чувств персонажей оперы;

11) живописно-изобразительная функция;

12) функция создания общей «атмосферы» действия, определяющей визуальные компоненты спектакля (классификация изложена по: [30]).

Функции симфонического оркестра в моноопере во многом «перекликаются» с перечисленными¹. Безусловно, в моноопере играют огромную роль оркестровые эпизоды, призванные к воплощению невербальных посылов, присутствующих в эмотивном плане, на основе программности. Подчеркнём также функции формообразующую и живописно-изобразительную; в целом актуальны и востребованы в синтетическом тексте монооперы все названные функции симфонического оркестра, но в специфическом ракурсе.

Как отмечалось ранее, именно оркестр реализует в моноопере дихотомию *Solo – tutti*, являющуюся одним из признаков принципа психологической идентификации адресата и персонажа и в древнегреческой трагедии реализовавшуюся как оппозиция *солист – хор*. Ракурс, в котором должны пониматься названные функции оркестра, обусловлен принципиальным различием между многоперсонажной оперой и монооперой. Принципиальные различия между многоперсонажной оперой и монооперой прослеживаются, прежде всего, на смысловом уровне; на языковом уровне, как уже говорилось, констатируется идентичность языковых систем средств выразительности, просто в разной комбинации². Если соотношение языковых систем средств выразительности академического вокала и симфонического оркестра в опере может классифицироваться как сотрудничество с первостепенной ролью выразительных средств языковой системы академического вокала, в моноопере данные системы функционируют исключительно в рамках единого синтетического языка, что и определяет конкретные характеристики названных языковых систем и их взаимодействия в каждом конкретном тексте.

Приведём полностью план анализа партитуры оперы, предложенный С. Бородавкиным: «1. Определение состава оркестра.

¹ Какие-либо соответствия в данном случае могут быть только приблизительными: здесь речь идёт об оперном спектакле (аудиовизуальном воплощении), в нашем исследовании – о фиксированном нотно-вербальном тексте.

² Что позволяет ещё раз подчеркнуть понимание языкового спектра именно как «распределение значений», востребованное в нашем исследовании.

2. Выявление связи оркестрового стиля оперы с её жанром, идейным содержанием, сценическим действием, драматургией и словесным текстом. 3. Анализ оркестровой фактуры. 4. Определение соотношения вокально-хоровых голосов и оркестровых. 5. Формы объединения инструментов в семейства, в группы и в единое целое. 6. Трактовка инструментов оркестра, наличие или отсутствие тембровой предназначенности оркестровых партий. 7. Соотношение использования чистых или смешанных тембров. 8. Противопоставления оркестровых групп и инструментов по вертикали и горизонтали. 9. Соотношение выразительных и изобразительных средств в оркестре. 10. Распределение динамики между группами оркестра и отдельными инструментами. 11. Артикуляция, штрихи в инструментальных партиях. 12. Особые приемы исполнения на инструментах» [30, с. 39–40].

Данный план анализа, при бесспорной его обстоятельности и полноте, представляется слишком подробным как для анализа фиксированного текста той или иной монооперы, так и для прогнозирования использования оркестровых средств выразительности в ещё не созданных текстах, существующих в рамках потенциала монооперы¹. Оркестровый стиль, артикуляция / штрихи в инструментальных партиях, распределение динамики между группами оркестра и отдельными инструментами, противопоставления оркестровых групп и инструментов по вертикали и горизонтали и другое – могут быть выявлены только *post factum*, при детальном анализе партитуры. Это препятствует выявлению общих параметров анализа для текстов уже созданных и ещё не созданных, а также выходит за пределы функциональной логики, востребованной композитором при работе над творческим проектом.

В связи с данными наблюдениями предлагаем более краткий план анализа / моделирования партитуры, очерчивающий 1) основные параметры, по которым партитура «узнаётся» и восприни-

¹ В контексте возникающих вопросов представляется невозможным даже условное разграничение смыслового и языкового потенциала – языковой потенциал монооперы функционально обусловлен смысловым.

мается адресатом; 2) основные параметры, по которым создаётся партитура нового, ещё не существующего текста.

Здесь акцентируем три пункта, требующих более или менее подробного осмысления:

- 1) состав оркестра;
- 2) функции оркестровой ткани в тексте;
- 3) наличие / отсутствие в тексте оркестровых эпизодов.

Моноопера Г. Фрида «Дневник Анны Франк», например, содержит целостную темброво-оркестровую драматургию, реализующую на суггестивном уровне эмотивный план данного текста. Здесь нет напрямую воспринимаемых лейттембров, привязанных к тому или иному образу, однако присутствуют темброво-интонационные комплексы, реализующие те или иные интенции ВСП.

Ярко выявленными представляются следующие темброво-интонационные комплексы:

1) тембры медной группы – прежде всего труба. Труба устойчиво связана с интонацией, которой открывается моноопера, – интонацией угрозы, страха, беды;

2) «щёлкающие» тембры в сочетании с чётко ритмически организованной фактурой сопровождения *бас – аккорд* воплощают образы, связанные с «лёгкой» сферой детства: на этом типе аккомпанемента, преимущественно в сочетании с названным тембровым комплексом, строится ряд эпизодов монооперы (эпизоды «Школа», «Разговор с отцом», «Мне говорили», «Дуэт супругов ван-Даан»);

3) вибрафон / челеста / фортепиано / колокольчики – сфера призрачности, грёзы, нереальности (эпизоды «Колокол Вестертурма»¹, «У окошка», «Речитатив», «Я вспоминаю Петера», «Одиночество»). Посредством данного тембрового комплекса подчёркиваются отстранённость персонажа от внешней жизни, позиция

¹ Показательно, что данный тембровый комплекс впервые появляется в эпизоде «Убежище (Колокол Вестертурма)», когда происходит психологический перелом во внутреннем мире героини – переход из реального мира в «нереальный», замкнутый, где внешний мир можно только видеть из окна.

наблюдателя, существование мира только в рамках взгляда «из убежища»;

4) флейта Solo (эпизоды «Сон», «Интерлюдия», «Я вспоминаю Петера», «Финал») воплощает трепет души, заключённой «в клетку» жестокого времени и безвыходных обстоятельств;

5) Violoncello Solo – важный тембровый комплекс¹, появляющийся только в финале как трагическая кантилена, выстрадавшая вера в свет («...всякой жестокости должен прийти конец»).

Процесс функциональной трансформации проходит тембровый комплекс Fagotto Solo – от «буффонного баса» в начале («Школа») до печального размышления («Пассакалья»).

Таковы воспринимаемые адресатом «на слух» и неразрывно связанные в его сознании с определёнными смысловыми ориентирами тембровые комплексы монооперы Г. Фрида «Дневник Анны Франк»; так реализуются эмотивные функции оркестровой ткани в тексте.

Итак, языковая подсистема симфонического оркестра представляет собой трёхуровневую иерархию одноканальных единиц, из которых значащими предстают лишь две высшие: тембровый комплекс (одномоментная вертикаль партитуры) и тип оркестровой фактуры, воплощающий динамические параметры функционирования тембровых комплексов в том или ином фрагменте текста. В качестве значимых единиц, влияющих на создание необходимого эмотива, акцентируем тембровую краску и массу аудиального потока. Именно тембровая краска и масса аудиального потока являются специфическими средствами выразительности, привносимыми в единый синтетический язык монооперы симфонической языковой системой. Значение тембровой краски и массы аудиального потока подтверждает также реализацию в моноопере с их помощью дихотомии *Solo – tutti* (являющейся одним из основных признаков принципа психологической идентификации адресата и персонажа).

¹ Solo считаем правомерным обозначать как тембровый комплекс, так как сольный инструмент, наравне с группой или tutti, может являться основой тембрового решения того или иного фрагмента текста.

2.4. Вокально-симфонический языковой интегратив в уникальном языковом спектре монооперы

Исторические процессы интеграции вокальной и оркестровой языковых систем, как можно предположить, восходят к ритуальному синкрезису, как и генетические корни музыкального театра. Если говорить о подсистемах академического вокала и симфонического оркестра (задействованных в уникальном языковом спектре монооперы), представляется возможным только применительно к художественным текстам Нового времени (когда обе подсистемы уже сформировались как самостоятельные образования), – принципиальная взаимосвязь, тандем *инструментального* и *вокального* известен, образно выражаясь, с незапамятных времён. Принцип ансамблевого музицирования¹ существовал на протяжении всех известных периодов истории музыки (от глубокой древности до современных электронных технологий), принимая различные формы и варьируя составы: «Ансамблевое мышление начало формироваться одновременно с возникновением музыкального искусства, как только начали появляться совместные формы музицирования» [26].

Со времён «Священных симфоний» Дж. Габриели (1555–1612), как известно, можно констатировать формирование достаточно устойчивого симфонического состава [277, 299]; тем не менее с каждым бифуркационным этапом в чередовании стилистических комплексов языковая подсистема симфонических средств выразительности продолжает видоизменяться, вступая во множественные связи с другими языковыми подсистемами, утрачивая ряд прежних элементов и приобретая новые, что подтверждает характеристику симфонической языковой подсистемы как динамической и само-

¹ «...чёткого научного определения, вскрывающего сущность этого понятия, данный термин не получил. Обычно им пользуются в нескольких случаях, имея в виду обычно небольшую группу музыкантов, объединённых по какому-либо признаку, или для подчёркивания согласованности исполнителей между собой, или для обозначения музыкального произведения, написанного для нескольких исполнителей, а также номера определённого типа в опере или кантатно-ораториальном жанре» [26].

развивающейся. Языковая подсистема академического вокала¹ располагает собственными бифуркационными стилистическими комплексами, среди которых считаем справедливым отметить, например, творчество К. Монтеверди (акцентируем, прежде всего, сформировавшийся в его творчестве *stile concitato* [118]), творчество мастеров *bel canto* (акцентируем созданную ими технику виртуозных фиоритур) и др. Таким образом, каждая из языковых подсистем, участвующих в интеграционном процессе в рамках уникального языкового спектра монооперы, располагает собственной богатой историей и собственной траекторией саморазвития.

Взаимодействие вокальной и симфонической языковых подсистем «на территории» языкового поля оперы достаточно многообразно и не имеет однозначной и общепринятой классификации². Тем не менее представляется возможным, обобщая ряд предшествующих позиций, назвать «следующие типы соотношений вокально-хоровой и оркестровой частей оперной партитуры, расположив их по степени нарастания роли оркестра» [30]:

1) вокально-хоровые эпизоды а *carrella* (например, песня Любаши из «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова);

2) гармоническая поддержка / дублирование вокально-хоровых партий (подобные образцы в изобилии можно найти в операх Дж. Верди);

3) контрапунктические линии / подголоски (яркие примеры – ариозо Снегурочки «Слыхала я, слыхала...» из оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка», ария Мими из Первого действия оперы Дж. Пуччини «Богема»);

4) проведение темы во время речитативных реплик солиста (тип соотношения симфонической и вокальной партий, характерный для вступительных или заключительных эпизодов крупного сольного высказывания – например, финал арии Алеко «Весь табор спит» из оперы С. Рахманинова «Алеко»);

¹ Здесь речь идёт уже не о системе вокальных средств выразительности вообще, а о более локальном образовании, таком как языковая подсистема академического вокала.

² См.: [55, с. 90].

5) оркестровые эпизоды без участия солистов или хора. Подобных образцов в оперной литературе достаточно много; например, сцена грозы из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», Марш из оперы Дж. Верди «Аида» и многие другие.

Взаимозависимость и взаимовлияние названных типов соотношений оркестровой и вокальной партий динамически трансформировались в истории оперы¹. Неоднократно отмечалось, что «часто именно в оркестре высказывается главная мысль данной драматической сцены или раскрывается её подтекст – мысли и чувства героев, не высказанные в словах и сценическом действии» [153, с. 107–108]².

Языковое поле оперы выступает областью активного и разнообразного взаимодействия языковых подсистем академического вокала и симфонического оркестра³; во вторичном языковом поле

¹ «Оркестровая партия на протяжении почти трехвековой эволюции жанра выполняла важнейшую роль, уточняя и раскрывая сценические характеристики, усиливая отдельные психологические нюансы и штрихи образа, хотя в целом “монолог чувств” (В. Конен) всегда оставался уделом вокальной партии, доминировавшей в музыкальном развитии сценических образов. Положение изменяет Вагнер, насытивший оркестровую ткань своих произведений инструментальными мотивами и контрапунктами, вторгающимися в “монолог чувств”, досказывающими его, а порой и ведущими основные нити рассказа. Еще более решительный шаг делает музыкально-психологическая опера XX века, которая, с одной стороны, наследует постромантизм, ведущий к музыкальному импрессионизму (“Пеллеас” Дебюсси) и экспрессионизму (оперы Р. Штрауса, Шенберга, Берга), а с другой – традиции реалистической музыкально-психологической драмы (“Катерина Измайлова” Шостаковича). В таких операх, как “Саломея” и “Электра” Р. Штрауса, монодрама Шёнберга “Ожидание”, “Воцшек” Берга, именно оркестр становится едва ли не ведущим в выражении психологического начала» [202, с. 79].

² «...опера, в которой в той или иной форме усилилась роль речитатива, характерна для второй половины XIX столетия (самые яркие образцы – “Каменный гость” А.С. Даргомыжского, музыкальные драмы Р. Вагнера и М.П. Мусоргского, поздние оперы Дж. Верди) и особенно для XX века. Глинка же, в основе вокального творчества которого лежит кантилена, обобщённо передающая содержание вербального текста, не мог ещё предугадать путей развития оперного искусства, в том числе возникновения опер, в основе вокальных партий которых – речитатив, и, следовательно, значительное усиление роли оркестра, уже не сводящейся к функции “дорисовывания” мелодической мысли, выраженной в вокальной партии» [30, с. 23].

³ Е.А. Акулов приводит «известное положение о том, что если партия певца говорит, что происходит на сцене, то партия оркестра в то же время говорит, как это происходит», оговаривая, что это в значительной степени справедливое положение «не охватывает всех возможных случаев взаимодействия солиста с оркестром» [1, с. 179–180].

монооперы данное взаимодействие приобретает свойства равнозначного. Равнозначное взаимодействие языковых подсистем академического вокала и симфонического оркестра порождает единый синтетический язык средств выразительности, на котором и основан уникальный языковой спектр монооперы. Единый синтетический язык, представляющий собой одну из модификаций взаимодействия названных языковых подсистем, является одним из результатов интеграционных процессов между ними. Именно этот синтетический язык, возникающий в результате процесса интеграции двух языковых подсистем (академического вокала и симфонического оркестра), обозначим как **вокально-симфонический языковой интегратив**, являющийся стабильным компонентом уникального языкового спектра жанрового инварианта монооперы, но динамическим фактором внутритекстовой организации каждой конкретной монооперы.

Специфика интересующего нас интегратива реализуется в каждом случае по-разному, в зависимости от смысловых констант, динамики функционирования сольного вокального образа и структурно-драматургической организации (см. главу III) конкретного синтетического текста данной монооперы. Таким образом в тексте каждой конкретной монооперы реализуются динамические свойства вокально-симфонического языкового интегратива¹.

Вокально-симфонический языковой интегратив, как и всеобъемлющее сознание персонажа (ВСП) и хронотоп монооперы, обладает свойством *линейного процессуального развёртывания* в тексте. Именно линейное процессуальное развёртывание представляет собой способ реализации – в синтетическом тексте каждой конкретной монооперы – языкового интегратива, составляющего основу уникального языкового спектра жанра.

Линейное процессуальное развёртывание языкового интегратива синхронизируется в моноопере с линейным процессуальным

¹ Именно динамическая, подвижная природа единства языковых систем в вокально-симфоническом языковом интегративе не позволяет рассматривать его как статический объект. Динамика языковой системы приходит во взаимодействие со статической системой структурной модели (см. главу III).

развёртыванием эмотивного плана – первичного сюжета монооперы. Эмотивный план, как уже говорилось, представляет собой линейную последовательность достаточно локализованных эмотивов. Воплощение эмотивов в синтетическом тексте монооперы осуществляется посредством таких языковых единиц, как эмотивный раздел (языковая система вокальных средств выразительности) и рядоположенный ему тип оркестровой фактуры (языковая система симфонических средств выразительности). Эмотивный раздел, представленный синтетическим комплексом «вербальная конструкция – интонационная целостность – вокально-исполнительский подход», принципиально отличается от рядоположенной языковой единицы «тип оркестровой фактуры» своей межъязыковой природой. Межъязыковая природа эмотивного раздела выявляется как в контакте музыкальных и вербальных средств выразительности, реализующемся в вербальной конструкции, так и в контакте языковых систем симфонического оркестра и академического вокала.

Опираясь на отмеченные свойства высших языковых единиц рассматриваемых систем, образующих языковой интегратив в уникальном языковом спектре монооперы, можно утверждать, что целостную линию рельефа эмотивного плана составляют *вербализованные*¹ и *авербальные* эмотивы². Область вербализованных эмотивов концентрируется вокруг вокальной языковой системы, авербальных, соответственно, вокруг симфонической³. Конечно,

¹ Речь идёт о вербализованных, а не о вербальных эмотивах (понятие вербального эмотива подробно разработано П. Волковой), так как вербальный компонент является лишь частью синтетической ткани вокально-симфонического языкового интегратива.

² Несмотря на то, что, как было показано в предыдущих разделах исследования, вербальная составляющая синтетического текста не является первостепенной, так как не входит преимущественно в подтекстовый пласт содержания, вербальная конструкция является полноценным компонентом эмотивного раздела, более того – важнейшей отличительной чертой межъязыковой (вокальной) и одноканальной (симфонической) языковых систем. Здесь видим равенство «невербального (nonverbal) и вербального» [294, с. 141] (также см.: [122; 233, с. 12]).

³ Авербальные эмотивы, связанные с действием языковой подсистемы академического вокала, представлены, в своих крайних проявлениях, сферой вокализа, принадлежащей в настоящий момент потенциалу жанра монооперы. Данная сфера в моноопере может быть ограничена рамками конкретного фрагмента (например, колыбельной, плача и др.), может

справедливым будет заметить, что идентичные закономерности присущи и опере в целом; это обусловлено, в первую очередь, идентичностью синтетических свойств языкового поля оперы и вторичного языкового поля монооперы. И там, и там наблюдаем взаимодействие вербальной и музыкальной языковых семей; взаимодействие языковых подсистем академического вокала и симфонического оркестра; присутствие вербализованных и авербальных эмотивов. Однако в опере отсутствует линейная последовательность психологических событий, так как отсутствует феномен ВСП. Сознание любого из персонажей многоперсонажной оперы не является всеобъемлющим, так как изначально объективировано и подчинено как объект авторскому (композиторскому) творческому сознанию. Соответственно, эмотивный план многоперсонажной оперы не синхронизируется с линейной последовательностью психологических событий одного из персонажей; он рассредоточен по нескольким внутренним мирам разных персонажей и нацелен, в общем, на выражение единого драматургического замысла композитора (уровень содержательно-концептуальной информации (СКИ), по И. Гальперину [64]), что неоднократно утверждалось в главе I. Уникальный языковой спектр монооперы ориентирован на воплощение линейного эмотивного плана, раскрывающего последовательность психологических событий, протекающих во внутреннем мире единственного персонажа, несущего субъектную функцию. Именно линейность эмотивного плана в моноопере обуславливает равнозначность языковых подсистем академического вокала и симфонического оркестра, соединяющихся в единый синтетический язык и реализующих, как правило, соответственно вербализованные и авербальные эмотивы данного

послужить принципом целостной организации текста, но в таком случае должна быть оправдана содержательно (например, исповедь немого) и достаточно вдумчиво воплощена языковыми средствами (в отношении реализации вокально-симфонического языкового интегратива). Однако вне области крайних проявлений авербальные эмотивы содержатся в интонационном рисунке вокальной партии. Авербальные эмотивы составляют основу действия в вокально-симфоническом интегративе языковой подсистемы симфонических средств выразительности, нацеленного на воплощение невербальных эмотивных посылов, о чём говорилось в предыдущем разделе исследования неоднократно.

текста. Таким образом, *линейность эмотивного плана воплощается в тексте монооперы посредством взаимодействия вербализованных и авербальных эмотивов в рамках вокально-симфонического языкового интегрativa.*

Взаимодействие вербализованных и авербальных эмотивов формирует траекторию динамического взаимодействия компонентов внутри вокально-симфонического интегрativa. Основные параметры этого динамического взаимодействия содержатся в различиях двух интонационных сфер – *речитативности* и *ариозности*, вступающих в тексте монооперы в разноплановое взаимодействие и находящихся тот или иной баланс в каждом конкретном фрагменте текста. Понимание речитативности и ариозности как двух противостоящих интонационных сфер обусловлено пониманием речитативности и ариозности как «принципов соотношения слова и музыки» [190]. Речитативностью или ариозностью диктуются особенности как фонетической составляющей вербальной конструкции, так и интонационного рисунка данного мелодического фрагмента вокальной партии. Если история оперы располагает различными формами взаимодействия речитативности и ариозности (от «чистой» ариозности до «чистой» речитативности¹, в чём можно убедиться при соотнесении исторических модификаций оперы с предложенной в параграфе 2.2 трёхкоординатной моделью), в существующих образцах жанра монооперы наблюдаем преобладание речитативности.

Речитативность, опирающаяся на такой элемент эмотивного раздела, как вербальная конструкция, выводит на первый план в вокально-симфоническом интегрative язык симфонических средств выразительности – составляющую невербально-инструментальную (оркестровую). «Вокально-хоровой компонент и оркестр находятся в опере в диалектическом взаимодействии, при котором соотношение между ними зависит от эпохи, жанра произведения, его авторского стиля и, пожалуй, самое главное, от харак-

¹ В качестве «крайних» проявлений речитативности и ариозности считаем адекватным предположить, могут фигурировать разговорная речь и вокализ. И то и другое присутствует в истории оперы, но это присутствие достаточно фрагментарно.

тера вокально-хоровой партии в данный момент: чем сильнее в ней выражено речитативное начало, тем ярче в этот момент оркестровая партия, и наоборот» [30, с. 20]. В целом «речитативу присуще усиление роли оркестра вплоть до выхода его на первый план» [28, с. 162]. В случае «снятия» функции построения интонационного рисунка с вокальной партии эту функцию должен выполнять оркестр. Он воплощает подтекстовые, невербально выражаемые интенции сознания персонажа / реакции персонажа – в целом, авербальные эмотивы. Значение вербальной конструкции здесь сводится к внешним сигналам, объясняющим и дополняющим интонационный рисунок, нацеленный на передачу подтекстовых смыслов. В таких случаях можем констатировать усиление роли предметно-логического значения вербальной конструкции вплоть до полного преобладания предметно-логического значения над фонетической составляющей.

Таким образом, речитативная интонационная сфера инициирует отсутствие в вокальной партии подтекстового эмоционального пласта, «разбивая» его на множество разнонаправленных интонационных посылов. Отообразим схематично данное соотношение:

речитативность

вербальная конструкция + оркестр

(преимущественно предметно-логические формулировки +
отражение невербальных психологических интенций).

Ариозность предполагает выведение на первый план именно вокальной партии¹, что определяет первичность фонетической составляющей вербальной конструкции перед её предметно-логическим значением. Оркестр может нести здесь множественный ряд функций, от простого гармонического сопровождения до психологического контрапункта (см. параграф 2.3, где функции оркестра в синтетическом тексте рассмотрены достаточно основательно). Вербальная конструкция опирается на несколько самых

¹ За исключением, следует заметить, тех случаев, когда «напевностью насыщается вся фактура» [216, с. 58].

значимых слов, остальное представляет собой фонетический контекст: в целом, значимые слова (кульминации-подъёмы интонационно-мелодического рисунка) и прилегающий фонетический контекст (переходы между кульминационными зонами интонационно-мелодического рисунка) образуют целостную линию фонетической составляющей вербальной конструкции оперного текста. Таким образом,

ариозность

вербальная конструкция + вокальная партия
(фонетический контур + мелодический рельеф).

Так, на основе взаимодействия двух интонационных сфер, акцентирующих разные стороны вербальной конструкции, в синтетическом тексте формируется динамика образа, актуализирующего то ариозность, то речитативность. Между ариозностью и речитативностью наблюдается убывание значения авербальных эмотивов и возрастание значения вербализованных (рис. 15).



Рис. 15. Убывание значения вербализованных эмотивов и возрастание значения авербальных эмотивов между речитативностью и ариозностью

Как можно предположить, преобладание в фиксированных образцах монооперы сферы речитативности обусловлено преимущественно рядом исторических причин. Моноопера А. Шёнберга «Ожидание» (1909), по праву обладающая статусом первого образца данного жанра, выдержана в технике *Sprechstimme*, исключая сферу ариозности. Моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос» (1958) уже не содержит техники *Sprechstimme*, но полно-

стью основана на речитативных интонациях; речитативная интонационная сфера как доминанта языковых средств академического вокала в данном тексте объяснима с позиций воплощаемого смыслового ареала. Диалог с виртуальным собеседником реализует здесь область контактов ВСП, направленных вовне и извне наблюдаемых. Именно поэтому, видимо, все реплики Женщины интонационно приближены к разговорной речи – акцент сделан на ракурсе внешней сигнальной системы.

В русской моноопере речитативность – также преобладающая – обусловлена причинами, достаточно далёкими как от техники *Sprechstimme*, так и от воплощения исключительно внешней сигнальной системы. Речитативность в русской опере связана с творческой деятельностью А. Даргомыжского и М. Мусоргского, их поисками *речевой интонации*. Востребованность речитативности в русской моноопере основана преимущественно на этой традиции, однако отказ М. Мусоргского от завершения экспериментальной оперы «Женитьба» ставит под сомнение всеохватность и универсальность этой традиции. Речитативность в моноопере не является единственной формой изложения вокальной партии, но существует как одна из рядоположенных форм (наряду, прежде всего, с ариозностью).

На примере монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос» можно увидеть действие речитативности как тотального принципа построения синтетического текста монооперы. В моноопере «Человеческий голос» ариозность отсутствует практически полностью, вокальная партия солистки содержит только краткие интонационные сегменты¹. Последовательность кратких интонационных сегментов обозначим как *микроинтонацию*, воплощающую следование интонации за каждым конкретным словом, а не за логикой развёртывания *эмотивного раздела*. Согласно справедливому замечанию, гласящему, что «сила мелодии – всегда в правде обобщения, сила речитатива – в правде детали» [1, с. 222], можем

¹ Тотальность действия микроинтонации проявляется здесь в отсутствии авербальных эмотивов как в вокальной, так и в симфонической составляющей вокально-симфонического языкового интеграта.

отметить, что речитативность как *единственный* и тотальный принцип выстраивания вокальной партии нивелирует эмотивные разделы и границы между ними, превращая эмотивный план в непрерывную ровную линию, а интонационный рельеф – в хаосоподобную ровную «массу». Микроинтонация выявляет предметно-логические значения вербальной конструкции, перенося акцент на составляющие предметно-логического значения слова, а не интонационно-фонетического рисунка. В рамках потенциала жанрового инварианта монооперы считаем необходимым выстраивание в тексте *равновесного баланса* речитативности и ариозности, как и равнозначного взаимодействия сфер авербальных и вербализованных эмотивов.

Вокально-симфонический языковой интегратив подразумевает не просто взаимодействие, но *динамическое единство* вокальной и симфонической языковых подсистем. Динамическим данное единство можно назвать в силу многообразия форм его внутренней организации. Преимущественно формы внутренней организации вокально-симфонического интегратива принадлежат сфере языкового потенциала монооперы, находя в отдельных образцах жанра частичное и стихийное воплощение. Остановимся на факторах динамического единства вокально-симфонического языкового интегратива¹. Они, несомненно, коррелируют в той или иной степени с «типами соотношений вокально-хоровой и оркестровой частей оперной партитуры» [30], однако не являются их «дубликатом», представляя собой качественно иное единство.

Многообразие форм внутренней динамической организации вокально-симфонического интегратива коррелирует с двумя её основополагающими принципами: *синхроническим* (одновременное звучание) и *диахроническим* (последовательность аудиальных комплексов). Оба типа взаимодействия с вполне равной вероятностью могут быть воплощены в конкретном синтетическом тексте. Назовём факторы взаимодействия вокальной и симфонической

¹ Их рассмотрение целесообразно проводить с точки зрения потенциала жанра монооперы, а не исторически фиксируемых решений, так как нас, в данном случае, интересуют именно системность и потенциальные возможности факторов динамического функционирования вокально-симфонического интегратива.

языковых подсистем, функционирующие при одном и при другом типе взаимодействия, в моноопере.

Интонационный фактор. Прежде всего следует обозначить понимание в нашем исследовании соотношения *интонация – музыкальная тема*. Интонация, как полагаем, является частью темы или некоторого тематического комплекса (см. параграф 3.3), но может быть и самостоятельным образованием, воплощающим тот или иной эмотивный сигнал. Например, в моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» через весь текст, приобретая различные эмотивные «облики», проходит интонация *восходящая б.2 – нисходящая м.2*, первый раз проводящаяся у высокой меди в оркестре на *forte*. Эта интонация претерпевает в дальнейшем множественный ряд преобразований как в оркестре, так и в вокальной партии.

Интонация выступает фактором «общего знаменателя» для вербализованных и авербальных эмотивов. Интонация представляет собой свойство как вербального, так и музыкального текстов в их аудиальном варианте (нацеленном на непосредственное восприятие адресата монооперы). Именно на интонационном единстве строится тематическая драматургия монооперы (как будет показано в главе III). Интонационное единство монооперы обеспечивает динамическое единство функционирующего в ней вокально-симфонического интегрativa.

Интонационное единство, присущее, как известно, многоперсонажной опере, отличается от интонационного единства монооперы большей рассредоточенностью, меньшей концентрированностью тематических элементов и отсутствием рамок вокально-симфонического интегрativa. В опере интонация может объединять несколько персонажей (например, «секста Ленского» в партии Татьяны в опере П. Чайковского «Евгений Онегин»), образовывать различные смысловые «мосты» в хоровых и оркестровых эпизодах; в моноопере интонация характеризует те или иные события единой, линейно воплощаемой психологической жизни единственного персонажа.

Фактурный фактор. Фактурный фактор динамического функционирования вокально-симфонического интегрativa приобретает

значимость уже на уровне взаимодействия фразы и тембрового комплекса (одномоментной вертикали партитуры). Здесь выстраивается «распределение сил тяжести»¹. При этом могут задействоваться как синхронические, так и диахронические принципы взаимодействия компонентов вокально-симфонического интегрativa.

Синхронический принцип

(одновременное звучание):

солист – Solo инструмента,

солист – оркестровая группа,

солист – tutti.

Диахронический принцип

(последовательность):

солист – Solo инструмента,

солист – оркестровая группа,

солист – tutti.

Можно предположить, что целенаправленное выстраивание траектории фактурного фактора в течение всего текста монооперы формирует целостный рельеф эмотивного плана. Именно фактурный фактор коррелирует с таким параметром, как масса аудиального потока в языке симфонических средств выразительности. Поэтому можем вспомнить пример из монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос», подробно рассмотренный в параграфе 2.3.

Динамический фактор. Традиционно звучание оркестра и голоса не дифференцируется по динамическому признаку. Тем не менее, вариативность данного способа взаимодействия симфонического и вокального компонентов интегрativa можно отнести к языковому потенциалу монооперы. Если в рамках языковой подсистемы академического вокала динамический фактор неизбежно синхронизируется с регистровым (тесситурным), а значит, и интонационным фактором, язык симфонических средств выразитель-

¹ Следует заметить, что соответствующий коррелят – пусть уже и вне вокально-симфонического интегрativa – можно наблюдать в текстах многоперсонажных опер; там его действие также на настоящий момент стихийно и несистемно, хотя обладает большей панорамой возможностей, чем в моноопере, включая соотношения «ансамбль – Solo», «хор – tutti», «хор – Solo» и т.д.

ности располагает в данном отношении большей «свободой». Например, вокальная фраза сопрано (в тесситуре, приближенной к высокой) будет звучать по-разному при соединении, например:

- 1) с группой флейт *P*;
- 2) с группой низких струнных (виолончели, контрабасы) *f*;
- 3) с *tutti P*;
- 4) с *tutti f* и т.п. (вариантов множество в зависимости от необходимости, диктуемой эмотивом).

Тембровый фактор. Тембровые решения играют огромную роль в симфонической музыке вообще; особый «угол наклона» приобретают оркестровые тембровые комплексы при взаимодействии с тембром голоса солиста. Например, очевидно, что сочетание «сопрано – струнные» содержит иной эмотивный потенциал, чем сочетание «сопрано – медь». Динамика тембровых взаимодействий может послужить основой выстраивания смысловых рядов монооперы; тембровый фактор, существующий в комплексе с фактурным (что подтверждается неразрывностью функционирования тембровой краски и массы аудиального потока как параметров языка симфонических средств выразительности), также требует последовательного и целенаправленного выстраивания, что инициирует формирование целостного рельефа эмотивного плана данной монооперы.

Регистровый фактор. Регистр инструмента (оркестровой группы) и тесситура голоса¹ образуют между собой сложные комбинации, обладающие обширным эмотивным потенциалом. Интересный пример – ариетта Снегурочки «Слыхала я, слыхала» из оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка». Постепенный охват регистров – от синхронизированного регистрового фактора оркестра и голоса – к расширению регистров оркестра – через оркестровую группу к *tutti* – реализует здесь внутреннее развитие эмотива.

Эмотивный потенциал регистрового фактора, в сочетании с факторами тембровым, динамическим и фактурным, практически

¹ Как полагаем, термин «тесситура» правомерно относить к сфере языковой системы академического вокала, а термин «регистр» – к языковой системе симфонического оркестра.

безграничен: если использование синхронического принципа накладывает некоторые ограничения (например, синхроническое сочетание *баритон – низкая медная группа f* невозможно, голос будет совершенно неслышим), то диахронический принцип содержит большее разнообразие красок.

Артикуляционный фактор. По артикуляционному признаку вокальные и симфонические языковые средства также обычно не дифференцируются в синтетическом тексте; однако такая дифференциация обладает значительным эмотивным потенциалом.

Например, кантиленная вокальная мелодия, сочетающаяся со *staccato* в оркестре, или краткие речитативные фразы, объединяемые мелодией *legato* у оркестра, – варианты, вполне востребованные в моноопере в связи с необходимостью воплощения подтекстовых эмотивных интенций сознания персонажа.

Синхронизация рассмотренных факторов в каждом конкретном фрагменте синтетического текста обеспечивает подвижное динамическое единство и внутреннюю динамику вокально-симфонического языкового интеграта, являющегося основой уникального языкового спектра монооперы. Вокально-симфонический языковой интегратив именно посредством своей подвижной природы нацелен на воплощение процессуальности эмотивного плана, лежащего в основе каждого конкретного текста монооперы.

Итак, эмотивный план монооперы воплощается посредством взаимодействия вербализованных и авербальных эмотивов в динамическом целом вокально-симфонического языкового интеграта. Вербализованные и авербальные эмотивы сосуществуют в моноопере с интонационными сферами речитативности и ариозности, которые опираются, в свою очередь, на ряд факторов организации текста. Данные факторы (интонационный, фактурный, динамический, тембровый, регистровый, артикуляционный), функционирующие по синхроническому и диахроническому принципам, будучи в существующих образцах монооперы востребованными лишь частично, представляют собой обширную область языкового потенциала жанрового инварианта монооперы.

2.5. Динамические свойства вокально-симфонического языкового интегрativa в синтетическом тексте монооперы

Рассмотренная специфика интеграции языковых систем в уникальном языковом спектре монооперы отличается от специфики интеграции тех же систем в каждом конкретном тексте. Здесь проявляется действие дихотомии «язык – текст», о которой шла речь в параграфе 2.1. В синтетическом тексте каждой конкретной монооперы наблюдаем интеграцию языков средств выразительности уже не как исторически изменяющихся саморазвивающихся систем, а как элементов синтеза, образующих внутритекстовую связь. Если при осмыслении уникального языкового спектра жанрового инварианта монооперы в центре внимания были участвующие в нём языковые системы, то при рассмотрении внутритекстовых связей на первый план выдвигаются не языковые системы, а их *носители* в тексте. Носителем языковых интенций системы академического вокала выступает в моноопере *солист*, являющийся также носителем ВСП и эмоционального плана, образующего линию первичного сюжета.

Центральное значение единственного персонажа инициирует формирование центрального значения личности певца. Певец в данном случае, будучи носителем единственного голоса монооперы, предстаёт как носитель всеобъемлющего сознания единственного персонажа («я» персонажа, оказывающее воздействие на «я» адресата в процессе психологической идентификации адресата и персонажа). Певец обеспечивает *персонифицированное аудиовизуальное воплощение ВСП*, тогда как в письменно фиксированном нотно-вербальном тексте можем наблюдать лишь достаточно абстрактную *модель* данного ВСП. Персонификация ВСП в личности певца способствует процессам эмпатии и психологической идентификации адресата и персонажа, обеспечивая реализацию антропоцентрической мировоззренческой установки.

Конкретные смысловые и языковые характеристики ВСП, зафиксированные в нотно-вербальном тексте, соединяясь с конкретными тембровыми и визуальными характеристиками личности

певца, становятся неповторимым аудиовизуальным комплексом, воплощающим конкретное ВСП. Именно такое значение личности певца формирует множественность трактовок одного персонажа разными певцами, а также обеспечивает процесс тотальной психологической идентификации адресата и персонажа.

Модель ВСП, зафиксированную в синтетическом нотно-вербальном тексте монооперы, обозначим как **сольный вокальный образ мира**. Если в многоперсонажной опере наблюдаем сольный вокальный образ того или иного персонажа, в моноопере не может быть образа персонажа, есть только образ мира, воспринимаемого персонажем. Образ мира, а не образ персонажа можем фиксировать также, например, в вокальной миниатюре (и в целом – в любом камерно-вокальном произведении). Она сопоставима с эмотивным разделом, воплощающим целостную и логически завершённую эмотивную интенцию сознания персонажа¹. Данные свойства вокальной миниатюры связаны с подобными свойствами лирического стихотворения (о связи монооперы с лирической поэзией говорилось в параграфе 1.1 при рассмотрении «генеалогического древа» принципа психологической идентификации адресата и персонажа).

Функционально в данном случае лирическое стихотворение, вокальная миниатюра и сольное высказывание персонажа в опере оказываются тесно связаны: они представляют собой «окно» во внутренний психологический мир персонажа (или лирического героя) – замкнутый, самостоятельный эпизод, воплощающий тот или иной эмотивный раздел. В опере такие эпизоды обозначим как **сольное высказывание персонажа**.

Соответственно, необходимым представляется обзор фиксируемых в истории оперного театра форм сольного высказывания оперного персонажа². Данные формы – в исторической ретроспек-

¹ В качестве образцов подобных «отдельно взятых» эмотивных разделов можно назвать, например, концертные арии В.-А. Моцарта, развёрнутые вокальные сцены М. Мусоргского, такие как «Семинарист», «Колыбельная Ерёмушке» и т.п.

² Сольное высказывание персонажа имеет немалое значение и в построении всего монументального синтетического целого многоперсонажной оперы: «музыкальным основанием оперы было, как нам уже известно, не что иное, как ария» [37, с. 21].

тиве – послужили предпосылками генезиса формирования смысловых и структурных констант жанрового инварианта монооперы¹.

Классифицируя сольные высказывания оперного персонажа по функциональному параметру², предлагаем обозначить четыре группы высказываний:

- 1) манифест;
- 2) нарратив;
- 3) реакция-переживание;
- 4) молитва.

Представляется необходимым учитывать пересечение и наложение функций, встречающиеся в реально существующих текстах, а также возможность возникновения новых, пока не встречавшихся комбинаций в рамках потенциала жанра монооперы.

К *манифесту* относим сольные высказывания персонажа, располагающие вектором «изнутри – вовне», т.е. обращённые к тому или иному адресату³, обязательно содержащие элементы манифестации своей позиции или личности. Примеров манифеста в оперной литературе немало; наиболее «чистые» образцы содержатся в выходных ариях / каватинах исторического периода преобладания номерной структуры. Однако манифест оказывается востребованным и в более поздние периоды. В качестве известных примеров манифеста приведём Каватину Фигаро из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», «Credo» Яго из оперы Дж. Верди «Отелло», Вальс Мюзетты из оперы Дж. Пуччини «Богема», арию Скарпия из

¹ Однако они не утратили своего собственного потенциала, оставшись полноценно функционирующими элементами жанра оперы.

² Следует обозначить ракурс рассмотрения данных вопросов: обзор проводится по функциональному, а не по историко-номинальному параметру. Множество жанровых определений зачастую характеризует одно формальное образование, обладая исключительно номинальными различиями. Название, которое даёт композитор, далеко не всегда, по мнению автора, можно рассматривать как жанровое определение: выстраивая структурно-языковую целостность текста, композитор подчёркивает функциональное значение той или иной сцены, не вдаваясь в подробности терминологического характера. Особенное значение обращение к функциональному параметру классификации сольных высказываний оперного персонажа приобретает при очерчивании жанрового инварианта, охватывающего как ряд уже созданных образцов жанра, так и множество потенциальных.

³ Адресатом может быть не только тот или иной персонаж (группа персонажей), но и зрительный зал – важна именно *нацеленность* высказывания.

оперы Дж. Пуччини «Тоска», монолог Бориса «Скорбит душа» из Пролога оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» и др.¹

В существующих образцах монооперы манифест присутствует преимущественно в финале, при выходе на уровень общечеловеческого обобщения идеи. Приведём примеры из моноопер Г. Фрида и М. Таривердиева:

Пока это всё существует, пока я живу и вижу это яркое солнце, эту чудесную землю, я не смею грустить! Если у человека горе, если он одинок и несчастен, ему лучше выйти на волю, где он будет наедине с собою, наедине с природой, с богом. И я твёрдо верю, что природа облегчает всякое страдание, всякое страдание. Когда я смотрю на небо, я думаю, что всякой жестокости должен прийти конец, и снова мир и покой воцарятся на земле. А до тех пор надо высоко нести свой идеал. Не теряйте мужества! Слабые падут, но сильные останутся. Я с радостью готова пожертвовать собой за будущее! И если бог меня оставит в живых, я буду работать для людей. Теперь я знаю, что мужество и жизнерадостность – самое важное на свете! Богатство, славу – всё можно потерять, но счастье сердца может только на время заглухнуть, а потом снова проснуться и сделать тебя счастливым на всю жизнь. Пока ты можешь без страха смотреть на небо...

(Г. Фрид «Дневник Анны Франк»)

Мир озирается, молит любовь о спасенье, и до сих пор, неподвластны толпе докторов, рушатся самые прочные связи и семьи, а у певички, а у певички горлом не песня, а кровь. Голос несчастья над городом мечется снова, именно в эти минуты, всему вопреки веришь в извечную помощь тихого слова, в скорую помощь, в скорую помощь, в скорую помощь протянутой доброй руки.

Я буду ждать до самого конца, я буду ждать за смертью и за далью, во мне стучат сестёр моих сердца, сестёр по жизни и по ожиданию. В этом взрывчатом мире забытой уже тишины, над которым бессонное время летит беззвучно, не придётся пусть вам никогда ждать любимых с войны, не придётся пусть вам никогда ждать любимых напрасно. Рядом с бронзой царей, разжиревших на лжи и крови, рядом с бронзой героев, рискнувших собой в одночасье, должен выситься памятник женщине, ждущей

¹ Примеры произвольны. Список может быть продолжен.

любви, светлый памятник женщине, ждущей обычного счастья. Вдруг приходит зима, в круговерти метелей и стуж, вновь для звёзд и снежинок распахнуто небо ночное. Всё равно я дождусь, обязательно счастья дождусь, и хочу, чтоб дождались вы вместе со мною.

(М. Таривердиев «Ожидание»)

Примерами *нарратива* могут послужить Пролог из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы», Рассказ Веры из оперы Н. Римского-Корсакова «Боярыня Вера Шелого», Рассказ Кума о красной свитке из оперы М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка», Рассказ Старика из оперы С. Рахманинова «Алеко» и др. Как можно заметить, данная группа сольных высказываний оперного персонажа настолько очевидна, что чаще всего сами композиторы называют сцену рассказом. Для нарратива характерно присутствие слушателей (тех или иных персонажей, в моноопере – виртуального собеседника). Отметим, что манифест и нарратив объединяются по признаку нацеленности высказывания.

На нарративе полностью основана, например, моноопера А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки». Логичным представляется предположение, что нарратив лежит в основе любой монооперы, первоисточником которой служит произведение того или иного эпистолярного жанра. Однако, как можно заметить, нарратив не всегда выступает первичным; например, «Дневник Анны Франк» представляет собой скорее ряд относительно локальных эмотивов, завершающийся манифестом, хотя формально так же, как «Письмо незнакомки», относится к монооперам, первоисточником которых служат произведения эпистолярного жанра. Однако в моноопере Г. Фрида нивелируется непрерывная последовательность рассказа – действие выстроено по принципу сопоставления локальных разнохарактерных эпизодов.

Именно с этим связана ориентированность монооперы Г. Фрида «Дневник Анны Франк» более на *реакцию-переживание*, чем на нарратив. Каждый эпизод монооперы представляет собой отдельную дневниковую запись, содержащую описание некоторого события и реакцию на него. По таким параметрам можно рассматри-

вать каждый «номер» монооперы, вплоть до финальных, где реакция-переживание «переплавляется» в манифест.

В исторических образцах оперы реакция-переживание представлена достаточно широко. Вся система арий-аффектов оперы *seria* служит тому примером. Среди более поздних примеров данной группы – Ария Царицы ночи из оперы В.-А. Моцарта «Волшебная флейта», Ария Графини из оперы В.-А. Моцарта «Свадьба Фигаро», Думка Параси из оперы М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка», Ария Любаши «Вот до чего я дожила...» из оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» и др. Реакция-переживание отличается от манифеста и нарратива отсутствием прямого адресата высказывания (переживание «про себя»).

Специфический ракурс сольного высказывания персонажа воплощает *молитва*, которая может содержать элементы нарратива (исповедь), реакции-переживания, обращена к адресату (очевидна нацеленность высказывания), но представляет, тем не менее, отражение глубоко внутренних – не рассчитанных на стороннего наблюдателя – психологических процессов. Примерами могут послужить Молитва Анны из оперы Дж. Россини «Магомет II», молитва Дездемоны из оперы Дж. Верди «Отелло», молитва Тоски из оперы Дж. Пуччини «Тоска», плач Ярославны из оперы А. Бородина «Князь Игорь», ария Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» из оперы М. Мусоргского «Хованщина» и др. В моноопере молитва относится скорее к смысловому и языковому потенциалу жанра.

Множественность смысловых и формальных образований, связанных с сольной характеристикой оперного персонажа, – выделяемых, подчеркнём, с большой степенью условности – лишь частично соотносится с функциональной множественностью реальной человеческой речи. Озвучиваемые смыслы монооперы охватывают круг явлений более обширный, чем реально звучащая человеческая речь. Это объясняется функционированием подтекстового пласта и феномена ВСП, инициирующих присутствие в озвучиваемом нотно-вербальном тексте монооперы событий внутренней психологической жизни, вне художественного текста остающихся «за кадром» (преимущественно авербальные эмотивы).

Особенное значение приобретает здесь общее родовое свойство жанрового инварианта монооперы – монологичность, соотносимое напрямую с феноменом сольного вокального образа мира, являющегося центром притяжения всех смыслообразующих траекторий в моноопере.

Существенными для выявления внутренних динамических процессов вокально-симфонического интегратива представляются механизмы *структурной динамизации целостных образно-языковых рядов* монооперы. Вследствие, среди прочих причин, минимализации внешнего действия в моноопере, как уже утверждалось, приобретают ведущее значение процессы расширения подтекстового пласта смыслового поля, что и определяет значение эмотивного плана как первичного сюжета.

В процессах структурной динамизации существенную роль играет явление *функциональной динамики* солиста и оркестра. Функциональная динамика обеспечивает подвижность взаимосвязей смысловых ареалов и структурно-языковых образований, а также способствует полноте и разносторонности раскрытия смысловых ареалов, являясь, по существу, основой механизмов смыслообразования в сольном вокальном образе мира и синтетическом целом монооперы в общем.

Функциональная динамика солиста основана на множественности функций и связей, присущих человеку в действительности. Не нарушая единства и целостности своего психофрактала, человек предстаёт в сотнях контекстов и «проекций». Это свойство формирует множественные области смыслового и выразительного потенциала монооперы. Смена позиции персонажа – действие, рядоположенное смене стимула при формировании эмотива. Смены позиций персонажа фиксируются в тексте монооперы как смены эмотивов – составляющих элементов целостного эмотивного плана (первичного сюжета монооперы). Отметив примерные соответствия смены функции солиста типам его сольных высказываний, обозначим ряд выявляемых автором работы позиций персонажа в отношении внешнего действия, смена которых способствует созданию функциональной динамики сольного вокального образа мира:

1) позиция *участника* – активного, действующего в настоящий момент, что предполагает включение вектора «изнутри – вовне», взаимодействие с виртуальными собеседниками и т.д.; в качестве примера такой позиции приведём сольное высказывание Альфреда «Questa donna conosciute» из оперы Дж. Верди «Травиата»; здесь выявляется примерное соответствие такому типу сольного высказывания, как манифест, однако если манифест содержит формулировки своей позиции и обобщение своего отношения к происходящему, позиция участника не ограничивается манифестом, включая также реакцию-переживание и др.;

2) позиция *сочувствующего наблюдателя* – бывшего участника описываемых событий или каким-то образом с ними связанного, что инициирует наличие эмоционального отклика и выстраивание эмотивного плана, синхронизированного с описываемым действием; ярким примером может послужить рассказ Веры из оперы Н. Римского-Корсакова «Боярыня Вера Шелога»;

3) позиция *отстранённого наблюдателя*, излагающего факты без специфического эмоционального отклика, как информационное сообщение; примером такой позиции можно считать любые высказывания Вестника в ранней опере или монолог Пимена «Ещё одно, последнее сказанье» из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов»;

4) *контрапунктическая* позиция – позиция противостояния или просто отстранения от протекающих в то же время событий; показательный пример – финал оперы Ж. Бизе «Кармен».

Осмысление позиции персонажа необходимо, прежде всего, певцу для «перевода» позиции «он / она» в позицию «я».

Персонаж монооперы может занимать несколько динамически сменяющихся позиций – в зависимости от эмотивного плана и драматургической необходимости. В функциональной динамике партии солиста, реализующейся посредством смены позиций, содержится значительная часть смыслового потенциала жанрового инварианта монооперы.

Функциональная динамика оркестра составляет не меньшую и неразрывно связанную с функциональной динамикой партии солиста область смыслового потенциала монооперы. Конечно, пол-

ное соответствие вокальной партии вербальным эмоциям и оркестровой – невербальным, как уже говорилось, исключено; однако единый синтетический язык – вокально-симфонический интегратив – располагает двумя «центрами притяжений» (вербальным и невербальным). Функции оркестровой ткани в опере (по С. Бородавкину) уже назывались; обозначим функции оркестровой ткани в уникальном синтетическом языке монооперы:

1) *сопровождение* – функция, соотносимая с манифестом, принадлежащим, безусловно, позиции участника;

2) *психологический подтекст* – функция, соотносимая с позицией участника или сочувствующего наблюдателя;

3) *ситуативный подтекст* – функция, соотносимая с позициями контрапунктической и отстранённого наблюдателя;

4) *драматургическая организация сцены* – функция, востребованная при любых позициях, кроме контрапунктической;

5) *иллюстративная* – функция, основанная на принципе изобразительности; показ «стимула» реакции-переживания;

6) *невербальное отражение психологического процесса*.

Как видим, соответствия с функциями оркестра в опере (см. параграф 2.3) присутствуют, но не прямые. В целом, следует подчеркнуть условность проведённых подразделений, но условность небезосновательную – примерно в таких рамках наблюдается функциональная динамика солиста и оркестра как в моноопере, представляющей целостный мотивный план (первичный сюжет), так и в сольных высказываниях персонажа в опере («окнах» во внутренний мир персонажа, содержащий не очерчиваемый композитором мотивный план).

В синтетическом тексте монооперы функциональная динамика партии солиста и оркестровой ткани – в их неразрывном единстве – инициирует формирование подвижной системы выразительных механизмов, отвечающей требованиям объёмности и глубины подтекстового пласта. Реализующееся таким образом свойство монологичности жанра умножается, опираясь на сольный вокальный образ мира, включающий партию солиста и оркестровую ткань как взаимодополняющие начала. Единство партии солиста и

оркестровой ткани отражает в динамических структурно-языковых закономерностях специфику эмотивного плана данного синтетического текста.

Итак, в главе II исследования рассмотрен уникальный языковой спектр монооперы – первый компонент бинарного комплекса, включённого, наряду со смысловой составляющей, в жанровый инвариант монооперы.

Если в жанрах многоперсонажной оперы наблюдаем взаимодействие языковых систем академического вокала и симфонического оркестра, в моноопере данное взаимодействие приобретает качественно иной уровень, становясь единым синтетическим языком средств выразительности – вокально-симфоническим интегративом, обладающим множеством собственных отличительных специфических свойств. Именно вокально-симфонический интегратив выступает показателем уникальности языкового спектра монооперы. Формирование вокально-симфонического интегратива связано с центральным смысловым ориентиром жанра монооперы, которым диктуется единство линии эмотивного плана и равнозначность, в рамках этой линии, вербализованных и авербальных эмотивов. В связи с наблюдаемым преобладанием в вербализованных и авербальных эмотивах интенций соответственно вокального или симфонического характера формулируется и обосновывается принцип функциональной динамики солиста и оркестра, опирающийся на принцип языковой центрации. Таким образом происходят динамические процессы взаимодействия вокальной и симфонической языковых систем в составе единого синтетического языка – вокально-симфонического интегратива.

Глава III. СТРУКТУРНО- ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МОНООПЕРЫ

3.1. Роль эмотивного плана в структурно-драматургической организации монооперы

Синтетический язык, функционирующий в рамках жанрового инварианта монооперы, – вокально-симфонический интегратив, выступающий основой уникального языкового спектра монооперы, – в каждом конкретном тексте вступает в контакт с той или иной формой структурно-драматургической организации текста – второй составляющей данного жанрового инварианта. Динамическая саморазвивающаяся языковая система (вокально-симфонический языковой интегратив) приходит во взаимодействие со статическими формальными структурами (теми или иными моделями структурно-драматургической организации текста), формируя жанровый инвариант и образуя, в дальнейшем, посредством («на территории») творческих сознаний¹ целостные завершённые, письменно зафиксированные объекты культуры (конкретные тексты моноопер).

Наряду с множественностью конкретных (индивидуальных для каждого текста) способов структурной организации целого в монооперах констатируем наличие общих структурных закономерностей, характерных для любого конкретного текста монооперы и в целом для жанрового инварианта монооперы вообще², её компози-

¹ Именно здесь, «на территории» творческих сознаний, к формированию текста подключаются также стилистические комплексы, о которых говорилось выше. Таким образом, конкретный текст и комплекс текстов одного творческого сознания как «стилевая система строится на взаимодействии объективных (структурных) компонентов и субъективной направленности (выразительные формы)» [59, с. 74].

² Структурные закономерности, отдалённые истоки которых содержатся, например, в мадригальной комедии: среди прочего отметим «два ведущих композиционно-драма-

ционно-драматургических особенностей. Данные структурные закономерности тесно связаны с первичным сюжетом монооперы – последовательностью психологических событий ВСП, обозначаемой в исследовании как эмотивный план. Именно в эмотивном плане кроются «корни... возникновения формы» [275, s. 20].

Зависимость структурных закономерностей от первичного сюжета¹ является *функциональной связью* выражаемого и выражающего. «Функциональность – как стройная система связи и взаимодействия контрастных частей – есть важнейший принцип организации всякого многоэлементного целого...» [77]. Именно функциональная связь объединяет структурно-драматургическую организацию синтетического текста той или иной конкретной монооперы со спецификой её индивидуального эмотивного плана (первичного сюжета). Именно функциональная связь способствует выявлению в письменно зафиксированных текстах целостности, которую обеспечивают «не поддающаяся охвату “единым взором” архитекtonика, двойственность конструктивных основ» [171, с. 8], хоть они и «затрудняют выявление логики внутренней организации целого...» [там же]. Поэтому представляется необходимым очертить внутреннюю структуру эмотивного плана, на которой основывается структурно-драматургическая организация текста монооперы.

Относительно дискретные психологические события внутреннего мира персонажа, составляющие эмотивный план, считаем целесообразным, о чём уже говорилось в главе II, называть *эмотивами*, «строительными» элементами целостного эмотивного плана (первичного сюжета монооперы). Эмотивный план монооперы образует непрерывную линейную последовательность, адекватную *процессуальной* природе музыкально-театральных жанров. Непрерывность линейной последовательности эмотивного плана обеспечивается участием в смыслообразующих процессах феномена

тургических типа организации пьес, определенных нами как сюжетно-диалогический и сюитно-составный» [106, с. 12].

¹ Следует отметить, что эмотивные планы моноопер зачастую «предзаданы» первоисточником: «жанровые, структурные, лексические особенности первоисточников в либретто, как правило, сохранены» [255, с. 5].

парциального настоящего (см. главу I). Смена эмотивов не обязательно синхронизируется со сменой действия (ряда событий внутреннего мира персонажа); она может быть обусловлена сменой позиций персонажа (см. параграф 2.5). Эмотив как смысловой сегмент целостного эмотивного плана монооперы воплощается в фиксируемом нотно-вербальном тексте посредством взаимодействия двух языковых единиц высшего порядка: эмотивного раздела (язык вокальных средств выразительности) и типа оркестровой фактуры (язык симфонических средств выразительности). Механизмы взаимодействия в едином синтетическом языке монооперы двух языковых систем, представленных единицами высшего порядка в воплощении эмотива, определяются подвижной взаимозависимостью функциональной динамики обеих систем.

Например, ряд эмотивов, составляющих эмотивный план монооперы М. Таривердиева «Ожидание», можно представить следующим образом:

- 1) «Вот ведь как, явилась первой...»;
- 2) «Современная женщина»;
- 3) «Героя моего пока что не заметно»;
- 4) «Порой берёт тоска»;
- 5) «А его всё нет»;
- 6) «Скорая помощь»;
- 7) «О, приди же, приди»;
- 8) «Как детство, ночь обнажена»;
- 9) «Птицы спрятаться догадаются»;
- 10) «О, приди же, приди»;
- 11) «Как без тебя, как?»;
- 12) «А его всё нет и нет»;
- 13) «О, приди же, приди».

В моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» разделённость эмотивного плана на локальные эмотивы подчеркнута формальным делением целого на дискретные эпизоды-«миниатюры»:

- 1) «Вступление»;
- 2) «День рождения»;
- 3) «Школа»;

- 4) «Разговор с отцом»;
- 5) «Повестка из гестапо»;
- 6) «Убежище (Колокол Вестертурма)»;
- 7) «У окошка»;
- 8) «Мне говорили»;
- 9) «Отчаяние»;
- 10) «Воспоминание»;
- 11) «Сон»;
- 12) «Интерлюдия»;
- 13) «Дуэт супругов ван-Даан»;
- 14) «Воры»;
- 15) «Речитатив»;
- 16) «Я вспоминаю Петера»;
17. «На русском фронте»;
- 18) «Облава»;
- 19) «Одиночество»;
- 20) «Пассакалья»;
- 21) «Финал».

Однако моноопера, в отличие, например, от цикла миниатюр, не ограничена так или иначе упорядоченным «калейдоскопом» эпизодов экспозиционного характера. В музыкально-сценическом синтетическом тексте ряды отдельных эмотивов объединяются более масштабными образованиями, которые обозначаем как *эмотивные центры*.

Эмотивные центры могут быть хронологически «рассредоточены» по тексту, связывая несколько эмотивов «арочным» методом; могут, при соответствующей смысловой необходимости, представлять собой протяжённые эпизоды. В любом случае эмотивные центры реализуют механизм *повторности*, объединяя ряд эмотивов в оправданную смысловой необходимостью целостность. Образованию подобных целостностей способствует организация хронотопа монооперы на основе парциального настоящего [74], которое служит неотъемлемой частью психологического времени личности (в данном случае персонажа [186]).

Например, учитывая, что мечта и воспоминание о той же мечте (воплощённой или нет) представляют собой два самостоятельных

эмотива¹, они составляют единый эмотивный центр. Данный эмотивный центр может быть хронологически соединён, может быть хронологически рассредоточен:

ряд других действий → мечта → воспоминание → ряд других действий
или

ряд других действий → мечта → ряд других действий → воспоминание → ряд других действий².

В первом случае видим хронологически сконцентрированное смысловое единство, во втором случае – систему смысловых «арок», реализующих в тексте механизм повторности.

Эмотивные центры (ЭЦ), объединяющие ряд эмотивов, включены в более масштабные, рассматривавшиеся в главе I эмотивные сферы (рис. 16).

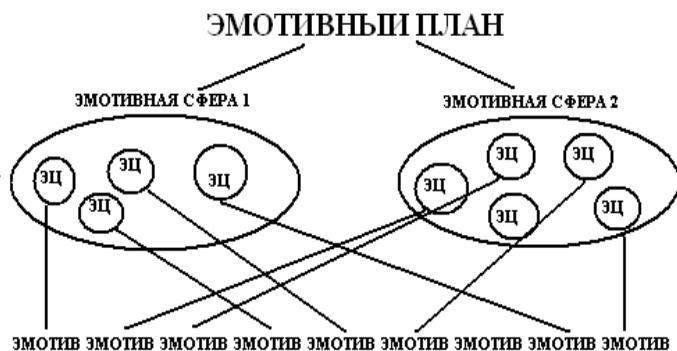


Рис. 16. Структура эмотивного плана (эмотивные сферы, эмотивные центры, эмотивы)

Например, в моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» были выделены следующие эмотивные сферы и включённые в них эмотивы:

1) «лёгкие» позитивные эмотивы детства: «День рождения», «Школа» (Сцена первая); «У окошка», «Воспоминание» (Сцена вторая); «Дуэт супругов ван-Даан» (Сцена третья);

¹ Примеры произвольны; аналогичными эмотивными центрами могут быть, например, образ любимой / любимого, пара эмотивов «встреча – расставание» или «разлука – встреча» и др.

² Отметим, что приведёнными вариантами их множество не исчерпывается.

2) трагические эмотивы войны и заточения: «Разговор с отцом», «Повестка из гестапо» (Сцена первая); «Отчаяние», «Сон» (Сцена вторая); «Воры» (Сцена третья); «Облава», «Одиночество» (Сцена четвёртая);

3) героические эмотивы воли к жизни: «Убежище (Колокол Вестертурма)», «Мне говорили» (Сцена вторая); «Речитатив», «Я вспоминаю Петера», «На русском фронте» (Сцена третья); «Пассакалья», «Финал» (Сцена четвёртая).

Однако, как можно заметить, каждая из названных эмотивных сфер включает несколько эмотивных центров, не всегда принадлежащих одной эмотивной сфере. Например, «Воспоминание» принадлежит эмотивной сфере детства, но эмотивному центру печали о невозвратимом прошлом, в котором ещё было будущее.

Классификация эмотивных центров усложняется тем, что нет чётких соответствий *номер = аффект = эмотивный центр*, как и происходит преимущественно в действительности – в тексте монооперы эмотивные центры имеют свойство пересекаться и перерастать друг в друга; особенно ярко такую закономерность можно увидеть, например, в номере «Пассакалья» (моноопера Г. Фрида «Дневник Анны Франк»), где сам жанр (пассакалья) говорит о трагичности ситуации, а слова и вокальная партия – о вере в будущее, которого нет. По другому принципу, в сравнении с эмотивными сферами, происходит объединение эпизодов в эмотивный центр. «Убежище (Колокол Вестертурма)» и по вербальной составляющей, и по интонационной линии вокальной партии относится к эмотивной сфере воли к жизни; однако эмотивный центр здесь задействован другой – эмотивный центр, объединяющий «Убежище (Колокол Вестертурма¹)» с эпизодом «Сон», а в дальнейшем – с эпизодом «Пассакалья». Данный эмотивный центр охватывает три разноплановых эмотива, восходящих к единому состоянию – состоянию страха перед Неведомым, запредельным, нечеловеческим. Эмотивные сферы являются, по сути, отражением сил действия и контрдействия, отражением идейного конфликта произведения,

¹ «Безмолвный, трагический, грандиозный Реквием» [304, с. 20].

тогда как эмотивные центры – более локальные составляющие – представляют собой различные стороны отношения персонажа к происходящему. Например, если эмотивные сферы представляют собой Добро и Зло (что желаемо и что нежелательно личностью), эмотивные центры реализуют «лики» Добра и Зла. Злом в моноопере «Дневник Анны Франк» является всё, что связано с несвободой, заключением, угрозой, хотя это зло многолико – от страха («Воры», «Облава») до тоски о прошлом («Воспоминание», «Речитатив») и масштабных философских выводов («Пассакаля»). Более того, если эмотивные сферы представляются исключительно идейно-содержательными, эмотивные центры имеют и языковую сторону реализации.

«Будучи неразрывно связана с сюжетом¹, музыка в опере² представляет собой только компонент синтетического целого, но компонент ведущий: это не просто одно из слагаемых, но определяющий фактор оперного спектакля» [252, с. 78]. Если такое замечание справедливо для многоперсонажной оперы, в моноопере данная закономерность усиливается благодаря центральному значению вокально-симфонического интеграта. Музыкальным воплощением эмотивного центра можно считать *интонационно-тематический комплекс*, динамика «арок», повторов и развития в котором составляет тематическую драматургию [252] конкретного синтетического текста³. Интонационно-тематический комплекс выступает языковым коррелятом эмотивного центра⁴. Именно так достигается «связь музыки с жизнью» [170, с. 80]. Во-первых, именно посредством интонационно-тематического комплекса в синтетическом тексте реализуется принцип повторности как организации структуры; во-вторых, посредством интонационно-тематического комплекса реализуется динамика преобразований и «перерождений» темы вплоть до своей смысловой противополож-

¹ В нашем случае – с сюжетом первичным, т.е. с эмотивным планом.

² В нашем случае – и в моноопере тоже.

³ Именно посредством взаимодействия интонационно-тематических комплексов достигается «ясность структуры, а тем самым и идейной драматургии» [113, с. 237].

⁴ См.: [126, 295].

ности («повторность как принцип формообразования» [13, с. 41]). «Повторность как общий принцип имеет множество более частных градаций:

- 1) повтор точный;
- 2) повтор с перетекстовкой (иное вербальное наполнение);
- 3) повтор перенаправленный (другой голос – другой персонаж – хор);
- 4) повтор инструментальный / вокальный: проведение вокальной темы у оркестра или наоборот;
- 5) повтор с переинструментовкой (иные оркестровые краски);
- 6) повтор в других регистрах;
- 7) повтор в другой динамике;
- 8) повтор в другом темпе;
- 9) повтор с перегармонизацией¹;
- 10) и т.д. (повтор со сменой тех или иных средств выразительности, но сохранением узнаваемого мелодического или ритмического облика темы)» [189, с. 53].

Перенаправленный повтор, возможный в опере, невозможен в жанре монооперы в принципе, так как в ней нет ни других персонажей, ни хора; повтор инструментальный / вокальный, напротив, представляет собой основу действия в тексте вокально-симфонического интегрativa как единой языковой системы.

Реализация эмотивного плана монооперы в структурно-драматургической организации конкретного синтетического текста происходит посредством континуальности *языковой центрации*. Понятие языковой центрации, вводимое в исследовании, отражает процессы смены преобладания в синтетическом тексте вербализованных или авербальных эмотивов, соответственно – того или другого компонента вокально-симфонического интегрativa (в нашем случае – вокальных или симфонических выразительных средств). Степень центрации той или иной языковой системы представляется не константной величиной, а динамическим параметром, произ-

¹ В тех, например, случаях, когда «гармония становится не только фактором, но и предметом тематического развития» [113, с. 33–34].

вольные передвижения которого очерчивают некоторое континуальное множество, замкнутое в определённых границах. Например, вокальная фраза *a capella* и формально выстроенный оркестровый эпизод являются полярными точками этого континуального множества. Тогда все рассмотренные в параграфе 2.5 модификации взаимодействия солиста и оркестра оказываются между обозначенными полярными точками, но обладают разными значениями по степени удаления от одной полярной точки и приближения к другой. Соответственно, по этим значениям, зафиксированным в нотновербальном тексте, может быть выстроен график нестрого периодической функции, отражающей взаимодействие функциональной динамики языковых систем, контактирующих с эмотивным планом (первичным сюжетом монооперы), а также со статическими моделями структурно-драматургической организации в синтетическом целом конкретного текста.

Связь смысловых ареалов и внутренних структурных закономерностей синтетического текста монооперы, как утверждалось в главе I, осуществляется посредством эмотивного плана. В центре внимания, в данном случае, оказываются не структуры и оперные формы *de facto*, отмечаемые в уже созданных и письменно зафиксированных образцах, а *структурные модели* как составляющие выразительного потенциала – структурно-драматургической организации, являющейся, наряду с уникальным языковым спектром, частью жанрового инварианта монооперы.

Каждая структурная модель, как будет показано в параграфе 3.2, обусловлена именно строением языковой центрации (преобладанием, в каждом конкретном фрагменте текста, вербализованных или авербальных эмотивов). Соотношение языковой центрации с эмотивным планом различно на разных уровнях иерархии: эмотивы, как уже неоднократно отмечалось, могут быть или вербализованными, или авербальными; каждый эмотивный центр содержит комплекс разнородных (вербализованных и авербальных) эмотивов, объединяемых посредством интонационно-тематической целостности; эмотивный план, состоящий из ряда эмотивных центров, реализуется в тексте монооперы как непре-

рывная авербально-вербализованная последовательность, «прошиваемая» линиями интонационно-тематических повторов.

Итак, при построении эмотивного плана – первичного сюжета монооперы – смысловые и внутритекстовые характеристики конкретного воплощения жанрового инварианта приходят в соответствие. В воплощении эмотивного плана (смысловой категории) задействуются как уникальный языковой спектр монооперы (проявляясь в феномене языковой центрации), так и структурно-драматургическая организация текста (проявляясь в ряде структурных моделей). Именно на уровне текста можно проследить, как при воплощении смысловой категории эмотивного плана (первичного сюжета монооперы) задействуются обе составляющие (языковая и структурная) жанрового инварианта монооперы – все так или иначе «работающие» компоненты жанра оказываются в нерасторжимом единстве, которое лишь условно – при исследовании текста – можно разделить на те или иные «слагаемые». Названное единство действует на всех уровнях первичного сюжета монооперы – эмотивного плана: на уровнях эмотивных центров и каждого отдельного эмотива (эмотивные сферы являются более общими и внетекстовыми, идейно-образными категориями).

3.2. Структурно-драматургические алгоритмы монооперы

Среди многочисленных закономерностей внутритекстовой организации монооперы одной из важнейших представляется специфика формально-драматургической выстроенности текста, «комплекс внутренне взаимосвязанных и взаимозависимых алгоритмов, с помощью которых организуется целостность синтетического художественного текста» [187]. В целях большей ясности предлагаемой гипотезы считаем необходимым терминологически разграничить *структурно-драматургический алгоритм (СДА)* и *структурную модель*. Если структурно-драматургический алгоритм понимается в данном контексте как способ внутритекстовой организации той или иной конкретной монооперы, то структурная модель

является образованием более широким, не имеющим отношения непосредственно к моноопере – тем или иным способом процессуальной организации музыкальной ткани вообще (см.: [297, 298]).

Зависимость формально-структурной организации текста монооперы от её индивидуального эмотивного плана обусловлена тем, что «момент перехода из функции образа в обусловленную ею структуру темы играет особую, переломную роль, так как он связан с реализацией идеальных феноменов в материализованную предметность интонационных сопряжений» [22, с. 34].

В практически неисчерпаемом множестве существующих музыкальных форм выявим несколько структурных моделей, коррелирующих с рядом структурно-драматургических алгоритмов (СДА) монооперы. Специфика корреляции СДА жанрового инварианта монооперы и рассматриваемых структурных моделей достаточно неоднозначна. *Во-первых*, фиксируем *генетическую* взаимосвязь данных структурных моделей с СДА монооперы: существуя как живые, функционирующие жанры, они послужили источниками для формирования нового жанрового инварианта¹. *Во-вторых*, можем наблюдать взаимосвязь *формально-структурную*, однако прямых и непосредственных соответствий здесь не увидим: в конкретных текстах моноопер рассматриваемые алгоритмы образуют ту или иную контаминацию, никогда не присутствуя в «чистом», «первозданном» виде.

Динамика взаимодействия вербализованных и авербальных эмотивов в конкретной моноопере диктует преобладание в данном тексте ориентации на ту или иную структурную модель, а также специфику контаминации структурных моделей. В первую очередь считаем необходимым уделить внимание структурной модели, связанной с вербализованными эмотивами, – *модели вокального цикла*.

Вокальный цикл как самостоятельный музыкальный жанр возник сравнительно недавно²: в качестве первых его образцов назы-

¹ Отметим вероятность микстовых и «соподчинённых» взаимосвязей структурных моделей в рамках нового жанра, например, «претворение смежного жанра в качестве составляющего внутри собственного жанра данного рода» [216, с. 198] и др.

² См.: [286].

вают цикл Л. ван Бетховена «К далёкой возлюбленной» (1815–1816) или цикл Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха» (1823), хотя *цикличность* как принцип формообразования появилась намного раньше [21, 152]. Вокальный цикл подразумевает наличие ряда локальных эпизодов, каждый из которых представляет собой каждый самостоятельную миниатюру, но объединённых в целостную последовательность по тому или иному признаку. Специфическим свойством вокального цикла можно назвать отсутствие в нём самостоятельных эпизодов, основанных на авербальных эмоциях. Всё, что происходит в вокальном цикле, связано с солистом и вербальной смысловой нагрузкой¹.

Структурную модель вокального цикла связывают с СДА монооперы такие свойства цикла, как:

- 1) линейное последовательное развёртывание подтекстового сюжета – эмотивного плана;
- 2) наличие, в рамках эмотивного плана, ряда локальных вербализованных эмотивов.

Яркими примерами моноопер, основной структурной моделью для структурно-драматургической организации которых стал вокальный цикл, являются «Дневник Анны Франк» Г. Фрида и «Ожидание» М. Таривердиева. В «Дневнике Анны Франк» наличие данной структурной модели подчёркнуто структурным делением, основанным на наличии ряда обособленных «номеров». Такой принцип структурного деления содержательно оправдан здесь локальностью дневниковых записей, начинающихся каждый раз с названия даты и дня недели («Суббота, одиннадцатое июля», например). Несоответствие структурной модели вокального цикла, позволяющее говорить о специфике СДА именно монооперы (а не сугубо вокального цикла), заключается в наличии достаточно развёрнутых авербальных (симфонических) эпизодов. Помимо «Вступления» и «Интерлюдии», это «Отчаяние», «Пассакалья», «Финал», где почти наравне с вербализованными эмотивами присутствуют эмотивы авербальные. Данные наблюдения позволяют убедиться в различии понятий

¹ См.: [253, с. 10].

структурной модели и структурно-драматургического алгоритма монооперы, о чём уже говорилось ранее.

Моноопера М. Таривердиева «Ожидание» не содержит структурного деления на обособленные эпизоды, однако располагает рядом эмотивных центров, достаточно отграниченных от близлежащей музыкальной ткани. Каждый из названных эмотивных центров может представлять собой самостоятельный концертный «номер», завершённый по структуре, смыслу и развитию музыкального тематизма. Это «Современная женщина», «Скорая помощь», «Как детство, ночь обнажена», «Птицы спрятаться догадуются», «Как без тебя, как?». Несоответствие структурной модели вокального цикла здесь может проявляться в наличии рефренных построений, «цементирующих» форму и объединяющих ряд различных эмотивных центров. Рефренных построений в моноопере М. Таривердиева в предыдущих разделах исследования выделено два: «А его всё нет и нет» и «О, приди же, приди»¹. Приведённые наблюдения свидетельствуют опять же о том, что структурно-драматургический алгоритм, лежащий в основе той или иной монооперы, не имеет полного соответствия со структурной моделью, на которой строится.

Вторая структурная модель, которой следует уделить внимание, – *модель симфонической поэмы*, связанная с авербальными эмотивами². Отметим, что участие модели симфонической поэмы в организации структурно-драматургического алгоритма той или иной конкретной монооперы можно «узнать» по наличию принципа сквозного развития, предполагающего отсутствие замкнутых «номеров». Именно «разомкнутость» эмотивных центров³ и тен-

¹ Вербальные конструкции рефренных построений несут в данном случае функцию *обозначения* эпизода: имеется в виду, конечно, именно музыкальная организация произведения.

² Именно в структурной модели симфонической поэмы выступают на первый план «принципы симфонизма, проявлявшиеся в наличии “антитезы” (интонационного конфликта), тематического развития на основе лейтсистемы... различные “арки” (репризы “на расстоянии”), приёмы остинато» [218, с. 5].

³ В «разомкнутости» эмотивных центров находит воплощение принцип «симфонизма, рождённого в недрах жанра симфонии, но распространившего своё влияние и на другие жанры» [79, с. 3].

денция к их перерастанию друг в друга более, чем к сопоставлению, свидетельствует о преобладании в структурно-драматургическом алгоритме монооперы структурной модели симфонической поэмы. Тенденция к перерастанию эмотивных центров друг в друга, к непрерывности сквозного развития музыкальной ткани инициирует усиление роли симфонического оркестра как носителя невербальных, подтекстовых смыслов. Именно невербальные смыслы более всего способны трансформироваться друг в друга, образуя непрерывную процессуальность эмотивного плана.

Однако заметим, что генезис симфонической поэмы восходит к поэме литературной – жанру, а *poiesis* исключаящему невербальные смыслы. Объяснимо это, как можем предположить, стремлением реализовать принцип сквозного развития – общий, при различии комплексов выразительных средств, для литературной и симфонической поэмы, что требует обращения к более широкому понятию, такому как *поэмность*. Именно на этом уровне наблюдается «общность литературной поэмы и музыкальной *поэмности*» [255, с. 3], позволяющая встраивать литературную и симфоническую поэмы в общую генетическую линию.

В исследованиях, посвящённых осмыслению симфонической поэмы, выявляется ряд структурных констант данной модели, из которых в качестве актуальных для нашей проблематики назовём следующие:

«... – доминирующая роль одного, главного образа, концентрирующего в себе ключевую идею произведения, именем которого нередко называется поэма (“Манфред”, “Лара” Дж. Г. Байрона, “Аластор” П.Б. Шелли, “Конрад Валленрод” А. Мицкевича и др.) и от лица которого иногда ведётся повествование (“Шильонский узник” Дж. Г. Байрона, “Мцыри” М. Лермонтова);

– композиционная свобода, предполагающая фрагментарность изложения... и вызывающая аналогии со свободными смешанными, индивидуализированными музыкальными формами эпохи романтизма, характерными, в частности, и для симфонической поэмы» [8].

В нашем случае «композиционная свобода» предполагает подчинённость музыкальной формы линейному эмотивному плану

монооперы, а не какой-либо абстрактной формальной структуре. Обозначим такую «композиционную свободу» в контексте нашей проблематики как *нерегламентированность формы* – отсутствие чёткого структурного «регламента», допускающее достаточно множественную вариативность процессов формообразования [206]. Формообразование в моноопере зависит почти исключительно от специфики рельефа эмотивного плана – первичного сюжета монооперы (последовательности событий внутренней психологической жизни персонажа). Однако, как можно заметить, в некоторых случаях специфика рельефа эмотивного плана монооперы коррелирует с той или иной абстрактной формальной структурой¹: например, моноопера А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки» (1975, либретто композитора по новелле С. Цвейга) выстроена полностью по рондальному принципу². Это объяснимо тем, что «возможны отдельные случаи совпадения структур при различии функций» [22, с. 33]. Рефреном здесь выступает реплика «Вчера мой ребёнок умер», реализующая повторность не только в плане музыкально-интонационном, но и в плане построения хронотопа монооперы. Начинается моноопера с яркого интонационного построения, повторяющегося впоследствии при каждом возвращении действия в сферу «сейчас» – того дня, когда написано письмо, – на словах «Вчера мой ребёнок умер». Это интонационное построение, воплощающее такую область хронотопа, как «сейчас», чередуется с контрастными по тематическому материалу эпизодами, в которых время постепенно движется от далёкого прошлого к это-

¹ В качестве примера не только структурного, но и смыслового контакта симфонической поэмы с жанровым инвариантом монооперы приведём знаменитый Концерт для скрипки с оркестром А. Берга, посвящённый юной, безвременно погибшей Манон Гроппиус, дочери Альмы Шиндлер. Одинок блуждающая бесприютная душа погибшего человека – образ, порождённый смысловым ареалом одиночества. В данном случае обнаруживаем единство смыслового ареала одиночества в текстах, функционирующих как вербально-музыкальные (моноопера) и совершенно невербальные (инструментальный концерт) жанровые образования.

² Повторность в рондальности опирается на то, что, как известно, «длительно повторяющиеся, стабильно организованные элементы музыкальной ткани используются, во-первых, для достижения определенных художественных целей и, во-вторых, одновременно лишь в немногих из ряда возможных средств музыкального языка (прием *ostinato*, строго равномерная метрическая пульсация и пр.)» [143].

му «сейчас» (подробный разбор монооперы А. Спадавеккиа, связанный с данными вопросами, содержится в параграфе 1.3).

Опора на невербальные смыслы, воплощаемые в симфонических эпизодах, требует понимания такого свойства оркестровых эпизодов монооперы, как уже упоминавшаяся программность. Учитывая наблюдаемое в действительности «отсутствие в звуковых образах конкретности» [114, с. 63], предметно-логической и постигаемой рационально смысловой нагрузки, отметим, что именно программность способна воплотить «в звуковых образах» интенции мира внутреннего, психологического, который выступает первичным для монооперы.

Программность реализует виртуальную визуализацию невербальных рядов¹, что способствует выстраиванию целостной линии эмотивного плана монооперы. Нерегламентированность формы связана с программностью² в том смысле, в каком её декларировала эстетика романтизма (в эпоху Романтизма и сформировались обе рассматриваемые структурные модели). Идея «сквозного развития сюжета» легла в основу, например, симфонических поэм Ф. Листа, Р. Штрауса («Тиль Уленшпигель», «Дон-Жуан») или П. Чайковского («Франческа да Римини», «Ромео и Джульетта»).

Структурную модель симфонической поэмы связывают с СДА монооперы такие её свойства, как:

- 1) линейное последовательное развёртывание подтекстового сюжета – эмотивного плана;
- 2) наличие, в рамках эмотивного плана, ряда авербальных эмотивов.

¹ Вероятно, в моноопере подобная визуализация кроется «в способности музыкальной материи вызывать ассоциации с физическим пространством» [165, с. 21].

² Виртуальная визуализация выступает основным назначением музыкальной программности именно в моноопере; функций программности в музыке значительно больше: «классификация программности... в многоуровневой последовательности: во-первых, по способу отражения действительности (сюжетному или картинно-изобразительному), во-вторых, по способу выражения художественного замысла – внемузыкальному и музыкальному (определяющим фактором в таком случае выступает соответственно словесная программа, как один из важнейших компонентов “типически-программной” музыки, и средства музыкальной выразительности)» [73, с. 10].

В целом, как следует заметить, последовательное воплощение структурной модели симфонической поэмы остаётся пока – на настоящий момент – перспективным в рамках жанрового потенциала монооперы, но не находящим осознанной реализации направлением.

Наиболее близко к принципам структурно-драматургической организации монооперы расположена структурная модель *оперного монолога (сквозной сольной сцены)*, в которой вербализованные и авербальные эмотивы могут достаточно свободно сочетаться¹. В этом смысле структурная модель оперного монолога (сквозной сольной сцены) объединяет обе модели, рассмотренные выше: такое её значение объяснимо именно возможностью сочетания и распределения в ней вербализованных и авербальных эмотивов, тогда как в других структурных моделях (вокального цикла и симфонической поэмы) преобладание вербального или авербального начал строго задано. В связи с этим обозначим её как *мета-модель* монооперы.

Оперный монолог (сквозная сольная сцена) представляет собой масштабное сольное высказывание персонажа, способное содержать как один, так и несколько эмотивных центров². Если наблюдается наличие нескольких эмотивных центров, можем фиксировать полное структурное соответствие оперного монолога (сквозной сольной сцены) и монооперы при масштабных и функциональных различиях: во-первых, моноопера намного масштабнее; во-вторых, она содержит целостную последовательность событий психологического мира единственного персонажа, тогда как оперный монолог (сквозная сольная сцена) воплощает только один эпизод психологической жизни только одного из персонажей оперы («окно» во внутренний мир персонажа). В моноопере данная

¹ Синонимичность понятий оперного монолога и сквозной сольной сцены допустима в рамках нашего исследования именно с функциональной стороны – по признаку корреляции с СДА монооперы.

² Как правило (за редким исключением), оперный монолог (сквозная сольная сцена) содержит несколько эмотивных центров – в противном случае композитору легче обратиться к менее масштабным высказываниям персонажа.

последовательность представляет собой первичный сюжет, в опере названный эпизод относится к фрагментам внешне наблюдаемого сюжета.

Приведём произвольно выбранные образцы:

- 1) сцена и ария Виолетты «E strano...» (Дж. Верди «Травиата»);
- 2) сцена и ария Аиды «Ritorno vincitor!» (Дж. Верди «Аида»);
- 3) Песня об иве (Дездемона, Дж. Верди «Отелло»);
- 4) ария Князя Игоря (А. Бородин «Князь Игорь»);
- 5) монолог Бориса «Достиг я высшей власти» (М. Мусоргский «Борис Годунов»);
- 6) рассказ Кума о Красной свитке (М. Мусоргский «Сорочинская ярмарка»);
- 7) рассказ Старика «Ах, быстро молодость моя» (С. Рахманинов «Алеко»);
- 8) ария Алеко «Весь табор спит» (С. Рахманинов «Алеко») и др. (данный список можно продолжить).

Заметим, что жанровые определения, которые дают композиторы (непосредственно в текстах), нередко «перекрещиваются» и «перемешиваются» между собой в смысловом отношении. Отчасти данный факт объясняется отсутствием чётких и однозначных формулировок определения структуры, характерной для того или иного жанрового образования, отчасти – вниманием композитора в большей степени к функциональной, чем терминологической характеристике произведения (фрагмента произведения). Например, *ариями* называются как каватина Фигаро из оперы В.-А. Моцарта «Свадьба Фигаро» («Se vuol ballare signor contino»), так и ария Мими из оперы Дж. Пуччини «Богема» («Si, mi chiamano Mimi, ma il mio nome Lucia»). Различия между этими фрагментами, как структурно-драматургические, так и содержательные, очевидны.

Систематика оперных форм и жанров преимущественно нацелена на классификацию уже существующих *de facto* художественных текстов. Стремление выявить смысловой и выразительный потенциал требует более обобщённого подхода, позволяющего обозначить инвариантные структурные закономерности оперного монолога, роднящие его со структурно-драматургической организа-

цией жанрового инварианта монооперы. Именно идентичность структурно-драматургических принципов позволяет использовать как синонимичные понятия оперного монолога и сквозной сольной сцены.

«Сквозные формы в опере не бывают чисто сквозными, они содержат те или иные виды репризности и повторности» [246]. Это свойство приумножается в моноопере, смысловые ареалы которой посредством эмотивного плана коррелируют с феноменом парциального настоящего. Внутренняя психологическая жизнь человека располагает обширной разветвлённой сетью «арок» и повторяющихся сегментов. Переживание порой многократно повторяющихся виртуальных ситуаций – воспоминаний, моделирования вероятных событий прошлого и предвосхищений (мечты, планы и др.) – фиксируется в парциальном настоящем как события, равноправные с происходившим в действительности. Переходя в линейную последовательность эмотивного плана и воплощаясь в синтетических художественных текстах, имеющих свойство процессуальности, повторяющиеся виртуальные события психологической жизни образуют ряд многообразных форм повторов, вследствие чего повторность, проявляющаяся на разных уровнях целого, оказывается одним из ведущих алгоритмов объединения материала и структурной организации в сквозной сольной оперной сцене.

Действие алгоритма повторности объясняет появление таких формальных образований, как выделяемые В. Холоповой «сквозная композиция с репризными включениями» или «концентрически-сквозная форма с полиструктурностью сцены и музыки». Как проявление механизма повторности в сквозной сольной сцене (монологе) действует также *лейттематизм* (*лейтмотивизм*), позволяющий осуществлять взаимосвязь даже неповторных фрагментов.

Как одно из важнейших свойств сквозной сольной оперной сцены (монолога), остающееся неизменным и в структурно-драматургической организации монооперы, следует назвать нерегламентированность формы, уже отмеченную как свойство симфонической поэмы. Именно нерегламентированностью формы определяется значимость механизма повторности, реализующегося

на разных смысловых и текстовых уровнях и обеспечивающего единство формы сквозной сольной сцены (оперного монолога).

Итак, взаимодействие в линейной последовательности эмотивного плана монооперы вербализованных и авербальных эмотивов анализирует три структурных модели, участвующих в формировании структурно-драматургического алгоритма конкретного текста:

1) модель вокального цикла – опирающаяся на вербализованные эмотивы;

2) модель симфонической поэмы – опирающаяся на авербальные эмотивы;

3) модель оперного монолога (сквозной сольной сцены) – мета-модель монооперы, опирающаяся на сочетание вербализованных и авербальных эмотивов.

Основные принципы взаимодействия названных структурных моделей реализуются в структурно-драматургическом алгоритме конкретного текста посредством:

1) нерегламентированности формы – зависимости её от специфики рельефа эмотивного плана, индивидуального для каждой конкретной монооперы;

2) механизма повторности, обеспечивающего целостность текста и развитие / взаимосвязь эмотивных центров.

Таким образом осуществляется структурно-драматургическая организация монооперы как жанрового инварианта, реализующегося в ряде конкретных синтетических текстов, каждый из которых располагает собственным структурно-драматургическим алгоритмом, коррелирующим со спецификой рельефа эмотивного плана данного текста. Множественность подобных алгоритмов, вероятных для будущих воплощений жанрового инварианта монооперы, гарантирует множественность ещё не созданных, будущих образцов жанра монооперы.

3.3. Переходная функция музыкального тематизма в моноопере

В параграфе 3.1 в качестве языкового коррелята эмотивного центра¹ обозначался интонационно-тематический комплекс. Интонационно-тематические комплексы осуществляют переход смысловых аспектов текста в структурно-языковые: «Музыкальная тема... возникает... ради звуковой материализации некоего образно-смыслового тезиса» [22, с. 185], так как «воплощение образного смыслового тезиса есть основная, изначальная функция темы» [там же, с. 187]. Именно музыкальная интонация обеспечивает интенсивность процесса психологической идентификации персонажа и адресата, задействуя суггестивные, а не предметно-логические пути воздействия на внутренний мир адресата. Раскрытию внутреннего мира персонажа способствует наличие и развитие интонационных сфер. Музыкальная интонация – основа характеристики любого действия и явления в музыкальном произведении – обращена не к анализирующему сознанию (как, например, в том же полифоническом романе или лирическом стихотворении, графически зафиксированных и воспринимаемых читателем как письменные тексты), а «напрямую» к эмоциональному миру адресата (если речь идёт об аудиовизуальном синтетическом целом). Непосредственность, силу и глубину суггестивного воздействия музыкальной интонации обеспечивает, в первую очередь, «особая “магнетическая” природа волновых колебаний звука, способная отразить тончайшие духовные процессы» [114, с. 62]. В моноопере данный фактор многократно умножается за счёт звучания голоса певца, воспринимаемого в комплексе с целостным психологически-

¹ Например, в моноопере «Мцыри» (см. параграф 4.4) автор обозначил несколько эмотивных центров, которым впоследствии были найдены музыкальные эквиваленты – тема монастырского звона, тема грозы (бури), тема забвения (песни рыбки), тема мечты о Родине и др. В моноопере автора «Последний лист» это были: тема грозы (смерти), тема Неаполитанского залива (жизни), тема борьбы за жизнь («Посмотри на последний лист» – см. параграф 4.3). Весь музыкальный материал строился на этих трёх темах, за исключением локальных «вставных» эпизодов наподобие молитвы и финального рассказа о поступке мистера Бермана.

эмоциональным вектором его личности (сценического облика). В связи с этим весь комплекс выразительных средств (и языковых, и структурных), которым располагает моноопера, оказывается нацеленным на воплощение эмотивного плана (см. параграфы 1.2 и 3.1).

Интонационно-тематические комплексы несут переходную функцию, основанную на «способности интонации концентрировать образно-смысловую выразительность» [22, с. 228]. Такое понимание интонации образует, как можно заметить, достаточно давнюю и устойчивую традицию отечественного музыкознания [13, 268 и др.]. Переходная функция музыкальных интонационно-тематических комплексов между эмотивным центром и текстовым фрагментом¹ имеет весомое значение именно в ракурсе смыслового и выразительного потенциала ещё не созданных и не зафиксированных текстов.

Для сравнения приведём другое определение: «Музыкальная тема – это элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащий в основе процесса формообразования» [203]. «Элементом структуры текста» музыкальная тема предстаёт только для интерпретатора и музыковеда, анализирующего нотный текст, а не для творческого сознания, создающего текст, и не для адресата, его воспринимающего. Композитор и адресат контактируют с «экстрамузыкальной семантикой» [9] текста до его создания и при его восприятии. С этой точки зрения для них обоим нехарактерно понимание темы как «комплекса индивидуализированных и чётко откристиализованных интонаций» [22, с. 189], которые можно наблюдать «лишь в определённых исторических и стилистических границах» [там же]. Поэтому в ракурсе изучения смыслового и языкового *потенциала* жанра моноопера (а не только ряда его зафиксированных воплощений) представляется важным понимание музыкальной темы как воплощения «образно-смыслового тезиса».

Акцентируя функциональное значение музыкальной темы в тексте моноопера, отметим, что внутренняя её структура нерегла-

¹ Актуальны для моноопера не «потенции к развитию, заключающиеся в теме» [13, с. 49], а линии тематической драматургии, обусловленные динамикой эмотивных центров.

ментированна: «При функциональном равенстве фона и рельефа любой из компонентов фактуры способен приобретать тематическую функцию» [22, с. 224]; «структурной темой может быть любой элемент музыкальной формы, коль скоро он способен реализовать функции темы» [203]. В параграфе 2.3 упоминались сонорные звучания как перспективные для воплощения того или иного эмотива.

Более того, музыкальная тема и не функционирует в моноопере исключительно как локализованное интонационное образование. Тема может представлять собой такое образование, например, в кульминационных зонах реализации в тексте соответствующего эмотивного центра. В других разделах синтетического текста монооперы музыкальный тематизм может быть представлен рядом интонационных образований, включённых в единый интонационно-тематический комплекс. Здесь может актуализироваться, например, понятие «рассредоточенного тематизма», актуального для XX в. [22, с. 227]. Значение подобной «рассредоточенности» музыкального тематизма заключается в объединении эмотивов в эмотивные центры и подчёркивании связей между эмотивными центрами, обеспечивающих единство эмотивных центров в рамках эмотивных сфер (сил действия и контрдействия).

Музыкальный тематизм, характеризующий основные эмотивные сферы и динамику их взаимодействия, составляет значительную часть подтекстового пласта содержания, обеспечивающего смысловую целостность монооперы. Смысловая целостность реализуется в каждом конкретном тексте с помощью структурной и интонационно-тематической целостности каждого конкретного текста. В интонационно-тематической целостности монооперы находит отражение единство целостной линии эмотивного плана, представляющего одну из важнейших структурообразующих сил.

Интонационно-тематическая целостность, являющаяся основой процессуальности монооперы¹, содержит два аспекта:

¹ Аналогичную функцию интонационно-тематическая целостность выполняет в структурных моделях монооперы – вокальном цикле (при наличии в нём повторности), симфонической поэме и оперном монологе (сквозной сольной сцене) как метамодели монооперы.

1) *статический* – характеристики музыкальных тем и их соотношений определяют крупные образные сферы монооперы (силы «действия» и «контрдействия», эмотивные сферы); при отсутствии зримой персонификации основные образно-смысловые оппозиции находят воплощение в интонационно-тематических комплексах монооперы. Музыкальный тематизм отражает главные взаимодействующие образные сферы; например, в опере П. Чайковского «Евгений Онегин» присутствует тема любви, но не тема Татьяны, а в опере Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» мы слышим тему Грязного (унисонная мелодия низких струнных, открывающая выходную арию персонажа), но не тему любви или ненависти Грязного. Подобное объяснимо тем, что носителем той или иной образной сферы может быть любой факт внутренней психологической жизни персонажа независимо от того, представляет он виртуального собеседника, ситуацию или эмоциональный посыл. *Тема как ядро интонационно-тематического комплекса* представляет собой *языковой концентрат данного эмотивного центра*. Именно поэтому целостная тема (а не составляющие её мотивы и языковые элементы) проводится в фазе кульминационного воплощения данного эмотивного центра независимо от того, в какой момент текста осуществляется данное воплощение. Если эмотивный центр «заявляется» сразу эмотивным вторжением или сопоставлением – тема проводится сразу полностью; если эмотивный центр «рассредоточен» по тексту и получает кульминационную реализацию в финале – тема «собирается» к финалу. Именно *полное проведение темы реализует полную формулировку образно-интонационной сферы, представленной в тексте посредством интонационно-тематического комплекса*;

2) *динамический* (по определению Е. Чигарёвой, «тематическая драматургия») это «определённый “рельеф” тематической насыщенности, чередование подъёмов и спадов в распределении темообразующего комплекса можно назвать тематической драматургией» [251]. Корреляция тематической драматургии и процессов языковой центрации формирует специфические характеристики индивидуальной структурно-драматургической организации

каждого синтетического текста, относимого к жанровому инварианту монооперы. Однако более значимой представляется корреляция тематической драматургии и структуры текста; здесь проявляется динамика повторов и монотематических трансформаций¹ интонационно-тематического комплекса (в том числе прорастания «мелодических семян» [163]). Повторы воплощают единство эмотивного центра, трансформации – его внутреннее развитие (преобразование эмотивного центра во всеобъемлющем сознании персонажа).

Названная корреляция структуры текста и тематической драматургии инициирует выявление такой закономерности, как тождественность и взаимозависимость *тематической драматургии* и *формообразования* в тексте². Кроме того, «движение формы – смены, переключение, отключение функций, возникновение композиционных и драматургических отклонений, модуляций, эллипсисов, рождение и развитие соотносящихся друг с другом моментов времени – все эти музыкальные феномены становятся основным объектом и тематического анализа» [22, с. 233]. Возникающие иногда в текстах моноопер (и те, которые могут и будут возникать в рамках смыслового и выразительного потенциала жанра) узнаваемые структуры (наподобие рондального принципа организации формы в моноопере А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки») объяснимы, по-видимому, действием общих логических принципов человеческого сознания, что опять же обобщает рассматриваемые вопросы посредством включённости в круг антропоцентрической мировоззренческой установки.

Проследим, например, как участвует в драматургии монооперы Г. Фрида «Дневник Анны Франк» тема зла, страха, угрозы.

Тема не имеет однозначного ритмического оформления (множество её вариантов в тексте монооперы, содержащих ряд различных ритмических формул, свидетельствует об этом) и «узнаётся» –

¹ Именно монотематические трансформации единой интонационной конструкции позволяют увидеть «скрытые элементы единства в очевидных контрастах» [285].

² «... в качестве начального уровня процесса формообразования принимаются тематическое ядро, тема и подобные им интонационные организмы» [22, с. 35].

во всех вариантах – по краткой и ёмкой интонационной попевке *восходящая б. 2 – нисходящая м. 2 – нисходящая ч. 4*.

Первая часть. «Вступление». Моноопера открывается неоднократно проведением темы на *ff marcato* (медная группа, Solo трубы).

«День рождения». Тема «рассредоточена» в однородном движении, но её интонации «проникают» в целостную оркестровую линию, иногда «закрадываясь» и в вокальную партию, но здесь она ещё не «узнаётся».

«Школа». Здесь интонаций темы ещё меньше (они встречаются только однажды).

«Разговор с отцом». Тема целиком не встречается, но в вокальной партии видим множество нисходящих кварт – как предвосхищение элемента темы.

«Повестка из гестапо». Здесь также нет темы в целостном виде, но активную разработку получает первый её элемент – сочетание восходящей б.2 и нисходящей м.2.

«Убежище (Колокол Вестертурма)». Тема впервые проводится полностью после слова «Убежище», но пока только в партии оркестра; там же – в партии флейты пикколо – тема звучит в финале эпизода.

«У окошка». Тема постоянно «вкраплена» в мелодические линии как солистки, так и оркестра, но нигде не звучит отдельно от линии, не выделяется из общей ткани звучания.

«Мне говорили...». Тема слышится более явно, даже можно сказать, настойчиво в обеих партиях (вокальной и оркестровой). Здесь проводится «мостик» к сознанию адресата, как будто к нему напрямую обращается героиня: «Невероятно, если рассказать, если рассказать, как мы жили тут?..».

Следующие три эпизода «Отчаяние», «Воспоминание» и «Сон» содержат постепенное нарастание концентрации тематических элементов в каждом из названных эпизодов по-разному. Но целостная линия нарастания тематических элементов прослеживается.

«Интерлюдия». Кульминация темы зла, страха, угрозы, выраженная невербальными средствами в симфоническом эпизоде.

После «Интерлюдии», во *Второй части* монооперы, данная тема отступает на второй план, напоминая о себе лишь фрагментарно и достаточно «скромно» в эпизодах «*Воры*» и «*Облава*». Ряд эпизодов («Дуэт супругов ван-Даан», «Речитатив», «Я вспоминаю Петера», «На русском фронте») строится на других тематических элементах – в большей степени диатонических, напевных, реализующих смысловую сферу противостояния силам контрдействия.

Музыкально-тематическая реализация противостояния сил действия и контрдействия в данном тексте ярко представлена соотношением тематических элементов в трёх последних эпизодах – «*Одиночество*», «*Пассакалья*» и «*Финал*». Если эпизод «Одиночество» содержит преимущественно интонационные элементы сил действия (тема зла, страха, угрозы появляется только в конце эпизода – как переход к следующему), эпизод «Пассакалья» основан полностью на интонациях сил контрдействия. «Финал» представляет собой кульминацию сил действия, только в конце, «досказывая» фактологию судьбы Анны Франк, врывается резким переломом тема сил контрдействия, но затем она «растворяется» и нивелируется полностью. Образуется двойственность эмотивного и фактологического финалов: в эмотивном финале торжествуют силы действия, в фактологическом – силы контрдействия.

Как можем заметить, музыкально-тематические элементы в динамике их соотношений – непосредственное отражение динамики сил действия и контрдействия в моноопере. Жизнеутверждающий финал соединяется с трагическим.

Итак, музыкальный тематизм осуществляет в моноопере роль перехода от смысловых («экстрамузыкальных») к внутритекстовым структурно-языковым областям. Существует музыкальный тематизм в двух аспектах:

1) формирование образно-интонационных сфер (соответствие количества интонационно-тематических комплексов количеству эмотивных центров);

2) тематическая драматургия – динамические факторы функционирования (повторов и трансформаций) в течение текста каждого из интонационно-тематических комплексов.

Музыкальная тема, объединяющая вербализованные и авербальные эмотивы, существует в тексте монооперы как интонационно-тематический комплекс, реализующий тематическую драматургию данного текста; полное проведение темы происходит только в момент кульминационной зоны соответствующего эмотивного центра. Динамические факторы функционирования интонационно-тематического комплекса, выступающего языковым коррелятом эмотивного центра, обуславливают специфику структурно-драматургического алгоритма (СДА) конкретного синтетического текста монооперы.

3.4. Модель-аттрактор текста монооперы

Процессы экстраполяции понятийного и терминологического аппаратов из одной области знаний в другую зачастую включают, при адаптации к новой сфере применения, некоторое искажение первоначального смысла понятия. При условии неизбежности подобных искажений вполне правомерным представляется выстраивание не прямых аналогий, на основе которых понятие может быть экстраполировано в другую область знаний. Кроме того, одна из определяющих позиций современной научной парадигмы синергетики, к которой, прежде всего в отношении языкового потенциала монооперы, обращается автор, – понимание принципиального сходства явлений, наблюдаемых в различных, порой достаточно отдалённых друг от друга сферах жизни. Междисциплинарностью данного подхода обусловлена возможность и степень осторожности перевода понятия из области физики неравновесных систем в область художественного текста.

Необходимость обращения к синергетической парадигме и экстраполяции понятия аттрактора продиктована возникающей в этом случае полнотой модели динамического функционирования художественного текста монооперы. В отличие от главы II, где терминологический аппарат синергетической парадигмы способствовал выявлению природы саморазвивающихся языковых систем средств выразительности, здесь мы обращаемся к другому периоду

существования текста – к периоду завершения письменно зафиксированного творческого проекта. В этот период как самостоятельная система функционирует уже не язык, а текст. Напомним рис. 1 во введении, отражает письменную нотно-вербальную фиксацию текста – точку равновесия продуцирующих и репродуцирующих [51] сознаний.

В рассматриваемый период (завершения творческого проекта) в нотно-вербальной фиксации появляются «сопутствующие» знаки¹, очерчивающие *целостную аудиовизуальную модель* текста², присутствующую в творческом сознании. Именно эту целостную аудиовизуальную модель обозначаем как модель-аттрактор.

Аттрактор (от англ. *attract* – привлекать, притягивать) имеет несколько общепризнанных определений, например:

- 1) множество точек в фазовом пространстве динамической системы, к которым стремятся траектории системы;
- 2) фазовые портреты устойчивых динамических систем (точка, предельный цикл).

По словам С. Курдюмова, «возникать могут не какие угодно структуры, а лишь их определенный набор, задаваемый собственными функциями среды. Последние описывают идеальные формы реально возможных образований и являются аттракторами, к которым только и может эволюционировать рассматриваемый объект» [185, с. 55]. Н.П. Коляденко, уже применительно к процессам функционирования музыкально-художественного сознания, называет в качестве одного «из принципов художественного мышления – *pars pro toto* (часть вместо целого)» [114, с. 83], отмечая, что «такую часть или деталь в синергетическом аспекте можно назвать своеобразным аттрактором, т.е. информативной точкой, ассимилирующей все образные представления...» [там же]. Анализируя роль межчувственных связей в процессе интонационного становления музыкальных текстов, она рассматривает понятие «синестетический аттрактор», который «стягивает» воедино и аккумулирует

¹ Подобные «сопутствующие» знаки реализуются посредством ремарок в тексте.

² См.: [283].

ет все находящиеся во внутренней речи иномодалные компоненты [там же, с.181].

Как можно заметить, понятие аттрактора с междисциплинарной, философски-обобщающей точки зрения способно функционировать в двух аспектах:

- 1) как точка, к которой стремятся траектории системы;
- 2) как множество точек, соединяющихся в целостный фазовый портрет системы.

В первую очередь представляется необходимым рассмотреть понятие модели-аттрактора применительно к многоперсонажной опере как жанру более «взрослому» и имеющему множество тех или иных традиций. Адаптация понятия аттрактора к явлению модели-аттрактора синтетического художественного текста требует обращения на первоначальном этапе к более известным и легко воспринимаемым текстам-образцам.

Если принцип *pars pro toto* реализует скорее точечный аспект понятия аттрактора, синтетическая природа целостной модели оперы, присутствующей в творческом процессе композитора, актуализирует второй – множественный – аспект понятия. Такой аспект в осмыслении симфонической поэмы предлагает И. Шапошников. Под структурой-аттрактором он понимает «конечные взаимоотношения тем – в этом случае начальные образы сразу попадают под притяжение аттрактора, и их движение принимает характер сквозного нелинейного развития» [257, с. 14]. Целостная модель-аттрактор оперы, являющаяся фазовым портретом сложной динамической системы синтетического целого оперы, возникает на завершающей, итоговой, стадии творческого процесса композитора при создании оперы. Синкретическая природа первоначального замысла [190] воплощается в синтетической целостности возникающего текста. Данная стадия – стадия формирования фиксированного текста (партитуры, клавира). Для творческого процесса композитора стадия формирования письменной фиксации оперы является завершающей, итоговой: на этой стадии множественные гипотезы и замыслы, функционировавшие как часть творческого процесса, обретают окончательный выбор их контаминации и спе-

цифики. Для творческих процессов режиссёра, певца, декоратора и других письменно зафиксированный текст оперы выступает, напротив, в качестве отправной точки, исходной позиции, содержащей потенциал будущих прочтений и трактовок. При этом следует помнить, что опера доступна адресату только в виде аудиовизуальной целостности¹, реализуемой на сцене (или на экране); фиксированный синтетический текст оперы (партитура, клавиш) служит лишь вспомогательным, но не окончательным «кустом» в процессе образования данного аудиовизуального целого.

Именно письменно фиксированный синтетический текст оперы² можно обозначить как *период наименьшей энтропии*: текст может существовать, не изменяясь, уже вне зависимости от автора и ещё вне зависимости от будущих интерпретаторов – если говорить образно, через сто лет после смерти композитора и за сто лет до рождения певца. Таким образом, функцию модели-аттрактора, совмещающей завершающую стадию творческой работы композитора и потенциал множественных сценических воплощений, выполняет *письменно зафиксированный синтетический текст*. В рамках нашей гипотезы акцентируется значение аттрактора как «идеальной формы реально возможных образований» [110]. Письменно зафиксированный синтетический текст, являющийся некоей константной «идеальной формой», обладает способностью к порождению множественных «реально возможных образований», т.е. аудиовизуальных воплощений, непосредственно адресованных воспринимающему сознанию адресата.

Модель-аттрактор оперы, в силу синтетичности жанра и многоаспектности фазового портрета системы, включает несколько направлений реализации и развития системы, отражённых в письменно зафиксированном синтетическом тексте. Назовём данные направления:

¹ Хотя монооперы зачастую представляются «как бы вовсе лишёнными момента наглядности» [102, с. 34]: «Индивидуально-жанровая специфика моноопер делает необязательным и даже излишним... сценическое воплощение» [269, с. 9].

² «Материальное выражение реализованного авторского замысла, именно партитура привлекает самое пристальное внимание исследователей, и собственно понятие оперы в научном контексте ассоциируется прежде всего с ней» [171, с. 7].

1) вербальный текст, воплощающийся в либретто;
2) нотный текст, воплощающийся в композиторской партитуре (клавире) и неразрывно связанный с либретто;

3) визуальные параметры – авторские пометы и ремарки, характеризующие различные стороны сценического (визуально воспринимаемого) действия, от выхода персонажей до деталей костюмов.

Характер взаимосвязи вербального и нотного текстов в синтетической целостности оперы требует объединения их в *нотно-вербальный текст*, взаимозависимость и взаимовлияние в котором вербального и нотного компонентов бесспорны и создают неразделимое синтетическое единство. Визуальные параметры, классифицируемые зачастую как часть вербального текста, по мнению автора, составляют независимый пласт. Несмотря на то что авторские ремарки в клавире (партитуре) выражены вербальными средствами, они не должны рассматриваться как часть нотно-вербального текста, поскольку в аудиовизуальном (непосредственно обращённом к адресату) воплощении они реализуются как визуально воспринимаемые детали. Визуальные параметры составляют отдельный пласт средств выразительности, вступающий в контакт с нотно-вербальным текстом в процессе формирования синтетического единства оперы.

Визуальные параметры, в силу традиции, не являются системными: композитор отмечает только те детали, которые он сам считает важными или на которые обращает внимание, оставляя данное «поле деятельности» за гранью модели-аттрактора, в области будущих сценических трактовок. Однако некоторые смысловые ориентиры обозначаются таким образом и визуальные параметры служат составляющими элементами целостной модели-аттрактора: «Принцип *pars pro toto* диктует выбор деталей-аттракторов...» [114, с. 89]. Попробуем в качестве гипотезы провести классификацию авторских ремарок в опере – визуальных параметров, актуализируемых композитором в рамках модели-аттрактора, на примере оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» (примеры произвольны, автор не претендует на тщательное и разностороннее исследование клавира, а лишь иллюстрирует предлагаемые тезисы).

Предлагаемая классификация носит иерархический характер, что предполагает первичное подразделение на блоки:

- I) сценическое пространство;
- II) визуальные характеристики персонажей.

Каждый из названных блоков, в свою очередь, представляется целесообразным разделить на два подблока: статические и динамические параметры.

К статическим параметрам блока сценического пространства отнесём:

- 1) рельеф сцены. Во-первых, это распределение сценических планов (авансцена, задний план, срединное пространство); во-вторых – соотношение вертикали и горизонтали (нужны ли верхние площадки, как их организовать, нужно ли кого-то из персонажей посадить на скамью). Авторские ремарки в отношении рельефа сцены нередко неразделимы с ремарками, призванными обрисовать декорации и вообще сценическую обстановку. Отметим, что каждое действие «Царской невесты» композитор предваряет подробным описанием места действия, включающим такие характеристики рельефа сцены, как «справа», «слева», «в глубине», «ближе к авансцене» и т.д.;

- 2) декорации. Обрисовка декораций – характерных, а иногда и смысловых деталей сценического действия – преимущественно является составной частью письменно зафиксированного синтетического текста оперы. Степень подробности и частоты описания сценических деталей варьируется в зависимости от смысловой нагрузки сценических деталей. В «Царской невесте» композитор уделяет внимание сценической обстановке только в начале действия, например:

Действие первое, «Пирушка». Большая горница в доме Григория Грязного. На заднем плане низенькая входная дверь и подле неё поставец, уставленный кубками, чарками и ковшами. На правой стороне три красных окна и против них длинный стол, накрытый скатертью; на столе свечи в высоких серебряных подсвечниках, солонка и судок. На левой стороне дверь во внутренние покои и широкая лавка с узорным полавочником; к стене приставлена рогатина; на стене висит самострел, большой нож, разное платье и, неподалёку от двери, ближе к авансцене, медвежья

шкура. По стенам и по обеим сторонам стола – лавки, крытые красным сукном;

3) «диспозиция» сцены – «где что» и «где кто». Например:

Песенники и песенницы с поклоном выступают вперед; гуслиеры занимают места на лавке с левой стороны.

К динамическим параметрам того же блока, как можно предположить, относятся:

1) графика выходов и перемещений персонажей по сцене. Множественные примеры авторских ремарок подобного рода находим в «Царской невесте»; например, несколько образцов из первого действия: «Средняя дверь открывается. Входит Малюта с опричниками»; «Грязной хлопает в ладоши; входят слуги»; «Слуги разносят кубки с мёдом»;

2) перемены декораций. В «Царской невесте» сценическое пространство и декорации прописаны в начале каждого действия и в течение действия не меняются. Однако в других операх, в зависимости от сюжетной линии, перемена декораций может приобретать решающий смысл;

3) освещение: композитор определяет, нужны ли в спектакле те или иные переключения или эффекты; как можно использовать в этом отношении всё пространство зрительного зала, а не только сцену. Например: «Темнеет. В доме Собакина зажигают огонь».

Среди статических параметров другого блока (визуальные характеристики персонажей) назовём следующие:

1) цветовая гамма. Цветовая гамма объединяет визуальные характеристики персонажей с освещением и цветовой гаммой декораций. В ремарках Н. Римского-Корсакова преобладает упоминание цветовой гаммы в комплексе с декорациями и рельефом сцены: «красное сукно», «серебряные подсвечники» и др.;

2) бутафория. Относительно вопросов бутафории композитор в первую очередь обозначает в тексте оперы то, без чего персонаж теряет свою индивидуальность. Например, если это царь – он непременно с жезлом или посохом; если ребёнок – с игрушкой или скакалкой; если фея – с волшебной палочкой, и т.п. Предмет превращается в знак, по которому зритель определяет функцию пер-

сонажа. В ремарке из второго действия «Царской невесты» читаем: «...показываются два знатных вершника. Выразительный облик первого из них, закутанного в богатый охабень, даёт узнать в нём Иоанна Васильевича Грозного; второй вершник, с метлою и собачью головою у седла, – один из приближённых к царю опричников».

В подблоке динамических факторов блока визуальных характеристик персонажей важнейшими представляются:

1) манера движения. В силу удалённости сцены от зрительного зала мимический аспект практически теряет значимость. Но манера движения может служить одной из значительных смысловых / выразительных деталей, которые композитор обозначает в ремарках, например: «Марфа выбегает бледная, встревоженная...» (четвёртое действие);

2) потенциал смысловых преобразований внешности персонажа. В «Царской невесте» образцов актуализации данного параметра не найдём; но в оперных сюжетах, располагающих мотивом переодевания, например, преобразование внешности персонажа играет центральную роль в выстраивании драматургии оперы.

Подчеркнём условность и неполноту – открытость полемике и новым взглядам – предложенной классификации. Обобщим изложенные тезисы (см. рис. 17).

Представляется естественной и неоспоримой принадлежность очерченного комплекса вопросов сфере творчества оперного режиссёра – в процессе аудиовизуального воплощения фиксированного синтетического текста оперы, «за гранью» письменно зафиксированного нотно-вербального текста, являющегося непосредственным предметом исследования. Однако, как можно заметить, решение данных вопросов намечается на гораздо более раннем этапе – в контексте модели-аттрактора, возникающей как завершающая стадия творческого процесса композитора¹. Авторские ремарки, содержащиеся в партитуре / клавире оперы, как правило, не выходят за рамки очерченного комплекса вопросов, но и не

¹ «По мнению исследователей, цель творца не может быть сведена к какому бы то ни было единственному варианту, а осознаётся как спектр возможностей, задаётся только в виде зоны поиска» [149, с. 195].

охватывают его целиком. Несистемность авторских ремарок, обозначающих визуальные параметры модели-аттрактора, очерчивает только отдельные контуры фазового портрета системы, формируя тем самым обширный потенциал режиссёрских трактовок.

Сценическое пространство						Визуальные характеристики персонажей			
Статические параметры			Динамические параметры			Статические параметры		Динамические параметры	
Рельеф сцены	Декорации	«Диспозиция» сцены	Графика выходов и перемещений персонажей	Перемены декораций	Освещение	Цветовая гамма	Буафория	Манера движения	Преобразования внешности персонажа (переодевание и т.д.)

Рис. 17. Визуальные параметры модели-аттрактора оперы

Важнейшим свойством модели-аттрактора системы синтетического оперного текста является цельность модели и органическая взаимосвязь всех её составляющих, что создаёт в дальнейшем драматургическую целостность синтетического текста и его аудиовизуального воплощения, непосредственно адресованного воспринимающему сознанию адресата. Корреляция и взаимообусловленность в составе модели-аттрактора оперы двух её составляющих – нотно-вербального текста и визуальных параметров – формируется и фиксируется в тексте на завершающей стадии работы композитора с творческим проектом, на стадии фиксации партитуры / клавира создаваемой оперы.

В моноопере функция модели-аттрактора синтетического текста отличается от функции модели-аттрактора многоперсонажной оперы. В моноопере внешний, визуально воспринимаемый ряд принадлежит сфере вторичного сюжета, поэтому специально вы-

страивается в рамках нотно-вербальной фиксации текста достаточно редко. В тексте прописываются детали, значимые для внутреннего мира персонажа, позволяющие активизировать процессы эмпатии и тотальной психологической идентификации адресата и персонажа. Например, если персонаж говорит о предмете, который вызывает у него ряд ассоциаций или воспоминаний, адресат, неизбежно подчиняясь закономерностям процесса психологической идентификации, рисует этот предмет в своём воображении, акцентируя в нём именно те качества, которые отмечает персонаж.

В существующих текстах моноопер встречаем различное отношение композиторов к созданию модели-аттрактора. В моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» видим минимальное количество авторских ремарок, в то время как множественные описания окружающего содержатся в вокальной партии Анны. Аналогичный случай встречаем в моноопере М. Таривердиева «Ожидание», где сюжет воплощается исключительно музыкально-вербальными средствами, тогда как её жестикауляция или иные внешние проявления эмоциональных движений остаются на «волю автора». Как в первом («Дневник Анны Франк»), так и во втором («Ожидание») случае подобное свойство текста обусловлено действием структурно-драматургического алгоритма вокального цикла.

Моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос», напротив, содержит множественные и достаточно детальные характеристики жестов и внешне наблюдаемых действий героини. Остановимся на моноопере Ф. Пуленка более подробно.

В первую очередь приведём описание сцены, данное Жаном Кокто – либреттистом, постановщиком и декоратором монооперы Ф. Пуленка:

Небольшая сцена представляет собой угол женской спальни. Это мрачная синеватая комната с небрежно покрытой постелью – слева и с полуоткрытой дверью в белоснежную ванную – справа.

Перед суфлёрской будкой – низкое кресло и столик, на нём телефон и лампа, льющая резкий свет.

Занавес поднимается. Комната. Кажется, что здесь совершено преступление – перед кроватью в длинной сорочке распростёрто женское тело. Оно кажется безжизненным.

Тишина... Женщина приподнимается, меняет позу и снова впадает в неподвижность. Затем, словно решившись на что-то, она встаёт, берёт пальто с постели и, помедлив перед телефоном, направляется к двери. Как только она коснулась дверной ручки, зазвенел телефон. Она бросается к нему. Пальто мешает ей, резким ударом ноги она отбрасывает его в сторону и снимает телефонную трубку.

С этой минуты она говорит стоя, сидя, спиной к зрителям, лицом к ним, в профиль, на коленях, за спинкой кресла, то положив на неё голову, то прислонясь спиной, шагая по комнате, таща за собой телефонный шнур до предела, пока, наконец, не падает ничком на кровать. Голова её безжизненно повисает, и трубка, выпав из рук, словно камень, со стуком падает на пол.

Очерчивают некоторые характеристики текста замечания самого Ф. Пуленка, предшествующие клавиру:

1. Единственная роль «Человеческого голоса» должна исполняться молодой элегантной женщиной. Речь идёт не о пожилой женщине, покинутой любовником.

2. От игры исполнительницы зависит длительность фермат, имеющих большое значение в этой партитуре. Дирижёр должен заблаговременно условиться с певицей обо всех деталях исполнения.

3. Исполнение вокальных фраз, написанных без аккомпанемента, зависит только от мизансцен. Переходы от волнения к спокойствию и обратно внезапны.

4. На всём протяжении спектакля звучание оркестра должно быть предельно эмоционально.

Приведённые замечания композитора касаются совершенно разных аспектов текста – как внутритекстовых языковых параметров (пункты 2 и 4), так и визуальных параметров аудиовизуальной модели-аттрактора монооперы (пункт 1). Пункт 3 свидетельствует о наличии обратной связи (от аудиовизуального воплощения к тексту). Ознакомление с приведёнными замечаниями Ф. Пуленка подтверждает функциональное единство всех составляющих синтетического текста, нацеленных на реализацию сольного вокального образа мира и интенций всеобъемлющего сознания персонажа.

Авторских ремарок в тексте, касающихся внешнего (вторичного) действия, немного, и связаны они исключительно с телефоном как главным объектом внутреннего мира персонажа. Женщина два

раза «вешает трубку», что обусловлено прерыванием телефонной связи; в финале монооперы внешнее (вторичное) действие становится более детально разработанным, но связанным, как и прежде, с телефоном:

- 1) «Обвивая телефонный шнур вокруг шеи»;
- 2) «Она встаёт и направляется к постели с телефоном в руках»;
- 3) «Ложится на кровать, сжимая руками телефон»;
- 4) «Телефонная трубка падает на пол».

В целом наличие и специфика модели-аттрактора являются индивидуальными для каждого конкретного текста монооперы. С одной стороны, минимизация внешних действий отвечает свойствам первичного сюжета монооперы; с другой стороны, значимые внешние детали могут немало способствовать более полному раскрытию психологического мира персонажа.

Именно раскрытие психологического мира персонажа требует участия в модели-аттракторе монооперы интерактивных средств. «Идеальной моделью» выступает фильм-опера, позволяющий не ограничивать виртуальное пространство рамками сцены; по большому счёту, именно фильм-опера является моделью-аттрактором монооперы, именно фильм-опера проектируется в творческом сознании в процессе работы над монооперой.

Таким образом, модель-аттрактор монооперы, функционально кардинально отличающаяся от модели-аттрактора многоперсонажной оперы, содержит близкие параметры. Модель-аттрактор относится к сфере потенциала жанра монооперы, так как его применение не является системным и включённым в динамику первичного действия в существующих зафиксированных нотно-вербальных текстах моноопер. Подчеркнём *объединяющую* роль модели-аттрактора во множестве разнохарактерных, составляющих синтетический текст монооперы элементов.

Итак, в главе III рассмотрены вопросы структурно-драматургической организации монооперы и достижения выразительно-

смыслового единства каждого конкретного текста, их взаимосвязи и взаимозависимости. При построении эмотивного плана – первичного сюжета монооперы – смысловые и внутритекстовые характеристики конкретного воплощения жанрового инварианта приходят в соответствие. В воплощении эмотивного плана (смысловой категории) участвуют как уникальный языковой спектр монооперы (проявляясь в феномене языковой центрации), так и структурно-драматургическая организация текста (проявляясь в ряде структурных моделей). Именно на уровне текста можно проследить, как при воплощении смысловой категории эмотивного плана (первичного сюжета монооперы) задействуются обе составляющие (языковая и структурная) жанрового инварианта монооперы – все так или иначе «работающие» компоненты жанра оказываются в нерасторжимом единстве, которое лишь условно – при исследовании текста – можно разделить на те или иные «слагаемые». *Эмотивный план* (первичный сюжет монооперы), *вокально-симфонический интеграл* (языковая составляющая жанрового инварианта) и *структурно-драматургическая организация* (структурная составляющая жанрового инварианта) *функционально синхронизированы в каждом конкретном тексте.*

Роль перехода от смысловых («экстрамузыкальных») к внутритекстовым структурно-языковым областям в моноопере осуществляет музыкальный тематизм. Музыкальная тема, объединяющая вербализованные и авербальные эмотивы, существует в тексте монооперы как интонационно-тематический комплекс, реализующий тематическую драматургию данного текста; полное проведение темы происходит только в момент кульминационной зоны соответствующего эмотивного центра. Динамические факторы функционирования интонационно-тематического комплекса, выступающего языковым коррелятом эмотивного центра, обуславливают специфику структурно-драматургического алгоритма (СДА) конкретного синтетического текста монооперы.

Глава IV. РЕАЛИЗАЦИЯ ЖАНРОВОГО ИНВАРИАНТА МОНООПЕРЫ В КОНКРЕТНЫХ СИНТЕТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

4.1. План комплексного междисциплинарного анализа текста монооперы

В соответствии с рассмотренными и обоснованными в работе тезисами предлагается план комплексного междисциплинарного анализа монооперы, позволяющий выявить специфику воплощения жанрового инварианта монооперы в конкретном зафиксированном тексте. Междисциплинарным предлагаемый план анализа считаем правомерным назвать в силу сочетания в нём элементов истории культуры (вторичный сюжет и архетипические / мифологические корни образа), психологии личности (ВСП и первичный сюжет) и сугубо музыковедческих подходов (языковые и структурные характеристики текста)¹. В контексте данного исследования комплексный междисциплинарный анализ выступает аналогом целостного анализа («целостный анализ как метод научного познания художественных текстов предстаёт как универсальная многоуровневая научно-интегративная система» [120, с. 28])².

Каждый из пунктов очерченного в исследовании жанрового инварианта получает в каждом конкретном тексте индивидуальное преломление. Значение каждого из параметров синтетического целого жанрового инварианта индивидуально для каждой конкретной монооперы, но параметры, значение которых в каждом

¹ См.: [307].

² Подобная аналогия обеспечивается также терминологической идентичностью при осмыслении «более полного, многостороннего, комплексного или, как чаще всего говорят, целостного анализа музыкального произведения» [152, с. 7]; см.: [296].

случае индивидуально, являются общими для всех конкретных случаев – инвариантными¹. Именно эта общность параметров позволяет говорить об универсальных качествах жанрового инварианта монооперы, объединяющих как множество уже зафиксированных текстов, так и множественные перспективы жанрового потенциала.

Исходя из вышесказанного, в данной главе исследования представлен образец анализа монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос», а также прогнозирования / моделирования монооперы, над которой автор монографии работает в настоящий момент, «Мцыри» по поэме М. Лермонтова. Первое в данном случае представляет собой образец предлагаемого междисциплинарного анализа давно созданных и зафиксированных текстов, второе – образец междисциплинарного анализа / моделирования, производимого в ракурсе композиторской рефлексии. В этом отношении можно утверждать, что первый образец соотносится с экстравертным направлением композиторского музыковедения, тогда как второй – с интравертным.

Предлагаемый междисциплинарный анализ² подразделяем на три блока, отвечающих множественности компонентов синтетического текста монооперы и, вместе с тем, соответствующих последовательности разделов данного исследования. Поскольку исследование посвящено изучению внутритекстовых закономерностей, характерных для жанрового инварианта монооперы, в нём, как уже было сказано во введении, выделяются три блока: смысловой, языковой и структурный, вкуче представляющие собой единство потенциала жанрового инварианта монооперы.

Следует особенно подчеркнуть, что в качестве объекта предлагаемого междисциплинарного анализа выступает сам синтетический текст монооперы безотносительно сведений об авторе, истории создания и т.п. (по аналогии с анонимной рукописью). Такой

¹ Можно провести аналогию с системой координат: значения координат могут меняться, но система координат в целом остаётся неизменной.

² Следует отметить, что анализ охватывает только наблюдаемые в тексте фиксированные характеристики, не вторгаясь в область, доступную динамическим факторам интерпретации при аудиовизуальном воплощении – согласно названным ранее функциям нотнo-вербальной фиксации текста.

подход позволяет выявить сугубо внутритекстовые закономерности, свойственные жанровому инварианту монооперы.

Смысловый блок функционирует как «центр притяжения» параметров и значений всех компонентов синтетического текста монооперы. Именно к смысловому блоку «стекаются» интенции всех компонентов текстового синтеза – по сути дела, все системы средств выразительности вступают в то или иное взаимодействие, образуя ту или иную контаминацию в целях воплощения того или иного смыслового блока. Смысловый блок можно рассматривать как связующее звено между экстратекстовым «полем смыслов» и специфически-индивидуальным рядом внутритекстовых смысловых линий (между «экстрамузыкальной» и «интрамузыкальной» семантикой, по М. Арановскому).

Первые определяемые при анализе синтетического текста монооперы характеристики персонажа – это «лежащие на поверхности» фактологические сведения о персонаже, вторичный сюжет, архетипические / мифологические корни данного образа. Это комплекс параметров, читаемых «извне» и не имеющих отношения к ВСП или эмотивному плану. Здесь мы должны «представить» персонажа: кто он, где происходит действие, каковы этапы данного действия и т.п. В то же время выявляются архетипические / мифологические основы образа и сюжета, функции персонажа в действии. Данный комплекс характеристик («фольклорный мотив» [236, с. 654]), считаем справедливым отметить, можно определить для любого оперного персонажа безотносительно того, многоперсонажная рассматривается опера или моноопера. Здесь актуализируется метод стратификации, предложенный С. Гончаренко. Как пишет исследователь, «верхняя страта исторически подвижна... Нижние страты гораздо устойчивее. Нарративный план и особенно наиболее константный план – древний мифоритуальный код – имеют архаическое происхождение» [76, с. 23].

Например, образ Юродивого из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» содержит следующие характеристики:

Юродивый – это «безумный, божевольный, дурачок, отроду сумасшедший; народ считает юродивых Божьими людьми, находя

нередко в бессознательных поступках их глубокий смысл, даже предчувствие или предведение...» [83]. В русской традиции юродивый олицетворяет блаженного, «просветлённого», причастного высшей истине, носителя «Божьего гласа»¹. По классификации К. Юнга, наблюдаем воплощение архетипа Мудреца. В опере М. Мусоргского в образе Юродивого видим сочетание двух взаимообусловленных функций – «голоса совести» и бесстрашия, обусловленного социальным статусом (знаменитая сцена «Молчи, дурак!» – «Схватите дурака!» – «Не троньте!»).² Вместе с тем функция Юродивого восходит к авторской оценке описываемых событий, что подчёркивается подытоживанием всей оперы словами именно этого персонажа. Борис, в свою очередь, представляет собой образ властителя-мученика (находясь в ряду таких образов, как царь Эдип, Митридат, Нерон, король Рене, Филипп, Василий Собакин и т.п.).

Во многих монооперах задействуется архетип, обозначаемый К. Юнгом как «анима» (женственность); активно он функционирует именно в наиболее известных образцах жанра («Человеческий голос» Ф. Пуленка, «Ожидание» М. Таривердиева, «Письмо незнакомки» А. Спадавеккиа, например).

Следующий комплекс характеристик персонажа, подлежащий рассмотрению в рамках смыслового блока, принадлежит сугубо жанру монооперы, так как относится напрямую к центральному смысловому ориентиру монооперы – «единственности» персонажа. В первую очередь следует очертить первичный сюжет монооперы – цепь психологических событий, реализуемую через эмотивный план. Например, в моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» эмотивный план синхронизирован с событиями, зафиксиро-

¹ Относительно мировой художественной традиции юродивый ассоциируется с образом шекспировского Шута, не боящегося говорить правду в лицо любому самому грозному и могущественному властителю. С другой стороны, шекспировский Шут – не пророк, а просто умный человек, по этому признаку данные образы можно считать противопоставленными.

² Хотя, если говорить о политических событиях, а не о сюжете оперы, подобные «подсадные» блаженные вполне могли использоваться боярами для расшатывания психики Бориса, ослабления его власти.

рованными в дневнике Анны Франк: каждая запись, обязательно датированная, представляет собой локальный эмотив. Моноопера А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки» располагает более сложным рельефом эмотивного плана, выстраиваемого по рондальному принципу, соответственно специфике хронотопа данной монооперы, включающего обширные эпизоды парциального настоящего. В моноопере М. Таривердиева «Ожидание» эмотивный план воплощает смену психологических состояний Женщины, протекающую в реальном времени.

В «Письме незнакомки» посредством рондального построения хронотопа реализуется повторность: «рефренами» служат точки возвращения к настоящему, представляющие собой единый эмотивный центр (смерть ребёнка). В «Ожидании» хронотоп синхронизирован с реальным временем ожидания возлюбленного «под часами»; повторность осуществляется посредством эмотивного центра «А его всё нет и нет», каждый раз возникающего в новых контекстах (после различных эпизодов).

Исходя из вышесказанного (и аналитических выкладок, содержащихся в предыдущих разделах исследования), постулируем хронотоп как одну из важнейших составляющих смыслового блока междисциплинарного анализа.

Третий комплекс характеристик, входящий в смысловой блок предлагаемого плана междисциплинарного анализа монооперы, – комплекс, связанный с присутствием в ВСП внешней сигнальной системы. Заметим, что как вербализованные, так и авербальные эмотивы могут возникать в пределах любой области ВСП: 1) стабильного «ядра»; 2) контактов, инициирующих изменения внутреннего «ядра»; 3) контактов, нацеленных «изнутри – вовне». Из данного наблюдения вполне закономерно следует вывод о равнозначности в тексте монооперы внутренних психологических процессов и посылов внешней сигнальной системы: как одно, так и другое являются компонентами ВСП. Степень присутствия внешней сигнальной системы в ВСП может быть совершенно разной, что можем наблюдать при ознакомлении с различными текстами – образцами жанра монооперы. Например, в рамках эпистолярных

жанров (письмо, мемуары и др.) внешняя сигнальная система всегда передаётся опосредованно, через *воспоминание* персонажа, но, с другой стороны, квалифицировать подобные воспоминания как обращение к внешней сигнальной системе считаем вполне допустимым, так как, в силу специфики ВСП (о которой уже неоднократно говорилось в исследовании), любой контакт персонажа с внешним (реальным или воображаемым) реципиентом представляет собой исключительно факт ВСП. Следует отметить, что независимо от этого в существующих образцах моноопер присутствует скорее *наблюдение* над другими персонажами (объектами ВСП), чем *контакт* с ними. Например, в моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» такие персонажи, как Лиз или Петер, бессловесны, а такие персонажи, как супруги ван-Дааны, несмотря на живость и непосредственность отражения в ВСП, остаются пассивными объектами ВСП, не вступающими с ним в контакт. В моноопере А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки» данный контакт более очерчен: во-первых, всё письмо обращено к конкретному адресату, во-вторых, присутствуют такие конструкции, как «ты заговорил со мной», «ты спросил меня» и т.п.

В качестве обобщения и вывода по смысловому блоку определяется смысловой ареал, к которому принадлежит данный текст. Поскольку классификации смысловых ареалов на настоящий момент не существует – она принадлежит к области дальнейших исследований намеченной темы, – смысловой ареал формулируется достаточно произвольно.

После смыслового блока следует рассмотреть *языковой блок*, отражающий специфику функционирования в данном тексте единого синтетического языка, составляющего уникальный языковой спектр жанрового инварианта монооперы, – вокально-симфонического интегратива. Первый комплекс характеристик содержит информацию о средствах выразительности академического вокала, наблюдаемых в данном тексте. Текст «разбирается» по эмотивным разделам (эмотивный раздел, как уже утверждалось, представляет собой высшую смыслообразующую единицу языка академического вокала). В каждом эмотивном разделе выявляются такие пока-

затели, как длина и плотность певческого дыхания и тесситурный рельеф.

Например, в моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» различные контрастные эмотивные разделы, содержащиеся в таких фрагментах, как «Убежище (Колокол Вестертурма)» и «Облава», представлены разными значениями как тесситурного рельефа, так и длины и плотности певческого дыхания. Эмотивы данных фрагментов включены в разные эмотивные центры. Во фрагменте «Убежище (Колокол Вестертурма)» преобладает средняя тесситура, тесситурный рельеф достаточно ровный, дыхание длинное – можно констатировать наличие кантилены, но не плотное, «льющееся» больше по горизонтали. Фрагмент «Облава», напротив, включает дыхание короткое, создающее ощущение «прерывистости», обусловленное эмотивом тревоги и затаённости. Плотность дыхания здесь является параметром динамическим, как и тесситурный рельеф: и плотность, и тесситура возрастают прямолинейно от начала к кульминации через довольно длительный декламационный эпизод, затем вновь возвращаются к уровню, на котором были в начале фрагмента. Интересное звукоизобразительное решение содержит фрагмент «Дуэт супругов ван-Даан»: реплики госпожи ван-Даан передаются с помощью лёгкого дыхания и высокой тесситуры, реплики господина ван-Даан – плотным дыханием в низкой тесситуре.

Во втором комплексе характеристик, относящихся к языковому блоку междисциплинарного анализа, останавливаемся на специфике языка симфонических средств выразительности в данном тексте. Прежде всего, нас будет интересовать корреляция типа оркестровой фактуры и соответствующего эмотива в каждом конкретном фрагменте текста. Специально следует обратить внимание на соотношение последовательности эмотивов, прослеживающейся в последовательности фрагментов текста (последовательности, уже выявленной при анализе смыслового блока) и последовательности смены типов оркестровой фактуры. Предлагается осмыслить три характеристики языка симфонических средств выразительности в конкретном тексте:

- 1) состав оркестра;

- 2) функции оркестровой ткани в тексте;
- 3) наличие / отсутствие в тексте оркестровых эпизодов.

Третий комплекс характеристик, выявляемых в процессе освоения языкового блока предлагаемого междисциплинарного анализа – рельеф языковой центрации, динамика взаимодействий компонентов языковых систем академического вокала и симфонического оркестра в едином синтетическом языке монооперы – вокально-симфоническом интегративе. Рельеф языковой центрации соответствует, как правило, динамике смены вербализованных и авербальных эмотивов: вербализованные эмотивы реализуются, как правило, посредством акцентирования в языковом интегративе языка средств выразительности академического вокала, авербальные эмотивы, соответственно, – симфонического оркестра.

Например, в моноопере А. Спадавекиа «Письмо незнакомки» языковая центрация почти на протяжении всего текста «смещена» в сторону средств выразительности академического вокала; единственный достаточно объёмный симфонический эпизод связан с первой ночью после Инсбрука после слов «Мы пришли к тебе... И здесь обрушилось, как буря, – и детство, и вся любовь моя!». В остальном тексте симфонический оркестр выполняет функцию краткого (не более 1–2 тактов) фактурно-гармонического вступления, обозначающего смену эмотива.

В качестве вывода по языковому блоку обозначается динамический график вокально-симфонического языкового интегратива. Данный график представляет собой наглядное (рисунок) отображение рельефа языковой центрации данного текста.

Завершает анализ третий – **структурный блок**

В первом комплексе характеристик выявляется специфика контаминации в данном тексте структурно-драматургических алгоритмов (СДА) монооперы. Очерчивается степень участия в строении текста структурных моделей вокального цикла и симфонической поэмы, а также соотношение текста с метамоделью монооперы – оперным монологом (сквозной сольной сценой).

Например, очевидно противоположными по данным характеристикам представляются монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос» и Г. Фрида «Дневник Анны Франк». Моноопера Ф. Пуленка выдержана в рамках принципа сквозного действия (нет ни одной «границы», кроме смен эмотивов, выражающихся в смене нацеленности высказывания – телефонистка, неизвестная дама, Жозеф, Любимый), что демонстрирует её близость к структурной модели симфонической поэмы. Моноопера Г. Фрида, напротив, подчёркнуто разделена на локальные эпизоды, что демонстрирует связь со структурной моделью вокального цикла.

Второй комплекс характеристик призван очертить статические и динамические параметры музыкального тематизма в данном тексте. Останавливаемся на интонационно-тематическом каркасе текста и его соответствии основным эмотивным центрам. После очерчивания интонационно-тематического каркаса следует проследить тематическую драматургию текста – динамику повторов и преобразований интонационно-тематических комплексов в процессуальном целом монооперы.

Данная сфера, как можно заключить по известным образцам жанра, относится к потенциалу монооперы больше, чем к свойствам уже зафиксированных текстов. Например, в моноопере А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки» можно проследить повторность мотива-тезиса, реализующего рефрен «сегодня». Интересным представляется тот факт, что именно «вторжением» названного мотива-тезиса обозначается смена позиций: с точки зрения того, кто читает, – на точку зрения той, что писала.

Третьим – и последним – изучаемым комплексом характеристик является модель-аттрактор текста. Здесь анализу подлежат визуальные параметры, «заложенные» композитором в ремарках. Отметим, что ремарки могут функционально отличаться друг от друга (что, в принципе, свойственно им на современном этапе при отсутствии систематизации). Например, в моноопере Ф. Пуленка «Человеческий голос» ремарки касаются в основном языковых характеристик вокальной партии в тот или иной момент («кричит», «слегка оживляясь», «очень спокойно», «очень спокойно и

мрачно», «с тревогой», «со вздохом», «с волнением» и т.п.), тогда как внешне наблюдаемым деталям «уделяется» только четыре ре-марки, перечислявшиеся в параграфе 3.4.

Выводом по структурному блоку становится структурно-драматургический график, наглядно отображающий этапы структуры текста, синхронизированные с этапами, выявляемыми в линии эмотивного плана.

Обобщим сказанное.

ПЛАН КОМПЛЕКСНОГО МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО АНАЛИЗА МОНООПЕРЫ

Смысловой блок.

1. Фактологические данные о персонаже + внешний (вторичный) сюжет, архетипические / мифологические корни образа.

2. Внутренний (первичный) сюжет: психологические события, структура эмотивного плана. Парциальное настоящее (хронотоп). Характеристики ВСП.

3. Место внешней сигнальной системы во внутреннем (первичном) сюжете.

4. Выводы: *смысловой ареал.*

Языковой блок.

1. Средства выразительности академического вокала в вокально-симфоническом интегративе данного текста.

2. Средства выразительности симфонического оркестра в вокально-симфоническом интегративе данного текста.

3. Рельеф языковой центрации.

4. Выводы: *динамический график вокально-симфонического языкового интегратива.*

Структурный блок.

1. Взаимодействие трёх алгоритмов (СДА) в структурно-драматургической организации данного текста.

2. Интонационно-тематический каркас текста (связь его с эмотивным планом) + динамика развития тематизма в тексте.

3. Модель-аттрактор текста.

4. Выводы: *структурно-драматургический график*.

Осмыслению возможностей практического применения составленного плана призваны способствовать два образца анализа, приведенные далее.

Первый образец содержит анализ уже зафиксированного текста – монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос». В рамках данного анализа автор стремится понять, как «восстановить» смысловые ориентиры текста по читаемым в нём зафиксированным знакам – «застывшим следам» творческого процесса. Подобный процесс проходит солист-исполнитель, «расшифровывая» текст, чтобы выстроить идентификацию своего внутреннего мира с внутренним миром воплощаемого персонажа.

Анализ второго образа – моноопера «Мцыри», над которой работает автор монографии, – осуществляется по тому же плану, но содержит не анализ, а прогнозирование / моделирование, так как предшествует созданию самого нотно-вербального текста или, в любом случае, синхронизируется с ним.

4.2. Междисциплинарный анализ текста: зафиксированные «знаки» замысла (Ф. Пуленк «Человеческий голос»)

Моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос» избрана нами в качестве образца не случайно. Это один из ярких и известных образцов воплощения жанрового инварианта монооперы. С другой стороны, здесь наблюдается ряд «противоречий», что позволяет достаточно отчётливо «высветить» грани жанрового инварианта. Напомним, что рассмотрению подлежат только внутренние характеристики текста безотносительно времени создания и имени автора, а также тех или иных внешних предпосылок.

Смысловой блок.

1. Женщина говорит по телефону с покинувшим её возлюбленным, с которым она прожила несколько счастливых лет. Разговор неоднократно прерывается из-за проблем на телефонной станции и

«вторжения» Мадам с параллельного телефона. В один из таких моментов Женщина перезванивает возлюбленному домой – трубку берёт его слуга Жозеф, говоря, что хозяина дома нет. При этом Женщина была уверена, что он дома, – она убеждается очередной раз в его лжи. Финал монооперы можно трактовать по-разному: Женщина роняет телефонную трубку, но других свидетельств её смерти – самоубийства – в моноопере нет. В течение всего разговора она находится дома, у телефона.

Архетипические / мифологические корни данного образа восходят к образу Дидоны – ещё молодой и красивой женщины (как подчёркнуто – о чём говорилось выше – в замечаниях Ф. Пуленка, предшествующих клавиру), ранее любимой Энеем и прожившей с ним некоторое счастливое время, но затем покинутой им.

2. Ряд эпизодов воспоминаний, постоянное переключение внимания героини с воспоминаний (эпизоды парциального настоящего) на эпизоды внешней сигнальной системы (телефонистка, Мадам с параллельного телефона). Ярко очерчены две эмотивные сферы: разговор с возлюбленным (виртуальным действительным собеседником) и «помехи», где наблюдается стремление вернуться к разговору с возлюбленным. Именно это противостояние, в рамках первичного сюжета монооперы, реализует оппозицию сил действия и контрдействия.

В тексте монооперы фиксируем пять эмотивных центров: а) эмотивный центр тревоги, б) эмотивный центр повествования о ближайшем времени, в) эмотивный центр блаженного воспоминания, г) эмотивный центр страха смерти, д) эмотивный центр душевной боли. Если взаимодействие эмотивных сфер «прочитывается» адресатом достаточно ясно, эмотивные центры выявляются с большей долей условности. Эмотивные центры оказываются «рассредоточены» по ряду кратких эмотивов, не образующих целостной последовательности. Свидетельством тому выступает ряд авторских ремарок, обозначающих смену эмотива практически каждые два-три такта: «очень взволнованно», «с силой», «очень сильно», «очень спокойно (мрачно)», «раздражаясь», «свободно»,

«очень медленно», «ускоряя», «быстро», «очень естественно», «свободно» и др.¹

Все приведённые ремарки присутствуют в тексте и реализуют не столько внутреннюю динамику ВСП, сколько динамику его внешних проявлений. В этом и можно увидеть центральное «противоречие» данного текста: монолог представляется здесь не монологом, а односторонне наблюдаемым диалогом. Как нацеленные вовне воспринимаются все реплики Женщины; целостность ВСП обеспечивается разветвлённой системой интонационных повторов, наблюдаемой в тексте и отвечающей динамике эмотивных центров.

3. Роль внешней сигнальной системы двойственна: с одной стороны, внешняя сигнальная система здесь *единственная* (героиня всегда в ситуации диалога, контакта с виртуальным действительным собеседником); с другой стороны, видим контраст – причём формообразующий контраст – её разговора с любимым и «обрывов» связи: в первом случае это эпизоды воспоминаний, во втором – реакция-переживание. Моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос» представляет собой, можно сказать, парадоксальный случай: это одна из первых моноопер, одна из классических историй об одиночестве женщины – и, вместе с тем, одиночества здесь нет: вся моноопера построена исключительно на внешней сигнальной системе, нет ни одного ни вербализованного, ни авербального эмотива, который исходил бы из интенций других (внутренних) областей ВСП.

Интересным представляется эпизод беседы Женщины с Жозефом. В этом эпизоде, где Женщине становится ясна ложь её возлюбленного, отметим контрастность внутренней и выражаемой

¹ «Не спеша», «слегка ускоряя», «вернуться к более спокойному темпу», «кричит», «слегка оживляясь», «очень легко», «с тревогой», «очень спокойно и мрачно», «очень напряжённо», «со вздохом», «с волнением», «очень свободно и подчёркивая каждый слог», «очень спокойно и нежно», «энергично, но не ускоряя», «сразу медленно и мрачно», «с тревогой, шёпотом», «задыхаясь», «очень медленно», «очень спокойно, с большой нежностью», «кокетливо», «сурово», «с раздражением», «очень спокойно, с нежной иронией», «сильно ускоряя, словно раненая», «нежно, по-детски», «очень свободно, слегка растерянно», «очень спокойно», «мрачно, безропотно», «подчёркивая букву “б”», «очень сильно», «кричит», «со вздохом» и др.

вовне реакций, протекающих одновременно. Выражаемая вовне реакция на слова Жозефа предстаёт в виде лаконичных вежливых фраз, тогда как внутренняя реакция, не отображаемая оркестровыми средствами, проявляется в отдельных интонационных построениях в партии солистки и получает «арочную» связь с эпизодом, когда Женщина говорит возлюбленному: «...вдруг ты б мне солгал». В целом представляется справедливым говорить о множественности палитры посылов, располагающих вектором «изнутри – вовне», учитывая также множественность вариантов сочетания реакций разного типа.

4. Здесь не может быть речи о смысловом ареале одиночества, несмотря на одиночество героини во вторичном сюжете. Одиночество не является фактом ВСП: вся моноопера – это диалог с действительным виртуальным собеседником. Моноопера в данном случае, как уже было сказано, не содержит даже фрагментов внутреннего монолога, воплощая модель микродиалога: все реплики Женщины направлены «вовне», ни одну из них Она не произносит «про себя». М. Бахтин обозначает подобную разновидность микродиалога как «скрытый диалог», очерчивая её достаточно подробно: «...явление скрытой диалогичности... Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника пропущены, но так, что общий смысл нисколько не нарушается. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово» [18, с. 229].

Обозначим искомый смысловой ареал как ареал *безответной любви* – независимо от фактов вторичного сюжета в первичном сюжете всегда видим виртуальный диалог, или микродиалог. К данному смысловому ареалу можно отнести, помимо «Человеческого голоса» Ф. Пуленка, такие образцы жанра, как «Письмо незнакомки» А. Спадавеккиа, «Ожидание» М. Таривердиева, «Нежность» В. Губаренко и др. Именно этот смысловой ареал –

ареал безответной любви – инициирует формирование традиции связи монооперы и безответной любви женщины, распространённой как общепринятое мнение, хотя ряд фиксированных текстов («Дневник Анны Франк» и «Письма Ван-Гога» Г. Фрида, «Чёрный обморок» Д. Кривицкого, «Смерть поэта» С. Слонимского и др.) и, тем более, бесконечность смыслового потенциала жанрового инварианта монооперы свидетельствуют об отсутствии исключительности этого смыслового ареала. Исходя из названных наблюдений, считаем правомерным рассматривать данный смысловой ареал – безответной любви женщины – как один из множества ареалов, составляющих смысловой потенциал жанра монооперы, равнозначный и рядоположенный им.

Языковой блок.

1. Средства выразительности, относящиеся к языковой системе академического вокала, функционирующей в данном тексте в рамках его вокально-симфонического интеграта, «предзаданы» структурой эмотивного плана. Поскольку, как уже было сказано ранее, здесь наблюдаем ряд кратких разнонаправленных эмотивов, которые лишь условно можем объединить в эмотивные центры, – налицо действие микроинтонации, выдвигающей на первый план краткие интонационные построения, в отличие от развёрнутых интонационно-тематических комплексов. Как довлеющий принцип организации вокальной линии здесь явно просматривается речитативность. Речитативность, как уже неоднократно утверждалось, – требует ведущего значения вербального комплекса средств выразительности; именно поэтому представляется важным исполнение монооперы Ф. Пуленка на родном для адресата языке. Возникающие деформации фонетического облика текста оказываются в данном случае – при довлеющем значении принципа речитативности – не такими важными, как доступность адресату предметно-логического смысла всех присутствующих в тексте вербальных конструкций.

Ариозных эпизодов в моноопере немного, все они связаны с минорной трёхдольностью, quasi-вальсовостью; в первом и третьем из трёх ариозных эпизодов Женщина рассказывает о вчерашней попытке самоубийства:

А вчера, чтобы заснуть, я приняла порошок. Решила, что приму их сразу два, чтоб лучше заснуть, а если я приму их все, то я засну навек совсем без снов... Я буду мёртвой. Я приняла двенадцать, все растворила – в одном стакане. И сон мне приснился, словно как наяву. Проснулась, и была очень довольна, что всё это мне приснилось. Но, когда я всё поняла, что это правда, что возле меня уж больше нет тебя, и что нет без тебя для меня жизни, я стала совсем холодной и не слышала, как бьётся сердце. Приближалась невидимо смерть, я не могла совладать с безумным страхом, по телефону вызвала к себе Марту. Совсем одной умереть мне было страшно.

Будь спокоен, дважды ведь нельзя кончать с собой. Я бы не решилась взять в руки револьвер. Ты представь, как я покупаю револьвер! Где взять мне сил, чтоб придумать такую ложь, мой единственный, мой дорогой!

Второй ариозный эпизод содержит единственную в моноопере философски-мировоззренческую выкладку:

У людей любовь, как чёрная злоба. Расставанье есть расставанье, и только это важно. Нас с тобой они понять не могут... и понять их, право, не заставишь многие вещи... А ты поступай подобно мне, и не обращай на всё внимания...

Как можем заметить, ариозные эпизоды выступают в тексте данной монооперы как смысловые кульминационные зоны. Кроме этого, они построены на совершенно новом, нигде ранее не появлявшемся интонационном материале. Как способ организации целого это вполне оправданно.

Тесситурный рельеф вокальной партии монооперы Ф. Пуленка преимущественно подчинён необходимости ясного изложения вербальных конструкций. В связи с этим тесситура концентрируется в основном в пределах средней (от e_1 до f_2). Показательные выходы за пределы средней тесситуры – однажды встречающееся c_3 (на слове «помешалась») и финальное c_1 (повторяющееся дважды на слове «люблю»).

Плотность дыхания меняется соответственно нагруженности каждого из эмотивов (в чём можно убедиться, ознакомившись с

перечисленными ранее ремарками композитора в тексте). В большинстве случаев на кратких мотивах, отвечающих принципу речитативности, дыхание краткое, длительным – приближенным к кантилене – оно становится только в ариозных эпизодах.

2. Средства выразительности симфонического оркестра наделены в данном тексте функцией подтекстовой динамики внутреннего мира персонажа. Именно оркестр, при условии преимущественно речитативного принципа построения вокальной партии, воплощает динамику эмотивных центров. Пять выделяемых нами эмотивных центров уже названы выше. Каждому из них соответствует тот или иной интонационно-тематический комплекс; за каждым интонационно-тематическим комплексом закреплён тембровый комплекс, редко претерпевающий изменения согласно эмотиву.

Состав оркестра в моноопере Ф. Пуленка «Человеческий голос» невелик:

2 Flauti

Oboe

Corno Inglese

2 Clarinetti (in B)

Clarinetto basso

2 Fagotti

2 Corni (in F)

2 Trombe (in C)

Trombone

Tuba

Timpani

Piatti

Tamburino

Xilofono

Arpa

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli Contrabassi

За пятью эмотивными центрами, выявляемыми в тексте, закреплено, соответственно, пять тембровых комплексов:

1) эмотивный центр тревоги – низкая медь и ксилофон (имитация телефонного звонка);

2) эмотивный центр повествования о ближайшем времени – тембровый комплекс представляет собой переменный микст деревянных духовых и струнных;

3) эмотивный центр блаженного воспоминания – движение всей группой струнных, «рассредоточенных» по голосам аккордов;

4) эмотивный центр страха смерти – подчёркнуто жанровый трёхдольный аккомпанемент, основанный на стабильном сочетании *струнные – деревянные духовые – арфа*;

5) эмотивный центр душевной боли – движение всей группой струнных в унисон или октаву: такой тип сочетания инструментов применяется в оркестровой ткани для проведения мелодических линий [181], в данном случае – для большей эмотивной концентрированности.

Функциональные направления оркестровой ткани здесь объединяются центральной функцией оркестра – воплощением подтекстовой динамики эмотивных центров. Прослеживание функциональных направлений оркестра в тексте данной монооперы требует предельно детального исследования текста, так как периоды смены функционального направления достигают иногда 2–3 тактов; как можем предположить, это служит задачей специального исследования. Самостоятельных оркестровых сцен в тексте монооперы нет (только оркестровый эпизод – до начала вокальной партии, – длящийся 18 тактов, может «засчитываться» за оркестровую сцену, однако здесь налицо функция *вступления*).

3. Рельеф языковой центрации основан на функциональном взаимодействии средств выразительности в вокально-симфоническом языковом интегративе. Функциональное взаимодействие солиста и оркестра, безусловно, является динамическим, но в дан-

ном тексте их движение параллельно. Обозначим предельно контрастные формы языковой центрации, присутствующие в тексте:

1) эпизод «Вспомни нашу прогулку по Версалью». Здесь явственно читается преобладающая роль оркестра: в партии оркестра – основная музыкальная тема, воплощающая данный эмотивный центр (блаженного воспоминания); в партии солистки – речитативные реплики, призванные дать предметно-логическое представление о конкретных фактологических деталях блаженного воспоминания;

2) эпизод «А вчера, чтобы заснуть, я приняла порошок». В этом эпизоде видим музыкальный материал, воплощающий данный эмотивный центр (страха смерти), в партии солистки; партии оркестра поручена подчёркнуто аккомпанирующая роль.

При том, что ни в одном из эпизодов, фиксируемых в тексте, ни одна из языковых систем не отключается полностью, динамические параметры языковой центрации реализуются посредством распределения по эпизодам функций тех или иных средств выразительности. Тем не менее отчётливо прослеживается неравнозначность эмотивной нагрузки солиста и оркестра: солистка, преимущественно в силу довлеющего принципа речитативности, «отвечает» за предметно-логический смысл вербальных конструкций; оркестр раскрывает содержание эмотивных центров. В связи с этим динамически выстроенная линия вокально-симфонического интеграта (динамика преобладания вокальных или симфонических средств выразительности) коррелирует с динамикой преобладания предметно-логических или иррациональных смыслов. Только один эмотивный центр стоит особняком в контексте изложенных наблюдений – эмотивный центр страха смерти; кантиленная мелодическая основа вокальной партии в сочетании с подчёркнуто несамостоятельной, аккомпанирующей партией оркестра выделяют данный эмотивный центр из всех прочих. Кроме того, эмотивы, относящиеся к ЭЦ страха смерти, хронологически сконцентрированы в некотором подобии трёхчастной формы, а не рассредоточены по тексту.

4. Динамический график вокально-симфонического языкового интеграта в данном тексте представлен на рис. 18 (в силу довлеющего принципа речитативности и преобладания микроинто-

нации эпизодов оказывается достаточно много, в связи с чем их последовательность может быть неполной).

ЭМОТИВЫ	Вокально-симфонический языковой интегратив	
	Средства выразительности вокального голоса	Средства выразительности симфонического оркестра
Оркестровое вступление (ЭЦ тревоги)		
«Алло! Алло!» (ЭЦ тревоги)		
«Я только сейчас возе ратинась» (ЭЦ повествования)		
«Тажено...» (ЭЦ душевной боли)		
«Комедию играю?» (ЭЦ тревоги)		
«Вспомни нашу прогулку по Версаль» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
«Нет. Как несправедлив ты» (ЭЦ повествования)		
«Топко, конечно, не сразу» (ЭЦ душевной боли + ЭЦ повествования)		
«Алло! Ну как же так» (ЭЦ тревоги)		
«Влику «с сейчас» (ЭЦ повествования)		
«Не смогу теперь свет зажечь» (ЭЦ тревоги)		
«А если б ты хитрил» (ЭЦ повествования)		
«Алло, мадамлаэль» (ЭЦ тревоги)		
«Потому что я тебе плача» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
«Всё было не так» (ЭЦ повествования)		
«А вчера...» (ЭЦ страха смерти)		
«Ну что же...» (ЭЦ повествования)		
«Когда ты был со мной» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
«Там музыка слышна» (ЭЦ тревоги)		
«Прости меня» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
«Я знаю, что смешна» (ЭЦ повествования)		
«Словно мы говорили» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
«Так было в первый раз» (ЭЦ повествования)		
«Уже два дня» (ЭЦ тревоги)		
«Я разорвала фото» (ЭЦ душевной боли)		
«Мадам, разъединитесь» (ЭЦ тревоги)		
«У людей...» (ЭЦ страха смерти)		
«Когда мы были с тобой» (ЭЦ блаженного воспоминания + ЭЦ повествования)		
«Будь спокоен» (ЭЦ страха смерти)		
«Когда и ложь помогает» (ЭЦ повествования)		
«О Боже, пусть он позвонит» (ЭЦ тревоги)		
«Если б ты по доброте своей» (ЭЦ повествования)		
«Дорогой, моя любовь» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
«Пусть уж нас стобой скорей бюро разъединит» (ЭЦ тревоги)		
«Я прощу тебе» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
Финал (ЭЦ блаженного воспоминания)		

Рис. 18. Динамический график вокально-симфонического интегратива в моноопере Ф. Пуленка «Человеческий голос»

Системный блок.

1. Данный текст однозначно и неоспоримо тяготеет к структурной модели симфонической поэмы – даже более, чем к мета-модели монооперы (оперного монолога / сквозной сольной сцены). Объяснимо это, как можно предположить, *во-первых*, неравнозначностью смысловой нагрузки партий солистки и оркестра (о чём было сказано ранее); *во-вторых*, почти полным нивелированием формальных границ, вследствие чего наблюдаем практически «монополию» сквозного развития; *в-третьих*, первичной значимостью средств выразительности именно симфонического оркестра для языковой реализации эмотивного плана. Однако нельзя забывать, что функциональная динамика исключает жёсткую закреплённость функций за тем или иным множеством средств выразительности; кроме того, оркестр в «Человеческом голосе» воплощает подтекстовый эмотивный пласт лишь фрагментами, функции его переменны.

2. Интонационно-тематический каркас данного текста строится на пяти тематических образованиях, реализующих пять эмотивных центров:

1) тема тревоги

The musical score for the 'Theme of Anxiety' is presented in two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is divided into three measures. The first measure is marked *ff* (fortissimo) and features a melodic line with a slur and a dynamic accent (>) on the first note, and a bass line with a dynamic accent (>) on the first note. The second measure is marked *mf* (mezzo-forte) and features a melodic line with a slur and a dynamic accent (>) on the first note, and a bass line with a dynamic accent (>) on the first note. The third measure is marked *mf* and features a melodic line with a slur and a dynamic accent (>) on the first note, and a bass line with a dynamic accent (>) on the first note. The woodwind part (Xyl.) is indicated above the top staff in the third measure.

2) тема повествования (о недавнем прошлом)

p

3) тема блаженного воспоминания

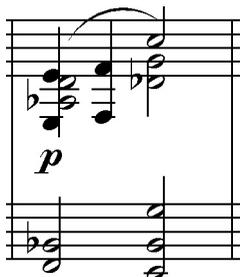
p

4) тема страха смерти

p

А вче-ра, что-бы за - снуть, я при - ня - ла по - ро-шок.

5) тема душевной боли



Повторность реализуется посредством периодически актуализирующегося эмотивного центра тревоги (прерывания телефонной связи), при условии, что хронотоп синхронизирован с реальным временем разговора по телефону и всегда, на протяжении всего текста, присутствует только внешняя сигнальная система. Тема тревоги состоит из двух независимых и не пересекающихся элементов – репетиций ксилофона (имитации телефонного звонка, имеющего в моноопере центральное значение) и восходящего пунктирного мотива меди. Тема тревоги свободно «вторгается» в любое мелодическое построение, создавая аллюзию «прерванной песни», несущую немаловажное эмотивное значение.

3. Модель-аттрактор монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос» достаточно подробно рассматривалась в параграфе 3.4, что даёт основание отослать к этому разделу.

4. Структурно-драматургический график (см. рис. 19) наглядно воплощает интонационно-тематические переключения в тексте, а также механизмы тематической повторности.

Таким образом, посредством комплексного междисциплинарного анализа был разносторонне рассмотрен текст монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос». Здесь автор монографии стремился проследить, как застывшие «знаки» композиторского замысла функционируют в письменно зафиксированном тексте, создавая потенциал их «дешифровки» в рамках аудиовизуального воплощения монооперы.

ЭМОТИВЫ	ИНТОНАЦИОННО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ КАРКАС				
	тема тревоги	тема повествования	тема блаженного воспоминания	тема страха смерти	тема душевной боли
Оркестровое вступление (ЭЦ тревоги)	■				
«Алло! Алло!» (ЭЦ тревоги)	■				
«Я только сейчас возвратилась» (ЭЦ повествования)		■			
«Тяжело...» (ЭЦ душевной боли)					■
«Командно играю?» (ЭЦ тревоги)	■				
«Вспомни нашу прогулку по Версаю» (ЭЦ блаженного воспоминания)			■		
«Нет. Как несправедлив ты!» (ЭЦ повествования)		■			
«Только, конечно, не сразу» (ЭЦ душевной боли + ЭЦ повествования)					■
«Алло! Ну как же так» (ЭЦ тревоги)	■				
«Визу сй сейчас» (ЭЦ повествования)		■			
«Не смею теперь свет зажигать» (ЭЦ тревоги)	■				
«А если б ты китрил» (ЭЦ повествования)		■			
«Алло, мадамзель» (ЭЦ тревоги)	■				
«Потому что я тебе игала» (ЭЦ блаженного воспоминания)			■		
«Есе было не так» (ЭЦ повествования)		■			
«А вчера...» (ЭЦ страха смерти)				■	
«Ну что же...» (ЭЦ повествования)		■			
«Когда ты был со мной» (ЭЦ блаженного воспоминания)			■		
«Так было в первый раз» (ЭЦ повествования)		■			
«Уже два дня» (ЭЦ тревоги)	■				
«Я разорвала фото» (ЭЦ душевной боли)					■
«Мадам, разединитесь!» (ЭЦ тревоги)	■				
«У людей...» (ЭЦ страха смерти)				■	
«Когда мы были с тобой» (ЭЦ блаженного воспоминания + ЭЦ повествования)		■		■	
«Будь опозою» (ЭЦ страха смерти)				■	
«Когда илюже помогает» (ЭЦ повествования)		■			
«О Боже, пусть он позынит» (ЭЦ тревоги)	■				
«Эси б ты по доброе свое» (ЭЦ повествования)		■			
«Дорогой, моя любовь» (ЭЦ блаженного воспоминания)			■		
«Пусть уж нас с тобой скорей бюро разединит» (ЭЦ тревоги)	■				
«Я прощу тебе» (ЭЦ блаженного воспоминания)					■
Финал (ЭЦ блаженного воспоминания)					■

Рис. 19. Структурно-драматургический график монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос»

4.3. Междисциплинарный анализ собственного текста: от замысла к фиксации (Е. Приходовская «Последний лист»)

Моноопера «Последний лист» фигурирует в исследовании как образец второй стадии существования текста – этапа перехода от авторского замысла к его конкретизации в письменно зафиксированном нотно-вербальном тексте. Подчеркнём место данного анализа в ряду рассматриваемых аналитических материалов: первый анализируемый текст – «Человеческий голос» Ф. Пуленка – представляет собой давно письменно зафиксированный нотно-вербальный источник, замысел которого доступен только в виде «застывших знаков» и допускает ряд трактовок: здесь сталкиваемся с восстановлением смыслового потенциала по конкретным проявлениям зафиксированных выразительных средств. Второй анализируемый текст – моноопера автора монографии «Последний лист» – является также письменно зафиксированным, но прошедшим все стадии перехода от замысла к фиксации именно в сознании автора; здесь стремимся выявить корреляцию смыслового потенциала и конкретных зафиксированных выразительных средств в процессе их перехода к письменно зафиксированному тексту. Третий анализируемый текст – моноопера «Мцыри», над которой в настоящий момент работает автор монографии – ещё не представляет собой зафиксированного текста, находясь на стадии разработки замысла; здесь важным представляется провести наблюдение над спецификой зависимости выразительного потенциала текста (проявляющегося в конкретных выразительных средствах) от его смыслового потенциала.

В первом случае находимся на постфиксационной стадии нотно-вербального текста, содержащей множественность трактовок; в третьем – на дофиксационной стадии, стадии авторского замысла, содержащей множественность потенциальных языковых и структурных решений. Во втором случае наблюдаем переход множественности замысла в точку наименьшей энтропии – стадию письменной фиксации нотно-вербального текста. Здесь видим, как фор-

мируются в фиксированном тексте «застывшие знаки», по которым на постфиксационной стадии читается тот самый «замысел автора».

Именно в таком понимании востребованной оказывается хронологическая последовательность обращения к приводимым текстам:

1) «Человеческий голос» Ф. Пуленка – постфиксационный этап жизни текста;

2) «Последний лист» Е. Приходовской – переход к этапу нотноречевой фиксации;

3) «Мцыри» Е. Приходовской – дофиксационный этап жизни текста.

Такая последовательность – от пост-фиксационного этапа к дофиксационному – обусловлена нацеленностью исследования на *потенциал* монооперы; использование собственного творческого опыта, не прошедшего ещё «проверку сценой и временем», оправдано необходимостью проследить путь текста от замысла к письменной фиксации (замысел, бесспорно, может быть известен только самому автору).

Первый этап работы над текстом – осмысление замысла и закономерностей, диктуемых замыслом. Именно на этом вопросе представляется необходимым остановиться в первую очередь.

После тщательного ознакомления с выбранным первоисточником – рассказом О'Генри в русском переводе Н. Дарузес – предстояло перед написанием либретто осуществить выбор персонажа, «глазами» которого видится происходящее. В рассказе три действующих лица: Джонси – девушка, заболевшая пневмонией, её соседка и подруга Сью и мистер Берман – старик-художник, живущий в том же доме. В рассказе повествование ведётся «от автора» – с позиции стороннего наблюдателя.

Поскольку моноопера сочинялась специально для конкретного исполнителя – Юлии Шинкевич, обладательницы тембра сопрано, – вариант задействования в качестве персонажа монооперы мистера Бермана не рассматривался. Следовательно, выбор предстояло сделать между двумя персонажами – Сью и Джонси. Выбор

был очевиден: Джонси, находящаяся в болезненном бреде, не могла представить эту историю так, как она изложена в рассказе – с точки зрения наблюдателя. Персонажем монооперы стала Сью, и точка зрения по сравнению с рассказом сменилась с позиции стороннего наблюдателя (автора рассказа) на позицию наблюдателя сочувствующего (участника действия).

Следующим и, пожалуй, самым значимым этапом работы было формирование плана монооперы:

Вступление. Музыка грозы.

1) Мистер Берман! Мистер Берман!

Не одолжите ли мне пару монет...

2) Так странно она говорит (эпизод про счёт листьев) + там дождь, ветер, листья опадают, слетают всё быстрее и быстрее...

3) Эпизод о докторе («Утром у нас был доктор...») + из слов доктора.

4) Эпизод возмущения (из 1-го диалога с Джонси и из слов Бермана).

Музыка возмущения продолжается – Сью уходит от Бермана к Джонси. Crescendo.

5) Эпизод возмущения уже у Джонси: «Джонси! Не смотри туда! Обещай мне до утра не считать! Запрещаю тебе! Закрываю шторы, закрываю окно...» (уходит со сцены).

6) Тема грозы: большой эпизод (ночь).

7) Утро. «Стихшая» тема грозы (солнечная земля).

8) Сцена:

- слова Сью о том, что последний лист – ты видишь! – ещё не упал – обрываются темой последнего листа (инстр.);

- тема Неаполитанского залива («ты же мечтала...») – опять обрывается темой последнего листа, но уже «сломленной»;

- о том, что Берман тоже хочет написать шедевр – «и мы все уедем отсюда, далеко, далеко...» – обрывается темой листа, но ещё более «сломленной» «посмотри на последний лист!»;

- героическая кульминация: «Весь день и всю ночь шёл дождь и гроза, а последний лист всё ещё не слетел! Он храбро держится один против стужи и ветра! А ты!...»;

- «Доктор сказал, что мы победили! Она захотела и будет жить!» – слова Сью уже не для Джонси, а внутренний монолог.

9) Тема Неаполитанского залива: большой оркестровый эпизод (прошла ещё одна ночь...).

10) Светлая тихая колыбельная: рассказ о поступке Бермана. В конце – светлая, «переродившаяся» тема последнего листа.

Формирование плана было ключевым этапом творческого процесса – был осуществлён «переход» с точки зрения автора на точку зрения персонажа. План монооперы постепенно превратился в эмотивный, о котором речь пойдёт далее. Специфика работы над монооперой «Последний лист» обусловлена несколькими факторами: *во-первых*, параллельно сочинению проходили поиск и осмысление научных тезисов, позже ставших основой данной монографии; *во-вторых*, работа шла в постоянном сотрудничестве с будущей солисткой, для которой моноопера и сочинялась; *в-третьих*, по практическим причинам изначально был написан клавир, так как состав исполнителей определился достаточно поздно. Поэтому считаем нужным подчеркнуть условность хронологической последовательности выделяемых этапов творческой работы. Первый вариант либретто:

Вечер. Гроза. Комната Бермана. Беспорядок, в углу – холст с накинутой на него тканью. Высокое кресло (спиной к зрителям).

Сью (*из-за сцены. Тихий, робкий стук*). Мистер Берман! Мистер Берман! (*Сью заходит.*) Не одолжите ли мне пару монет? Куплю лекарства для Джонси.

Она так слаба, так слаба. Целый день лежит и считает листья на плюще. Целый день их ветер срывает всё быстрее и быстрее – и она говорит так покорно и страшно: «Когда упадёт последний лист, и я улечу с ним. Устала я ждать. Я падаю вниз – так же, как слетают они...»

Утром у нас был доктор, и вот что он сказал: «Вся фармакопея не имеет смысла, если наш больной уже собрался в путь. Если человек сам не хочет жизни, как его вернуть?..» Разве можно желать себе смерти оттого, что осенью опадают листья! Разве можно! С проклятых веток падают они неудержимо быстро!..

Разве можно? Мистер Берман... Разве можно?!..

А она всё считает листья, а они всё быстрее летят. Вся фармакопея не имеет смысла, не остановить их, не удержать...

(*Сью медленно уходит, закрыв лицо рукавом.*)

Вечер. Гроза. Комната Джонси. Кровать с железной решёткой (спиной к зрителям). Окно с открытыми шторами, за которым – молния, дождь.

Сью (*вбегают, бросается к окну*). Джонси! Не смотри туда! Обещай мне до утра не смотреть!.. (*Закрывает шторы, уходит*)

Гроза стихает только к утру. Сью заходит в комнату Джонси, открывает шторы. Земля купается в солнце...

Сью. Смотри! Последний лист ещё не слетел.

Ты ведь мечтала – ты помнишь? – солнце садится, дремлет Неаполь, в ласковых красках море спит. Ты ведь мечтала, ты ведь мечтала! Написать Неаполитанский залив!..

Знаешь ты... Знаешь ты, что говорит мистер Берман, наш славный, добрый старик? Однажды он напишет свой шедевр, и все мы уедем далеко-далеко; там, далеко, начнётся новая жизнь, новая, весёлая жизнь.

Посмотри на последний лист! Гроза и ветер не сорвали его. Один, он храбро борется за жизнь, один против всего.

(*В зал*):

Мы победили! Доктор сказал, она будет жить!..

Смеркается. В комнате Джонси тепло и уютно. Сью зажигает огонь в камине, приносит еду на подносе и какое-то вязанье. Садится на кровать рядом с Джонси.

Сью. Вот что я скажу тебе, белая мышка. Мистер Берман умер сегодня в больнице.

Посмотри на последний лист. Гроза и ветер не сорвали его. В ту ночь нашли фонарь, что всё ещё горел, две кисти, палитру, лестницу у стены... Никто не знал, зачем старик наш выходил тогда, в грозу, в тот страшный мрак и холод... Да, мистер Берман написал свой шедевр – в ту ночь, когда слетел последний лист.

В процессах обсуждения и репетиционной работы выяснилось, что инструментальный эпизод ночной грозы слишком масштабен; идеей солистки стали молитва, написанная позднее всего клавира, и реплики, «наслаивающиеся» на инструментальное проведение темы Неаполитанского залива. В соответствии с этой идеей автор написал следующие вербальные фрагменты:

Гроза. Гроза. Погасли огни, тяжёлым сном забылась земля. Слетит сегодня последний лист, и, значит, завтра умрёт она. К кому же взывать, кого молить – на земле не бывает чудес – чтоб светлую эту, беззащитную жизнь гроза не смела?! Творец!

Мало художнику надо – кисти, краски да чистый холст. Ты ведь сам художник, холст огромный Твой от земли до звёзд... Пусть же чудо со-

творит твоя кисть, пусть с плюща не слетает последний лист, только на день удержи его. Удержи...

Пусть она верит, пусть она дышит, да вершатся Твои чудеса, и однажды она напишет лучезарные небеса.

В контексте молитвы совершенно иной стала функция поступка мистера Бермана: вместе с человечностью и самоотверженностью появились некоторое предопределение, предназначение, которых не было в рассказе (см. приложение III).

После слов «Мы победили! Доктор сказал, она будет жить!» в партитуре (см. приложение IV) следует большой инструментальный эпизод, который солистка предложила «разбавить» вокальными репликами. Реплики появились следующие:

Теперь, он сказал, нужен только уход, только хороший уход. Нужно купить молока и котлет для Джонси. Нужно разжечь камин...

После обзора предварительной работы – план и либретто – рассмотрению подлежат элементы синтетического целого, содержащиеся в рамках комплексного междисциплинарного анализа монооперы.

Смысловой блок.

1. Молодая художница Сью страшится за жизнь своей подруги и соседки по комнате – лежащей в бреду, больной пневмонией Джонси. О своём страхе она говорит мистеру Берману, старику, тоже художнику, живущему на другом этаже того же дома: утром приходил доктор и сказал, что у Джонси мало шансов выздороветь – девушка, помимо плохого физического состояния (с которым доктор может бороться), слишком верит в близкую смерть. Джонси решила, что ей суждено умереть, когда слетит последний лист с плюща, растущего на стене соседнего дома. Она лежит и считает оставшиеся листья – а их остаётся всё меньше, на улице поздняя осень, гроза и ветер. Вечереет, Сью задёргивает шторы, понимая, что к утру листьев на плюще не останется; проходит грозовая, холодная ночь. Утро наполнено солнцем, и на стене всё ещё виднеется последний лист. Джонси начинает верить в жизнь и выздоравливать. Понимая, что опасность миновала, Сью рассказывает подруге: мистер Берман умер в больнице от воспаления лёгких;

он выходил из тёплого дома в прошедшую холодную ночь, в грозу – он нарисовал последний лист на стене соседнего дома. Именно этот лист и есть, наверное, тот самый шедевр, который мистер Берман всю жизнь мечтал написать...

Архетипические / мифологические корни образа Сью восходят к образу Вестника, наблюдателя-комментатора, традиционному для древнегреческой трагедии, и, вместе с тем, к образу друга-спутника, фигурирующему в таких «парах», как Гильгамеш и Энкиду, Дон Кихот и Санчо Панса и др.; перекликается он также с образом Кормилицы из «Одиссеи». В любом случае Сью не является непосредственным носителем действия, но обо всех элементах действия, обо всём происходящем адресат узнаёт лишь с её точки зрения. При этом в моноопере присутствуют только события и явления, наблюдаемые «глазами» Сью, но не интенции её внутреннего мира.

2. Эмотивный план монооперы, соответственно рассказу-первоисточнику, предельно ясен. Силы действия и контрдействия, соответствующие эмотивным сферам монооперы, очерены глобальной оппозицией «смерть – жизнь», проявившейся здесь как оппозиция «летальный исход болезни – выздоровление». Эмотивные центры, составляющие названную оппозицию эмотивных сфер, находятся в состоянии абсолютного равновесия: четыре эмотивных центра – эмотивная сфера смерти, четыре эмотивных центра – эмотивная сфера жизни.

Эмотивная сфера смерти:

- 1) эмотивный центр грозы;
- 2) эмотивный центр последнего листа;
- 3) эмотивный центр печального рассказа;
- 4) эмотивный центр тревоги.

Эмотивная сфера жизни:

- 1) эмотивный центр молитвы;
- 2) эмотивный центр Неаполитанского залива;
- 3) эмотивный центр воли к жизни;
- 4) эмотивный центр мистера Бермана.

Эмотивы – наиболее простые строительные элементы эмотивного плана – не составляют явно «читаемых» блоков; между ними постоянно происходят процессы сопоставления, борьбы и так далее, в силу специфики основного конфликта.

Хронотоп монооперы представляет собой достаточно прямую линию, не содержит сложных переключений парциального настоящего; один раз «время возвращается» – при упоминании мечты Джонси написать Неаполитанский залив. Но Неаполитанский залив несёт здесь функцию не возвращения в прошлое, а, напротив, стремления к будущему – в рамках эмотивной сферы жизни. Поэтому считаем вполне правомерным утверждать прямолинейность хронотопа монооперы «Последний лист».

Характеристики ВСП Сью не касаются таких его областей, как стабильное «ядро» и контакты, инициирующие изменения во внутренних структурах ВСП; собственно в моноопере присутствуют только послылы «изнутри – вовне»: цитаты из слов Джонси, цитаты из слов Бермана, диалог с Берманом, диалог с Джонси, молитва о жизни Джонси. Мы не слышим «саму Сью», но всё окружающее и происходящее видим её «глазами».

3. На внешней сигнальной системе, как и в «Человеческом голосе» Ф. Пуленка, построен весь текст монооперы «Последний лист». Можно фиксировать два крупных блока, как бы разделяющих монооперу пополам: беседа с мистером Берманом и беседа с Джонси. Особняком стоят молитва, находящаяся между данными блоками, и несколько реплик, вербализующих переход от эмотивной сферы смерти к эмотивной сфере жизни («Мы победили! Доктор сказал, она будет жить!» и «Нужно купить молока и котлет для Джонси. Нужно разжечь камин»). Молитву, в принципе, можно отнести к внешней сигнальной системе – это тоже обращение *к кому-то другому*; реплики функционально различны, но воплощают также взгляд «со стороны» на Джонси. Тем не менее именно в этих репликах содержится косвенная характеристика ВСП Сью. Данная косвенная характеристика основана на реакции Сью на выздоровление Джонси (победу эмотивной сферы жизни). Сью обращалась к Богу только в момент безвыходного отчаяния; после

победы над эмотивной сферой смерти Сью думает только о конкретных практических действиях («Нужно купить... Нужно разжечь камин...»), а не благодарит высшие силы за выполненную просьбу.

4. Смысловой ареал монооперы «Последний лист» обозначим как *созерцательно-нарративный*. Элементы созерцательно-нарративного смыслового ареала содержатся в ряде моноопер в эпизодах, где персонаж выступает сочувствующим наблюдателем, но не непосредственным участником действия. Яркие примеры – эпизоды «Школа» и «Дуэт супругов ван-Даан» из монооперы Г. Фрида «Дневник Анны Франк». В многоперсонажной опере подобная позиция персонажа представлена высказываниями Вестника, например, в отличие от арии-аффекта, обращённой к глубинным слоям внутреннего мира персонажа. Именно созерцательно-нарративный смысловой ареал обладает обширным потенциалом воплощения в моноопере: любые события и явления, воспринимаемые «глазами» и с позиции персонажа, будут относиться к этому ареалу.

Языковой блок.

1. Выразительные средства академического вокала, подчинённые эмотивному плану, здесь достаточно ясно дифференцированы.

Речитативности подчинены эмотивные центры печального рассказа, тревоги и мистера Бермана; ариозности – соответственно эмотивные центры последнего листа, молитвы, Неаполитанского залива и воли к жизни.

Тесситурный рельеф здесь находится на уровне вторичного сюжета: тесситура концентрируется в высокой зоне трижды – в кульминации печального рассказа («А она всё считает листья»), после фугато на теме тревоги («Джонси! Не смотри туда! Обещай мне до утра не смотреть!») и в финале молитвы («лучезарные небеса»). Во всей остальной партии тесситура приближена к средней, там на первом плане находятся интонационные и вербальные характеристики вокальной линии.

Плотность и длина певческого дыхания распределялись согласно смысловой необходимости. Длинное и лёгкое дыхание харак-

терно для цитирования речи Джонси («Когда упадёт последний лист»); длинное и плотное – в эпизодах кульминаций печального рассказа и в эпизоде молитвы («А она всё считает листья», например, и «Мало художнику надо»); краткое и плотное дыхание связано с эмотивным центром тревоги («Вся фармакопея не имеет смысла», например).

2. Средства выразительности симфонического оркестра играют в моноопере «Последний лист» значимую роль. Состав исполнителей соответствует большому ансамблю, а не симфоническому оркестру, но благодаря ряду тембровых свойств органа возникает возможность почти полной имитации симфонического оркестра. Состав ансамбля был определён по практическим причинам; однако композитор постарался максимально приблизить звучание ансамбля к звучанию симфонического оркестра, задуманному «в идеале».

Состав ансамбля de facto:

Organo

Piano

Clavicembalo

Timpani

Важнейшие функции симфонического оркестра в данном тексте подразделяются на два направления:

1) воплощение внешних – преимущественно природных – факторов: так, эмотивный центр грозы полностью реализуется только инструментальными средствами;

2) воплощение подтекстовых психологических процессов.

Рассмотрим кульминационные эпизоды обоих направлений.

В первом случае это сопоставление эпизодов ночной грозы и солнечного утра. Интонационный рисунок в обоих случаях одинаковый, контраст достигается посредством перегармонизации. Синхронно с перегармонизацией действует также «перетембровка»: ночная гроза рисуется с помощью тембровой краски медных духовых (Brass в органном варианте), солнечное утро – струнного оркестра (Archi в органном варианте). В данном случае именно необходимостью такого контраста были продиктованы сюжетные

изменения, наблюдаемые в моноопере при соотнесении с рассказом-первоисточником: в рассказе не было солнечного утра; в моноопере оно потребовалось как наглядное воплощение сил действия – эмотивной сферы жизни.

Во втором случае видим достаточно длительный инструментальный эпизод, отражающий процесс взаимодействия эмотивных сил жизни и смерти во внутреннем мире Джонси¹. Их борьба во внутреннем мире Джонси отражена борьбой тем последнего листа и воли к жизни; за каждой из них «закреплена» тембровая краска: в первом случае это клавишин и фортепиано, во втором – медные духовые (Brass в органном варианте). Процесс борьбы эмотивных сфер реализуется посредством соотнесения масс аудиального потока между собой: эмотивная сфера смерти постепенно «измельчается», «исчезает», тогда как эмотивная сфера жизни «вырастает» до апофеоза. Это достигается при условии закреплённости тембров, с помощью выразительных средств регистра, фактуры и динамики.

3. Языковая центрация в моноопере «Последний лист» синхронизирована со смысловыми границами разделов формы. Смысловые границы коррелируют с первоначальным планом, приведённым ранее. Обозначим следующие границы:

1) гроза (ведущие языковые средства – оркестр, на оркестровую ткань «нанизываются» реплики Сью: «Мистер Берман! Мистер Берман! Не одолжите ли мне пару монет? Куплю лекарства для Джонси»);

2) печальный рассказ («Она так слаба») и цитирование речи Джонси («Когда упадёт последний лист»). Здесь ведущие выразительные средства принадлежат языковой системе академического вокала, в том числе вербальной составляющей смысловой нагрузки. Между двумя эпизодами высказывания «Когда упадёт последний лист» (ключевого для данной монооперы тезиса, вербализующего эмотивную сферу смерти) расположен инструментальный

¹ Внутренний мир Джонси, не являясь ВСП монооперы, фигурирует здесь как непосредственный объект внутреннего мира Сью: поворот от эмотивной сферы смерти к эмотивной сфере жизни во внутреннем мире Джонси и являлся целью всех психологических интенций Сью.

эпизод, строящийся на тех же интонациях, но без вербальной нагрузки; в партитуре он носит название «Танец опадающих листьев» и рассчитан на визуализацию¹ тезиса (в рамках модели-аттрактора);

3) эпизод, посвящённый детальному раскрытию эмотивного центра тревоги. Начинается он оркестровым проведением темы при наложении речитативных реплик солистки: «Утром у нас был доктор, и вот что он сказал». Далее проведение темы поручается то солистке, то оркестру, приводя, в целом, к кульминации эмотивного центра тревоги – эпизоду отчаяния Сью («Вся фармакопея не имеет смысла, не остановить их, не удержать»);

4) оркестровый эпизод, продолжающий «кульминационное плато» отчаяния Сью. В полифоническом голосоведении соединяются темы грозы и тревоги. Трёхголосное фугато на теме тревоги (фортепиано, клавишин, Brass и флейта пикколо, вступающие с интервалом м. 2) идёт на *crescendo*, «прорываясь» звучанием голоса и литавр на словах «Джонси! Не смотри туда! Обещай мне до утра не смотреть!». В этот момент в визуальном ряду Сью задёргивает шторы, запрещая Джонси считать листья плюща;

5) вторая грозовая ночь. Тема грозы развивается, «захватывая» в своём движении темы тревоги и печального рассказа. Как кульминация эпизода звучит имитация раската грома – трёхступенчатое «эхэ» начальной интонации темы грозы *Brass – фортепиано – клавишин*. Затем оркестровая ткань минимизируется до гармонического *ostinato*, поддерживающего реплики Сью на интонациях темы тревоги, важнейшей из которых является «Слетит сегодня последний лист, и значит, завтра умрёт она»;

6) молитва Сью. Подобные драматургические решения в литературе встречаются неоднократно; непосредственным «источником» для себя композитор считает молитву Елены Турбиной из повести М. Булгакова «Белая гвардия». При очевидном несходстве сюжетных линий мотив обращения сочувствующего наблюдателя

¹ В процессе визуализации музыкального высказывания наблюдается «преобразование мелодии в линию» [284].

к высшим силам в момент кульминации отчаяния идентичен. При ариозности вокальной линии и её несомненной ведущей функции инструментальный ансамбль представлен полностью только тембром органа Solo (с пометой «Principal, как в костёле»), что создаёт дополнительную ассоциацию с католической молитвой;

7) оркестровый эпизод стихающей грозы;

8) оркестровый эпизод солнечного утра. На оркестровую ткань «нанизывается» речитативная реплика Сью «Смотри! Последний лист ещё не слетел». Но не всё так просто – переключение эмотивных сфер происходит не механически; как возражение солнечному утру на *ff*, *marcato* звучит тема последнего листа у клавесина и фортепиано;

9) с этого момента начинается непосредственная борьба за жизнь Джонси. Ряд последующих эпизодов является этапами единого процесса – противодействия тем Неаполитанского залива и последнего листа. Процесс этот проходит в оркестре, с речитативными «пояснениями» Сью – здесь первичное значение имеет вербальная нагрузка вокальной партии. Волнообразное крещендирующее развитие темы Неаполитанского залива содержит три волны, каждая из которых «обрывается» вторгающейся темой последнего листа, а третья волна приводит к длительному оркестровому эпизоду психологической борьбы, о котором говорилось ранее. На третьей волне тема Неаполитанского залива – пассивной, хоть и прекрасной мечты – заменяется темой воли к жизни – активной и действенной (тема воли к жизни вербализуется именно здесь словами «Посмотри на последний лист! Гроза и ветер не сорвали его. Один, он храбро борется за жизнь, один против всего»). После инструментального эпизода посредством борьбы тем воли к жизни и последнего листа, приходящего к апофеозу темы воли к жизни, следует полный «сброс» оркестровых средств выразительности: в эпизоде «Мы победили!», выполняющем функцию вербализации завершившегося процесса борьбы, инструментальный ансамбль «останавливается» на фортепианном тремоло, не несущем никаких функций, кроме гармонической поддержки певицы. Утверждением победившей эмотивной сферы жизни выступает развёрнутый ор-

кестровый эпизод на теме Неаполитанского залива (реплики Сью здесь второстепенны и несут «служебное» значение, восходящее к вторичному сюжету монооперы). Завершается эпизод темой воли к жизни в оркестре, звучащей *PP*, как бы *postfactum*;

10) «включение» темы мистера Бермана происходит не сразу; небольшой инструментальный эпизод, предваряющий рассказ Сью о мистере Бермане, содержит структуру АВА, центральным фрагментом которой оказывается тема воли к жизни, что показывает связь победы воли к жизни с поступком мистера Бермана, выступившего той самой «кистью» на всемирном «холсте», сотворившей чудо, о чём говорилось в эпизоде молитвы;

11) рассказ Сью о мистере Бермане полностью концентрирует внимание на вокальной партии. Функция оркестра здесь – сопровождение, хоть и разными типами фактуры. Долгий поиск предшествовал сочинению последней фразы Сью («Да, мистер Берман написал свой шедевр – в ту ночь, когда слетел последний лист»), служащей в качестве драматургической развязки всей монооперы;

12) краткий (4 такта) инструментальный «отыгрыш», завершающий монооперу, демонстрирует продолжение жизни. Длительный оркестровый эпизод здесь был бы излишним: борьба завершена, «сил» больше нет и сказать «ничего».

4. Динамический график (см. рис. 20).

Структурный блок.

1. Из трёх структурных моделей СДА моноопера «Последний лист» соотносится в большей степени со структурной моделью симфонической поэмы. Это обусловлено, прежде всего, большей весомостью авербальных эмотивов, чем вербальных, что инициирует масштабность роли симфонического оркестра в тексте.

Если говорить о крупных частях формы, можно констатировать присутствие не только формальных закономерностей сквозного развития, но и очертания безрепризной двухчастности: две эмотивные сферы «делают» монооперу «пополам», между ними находится «переломный» эпизод молитвы, самостоятельный и вербально, и интонационно.

ЭМОТИВЫ	Вокально-симфонический языковой интегратив	
	Средства выразительности академического вокала	Средства выразительности симфонического оркестра
Гроза (первая ночь) - ЭЦ грозы		
"Она так спаба" - ЭЦ печального рассказа		
"Когда упадёт последний лист" - ЭЦ последнего листа		
"И снова и снова" - ЭЦ печального рассказа		
"Когда упадёт последний лист" - ЭЦ последнего листа		
"Утром у нас был доктор" - ЭЦ тревоги		
"Разве можно?" - кульминация ЭЦ печального рассказа + ЭЦ тревоги		
Отчаяние Сью: "А она всё считает листья" - ЭЦ тревоги		
Гроза (вторая ночь) - ЭЦ грозы		
Фугато - ЭЦ тревоги		
"Джонси! Не смотри туда!"		
Гроза - ЭЦ грозы + ЭЦ печального рассказа		
"Гроза, Гроза, Погаси огни" - ЭЦ тревоги		
Молитва - ЭЦ молитвы + ВПЕРВЫЕ ЭЦ воли к жизни		
Гроза <i>diminuendo</i> (гроза стихает) - ЭЦ грозы		
Эмотив солнечного утра		
ЭЦ последнего листа		
Эмотив Неаполитанского зазыва - ЭЦ Неаполитанского зазыва		
ЭЦ последнего листа		
Эмотив Неаполитанского зазыва - ЭЦ Неаполитанского зазыва		
ЭЦ последнего листа		
"Посмотри на последний лист" - ЭЦ воли к жизни		
Перелом: борьба ЭЦ последнего листа и ЭЦ воли к жизни		
"Мы победили"		
Эмотив Неаполитанского зазыва - победа ЭЦ Неаполитанского зазыва		
Эмотив мистера Бермана - ЭЦ мистера Бермана		
Эмотив воли к жизни - ЭЦ воли к жизни		
Эмотив мистера Бермана - ЭЦ мистера Бермана		
Эмотив воли к жизни - ЭЦ воли к жизни		
Эмотив мистера Бермана - ЭЦ мистера Бермана		
Эмотив воли к жизни - победа ЭЦ воли к жизни		

Рис. 20. Динамический график вокально-симфонического интегратива в моноопере «Последний лист»

2. Интонационно-тематический каркас составляют восемь тем, соответствующих эмотивным центрам монооперы:

1) тема грозы (как можно заметить, двухэлементная)

2) тема последнего листа

Ког - да у - па-дёт пос - лед - ний лист, и

и у - ле-чу с ним. Ус - та - ла я ждать, Я па - да-ю вниз -

так же, как сле - та - ют о - ны...

3) тема печального рассказа

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепиальной партий. Вокальная партия (верхняя линия) написана в тональности Б-бемоль мажор (два бемоля) и 3/4 такта. Текст песни: "Це - лый день ле - жит и счи - та - ет лис - тья на плю - ще." Музыкальные фразы в вокальной партии содержат триоллы, отмеченные цифрой "3" и скобками. Фортепиальная партия (нижние две линии) также написана в Б-бемоль мажор и 3/4 такта. Она включает триоллы в правой и левой руках, также отмеченные цифрой "3".

4) тема тревоги

Музыкальный фрагмент, состоящий из фортепиальной партии. Музыка написана в тональности А-бемоль мажор (два бемоля) и 3/4 такта. Динамика обозначена как *p* (пиано). Музыкальный язык характеризуется частыми триолами и шестнадцатыми нотами, что создает ощущение тревоги и напряжения. Фраза начинается с резкого акцента на первой ноте. В течение фрагмента происходят частые смены аккордов и ритмические колебания.

5) тема МОЛИТВЫ

Ма - ло ху - дож-ни-ку на - до - кие-ти, крас-ки да чие-тый холет. Ты ведь сам

ху - дож - ник, холет ог - ром-ный твой от зем - ли до звёзд...

6) тема Неаполитанского залива

7) тема воли к жизни



8) тема мистера Бермана



Важным для осмысления тематического процесса является то, что не все темы участвуют в динамической тематической драматургии. Если четыре темы – грозы, последнего листа, Неаполитанского залива и воли к жизни – звучат, в различных модификациях, на протяжении всей монооперы, то, например, темы печального рассказа и тревоги существуют только до эпизода молитвы; тема молитвы звучит только в самом эпизоде молитвы; тема мистера Бермана – только в финальном эпизоде, когда Сью рассказывает о поступке мистера Бермана.

3. Согласно мнению С. Яковенко, «индивидуально-жанровая специфика моноопер делает необязательным и даже излишним его сценическое воплощение» [269, с. 9]; близкую мысль высказывает Р. Косачёва, утверждая необходимость исполнения моноопер «при минимуме сценического действия (а зачастую и полном отсутствии его)» [121, с. 62]. С одной стороны, подобные мнения представляются вполне справедливыми в силу вторичности внешнего сюжета; однако, с другой стороны, сюжет первичный также нуждается в визуализации согласно природе синтетического жанра, действующего полный спектр восприятия.

4. Структурно-драматургический график (см. рис. 21):

ЭМОТИВЫ	ТЕМЫ	ИНТОНАЦИОННО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ КАРКАС							
		грозы	последнего листа	печального расказа	тревоги	молитвы	Неаполитанского зыгва	в оми к жизни	мистера Бермана
Гроза (первая ночь) - ЭЦ грозы									
"Она так слаба" - ЭЦ печального расказа									
"Когда упадет последний лист" - ЭЦ последнего листа									
"И снова и снова" - ЭЦ печального расказа									
"Когда упадет последний лист" - ЭЦ последнего листа									
"Утром у нас был доктор" - ЭЦ тревоги									
"Рече можно?" - кульминация ЭЦ печального расказа + ЭЦ тревоги									
Открытие Сью. "А она все считает листья" - ЭЦ тревоги									
Гроза (вторая ночь) - ЭЦ грозы									
Фугато - ЭЦ тревоги									
"Джонси! Не смотри туда!"									
Гроза - ЭЦ грозы + ЭЦ печального расказа									
"Гроза, Гроза. Погасли огни" - ЭЦ тревоги									
Молитва - ЭЦ молитвы + ВПЕРВЫЕ ЭЦ в оми к жизни									
Гроза diminuendo (гроза стихает) - ЭЦ грозы									
Эмоция солнечного утра									
ЭЦ последнего листа									
Эмоция Неаполитанского зыгва - ЭЦ Неаполитанского зыгва									
ЭЦ последнего листа									
Эмоция Неаполитанского зыгва - ЭЦ Неаполитанского зыгва									
ЭЦ последнего листа									
"Посмотри на последний лист" - ЭЦ в оми к жизни									
Перелом: борьба ЭЦ последнего листа и ЭЦ в оми к жизни									
"Мы победим!"									
Эмоция Неаполитанского зыгва - победа ЭЦ Неаполитанского зыгва									
Эмоция мистера Бермана - ЭЦ мистера Бермана									
Эмоция в оми к жизни - ЭЦ в оми к жизни									
Эмоция мистера Бермана - ЭЦ мистера Бермана									
Эмоция в оми к жизни - ЭЦ в оми к жизни									
Эмоция мистера Бермана - ЭЦ мистера Бермана									
Эмоция в оми к жизни - победа ЭЦ в оми к жизни									

Рис. 21. Структурно-драматургический график монооперы «Последний лист»

Вариант аудиовизуального воплощения монооперы «Последний лист», реализованный автором на сцене Томской филармонии, – вариант, лежащий в русле «воссоздания светомузыки» [62, с. 54], вполне альтернативный сценической постановке и по некоторым параметрам более адекватный моноопере. Видеоряд, в отличие от сценического действия, не ограничен ни хронологическими, ни пространственными рамками, что способствует более адекватному воссозданию специфики парциального настоящего и психологических процессов, протекающих во внутреннем мире персонажа в целом. В связи с этим идеальным для монооперы можно считать вариант фильм-оперы, наиболее полно реализующей модель-аттрактор.

4.4. Процесс создания монооперы по плану междисциплинарного анализа (Е. Приходовская «Мцыри»)

Анализ работы композитора над монооперой необходим для более полного раскрытия рассматриваемых вопросов с нескольких точек зрения. *Во-первых*, анализ текста проводится по предложенному плану комплексного междисциплинарного анализа, что способствует пониманию его как достаточно универсального аппарата анализа текстов; *во-вторых*, этапы данного анализа синхронизированы с этапами создания текста, т.е. **анализ = моделированию = прогнозу** тех или иных характеристик произведения, что способствует пониманию потенциала жанра монооперы. Делается акцент на встречных интенциях языка – выявляется логическая «предзаданность» ряда композиторских решений. Формообразование также логически «предзадано» и опирается на принципы функциональности музыкальной формы. Поскольку текст ещё не создан и создаётся в процессе анализа / моделирования / прогноза, имеет место возможность разграничения композитором собственной «свободной» воли и логической «предзаданности» тех или иных элементов текста¹.

¹ Именно моделирование «в формализованном – “свёрнутом” – виде представляет результаты системной организации объекта. Полученные таким путём представления особенно важны, когда целое масштабно и имеет сложную внутреннюю организацию» [171, с. 42].

Один из первых этапов – работа с текстом-первоисточником, в данном случае – с поэмой М.Ю. Лермонтова «Мцыри» (см. приложение II). Именно на этом этапе выявляются основные смысловые константы текста, определяющие в дальнейшем конфигурацию соединения и взаимодействия текстовых элементов.

Прежде всего следует обозначить общий подход к тексту-первоисточнику: композитор не ищет пути к *музыкальному воплощению* текста-первоисточника, он создаёт новый, собственный текст. Текст-первоисточник самостоятелен и самодостаточен, он не требует «вмешательства» музыкальных средств выразительности, основываясь на тех – вербальных – средствах, которые заложены в нём поэтом. Кроме этого, новый, синтетический, текст существенно отличается от текста-первоисточника по объёму: он должен быть значительно меньше, значительно «центрированнее», так как будет восприниматься «на слух» и в исключительно процессуальном, хронологически необратимом (в отличие от письменно зафиксированного текста-первоисточника) «режиме». Следовательно, новый текст должен обладать собственной структурой, собственной динамикой эмотивных центров и, как следствие, собственными смысловыми ориентирами. Именно на этом этапе ещё нет «предзаданного»; осмысление эмотивного плана текста – выражение сугубо воли автора (в данном случае – автора нового текста, композитора).

«Подсказками» могут служить эпитафия, данный М.Ю. Лермонтовым («Вкушая, вкусих мало мёда, и се аз умираю» (1-я Книга царств)), и его же примечание: «Мцыри – на грузинском языке значит “неслужащий монах”, нечто вроде “послушника”».

Персонажем монооперы был избран сам заглавный герой поэмы, Мцыри¹. Это сразу определило начало монооперы: если Мцы-

¹ В качестве альтернативного персонажа можно назвать того монаха, которого М.Ю. Лермонтов обозначает следующим образом:

*Тогда пришёл к нему чернец
С увещеваньем и мольбой.*

Если есть тот, *кого* слушают, значит, есть и тот, *кто* слушает. Смоделировать альтернативный эмотивный план возможно исходя из константных свойств ВСП, если персонажем избирается слушающий, а не говорящий. Данная альтернатива оказывается допустимой, так

ри и знал детали своего детства, вряд ли он бы их излагал в предсмертной исповеди. Значит, текст начинается не ранее, чем «Ты слушать исповедь мою сюда пришёл, благодарю». Именно здесь находится граница, отделяющая рассказ о Мцыри с позиции автора (Мцыри – «он») от рассказа с позиции Мцыри (Мцыри – «я»).

Следующим важным вопросом, от решения которого зависела динамика эмотивных центров монооперы, была *мотивация* побега Мцыри из монастыря. В поэме изложены два мотива, между которыми композитор должен сделать выбор, – иначе эмотивный план теряет «векторную» нацеленность и становится слишком «необъятным».

Первый мотив связан с мечтой о свободе, зовущей «от келий душевных и молитв»:

Я знал одной лишь думы власть,
Одну – но пламенную страсть:
Она, как червь, во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла.
Она мечты мои звала
От келий душевных и молитв
В тот чудный мир тревог и битв,
Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны, как орлы.
Второй мотив – мечта о Родине:
Я видел у других
Отчизну, дом, друзей, родных,
А у себя не находил
Не только милых душ – могил!
Тогда, пустых не тратя слез,
В душе я клятву произнес:
Хотя на миг когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой,
Хоть незнакомой, но родной.

как текст исповеди остаётся первоначально (до «высвечивания» эмотивных центров) тем же (и говорящий и слушающий имеют дело с одним и тем же произносимым текстом, различно только их отношение к произносимому).

Предпочтение было отдано мотиву Родины. Этот мотив, как можно заметить, в поэме подчёркивается неоднократно в совершенно различных контекстах. Выбор такого мотива как основного определил ряд сюжетных купюр.

Во-первых, незначительным – а значит, ненужным – оказался эпизод встречи с грузинкой у ручья; во-вторых – была исключена сцена драки с барсом. Драка с барсом противоречила идее единства с дикой природой, которая является одной из важных сторон личности Мцыри, провозглашающего мир людей «чуждым» для себя:

Но, верь мне, помощи людской
Я не желал... Я был чужой
Для них навек, как зверь степной...

Кроме того, образ Мцыри не должен быть связан с убийством – его страдание невоплощённой мечты, его восхищение природой, поэтичность образов его внутреннего мира были бы безнадежно осквернены.

Приведём вариант либретто, ставший результатом достаточно длительной и разносторонней работы. Композитор очерчивал сразу эмотивные центры, поэтому эпизоды либретто пронумерованы:

1.

Ты слушать исповедь мою
Сюда пришёл. Благодарю!
Но людям я не делал зла,
А потому мои дела
Немного пользы вам узнать.
А душу можно ль рассказать?..

2.

Всегда угрюм и одинок,
Грозой оторванный листок,
Я никому не мог сказать
Священных слов «отец» и «мать».
Я видел, видел – у других –
Отчизну, дом, друзей, родных,
А у себя не находил
Не только милых душ – могил!
Тогда, пустых не тратя слёз,
В душе я клятву произнёс...

Здесь возникло затруднение: формулировки клятвы нет в тексте поэмы. В либретто требуется формулировка краткая и объёмная, которая стала бы тезисом, раскрывающим смысл поступка Мцыри (побега). Выход был только один – досочинить две строки, причём по возможности приближенно к стилю первоисточника. Первый вариант этих строк получился таким:

Прийти дорогою любой
Когда-нибудь к земле родной.

Здесь была выражена основная мысль – тезисное воплощение мотива Родины, о котором говорилось ранее. Однако в данном тезисе не хватало категоричности, чёткости и однозначности – характеристик клятвы. Поэтому появился второй вариант:

Любым путём, любой ценой
Прийти опять к земле родной.

Этот вариант был ближе к смыслу высказывания, поскольку здесь содержались (в первой строке) повторные ритмические сегменты, придающие высказыванию характер скандирования, а также «внутренняя рифмовка», предполагающая опору на фонему *o* в середине и в конце каждой строки. Не соответствовала идее «внутренней рифмовки» первая половина второй строки («Прийти опять»); тем более, фонемы *u* и *a* на верхних нотах, удобные для лирического тенора, придадут звучанию «полётность» и «просветлённость», тогда как клятва должна прозвучать сурово. Поэтому возник третий – окончательный – вариант:

Любым путём, любой ценой
Вернуться вновь к земле родной!..

3.
В час ночной, ужасный час,
Когда гроза пугала вас,
Когда, столпясь при алтаре,
Вы ниц лежали на земле,
Я убежал. О, как брат
Обняться с бурей был я рад!..

4.

Бежал я долго – где, куда? Не знаю...

5.

Внизу глубоко подо мной
Поток, усиленный грозой,
Шумел, и шум его глухой
Сердитых сотне голосов
Подобился...

Туда вели ступени скал;
Но лишь злой дух по ним шагал,
Когда, низверженный с небес,
В подземной пропасти исчез.

6.

Вдали, в туманной вышине,
Запели птички, и восток
Озолотился; ветерок
Сырые шевельнул листы;
Вздохнули сонные цветы...

7.

В то утро был небесный свод
Так чист, что ангела полёт
Прилежный взор следить бы мог;
Он так прозрачно был глубок,
Так полон ровной синевой!..

8.

Кругом меня цвёл божий сад;
Растений радужный наряд
И кудри виноградных лоз –
Хранило всё следы небесных слёз...

9.

И снова я к земле припал
И вновь прислушиваться стал
К волшебным, странным голосам;
Они шептались по кустам,

Как будто речь свою вели
О тайнах неба и земли...

10.

Вдали я видел сквозь туман,
В снегах, горящих, как алмаз,
Седой незыблемый Кавказ;
И было сердцу моему
Легко, не знаю почему.
Мне тайный голос говорил,
Что некогда и я там жил...

11.

Я вновь дорогою прямой
Пустился, робкий и немой.
Но скоро в глубине лесной
Из виду горы потерял
И тут с пути сбиваться стал.

12.

Напрасно в бешенстве порой
Я рвал отчаянной рукой
Терновник, спутанный плющом:
Всё лес был, вечный лес кругом,
Страшной и гуще каждый час;
И миллионом чёрных глаз
Смотрела ночи темнота
Сквозь ветви каждого куста...
И даже на краю небес
Всё тот же был зубчатый лес.

13.

Тогда на землю я упал
И в иступлении рыдал,
И грыз сырую грудь Земли,
И слёзы, слёзы потекли
В неё горючею росой...

14.

Казалось мне,
Что я лежу на дне
Глубокой речки – и была
Кругом таинственная мгла,
И надивиться я не мог –
Пел серебристый голосок:

Песня рыбки

Дитя моё, дитя моё,
Останься здесь со мной:
В воде привольное житьё
И холод и покой.

Я созову моих сестёр:
Мы пляской круговой
Развеселим туманный взор
И дух усталый твой.

Усни, постель твоя мягка,
Прозрачен твой покров.
Пройдут года, пройдут века
Под говор чудных снов.

Дитя моё, дитя моё,
Останься здесь со мной:
В воде привольное житьё
И холод и покой.

15.

...Понять
Не мог я долго, что опять
Вернулся я к тюрьме моей.
...и понял я тогда,
Что мне на родину следа
Не проложить уж никогда.

16.

Когда я стану умирать –
И верь, уже не долго ждать –
Ты положить меня вели
В большом саду... Сияньем дня
Упиться дай в последний раз.
Оттуда виден и Кавказ!
Быть может, он с своих высот
Привет прощальный мне пришлёт.
И мне почудится, что друг
Иль брат склонился надо мной
И что вполголоса поёт
Он мне про милую страну...
И с этой мыслью я засну!..

Строка «И с этой мыслью я засну» более адекватна эмотиву финала, чем действительная последняя строка поэмы («И никого не прокляну»). Действительная последняя строка поэмы, *во-первых*, вызывает ряд вопросов, неизбежно остающихся без ответа: кого Мцыри мог бы проклясть? За что? Во всей поэме у него нет явных врагов. *Во-вторых*, эмотива проклятия и мести в моноопере не было, в связи с чем он появится в финале? Проклятие требует протестности, активности – того, что противоречит общему эмотиву финала, посвящённого процессу «отхода ко сну», в данном случае – сну вечному. Поэтому в либретто монооперы осталась только предпоследняя строка поэмы.

Работу с либретто, уже обозначающим ряд эмотивов и заключающим основные постулаты «воли автора» (композитора), можно считать вчерне завершённой; вчерне – в силу множества корректив, которые неизбежно возникнут в процессе дальнейшей творческой работы.

Таким образом, можно считать уже найденными основные смысловые ориентиры, что позволяет обратиться к смысловому блоку комплексного междисциплинарного анализа монооперы.

Согласно вторичному сюжету Мцыри – послушник одного из грузинских монастырей, привезённый туда русским генералом в

детстве («Он был, казалось, лет шести») с кавказских гор, где шла война между русскими и черкесами. Русский генерал вёз его не в этот монастырь («Ребёнка пленного он вёз»), но оставил там в связи с физическим состоянием ребёнка («Тот занемог, не перенёс трудов далёкого пути»). В этом монастыре он и вырос – точный его возраст не указывается, но предположительно на момент действия монооперы ему лет 16–17. О судьбе его родителей и сестёр в поэме сведений нет, но можно предположить, что его отец («Он как живой в своей одежде боевой») был убит в бою. Примечательно, что единственный персонаж монооперы не имеет имени (упоминается, что он «был окрещён святым отцом», но не уточняется, как именно; мцыри, как уже говорилось – не имя, а нечто вроде должности). Мцыри мечтает вернуться туда, откуда его привезли в детстве, встретить хоть одного родного человека (такая вероятность, при условии возвращения в родной аул, действительно есть). С этой целью он убегает из монастыря, но, заблудившись в лесу и выйдя наконец на открытую местность, обнаруживает, что опять находится возле этого монастыря. Между тем, трое суток без пищи, ряд стрессовых ситуаций, которые он пережил, в сочетании с последней – пониманием, что он вернулся туда же, откуда сбежал, – сделали своё дело¹ («Его в степи без чувств нашли и вновь в обитель принесли»). Мцыри произносит предсмертную исповедь – очевидно, что осталось ему немного («И верь, уже не долго ждать»).

Мифологические основы этого образа неоднозначны. С одной стороны, «мотив странничества» [251] восходит к образу Одиссея; с другой образ одинокого странника более чем характерен для романтической традиции, включающей такие, например, образцы, как образ Чайльд-Гарольда. «Мцыри» не содержит мотива изгнания, но мотивы странничества и неприютности налицо.

Эмотивный план монооперы включает три эмотивные сферы: Родины, несвободы (монастыря) и природы – волшебства свобод-

¹ Эпизод драки с барсом, как уже говорилось, исключаем. Тогда акцент делается на психологическую установку: если бы Мцыри пришёл на Родину, трое суток голода и стрессов были бы ему в его возрасте нипочём; но он утратил смысл жизни, веру в будущее – и уже не хотел продолжения жизни. Именно это и сыграло в его судьбе важнейшую роль.

ного окружающего мира, лежащего за пределами монастыря («тюрьмы моей», как говорит о монастыре Мцыри). Если две эмотивные сферы – Родины и несвободы – представляют собой оппозицию сил действия и контрдействия, третья эмотивная сфера – природы – выступает связующим звеном между названными полюсами и, вместе с тем, воплощает идею свободы, т.е. связана с силами действия, представляя единство с эмотивной сферой Родины.

Перечислим эмотивные центры, обозначенные в тексте либретто:

1. Эмотивный центр несвободы (монастыря).
2. Эмотивный центр мечты о Родине.
3. Эмотивный центр далёкой снежной вершины (символ Кавказа).
4. Эмотивный центр грозы / бури / величия природы.
5. Эмотивный центр восхищения красотой природы.
6. Эмотивный центр забытья.

Данные эмотивные центры коррелируют с эмотивными сферами следующим образом:

Первая эмотивная сфера (несвободы).

Эмотивный центр несвободы (монастыря).

Вторая эмотивная сфера (Родины).

Эмотивный центр мечты о Родине.

Эмотивный центр далёкой снежной вершины (символ Кавказа).

Эмотивный центр забытья.

Третья эмотивная сфера (природы).

Эмотивный центр грозы / бури / величия природы.

Эмотивный центр восхищения красотой природы.

Как видим, эмотивная сфера несвободы включает только один центр, природы – два и Родины – три. При отсутствии прямых соответствий отметим очевидное превалирование сил действия (эмотивных сфер Родины и природы) над силами контрдействия (эмотивная сфера несвободы – монастыря). Вторичный и первичный сюжеты монооперы оказываются принципиально противопоставленными, «приходя к согласию» только в эмотивных центрах природы. Фактология жизни Мцыри в монастыре противостоит постоянно живущей в его внутреннем мире идее возвращения на Родину.

Эмотивы (наиболее простые строительные «ячейки» первичного сюжета монооперы) в либретто обозначены следующие:

- 1) эмотив начала исповеди (эмотивный центр несвободы);
- 2) эмотив тоски одиночества и клятвы (эмотивный центр мечты о Родине);
- 3) эмотив братства с грозой в момент бегства (эмотивный центр грозы / бури);
- 4) эмотив длительного пути в темноте (эмотивный центр грозы / бури + эмотивный центр мечты о Родине);
- 5) эмотив благоговения при виде пропасти (эмотивный центр грозы / бури / величия природы – акцент на величие природы);
- 6) эмотив рассвета (эмотивный центр восхищения красотой природы);
- 7) эмотив «тайн неба и земли» (соединение эмотивных центров величия природы и восхищения красотой природы – кульминационный эпизод эмотивной сферы природы);
- 8) эмотив зрительного впечатления от горной вершины (эмотивный центр символа Кавказа);
- 9) эмотив отчаяния (эмотивный центр грозы / бури);
- 10) эмотив видений при потере сознания (эмотивный центр забвения);
- 11) эмотив понимания невозможности воплощения мечты (эмотивный центр несвободы);
- 12) эмотив прощания (соединение всех эмотивных центров сил действия – восхищения красотой природы, забвения, мечты о Родине и символа Кавказа).

Таким образом были определены основные смысловые ориентиры текста и всё, что связано со свободной «волей автора» (композитора). Конкретные текстовые решения призваны быть прежде всего адекватными замыслу, они уже не располагают свободой «авторской воли», так как вполне predetermined и обусловлены необходимостью воплощения выбранных автором смысловых ориентиров. *На этом этапе формируются средства, которыми достигается психологическая идентификация адресата и персонажа.* Функциональная адекватность выражающего выражаемому

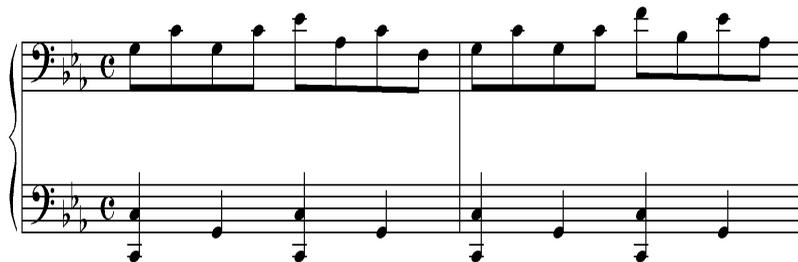
логически предсказуема, может моделироваться и обосновываться, что мы и постараемся сделать в дальнейшем.

Прогнозирование / моделирование творческого процесса, в отличие от анализа зафиксированного текста, требует обращения сначала к структурному блоку и только затем – к языковому. Это обусловлено непосредственной связью эмотивных центров (выявляемых в смысловом блоке) с интонационно-тематическими комплексами, выступающими их внутритекстовыми коррелятами.

Соответственно названным эмотивным центрам нужно было сочинить шесть самостоятельных тем (тема, как утверждалось ранее, понимается как «ядро» интонационно-тематического комплекса). Поставленная задача была выполнена следующим образом:

1) тема несвободы (монастыря) – имитация монастырского колокольного звона

Andante maestoso



2) тема мечты о Родине

Andante con anima



3) тема грозы / бури / величия природы

Precipitato furioso

Musical score for 'тема грозы / бури / величия природы' in a minor key, marked *Precipitato furioso*. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the upper staff is a bass clef with a continuous sixteenth-note pattern, and the lower staff has a few chords and rests. The second system also has two staves, with the upper staff continuing the sixteenth-note pattern and the lower staff featuring chords and a *8^{va}* marking. The third system has two staves: the upper staff is a treble clef with a melodic line, and the lower staff continues the sixteenth-note pattern.

4) тема символа Кавказа

Musical score for 'тема символа Кавказа' in a minor key. The score is a single staff in treble clef. It begins with a whole note chord labeled 'G-dur' (G major) and a fermata. This is followed by a quarter note, a quarter note, a half note, and another quarter note. Above the staff, the text 'As-dur' (A major) is written, indicating a modulation or a specific harmonic context.

5) тема восхищения красотой природы

Восторженно

Musical score for 'тема восхищения красотой природы' in a major key. The score is a single staff in treble clef. It begins with a whole note chord, followed by a quarter note, a quarter note, a half note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

б) тема забвения

Tranquillo

Динамическое функционирование музыкального тематизма, контуры тематической драматургии монооперы определяются динамикой эмотивных центров, заложенной в либретто. При соотношении эмотивных центров с эмотивами, проведённом выше, можно выявить моменты тематической повторности:

1) эмотив начала исповеди «Ты слушать исповедь мою» (эмотивный центр несвободы) – тема несвободы;

2) эмотив тоски одиночества и клятвы «Я видел – у других – Отчизну, дом, друзей, родных» (эмотивный центр мечты о Родине) – тема мечты о Родине;

3) эмотив братства с грозой в момент бегства «В час ночной, ужасный час, когда гроза пугала вас» (эмотивный центр грозы / бури) – тема грозы / бури / величия природы;

4) эмотив длительного пути в темноте «Бежал я долго» (эмотивный центр грозы/бури + эмотивный центр мечты о Родине) – соединение тем мечты о Родине и грозы / бури / величия природы;

5) эмотив благоговения при виде пропасти «Внизу, глубоко подо мной» (эмотивный центр грозы / бури / величия природы – акцент на величие природы) – тема грозы / бури / величия природы;

6) эмотив рассвета «Вдали, в туманной вышине» (эмотивный центр восхищения красотой природы) – тема восхищения красотой природы;

7) эмотив «тайн неба и земли» «И снова я к земле припал и вновь прислушиваться стал» (соединение эмотивных центров величия природы и восхищения красотой природы – кульминационный эпизод эмотивной сферы природы) – соединение тем грозы / бури / величия природы и восхищения красотой природы;

8) эмотив зрительного впечатления от горной вершины «Вдали я видел сквозь туман в снегах, горящих, как алмаз» (эмотивный центр символа Кавказа) – тема символа Кавказа;

9) эмотив отчаяния «Напрасно в бешенстве порой» (эмотивный центр грозы / бури) – тема грозы / бури / величия природы;

10) эмотив видений при потере сознания «Казалось мне, что я лежу на дне», Песня рыбки (эмотивный центр забвения) – тема забвения;

11) эмотив понимания невозможности воплощения мечты «Понять не мог я долго, что опять вернулся я к тюрьме моей» (эмотивный центр несвободы) – тема несвободы;

12) эмотив прощания «Когда я стану умирать» (соединение всех эмотивных центров сил действия – восхищения красотой природы, забвения, мечты о Родине и символа Кавказа) – соединение тем восхищения красотой природы, забвения, мечты о Родине и символа Кавказа.

Как видим, динамика эмотивных центров полностью синхронизирована с тематической драматургией текста. Объяснимо это, прежде всего, тем, что, согласно уже высказанному выше предположению, именно интонационно-тематический комплекс, «ядром» которого является музыкальная тема, выступает языковым коррелятом эмотивного центра.

Неравномерность распределения повторности и отсутствие локальности эмотивов (тенденция к их перерастанию друг в друга) свидетельствуют о преобладании структурной модели симфонической поэмы. Но поскольку вербализованные и авербальные эмотивы представляются для нашего текста равнозначными (не имею-

щими тех или иных очевидных предпочтений), в качестве основы СДА «Мцыри» констатируем метамодель монооперы – оперный монолог (сквозную сольную сцену).

Высказанные наблюдения обобщим наглядно в рис. 22.

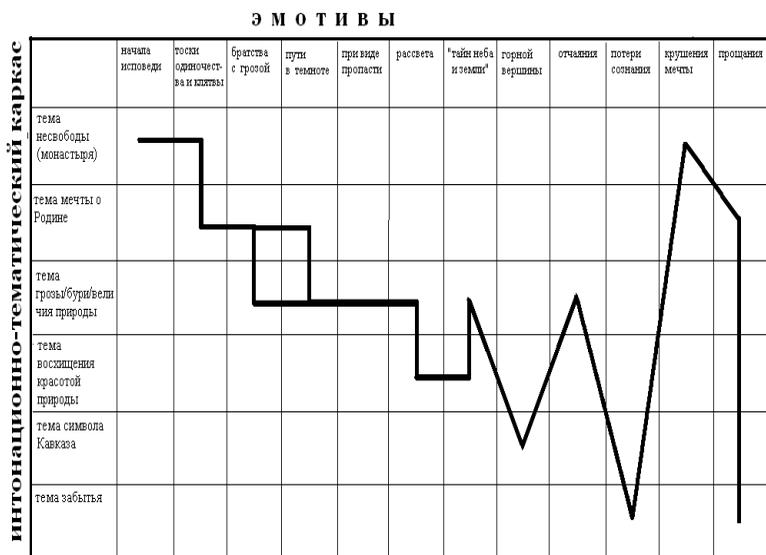


Рис. 22. Структурно-драматургический график монооперы «Мцыри»

Переходя к языковому блоку, следует отметить, что на специфику функционирования в тексте вокально-симфонического интегратива влияет, прежде всего, тематическая драматургия и уже отмечавшаяся равнозначность вербализованных и авербальных эмотивов данного текста. Здесь опять же видим отличие прогнозирования / моделирования от анализа зафиксированного текста: рельеф языковой центрации выявляется раньше, чем конкретные свойства обеих языковых систем, сосуществующих в едином синтетическом языке монооперы.

Обозначим рельеф языковой центрации монооперы «Мцыри». Подчеркнём, что рельеф языковой центрации, как и многие другие

внутритекстовые закономерности, уже не является свободной «волей автора», так как преимущественно предопределён логикой развёртывания эмотивного плана.

Рельеф языковой центрации монооперы «Мцыри»:

1. Оркестровое вступление – тема несвободы (монастыря).
2. «Ты слушать исповедь мою» – эпизод, не привносящий нового тематизма, а разворачивающийся как продолжение оркестрового вступления (на теме несвободы).

3. «Всегда угрюм и одинок» – эпизод, завершающийся кульминационной зоной клятвы.

4. Оркестровый эпизод – тема Родины (авербальное воплощение клятвы), переходящая в картину грозы, где тема грозы даётся в крещендирующем развитии.

5. «В час ночной» – кульминация грозы, являющаяся итогом крещендирующего развития предыдущего эпизода. Отметим, что как тема несвободы, так и темы Родины и грозы проводятся только в оркестре, «не вторгаясь» в интонационную линию солиста. При словах «О, как брат обняться с бурей был я рад» тема грозы приобретает характер торжества, апофеоза, становится темой грозного величия природы: оставаясь интонационно темой грозы, она проходит процесс смыслового – и вероятно, ритмического – масштабирования. Именно в связи с изначальным интонационным единством тема грозы / бури / величия природы во всех своих вариантах и преломлениях представляется одной и той же.

6. Эпизод бегства Мцыри – его «путешествия» по ночному лесу – вообще не требует включения вербальных языковых средств. По большому счёту, это должна быть развёрнутая оркестровая сцена, развивающаяся от апофеоза темы грозы (предыдущего эпизода) к предутренней «успокоенности». От торжества бури должен остаться только «шум глухой».

7. «Внизу глубоко подо мной» – вербализация авербального эмотива «шума глухого», уже воплощённого оркестровыми средствами в конце предыдущего эпизода. Координируясь со словами «Туда вели ступени скал, Но лишь злой дух по ним шагал, Когда, низверженный с небес, В подземной пропасти исчез», здесь реализуется тихая – от-

ражённая кульминация темы величия природы. Если в первой кульминации – в момент апофеоза темы грозы – требовалось состояние торжества, во второй кульминации преобладает движение шествия – ритмически организованное, но динамически спокойное.

8. «Вдали, в туманной вышине, запели птички» – начало прорисовки эмотивного центра восхищения красотой природы. Здесь всё только начинается, зарождается, на этой стадии функционирования эмотивного центра достаточно тембровых оркестровых красок (сигнализирующих о смене эмотива после предыдущего) и неполных интонационно-гармонических «зародышей» темы.

9. «В то утро был небесный свод так чист» – полное проведение темы, тихая кульминация эмотивного центра. По сравнению с предшествующим эмотивным центром – величия природы – здесь видим обратную последовательность кульминационных зон: тихая кульминация не несёт функции отражённой, напротив – предшествует проведению основной кульминации.

10. «Вокруг меня цвёл Божий сад» – основная кульминация эмотивного центра восхищения красотой природы. Вербальный постулат, излагаемый в партии солиста, должен получить затем основательное развитие в оркестре, реализуя своего рода «кульминационное плато», развёртывание кульминационного проведения темы без какой бы то ни было дискретной вершинной точки. Эмотивный центр восхищения красотой природы оказывается, таким образом, сосредоточенным в трёх смежных эмотивах, реализующих такие этапы раскрытия эмотивного центра, как зарождение, тихая кульминация и основная кульминация.

11. Следующий эпизод («И снова я к земле припал») появляется посредством контрастного сопоставления: он выступает кульминацией более масштабной – кульминацией эмотивной сферы природы, обобщающей эмотивные центры величия природы и восхищения красотой природы. Именно два данных интонационно-тематических комплекса, каждый из которых только что прошёл собственную кульминационную зону (двойную, состоящую из тихой и основной кульминаций), пересекаются и взаимодействуют в рассматриваемом эпизоде. Здесь нужен обширный оркестровый

эпизод, воплощающий «шёпот голосов по кустам» с акцентированием волшебства, а не страха.

12. «Вдали я видел сквозь туман» – эмотивный центр и музыкальная тема символа Кавказа. Если интонационно-тематический материал эмотивной сферы природы динамичен в отношении зон развития и кульминаций, интонационно-тематический материал символа Кавказа, как и интонационно-тематический материал несвободы (монастыря), – статичны. Они выступают предельно полярными смысловыми точками эмотивного плана, воплощая, соответственно, символы максимально позитивный и максимально негативный. Предельно полярные точки, к которым и от которых происходит эмотивное движение, а priori статичны и неизменны. Именно поэтому их изложение в тексте поручается исключительно оркестру – солист в данном эпизоде произносит речитативные реплики «на фоне» темы символа Кавказа.

13. «Я вновь дорогою прямой» – начало развёрнутой кульминационной зоны грозы / бури. Эта кульминационная зона является зеркально противоположной в смысловом отношении первой кульминационной зоне грозы / бури, выполняя тем самым важную композиционную функцию в тексте монооперы – функцию динамической (переосмысленной) репризы. Если в первой кульминационной зоне эмотивный центр грозы / бури был связан с мечтой о Родине, во второй кульминационной зоне он оказывается связанным с крушением этой мечты. Интонационно-тематический комплекс в обеих зонах идентичен: и там и там востребованы эмотивные центры мечты о Родине и грозы / бури; это и определяет репризную функцию второй кульминационной зоны.

14. «Напрасно в бешенстве порой» – развитие кульминационной зоны. Если в первой кульминационной зоне развитие осуществлялось без участия как вербальных, так и вокальных средств выразительности, то во второй кульминационной зоне все средства выразительности синхронизируются в стремительном крещендирующем движении, приводящем к вершинному «плато» – следующему эпизоду. Здесь, в отличие от первой зоны, развитие не стихает до «шума глухого», а приводит к вершинному «плато».

15. «Тогда на землю я упал» – вершинное «плато» второй кульминационной зоны эмотивного центра грозы / бури. Вместе с тем этот эпизод служит развязкой всего первичного сюжета монооперы: борьба завершена, мечта о Родине потерпела крах, хотя фактологически это ещё не подтверждено. В данном эпизоде крушение мечты можем фиксировать как факт ВСП. Эмотивный центр грозы / бури обретает здесь новый ракурс – внутренней, психологической «бури», понимаемой как оплакивание невоплощённой мечты. Оплакивание невоплощённой мечты реализует оркестр после фразы солиста «И слёзы, слёзы потекли в неё горячею росой». Оркестровая ткань должна «оборваться» резко, возможно ударом литавр, что отвечает состоянию резкой потери сознания;

16. «Казалось мне» и Песня рыбки – эпизод, выполняющий роль «эпизода отстранения» между кульминационной зоной, связанной с крушением мечты, и репризой темы несвободы, реализующей фактологическое воплощение крушения мечты. Данный эпизод строится полностью на интонационно-тематическом комплексе забытья; особенно важной оказывается ритмическая составляющая комплекса забытья: неторопливое движение триолями передаёт состояние постепенного «отхода ко сну», указывает на жанр колыбельной. Фактологически (в рамках вторичного сюжета) это предположение представляется вполне обоснованным: Мцыри умирал, и если бы его нашли чуть позже, первичный сюжет монооперы завершился бы эпизодом забытья. В связи с этим, кроме функции «эпизода отстранения», констатируем в данном эпизоде функцию «прерванного оборота» завершающей конструкции. Названные смысловые ориентиры определяют характер развёртывания материала в данном эпизоде: повторность (даже граничащая с остинатностью), замедление и *diminuendo* – тот характер развития, который наиболее адекватно передаётся термином *perdendosi* (исчезая).

17. «Понять не мог я долго». Финал монооперы содержит подчёркнутое сопоставление сил действия и контрдействия – эмотивных сфер Родины и несвободы. Тема несвободы (монастыря) резко вторгается в эпизод забытья, как бы пробуждая Мцыри. Крушение

мечты уже совершилось как факт ВСП, здесь оно получает фактологическое подтверждение, выполняя в первичном сюжете роль эпилога – обречённого осознания неизбежности. Партия солиста содержит речитативные реплики, что концентрирует внимание адресата на вербальной конструкции; партия оркестра первична и представляет собой развёрнутую оркестровую сцену, подводящую итог смысловой линии несвободы.

18. В последнем эпизоде «Когда я стану умирать» партия солиста ни в коем случае не должна быть речитативной. Здесь подводится итог смысловой линии сил действия: звучат, в различных комбинациях, темы мечты о Родине, величия природы, восхищения красотой природы, забвения и символа Кавказа. Можно утверждать, что в данном эпизоде оркестр и солист приходят к гармоничному единству на основе ариозности. После слов «И с этой мыслью я засну» звучит тихая, будто призрачная картина-контаминация тем символа Кавказа и мечты о Родине.

Так очерчивается целостная процессуальная последовательность психологических событий ВСП, составляющая эмотивный план – первичный сюжет монооперы. Рельеф языковой центрации данного текста способствует как наиболее адекватному замыслу раскрытия смысловых линий, так и равновесию языковых систем, задействованных в вокально-симфоническом интегративе, составляющем основу уникального языкового спектра монооперы: нарушение равновесия внутри вокально-симфонического интегратива текста отчётливо, хотя и подсознательно, воспринимается адресатом.

Обозначим рельеф языковой центрации монооперы «Мцыри» более наглядно (см. рис. 23).

Средства выразительности языковой системы академического вокала, фиксируемые в вокально-симфоническом интегративе монооперы, были уже частично обозначены при рассмотрении рельефа языковой центрации. Отметим некоторые стороны специфики функционирования вокальных средств выразительности в данном тексте.

ЭМОТИВЫ	Вокально-симфонический языковой интегратив	
	Средства выразительности академического вокала	Средства выразительности симфонического оркестра
начала исповеди		
тоски одиночества и клятвы		
братства с грозой		
пути в темноте		
при виде пропасти		
рассвета		
«тайн неба и земли»		
горной вершины		
отчаяния		
потери сознания		
крушения мечты		
прощания		

Рис. 23. Динамический график вокально-симфонического интегратива в моноопере «Мцыри»

Эмотивы, как уже утверждалось ранее, выступают смысловыми коррелятами высших языковых единиц академического вокала – эмотивных разделов. Длина и плотность певческого дыхания в каждом разделе, а также тесситурный рельеф вокальной партии определяются смысловыми ориентирами, оговоренными выше.

Определим длину и плотность дыхания, тесситурную напряжённость и речитативность / ариозность для каждого эмотива:

1) эмотив начала исповеди – дыхание спокойное, средней плотности, тесситура средняя (свободная), ближе к низкой, речитативность;

2) эмотив тоски одиночества и клятвы. Эпизод, посвящённый языковому воплощению данного эмотива, подразумевает развитие – изменение языковых характеристик в течение эпизода. Длина дыхания уменьшается, а плотность и тесситурная напряжённость возрастают; увеличивается ариозность в рамках речитативности (интонационные сегменты должны стать к моменту произнесения клятвы ёмкими и запоминающимися);

3) эмотив братства с грозой. Здесь актуализируется ариозность, в рамках средней тесситур, граничащей с верхними пределами – динамический уровень f – ff не позволяет иных тесситурных решений (иначе голос солиста просто «затеряется» в оркестровой массе

аудиального потока). Плотность дыхания, соответственно, высокая, длина дыхания, напротив, несколько сокращена, так как вокальная партия сосредоточена в кратких мотивах;

4) мотив длительного пути в темноте – период отдыха солиста;

5) мотив благоговения при виде пропасти. Ариозность, кантилена (длина дыхания высокая), тесситура, средняя, ближе к низкой, соответственно, невысокая плотность дыхания;

6) мотив рассвета. Ариозность, плотность и длина дыхания высокие, тесситура – средняя, ближе к высокой;

7) мотив «тайн неба и земли». Речитативность, длина дыхания невысокая, плотность высокая, тесситура средняя, ближе к низкой (данные показатели обусловлены, как уже говорилось, не «волей автора», а логикой мотивного плана и языковой центрации): здесь на первом плане оказываются не внутренние интенции сознания персонажа, а то, к чему он прислушивается – внешние контакты ВСП; соответственно, ведущее значение приобретают партия симфонического оркестра и тембровая краска хора, что требует от солиста некоторого снижения интонационной активности;

8) мотив зрительного впечатления от горной вершины. Здесь на первом плане находится тема символа Кавказа, звучащая в верхних регистрах у неплотных оркестровых тембров (струнные, деревянные духовые). Такое звучание отвечает образу «недоступной священной вершины» и определяет характеристики вокальной партии – речитативность, низкая тесситура, невысокие длина и плотность дыхания;

9) мотив отчаяния. Здесь, напротив, высокая тесситура, высокая плотность дыхания, но длина дыхания «колеблется», как и преобладание речитативности или ариозности;

10) мотив видений при потере сознания. Ариозность (тема Песни рыбки), тесситура средняя, ближе к высокой, длина дыхания высокая, плотность низкая (вкуче все средства выразительности нацелены на создание впечатления «прозрачности» и «невесомого баюканья»);

11) мотив понимания невозможности воплощения мечты (крушения мечты). Речитативность, тесситура низкая, длина дыха-

ния низкая, плотность дыхания высокая (включается механизм необоримости финала, подчиняющий себе все средства выразительности как элементы воплощения финальной – подчёркнутой – смысловой оппозиции);

12) эмотив прощания. Ариозность, тесситура средняя, местами высокая; длина дыхания высокая, плотность низкая (помимо механизма необоримости финала, здесь наблюдаем действие вторичного сюжета: умирающий персонаж в нашем случае (в финале эмотив прощания, а не клятвы) не может петь с большой плотностью дыхания).

Как видим, в рельефе языковой центрации и характеристиках вокальной партии очерчиваются не только смысловые ориентиры, но и технически объяснимые периоды отдыха и напряжения солиста.

Специфика выразительных средств симфонического оркестра, участвующих в вокально-симфоническом интегративе данного текста, основана на использовании хора как специфической тембровой краски. Мысль о включении хора в состав оркестра была продиктована несколькими фрагментами либретто, такими как:

Внизу глубоко подо мной
Поток, усиленный грозой,
Шумел, и шум его глухой
Сердитых сотне голосов
Подобился...

И вновь прислушиваться стал
К волшебным, странным голосам;
Они шептались по кустам,
Как будто речь свою вели
О тайнах неба и земли...

И миллионом чёрных глаз
Смотрела ночи темнота
Сквозь ветви каждого куста...

Эти фрагменты можно расценить как тембровые «подсказки»: «сердитых сотня голосов», «волшебные, странные голоса», кото-

рые «шепчутся по кустам», как и «миллион чёрных глаз», свидетельствуют о приёме олицетворения. Так определились хоровые эпизоды, но следует оговорить следующее. Участие хора в моноопере, на первый взгляд, представляется более чем сомнительным: в моноопере «должен быть» один солист и оркестр; однако хор в данном тексте (моноопере «Мцыри») оправдан и востребован функционально – как тембровый комплекс. Природа для ВСП (сознания Мцыри) живёт и обладает множеством голосов, способных к интонационной, но не вербальной смысловой нагрузке. Снятие вербальной смысловой нагрузки с партии хора как тембрового комплекса, включённого в оркестровую ткань (призванную к воплощению невербальных интенций сознания (внутреннего мира) персонажа), закономерно и необходимо. Именно снятие вербальной смысловой нагрузки делает хор оркестровой краской, что обосновывает и доказывает необходимость его участия в тексте монооперы в эпизодах, связанных с олицетворением, без нарушения цельности и процессуальности эмотивного плана.

Таким образом, при прогнозировании / моделировании текста по плану комплексного междисциплинарного анализа очерчиваются основные контуры конкретных решений смысловых, структурных и языковых. Ряд более частных вопросов, связанных с каждым эпизодом, решается в процессе композиторской работы над партитурой. Однако эта работа может вестись по уже готовому плану в расчёте на очерчивание теми или иными конкретными средствами уже выявленных эмотивных разделов и характеристик, что делает творческую работу более нацеленной и результативной. Спонтанность творческих поисков и решений оправдана в малых формах (в этом отношении нестрогим аналогом малой формы выступает каждый конкретный эпизод), тогда как крупные жанры (к которым, в силу своих синтетических свойств и масштаба, относится моноопера) требуют большей продуманности в целях драматургической выстроенности и более детального предварительного плана.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, проведённое исследование нацелено на утверждение роли монооперы как вершинного, кульминационного воплощения глобального художественного принципа психологической идентификации адресата и персонажа, лежащей в русле антропоцентрической мировоззренческой установки. Показано, что именно моноопера, в силу своей синтетической природы, функциональным центром которой представляется музыка, наиболее полно и адекватно способствует проявлению механизма эмпатии, обеспечивающей процесс психологической идентификации: музыка обращается к невербальным составляющим внутреннего мира человека, пробуждая силы суггестивного воздействия, с которыми не поспорить. Только моноопера обладает такими свойствами, как, с одной стороны – «единственность» персонажа, создающая предпосылки процесса психологической идентификации (на основе идентичности «проекции» видимого мира в сознаниях персонажа и адресата); с другой стороны, задействованность как вербализованных, так и авербальных эмотивных посылов, что формирует полноту и целостность внутреннего мира персонажа, инициируя бóльшую интенсивность процессов эмпатии. Единственный персонаж монооперы несёт субъектную функцию, в связи с чем его сознание становится всеобъемлющим (в исследовании вводится понятие «всеобъемлющее сознание персонажа»): всё происходящее адресат воспринимает с точки зрения персонажа, «его глазами»; таким образом протекает процесс психологической идентификации персонажа и адресата.

Именно субъектной функцией персонажа обусловлено то, что первичным сюжетом в моноопере является последовательность событий внутреннего психологического мира персонажа, обозначаемая нами как эмотивный план. Эмотивный план выступает тотальным принципом организации целого в тексте монооперы: линейность эмотивного плана коррелирует с процессами линейно-

го развёртывания текста. Эмотивному плану соответствует построение хронотопа монооперы, основанного на событиях парциального настоящего: мечты, реальные действия, воспоминания, контакты с виртуальными и действительными собеседниками и других – образуют единую непрерывную последовательность событий внутреннего мира персонажа.

В связи с этим обретают равнозначность вербализованные и авербальные проявления внутреннего мира. Как в человеческом сознании присутствуют и вербальные конструкции, и невербализуемые мыслеобразы, так и эмотивный план, воплощающий внутренние психологические процессы сознания персонажа, представляет собой линейную последовательность вербализованных и авербальных эмотивов.

В исследовании была предпринята попытка выявления и осмысления жанрового инварианта монооперы. Моноопера понимается, в числе прочего, как молодой перспективный синтетический жанр, располагающий специфическим рядом закономерностей внутреннего строения текста.

Жанровый инвариант объединяет две составляющих монооперы – смысловую и выразительную, воплощающих известную дихотомию «выражаемое – выражающее», между которыми наблюдается функциональная зависимость. Выразительная составляющая жанрового инварианта монооперы представлена, в свою очередь, бинарным комплексом

*уникальный языковой спектр –
структурно-драматургическая организация.*

Равнозначность для эмотивного плана вербализованных и авербальных эмотивов инициирует формирование в рамках жанрового инварианта монооперы единого синтетического языка средств выразительности – вокально-симфонического интегратива. Вокально-симфонический интегратив, как и динамически взаимодействующие в его пределах языковые системы академического вокала и симфонического оркестра, представляется живой самостоятельной динамической системой, саморазвивающейся посредством множественных контактов с различными стилистическими ком-

плексами. Контакт творческого сознания – носителя того или иного стилистического комплекса – с языковой системой вокально-симфонического интегратива обеспечивает появление (как уже совершившееся, так и потенциальное) локальных синтетических текстов моноопер.

На уровне того или иного конкретного текста вступают в силу механизмы структурно-драматургической организации монооперы, принадлежащие, вкуче с вокально-симфоническим интегративом, выразительной составляющей жанрового инварианта монооперы. Структурно-драматургические алгоритмы, выявляемые в исследовании – генетически восходящие к моделям вокального цикла, симфонической поэмы и метамодели оперного монолога (сквозной оперной сцены), реализуют различные принципы процессуального взаимодействия вербализованных и авербальных эмотивов.

Таким образом, все компоненты и динамические параметры жанрового инварианта монооперы оказываются подчинены центральному смысловому ориентиру жанра, реализуемому через всеобъемлющее сознание персонажа и, как следствие, эмотивный план. Именно этим моноопера отличается от множественных родственных ей жанров, включая камерную оперу.

В результате моноопера предстаёт не просто одним из музыкально-сценических жанров (как принято считать), а вершинным воплощением принципа тотальной психологической идентификации адресата и персонажа в искусстве. Данный принцип, являясь одним из универсальных художественных принципов в оппозиции дистанцирования и идентификации, опирается на антропоцентрическую мировоззренческую установку и на одно из ключевых понятий антропоцентрической лингвистики – эмотивность. Спектры выразительных средств синтетического жанра, каким является моноопера, позволяют с достаточной степенью адекватности воплощать необходимые позиции и образы. Внимание к внутреннему миру человека, к тайнам незримой психологической жизни обеспечивает моноопере обширные, хронологически безграничные перспективы.

Немногочисленность (на настоящий момент) существующих образцов монооперы и относительная молодость этого жанра – немногим более века – в перспективе требует обращения к более подробному исследованию его генезиса и закономерностям, общим для монооперы и родственных жанров или их компонентов, обеспечивающих фрагментарное «проникновение» во внутренний мир персонажа («окна»). Ряд вопросов, намеченных в нашей работе, может способствовать дальнейшему осмыслению глобального художественного принципа психологической идентификации адресата и персонажа и исследованию монооперы как перспективного жанра. Тем более что моноопера – не просто жанр, а вершинное воплощение глобального художественного принципа. Значение её гораздо больше одного из ответвлений оперы, как традиционно принято считать. Именно в моноопере полноценным «центром мира» видится человек; именно она представляется значительнейшим в искусстве коррелятом антропоцентрической мировоззренческой установки; именно моноопера реализует в полной мере известный афоризм «Человек – мера всех вещей».

ЛИТЕРАТУРА

1. Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие. М. : Всероссийское театральное общество, 1978. 456 с.
2. Алексеева А.А. К изучению музыки XX века : в 2 ч. М. : Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. Ч. II. 222 с.
3. Алексеева М.В. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2010. 27 с.
4. Андреева В.А. Эстетический анализ темпоральной сущности музыки : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2013. 19 с.
5. Андреева Г.М., Богомолова Н.Н., Петровская Л.А. Зарубежная социальная психология XX столетия: Теоретические подходы : учеб. пособие для вузов. М. : Аспект Пресс, 2002. 287 с.
6. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М. : Наука, 1967. 454 с.
7. Анненский И.Ф. История античной драмы : курс лекций / издание подгот. В.Е. Гитин, В.В. Зельченко. СПб. : Гиперион, 2003. 414 с.
8. Аппалонина И.В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века : дис. ... канд. иск. Уфа, 2009. 224 с.
9. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.
10. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб. : Азбука-классика, 2008. 352 с.
11. Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). М. : Библос, 1993. 86 с.
12. Аршинов В.И., Свирский Я.Н. Философия самоорганизации. Новые горизонты // Общественные науки и современность. 1993. № 3.
13. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Л. : Музгиз, 1963. 379 с.
14. Асафьев Б.В. Об опере (Избранные статьи). Л. : Музыка, 1976. 336 с.
15. Аскольдов С.А. Время и его преодоление // Мысль. 1922. № 3. С. 80–83.
16. Асмолов А.Г. Психология личности : учеб. М. : Изд-во МГУ, 1990. 67 с.

17. Барсова И.А. Музыка. Слово. Безмолвие // *Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века* : сб. ст. СПб. : Композитор, 2007. 240 с.
18. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Сов. писатель, 1963. 362 с.
19. Беркли Дж. Трактат о принципах человеческого знания // *Сочинения*. М. : Наука, 1978. С. 152–247.
20. Бехтерева Н.П. Нейрофизиологические аспекты психической деятельности человека. 2-е изд., перераб. и доп. Л. : Медицина, Ленинградское отделение, 1974. 151 с.
21. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. М. : Музыка, 1970. 231 с.
22. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. 332 с.
23. Богин Г.И. Нормативы рефлексивной работы в коммуникативных ситуациях // *Человек – коммуникация – текст*. Вып. 3 / под ред. А.А. Чувакина. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. С. 13–23.
24. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление (Опыт системного исследования музыкального искусства). М. : Композитор, 1991. 648 с.
25. Боров Ю.Б. Эстетика. М. : Высшая школа, 2002. 511 с.
26. Бородавкин С.А. Ансамблевое мышление в музыкальной теории и практике // *Израиль-XXI*. 2015. № 49.
27. Бородавкин С.А. Оркестровая фактура как средство музыкальной выразительности (на примере оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама») // *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одесса : Друкарський дім, 2008. Вип. 9. С. 60–71.
28. Бородавкин С.А. Драматургические функции оперного оркестра // *Музыкальная академия*. 2013. № 4. С. 160–163.
29. Бородавкин С.А. Тесситура как средство музыкальной выразительности. Одесса : ВМВ, 2005. 133 с.
30. Бородавкин С.А. Эволюция оперного оркестра XVII–XVIII веков: от Я. Пери до В.-А. Моцарта. Одесса : Печатный дом Друк Південь, 2011. 540 с.
31. Брагина Л.М. Гуманизм и предреформационные идеи во Флоренции в конце XV века // *Культура эпохи Возрождения и Реформации*. Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1981. С. 49–60.
32. Браудо И.А. Артикуляция (О произношении мелодии). Л. : Государственное музыкальное издательство, 1961. 199 с.

33. Брехт Б. Теория эпического театра // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. М. : Искусство, 1965. Т. 5/2. 299 с.
34. Бродова И.А. Основные принципы театрализации музыки в драматическом театре : автореф. дис. ... канд. иск. Киев, 1990. 19 с.
35. Бронник Л.В. Когнитивная лингвосинергетика – новый этап в науке о языке и мышлении // Вестник Адыгейского государственного университета: сетевое электронное научное издание. 2009. № 1. URL: http://vestnik.adygnet.ru/files/2009.1/806/bronnik2009_1.pdf
36. Буданов В.Г. Синергетика: мировоззрение, методология, наука // Экономические стратегии. 2010. Т. 12, № 5. С. 48–56.
37. Вагнер Р. Опера и драма / пер. с нем. А. Шепелевского, А. Винтера. М. : Юргенсон, 1906. 262 с.
38. Ван Пен. Художественно-эстетический контекст интерпретации оперного образа (на примере образа Дон Жуана в творчестве В.-А. Моцарта) // Музичне мистецтво і культура. 2011. Вип. 14. С. 198–208
39. Ванслов В. Опера и её сценическое воплощение. М. : ВТО, 1963. 256 с.
40. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1: Ритмика. М. : Музыка, 1972. 150 с.
41. Веккер Л.М. Психика и реальность. Единая теория психических процессов. М. : Смысл, 1998. 685 с.
42. Веккер Л.М. Психические процессы. Т. 3: Субъект. Переживание. Действие. Сознание. Л. : ЛГУ, 1981. 326 с.
43. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М. : В. Шевчук, 2009. 344 с.
44. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. М. : Наука, 1988. 522 с.
45. Веряскина В.П. Философская антропология и синергетика // Синергетика: человек, общество. М. : РАГС, 2000. С. 91–101.
46. Виноградов В.В. История русских лингвистических учений : учеб. пособие / сост. Ю.А. Бельчиков. М. : Высшая школа, 2005. 559 с.
47. Вислоужил Й. О необходимости понятия «стиль» в музыке / J. Vysloužil: O potrebnosti pojmy “styl” v hudbě. Hudební věda 20. 1983. Č. 2. S. 99–105.
48. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. М. : Изд-во ЛКИ, 2007. 422 с.
49. Власова Н.О. Музыкальный театр экспрессионизма: к истории одноактной оперы // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 12. С. 5–36.

50. Волкова П.С. «Кармен»: Испания – Франция – Россия. Интерпретация – реинтерпретация // Бесплатная электронная библиотека. URL: <http://os.x-pdf.ru/20istoriya/319960-1-ps-volkova-karmen-ispaniya-franciya-rossiya-interpretaciya-reinter.php>
51. Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : автореф. дис. ... д-ра иск. Саратов, 2009. 47 с.
52. Волкова П.С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (на материале прозы Н.В. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1997. 22 с.
53. Волошинов А.В. Триадные фракталы «Божественной комедии» Данте // Синергия культуры : труды Всерос. конф. / под ред. проф. А.В. Волошинова. Саратов, 2002. С. 283–289.
54. Воркачѳв С.Г. Становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. 2001. № 1. С. 64–72.
55. Воронова М.М. Проблемы синтеза искусств в симфонизме Берлиоза и Листа : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988. 192 с.
56. Вундт В. Психология душевных волнений / В. Вундт. Основы физиологической психологии. Т. 2, гл. XI // Психология эмоций. Тексты. 2-е изд. / под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1993. 304 с.
57. Вундт В. Введение в психологию = Einführung in die Psychologie. М. : КомКнига, 2007. 168 с.
58. Выготский Л.С. Психология искусства. М. : Искусство, 1986. 326 с.
59. Высоцкая М.С. К исследованию современного художественного мышления (на материале жанров симфонии и оперы 60–80-х годов) : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1995. 262 с.
60. Гадамер Х.Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. М. : Прогресс, 1997. 445 с.
61. Галеев Б.М. Что такое синестезия: мифы и реальность // Leonardo Electronic Almanac. 1999. Vol. 7, № 6. URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/mif_r.htm
62. Галеев Б.М. Светомузыка сегодня: развитие идей Скрябина (на примере казанской школы нового искусства) // Ученые записки Госмузея А. Скрябина. М., 1998. Вып. 3. С. 52–71.
63. Галицкая С.П., Плахова А.Ю. Монодия: проблемы теории. М. : Academia, 2013. 320 с.

64. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М. : Наука, 1981. 139 с.
65. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2008. 288 с.
66. Герман И.А. Лингвосинергетика. Барнаул : Изд-во Алт. академии экономики и права, 2000. 170 с.
67. Герман И.А., Пищальникова В.А. Введение в лингвосинергетику. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. 130 с.
68. Герсамия И.Е. К проблеме психологии творчества певца. Тбилиси : Мецниереба, 1995. 160 с.
69. Гецелев Б.С. О композиторском музыковедении // Гецелев Б. Статьи. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. Н. Новгород, 2005. С. 114–121.
70. Глинка М.И. Заметки об инструментовке // Литературные произведения и переписка. М. : Музыка, 1973. Т. I. С. 179–184
71. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. М. : Современник, 1999. 494 с.
72. Гнесин М.Ф. Начальный курс практической композиции. М., 1962. 216 с.
73. Голикова Л.Ф. Белорусская симфоническая поэма (к проблеме программности в музыке) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1987. 24 с.
74. Головаха Е.И., Кроник А.А. Психологическое время личности. Киев : Наукова думка, 1984. 210 с.
75. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. 218 с.
76. Гончаренко С.С. О поэтике оперы. Новосибирск : НГК (Академия) им. М.И. Глинки, 2010. 260 с.
77. Григорьев С.С. О мелодике Римского-Корсакова. М. : Музгиз, 1961. 196 с.
78. Григорьева Н.И. Человек в пространстве виртуальной, гипер- и расширенной реальности // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 3 (4). С. 105–111.
79. Гужва А.П. Жанрово-композиционные типы симфонии в Австрии и Германии начала XX века: Густав Малер и его современники : дис. ... канд. искусствоведения. МГК, 1985. 222 с.
80. Гуляницкая Н.С. Предисловие. О современной композиторской музыкологии // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) : сб. тр. М., 2001. Вып. 145. С. 4–13.

81. Гумбольдт Вильгельм фон. Избранные труды по языкознанию. М. : Прогресс, 1984. 400 с.
82. Гураль С.К. Язык как саморазвивающаяся система. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2009. 122 с.
83. Даль В.И. Толковый словарь русского языка: иллюстрированное издание. М. : Эксмо, 2015. 896 с.
84. Данилова Т.В. Архетипические корни притчи // Рациональность и семиотика дискурса. К. : Наукова думка, 1994. С. 59–73.
85. Денисов Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М. : Сов. композитор, 1986. 207 с.
86. Джемс В. Что такое эмоция? = James W. What is an emotion? / Mind. 1884. Vol. 9, № 34. P. 188–205 // Психология эмоций. Тексты. 2-е изд. / под ред. В.К. Виллюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1993. 304 с.
87. Джурова, Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова : дис. ... канд. иск. СПб., 2007. 34 с.
88. Донченко Е.А. Фрактальная психология (Доглубинные основания индивидуальной и социетальной жизни). Киев : Знання, 2005. 323 с.
89. Евин И.А. Искусство и синергетика. М. : Едиториал УРСС, 2004. 164 с.
90. Евин И.А. Искусство как сложная самоорганизующаяся система : дис. ... д-ра филос. наук. М., 2009. 284 с.
91. Евин И.А. Синергетика искусства и синергетика мозга // Синергия культуры : труды Всерос. конф. / под ред. проф. А.В. Волошинова. Саратов, 2002. С. 30–33.
92. Евреиновъ Н. Введеніе въ монодраму. Рефератъ, прочитанный въ Москвѣ въ Лит.-Худ. Кружкѣ 16 декабря 1908 г., въ С.-Петербургѣ въ Театральномъ Клубѣ 21 февраля и въ Драматическомъ театрѣ В.Ф. Коммиссаржевской 4 марта 1909 г. Изданіе Н.И. Бугковской. СПб., 1909.
93. Ежов В.С. Архетипические основания эстетического сознания : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 2012. 33 с.
94. Ерѣменко Г.А. Музыкальный театр Запада в первой половине XX века. Аналитические очерки. Новосибирск, 2008. 320 с.
95. Земская Ю.Н. Один из вариантов исследования художественного текста в коммуникативном аспекте (на материале романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Человек – коммуникация – текст. Вып. 3 / под ред. А.А. Чувакина. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. С. 180–189.

96. Земская Ю.Н., Качесова И.Ю. Аргументативный аспект современной лингвистической парадигмы: к постановке проблемы // Человек – коммуникация – текст / под ред. А.А. Чувакина. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. Вып. 3. С. 36–45.
97. Зенкин К.М. Музыка – Эйдос – Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М. : Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.
98. Зинченко В.П., Мамардашвили М.К. Проблема объективного метода в психологии // Вопросы философии. 1977. № 7. С. 109–121.
99. Зобов Р., Мостепаненко А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 11–25.
100. Из истории культуры Средних веков и Возрождения : сб. ст. / под ред. В.А. Карпушина. М. : Наука, 1976. 320 с.
101. Ильина Н.Б. Способы виртуализации социального дискурса // Социология и философия. Ижевск : Вестник Удмурт. ун-та, 2006. С. 26–34.
102. Ингарден Р. Двумерность структуры литературного произведения // Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова. М. : Изд-во иностр. лит., 1962. 552 с.
103. Ионова С.В. Эмотивность текста как лингвистическая проблема : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 205 с.
104. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения : учеб. для вузов / Л.М. Брагина, О.Н. Варьям, В.М. Володарский и др. ; под ред. Л.М. Брагиной. М. : Высш. шк., 1999. 479 с.
105. Исхакова З.З. Эмотивный дейксис и его декодирование в семиосфере : дис. ... д-ра филол. наук. Уфа, 2012. 414 с.
106. Ишанкулова Е.З. Жанрово-стилевой генезис мадригальной комедии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2017. 23 с.
107. Каган М.С. Эстетика и синергетика // Эстетика сегодня: состояние, перспективы : материалы науч. конф. 20–21 октября 1999 г. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 40–42.
108. Келдыш Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М. : Сов. композитор, 1977. 504 с.
109. Князева Е.Н. «Я» как динамическая структура-процесс // Синергетика: человек, общество. М., 2000. С. 78–101.
110. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 3–20.

111. Ковальчук С.С. Монолог как речевая единица драматургического текста (на материале ряда произведений В. Шекспира) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.
112. Ковнацкая Л.Г. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития): Очерки. М. : Сов. композитор, 1986. 216 с.
113. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М. : Музыка, 1976.
114. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.
115. Комарницкая О.В. Композиция оперы в связи с жанровой и стилевой спецификой в русской классической музыке XIX века : автореф. дис. ... канд. иск. М., 1991. 26 с.
116. Кон Л.С. Открытие «Я». М. : Политиздат, 1978. 367 с.
117. Конанчук С.В. Проблема синестезии и синтез искусств в современной эстетике : автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2014. 24 с.
118. Конен В.Д. Монтеверди. М. : Советский композитор, 1971. 323 с.
119. Конен В.Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). 2-е изд. М. : Музыка, 1974. 376 с.
120. Консон Г.Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства) : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Саратов, 2010. 41 с.
121. Косачёва Р. Опера на концертной эстраде // Советская музыка. 1971. № 1. С. 62–68.
122. Коццолино М. Невербальная коммуникация: теории, функции, язык и знак. Харьков : Гуманитарный центр, 2009. 246 с.
123. Кошева И.Г. Текстобразующие структуры языка и речи. М. : МГПИ им. В.И. Ленина, 1983. 169 с.
124. Краткий психологический словарь / ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского ; ред.-сост. Л.А. Карпенко. 2-е изд., расшир., испр. и доп. Ростов н/Д : Феникс, 1998. 512 с.
125. Краткий толковый психолого-психиатрический словарь / под ред. К. Игишева. М., 2008.
126. Кремлёв Ю.А. Что такое музыкальная тема? М. ; Л., 1964.
127. Кривицкий Д.И. Одноактная опера. М. : Знание, 1979. 58 с.
128. Крылов Ю.В. Континуальность и пересекаемость семантических полей эмоций // Дискретность и континуальность в языке и тексте : материалы Междунар. конф. «Континуальность и дискретность в язы-

- ке и речи. Язык как живая система в исследовательских парадигмах современной лингвистики» 15–16 октября 2009 г. / под ред. Т.А. Трипольской. Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2009. С. 85–92
129. Крылова Л.Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения в музыке // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. М. : Музыка, 1978. Вып. 3. С. 59–77.
 130. Крюгер Ф. Сущность эмоционального переживания = Krueger F. Das Wesen der Gefdhle. Entrouurf eines systematischen Theone. 3-е & 4-е unveränderte aufl. Leipzig, 1930. P. 2–37 // Психология эмоций. Тексты. 2-е изд / под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1993. 304 с.
 131. Кузмин М. Пафос экспрессионизма // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / сост. В.Н. Терехина. М. : ИМЛИ РАН, 2005 (Антология).
 132. Кузнецова Н.И. Научная рефлексия как объект историко-научного исследования. URL: <https://www.psyoffice.ru/9/refkult/txt04.html>
 133. Куликова И.С., Салмина Д.В. Теория языка. Введение в языкознание. СПб. ; М. : Наука; САГА; ФОРУМ, 2009. 448 с.
 134. Культура эпохи Возрождения и Реформация : сб. ст. / ред. кол.: Л.М. Брагина, А.Х. Горфункель, В.И. Рутенбург и др. Л. : Наука, 1981. 264 с.
 135. Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Новое в синергетике. Взгляд в третье тысячелетие. М. : Наука, 2002. 478 с.
 136. Кущева О.Ю. Антропоцентрическая парадигма в современной лингвистике // Вестник Адыгейского государственного университета. 2006 № 4. С. 155–156.
 137. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. М. : Сфера, 1998. 344 с.
 138. Ладов А.В. ВР-Философия (философские проблемы виртуальной реальности) : учеб.-метод. пособие. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2004. 62 с.
 139. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / пер. с англ. С.П. Евтушенко ; общ. ред. и послесл. В.П. Шестакова. М. : Республика, 2000. 287 с.
 140. Лаппо М.А. Языковые средства идентификации / самоидентификации как нечёткие (размытые) лингвистические множества // Дискретность и континуальность в языке и тексте : материалы Междунар. конф. «Континуальность и дискретность в языке и речи. Язык как жи-

- вая система в исследовательских парадигмах современной лингвистики». 15–16 октября 2009 г. / под ред. Т.А. Трипольской. Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2009. С. 92–102.
141. Лейбниц Г. Новые опыты о человеческом разумении // Сочинения: в 4 т. М. : Мысль, 1983. Т. 2. 686 с.
 142. Леонтьев А.Н. Психология образа // Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. 1979. № 2. С. 12–13.
 143. Лобова Л.Г. Принципы синергетики и музыкальное искусство // University of Silesia in Katowice URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/5792/1/Lobova.pdf>
 144. Логинова Н.А. Психобиографический метод исследования и коррекции личности : учеб. пособие. Алматы : Казак университеті, 2001. 172 с.
 145. Локк Дж. Сочинения : в 3 т. Т. 1: Опыт о человеческом разумении (Философское наследие. Т. 93). М. : Мысль, 1985. 621 с.
 146. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 405–603.
 147. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб. : Искусство – СПб, 1998. С. 14–285.
 148. Лукьянова Н.Н. Пресуппозиция и её роль в коммуникативном исследовании художественного текста (на примере произведений Д. Хармса) // Человек – коммуникация – текст. Вып. 3 / под ред. А.А. Чувакина. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. С. 230–234.
 149. Лысенко С.Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре : дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2014. 465 с.
 150. Магун В.С. Об авторе этой книги (вступительная статья) // Веккер Л.М. Психика и реальность. Единая теория психических процессов. М. : Смысл, 1998. 685 с.
 151. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., доп. и перераб. М. : Музыка, 1979. 536 с.
 152. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М. : Музыка, 1967. 752 с.
 153. Малышев Ю.В. Беседы об опере. Киев : Советский композитор, 1961. 124 с.
 154. Манафова М.В. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова) : автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2011. 22 с.

155. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы = The Fractal Geometry of Nature. М. : Институт компьютерных исследований, 2002. 656 с.
156. Манетти Дж. О достоинстве и превосходстве человека / пер. с лат. Н.В. Ревякиной // Итальянский гуманизм эпохи Возрождения : сб. текстов / под ред. С.М. Стама. Саратов, 1988. С. 16–19.
157. Манн Т. Волшебная гора: роман / пер. с немецкого В. Станевич, В. Куреллы. М. : АСТ, 2016. 829 с.
158. Мартынов В.И. Конец времени композиторов / послесл. Т. Чередниченко. М. : Русский путь, 2002. 296 с.
159. Маслова, В.А. Лингвокультурология : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М. : Академия, 2001. 208 с.
160. Мейерхольд В.Э. Лекции. 1918–1919 (Тексты подготовлены Н.Н. Панфиловой, Е.П. Перегудовой, З.П. Удальцовой, О.М. Фельдманом). М. : ОГИ, 2001. 280 с.
161. Мельникова С.В. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 164 с.
162. Мессиаен О. Техника моего музыкального языка / пер. с фр. М. Чебуркиной. М. : Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1994. 124 с.
163. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора (Страницы из записных книжек). М., 1963. 64 с.
164. Михайлов М.К. Стил в музыке: Исслед. Л. : Музыка, 1981. 264 с.
165. Мозгот, С.А. Концептуальное пространство в музыке композиторов XX века // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 20–24.
166. Мусси, Вероника. Сопоставление метафорических полей со значением характеристики человека в русском и итальянском языках (на материале энтонимов) // Дискретность и континуальность в языке и тексте: Материалы Международной конференции «Континуальность и дискретность в языке и речи. Язык как живая система в исследовательских парадигмах современной лингвистики» 15–16 октября 2009 г. / под ред. Т.А. Трипольской. Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2009. С. 66–76.
167. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
168. Назайкинский Е.В. Чистые тембры: (Вместо предисловия) // Оркестр. Инструменты. Партитура : сб. ст. Вып. 2 / отв. ред. Е.В. Назайкинский. Сер. Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. 2007. Сб. 60. С. 5–17.

169. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. 384 с.
170. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
171. Налётова И.Н. Опера как целое: системный подход. Кн. I: Методология. СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. 185 с.
172. Науменко Т.Н. «Стиль времени»: о некоторых тенденциях современного музыковедения // Музыковедение к началу века. М., 2007. С. 28–37.
173. Некипелова И.М. Язык как уникальная открытая и саморазвивающаяся система // Современные исследования социальных проблем: электронный научный журнал. 2012. № 8 (16). С. 36. URL: <http://sisp.nkras.ru/e-ru/issues/2012/8/nekipelova.pdf>
174. Николис Г., Пригожин И.Р. Познание сложного. М. : Мир, 1990. 344 с.
175. Новиков Ю.Ю. Концепция времени в философии А. Бергсона // Метафизика. 2013. № 5 (7). С. 21–28.
176. Общее языкознание : учеб. пособие / Н.Б. Мечковская, Б.Ю. Норман, Б.А. Плотников, А.Е. Супрун ; под общ. ред. А.Е. Супруна. М. : Высшая школа, 1983. 456 с.
177. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры / вступ. ст. Г.М. Фриндлера ; сост. В.Е. Багно. М. : Искусство, 1991. С. 218–260.
178. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. ; под ред. К. Разлогова. М. : Прогресс, 1991. 504 с.
179. Павлишин С. Арнольд Шёнберг. М. : Композитор, 2001.
180. Пиотровский Р.Г. Доказательно-экспериментальная парадигма современного языкознания // Структурная и прикладная лингвистика. 2008. Вып. 7. С. 5–13.
181. Пистон У. Оркестровка : учеб. пособие / пер. с англ. К. Иванова. М. : Сов. композитор, 1990. 464 с.
182. Пойзнер Б.Н. О синергетическом измерении искусства // Известия вузов. Прикладная нелинейная динамика. 2001. Т. 9, № 6. С. 168–189.
183. Потемня А.А. Мысль и язык // Слово и миф. М. : Правда, 1989. 624 с.
184. Пригожин И.Р. От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках. М. : КомКнига, 2006. 314 с.
185. Пригожин И.Р. Философия нестабильности (интервью с С.П. Курдюмовым) // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46–57.
186. Приходовская Е.А. Специфика хронотопа в жанре оперы // European Social Science Journal. 2014. № 8 (т. 2). С. 205–211.

187. Приходовская Е.А. К вопросу о критериях жанровой классификации опер // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 385. С. 74–78.
188. Приходовская Е.А. Встречные интенции языка: к вопросу творческих поисков и решений композитора // Теория и практика общественного развития. 2014. № 5. С. 144–147.
189. Приходовская Е.А. Оперная драматургия : учеб.-метод. пособие. СПб. : Планета музыки; Лань, 2015. 80 с.
190. Приходовская Е.А. Слово – музыка – вокальная техника: законы создания вокальных сочинений. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.
191. Приходовская Т.М. Аксиомы бытия Томск : Иван Фёдоров, 2013. 112 с.
192. Пруст М. В поисках утраченного времени. Т. 1: По направлению к Свану. М. : Крус, 1992. 379 с.
193. Психологический словарь / под ред. В.П. Зинченко, Б.Г. Мещерякова. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Педагогика-Пресс, 1999. 440 с.
194. Психология эмоций. Тексты. 2-е изд. / под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1993. 304 с.
195. Пуанкаре А. Термодинамика. М. : Институт компьютерных исследований, 2005. 332 с.
196. Раппопорт С. Искусство и эмоции. М., 1968. 160 с.
197. Рассел Б. История западной философии : в 3 кн. 3-е изд., испр. / подгот. текста В.В. Целищева. Новосибирск : Сиб. унив. изд-во ; Изд-во Новосибир. ун-та, 2001. 992 с.
198. Ревякина Н.В. Учение о человеке итальянского гуманиста Джанотто Манетти // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М. : Наука, 1976. С. 245–275.
199. Роджерс К.Р. К науке о личности // История зарубежной психологии: 30–60-е годы XX века. Тексты / под ред. П.Я. Гальперина, А.Н. Ждан. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. С. 199–230.
200. Рождественский Ю.В. Типология слова / под ред. В.В. Виноградова ; предисл. А.А. Волкова. 2-е изд., доп. М. : КомКнига, 2007. 288 с.
201. Ройтерштейн М.И. Основы музыкального анализа : учеб. М. : ВЛАДОС, 2001.
202. Рубцова В. Оперный оркестр в современном музыкальном театре (опыт сравнительного анализа) // Анализ, концепции, критика. Статьи молодых музыковедов / отв. ред. Л.Г. Данько. Л. : Музыка, 1977. С. 78–92.

203. Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л. : Музыка, 1977. 160 с.
204. Рыжкин И. Образная композиция музыкального произведения // Интонация и музыкальный образ. 1965. С. 191.
205. Сапонов М.А. Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования // Старинная музыка. 2010. № 3. С. 20–36.
206. Свицерский В. Некоторые вопросы диалектики изменения и развития. М., 1965.
207. Селицкий А.Я. Современная советская моноопера (Истоки. Вопросы специфики жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1981. 25 с.
208. Селицкий А.Я. Отечественная камерная опера второй половины XX века : учеб. пособие. Ростов н/Д : Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2008. 56 с.
209. Силантьева И.И. Проблема перевоплощения исполнителя в музыкально-сценическом искусстве : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2007. 37 с.
210. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л. : Сов. писатель, 1977. 224 с.
211. Симонов П.В. Информационная теория эмоций // Психология эмоций. Тексты. 2-е изд. / под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1993. С. 188–195.
212. Синцова С.В. Хаосоподобный процесс формирования новых искусств («мерцающая ризома») // Синергия культуры : труды Всерос. конф. / под ред. проф. А.В. Волошинова. Саратов, 2002. С. 233–237.
213. Скребков С.С. Гармония в современной музыке. М., 1965.
214. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 511 с.
215. Сокол А. Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. Київ, 1996. 26 с.
216. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. 218 с.
217. Соллертинский И.И. Исторические этюды. 2-е изд. Л. : Гос. муз. изд-во, 1963. 396 с.
218. Соловьёва Н.Л. Проблемы симфонизма в советской опере 60–70-х гг. : дис. ... канд. иск. М., 1988. 220 с.
219. Сологуб Ф.К. Театр одной воли // «Театр». Книга о новом театре : сб. статей. СПб., 1908. С. 177–198.
220. Станиславский К.С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 5: Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания (1877–1917) / ред. тома Г.В. Кристи. М. : Искусство, 1958. 686 с.

221. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика. М. : Ленанд, 2014. 520 с.
222. Степин В.С. О философских основаниях синергетики // Синергетическая парадигма. Синергетика образования / под ред. В.Г. Буданова. М., 2006. С. 97–102.
223. Столярова И.В. Специфика членимости современного прозаического дискурса // Дискретность и континуальность в языке и тексте : материалы Междунар. конф. «Континуальность и дискретность в языке и речи. Язык как живая система в исследовательских парадигмах современной лингвистики» 15–16 октября 2009 г. / под ред. Т.А. Трипольской. Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2009. С. 202–213.
224. Сувчинский П.П. *Musique russe; études reunite*. Paris : Presses universitaires de France, 1953.
225. Суханова Е.А. «Моисей и Аарон» Арнольда Шенберга: Слово. Музыка. Контекст : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. : РГБ, 2005. 27 с.
226. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды : в 2 т. М. : Педагогика, 1985. Т. I. 385 с.
227. Тимошенко С.А. Искусство кино и монтаж фильма. Опыт введения в теорию и эстетику кино. Л. : Academia, 1926. 74 с.
228. Тосин С.Г. Колокольный звон в России: традиция и современность : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2010. 66 с.
229. Трембовельский Е.Б. Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад. М. : Композитор, 1999. 392 с.
230. Тронский И.М. История античной литературы : учеб. для ун-тов и пед. ин-тов. 5-е изд., испр. М. : Высш. шк., 1988. 464 с.
231. Умнова И.Г. Поэтика Сергея Слонимского : автореф. дис. ... д-ра иск. СПб., 2012. 41 с.
232. Ухтомский А.А. Доминанта. Статьи разных лет. 1887–1939. СПб. : Питер, 2002. 448 с.
233. Фетисова И.Г. Эстетическая специфика невербальных компонентов сценической речи : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2015. 23 с.
234. Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунатове / сост., расшифровка текста лекций, прим. Е.И. Гординой ; ред. Е.И. Гордина, О.В. Лосева. М. : Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2004. 384 с.

235. Франтова Т.Н. Изучение научного наследия композиторов как актуальная задача современного музыковедения // Фундаментальные исследования. 2014. № 2. URL: http://www.rae.ru/fs/?section=content&op=show_article&article_id=10006016
236. Фрейденберг О.М. Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии) // Миф и литература древности. М., 1998. С. 623–665.
237. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997. 448 с.
238. Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М. : Наука, 1973. 170 с.
239. Фунтикова С.А. Трансформация монтажа как выразительного средства в кинематографе : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2011. 23 с.
240. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М. : Республика, 1993. 447 с.
241. Хакен Г. Принципы работы головного мозга: Синергетический подход к активности мозга, поведению и когнитивной деятельности. М. : ПЕР СЭ, 2001. 351 с.
242. Хакен Г. Тайны природы. Синергетика: учение о взаимодействии. Москва ; Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2003. 320 с.
243. Хализев В.Е. Монолог и диалог в драме // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40, № 6. С. 521–531.
244. Хасанов И.А. Время: природа, равномерность, измерение. М. : Прогресс-Традиция, 2001. 304 с.
245. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А.Е. Майкапара. М. : КРОН-ПРЕСС, 1996. 656 с.
246. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
247. Хоружий С.С. Что такое SYNERGEIA? Синергия как универсальная парадигма: ведущие предметные сферы, дискуссионные связи, эвристические ресурсы // Вопросы философии. 2011. № 12. С. 19–36.
248. Цуканов Б.И. Время в психике человека Одесса : Астропринт, 1999. 220 с.
249. Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме // Музыкально-теоретические очерки и этюды. М. : Сов. композитор, 1975. 464 с.
250. Чепеленко К.О. Авторефлексия как интенция композиторского музыковедения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1. С. 112–117.

251. Чигарёва Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М. : УРСС. 2000. 210 с.
252. Чигарёва Е.И. О тематической драматургии в опере Моцарта «Дон-Жуан» // Вопросы оперной драматургии. М., 1975. С. 55–68.
253. Чуб Е.А. Композиционно-драматургические особенности вокальных циклов Красноярского композитора Владимира Пономарёва // Вестник ЧитГУ. 2009. № 2 (53). С. 10–15.
254. Чувакин А.А. Заметки об объекте современной филологии // Человек – коммуникация – текст. Вып. 3 / под ред. А.А. Чувакина. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. С. 3–13.
255. Шапошников И.А. Поэмность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2016. 25 с.
256. Шахназарова Н.Г. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М. : Сов. композитор, 1975. 237 с.
257. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. М. : Изд-во ЛКИ, 2008. 208 с.
258. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций. М. : Гнозис, 2008. 416 с.
259. Шаховский В.И. Эмоции с точки зрения лингвистики // Музыка начинается там, где кончается слово. Астрахань ; Москва, 1995. С. 30–33.
260. Швейцер А.Д. К проблеме контрастивно-стилистического анализа текста // Язык: теория, история, типология / под ред. Н.С. Бабенко. М. : Эдиториал УРСС, 2000. С. 214–219.
261. Шестаков В.П. «Поэтика» Аристотеля и теория поэзии // История эстетической мысли. М. : Искусство, 1985. Т. 2. С. 178–184.
262. Шнитке А.Г. Родство тембров и его функциональное использование // Из личных архивов профессоров Московской консерватории / ред.-сост. Г.В. Григорьева. Сер. Научные труды Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 42. М. : Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2001. С. 91–102.
263. Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. II / под ред. А.С. Долинина. М. ; Л. : Мысль, 1924. С. 29–99.
264. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис : пер. с англ. Сер. Библиотека зарубежной психологии. М. : Флинта, 2006. 342 с.

265. Юм Д. Исследование о человеческом разумении / пер. С.И. Церетели. М. : Прогресс, 1995.
266. Юхнова И.С. Самсон Вырин: миф о маленьком человеке // Вестник Нижегородского университета им. М.И. Лобачевского. 2012. № 1 (2). С. 285–288.
267. Юшманов В.И. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов : дис. ... д-ра иск. СПб., 2004. 262 с.
268. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1. 2-е изд., испр. и доп. М. : Сов. композитор, 1972. 711 с.
269. Яковенко С.Б. Из опыта исполнения моноопер и сочинений «пограничных» жанров // Профессиональная подготовка вокалистов: проблемы, опыт, перспективы : сб. науч. трудов. М. : Спутник+, 2009. С. 5–19.
270. Яковенко С.Б. Об интерпретации моноопер // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 68–75.
271. Ярустовский Б.М. Очерки по драматургии оперы XX века. М. : Музыка, 1971. 259 с.
272. Ярхо В.Н. Античная драма: Технология мастерства. М. : Высшая школа, 1990. 144 с.
273. Bergson H. Essai sur les donnees immediates de la conscience. Paris, 1889.
274. Bergson H. Matière et mémoire: Essai sur la rélation du corps a l'esprit. Paris, 1896.
275. Boehm S. Licht – Zeit – Klang: Musikalische Latenzen in der Bildkunst // Musik und Kunst: Erfahrung – Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen Wissenschaften. Mannheim : Palatium Verl., 2000. S. 9–21.
276. Budde E. Musik und Bilder // Musik und Kunst: Erfahrung – Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen Wissenschaften. Mannheim : Palatium Verl., 2000. S. 1–8.
277. Caffi F. Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia. 1854.
278. Corte A. della. Antologia della storia della musica // Torino. V. 1. 200 p.
279. Dallapiccola, Luigi. Parole e musica / A cura di Fiamma Nicolodi. Introd. di Gianandrea Gavazzeni. Milano : Il Saggiatore, 1980. 603 p.
280. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. In 21 Bänden Ausg. Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel ; Basel ; London ; New York ; Pragma ; Stuttgart ; Wiemar, 1997. S. 466–467.

281. Eggebrecht H.H. Musikverstehen und Musikanalyse // Musik und Bildung. 1979. № 11. S. 150–154.
282. Fischer W. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils // Studien zur Musikwissenschaft. Leipzig ; Wien, 1915.
283. Hurte M. Musik, Bild, Bewegung. Theorie und Praxis visueller Konvergenzen. Bonn : Verl. systematische Musikwissenschaft, 1982. 199 s.
284. Jewanski J. Synästhesie und Musik // Zeitschrift für Semiotik 2001 (Sonderheft Synästhesie). Berlin, 2001. S. 3–12.
285. Keller H.-K. 503: The Unity of Contrasting Themes and Movements // The Music Review. 1956. V. XVIII, № 1.
286. Keller H. The Chamber Music // The Mozart Companion. London, 1956.
287. Kurth E. Bruckner. Berlin, 1925. Bd. I.
288. Lewin K. Principles of Topological Psychology. N. Y. : McGraw-Hill, 1936.
289. Lobaczewska S. Style muzyczne. Kr., 1960–1961. T. 1, cz. 1–2.
290. Loftus et al. Some Facts About “Weapon Focus” // Journal of Law and Human Behaviour. 1987. № 11 (1). P. 55–62. URL: <http://psychogi.org/loftus-et-al-1987/#sthash.j4e79Vur.dpuf>
291. Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister. Kassel ; Basel, 1739.
292. Maur K. Musikalische Strukturen in der bildeten Kunst des 20. Jahrhunderts // Musik und Kunst: Erfahrung – Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen der Wissenschaften. Mannheim : Palatium Verl., 2000. S. 22–50.
293. Mukařovský J. Dvě studie o dialogu // Kapitoly z české poetiky. Díl první. Obecné věci básnictví. Praha, 1948.
294. Mund F. Musikanalyse im Verständnis von Studenten der Musikwissenschaft // Beiträge zur Musikwissenschaft. Berlin : Verl. Neue Musik, 1990. H. 2. S. 137–145.
295. Reti R. The Thematic Process in Music. London, 1961
296. Richter C. Höranalyse // Musik und Bildung. 1979. № 11. S. 179–184.
297. Riemann H. Grosse Kompositionslehre. Berlin-Stuttgart, 1902. Bd. I.
298. Riemann H. Präludien und Studien. Leipzig, 1895.
299. Ritter A.G. Zur Geschichte des Orgelspielles, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts, 1884.
300. Schawelka K. «Zinnoberrot klingt wie die Tuba» Zu Wassily Kandinskys synästhetischen Farbraum // Musik und Kunst: Erfahrung – Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen den Wissenschaften. Mannheim : Palatium Verl., 2000. S. 59–70.

301. Schoenberg A. Fundamental of Musical Composition. London, 1967.
302. Seeger Horst. Musiklexikon : in 2 Bänden. Leipzig, 1966. B. 2. S. 113.
303. Shawn A. Arnold Schoenberg's Journey. N. Y. : Farrar Straus and Giroux, 2002.
304. Sündermann H. Ernst B. Klang – Farbe – Gebärde. Musikalische Grafik. Wien : Verl Anton Schroll, 1981. 241 s.
305. Vespasiano da Bisticci. Commentario della vita de messer Gianozzo Manetti // Vite di uomini illustri del sec. XV / ed. L. Frati. Bologna, 1893. V. 2.
306. Volkelt J. Gewissheit und Wahrheit. Munchen : Beck, 1918. 134 p.
307. Wellek A. Musikpsychologie und Musikästhetik. Frankfurt am Main, 1963. 391 s.

СПИСОК МОНООПЕР

1. Шёнберг А. «Ожидание» (1909).
2. Пуленк Ф. «Человеческий голос» (1958).
3. Буцко Ю. «Записки сумасшедшего» (1963).
4. Фрид Г. «Дневник Анны Франк» (1969).
5. Губаренко В. «Нежность (Письма любви)» (1971).
6. Дамбис П. «Письма в будущее» (1972).
7. Кобекин В. «Последние монологи Якова Бронзы» (1973).
8. Пауэр И. «Калхас, или Лебединая песня» (1973).
9. Спадавеккиа А. «Письмо незнакомки» (1974).
10. Буцко Ю. «Из записок художника» (1974).
11. Фрид Г. «Письма Ван-Гога» (1975).
12. Кобекин В. «Дневник сумасшедшего» (1978).
13. Таривердиев М. «Ожидание» (1982).
14. Каспаров Ю. «Nevermore!» (1995).
15. Янов-Яновский Ф. «Аккомпаниатор» (1997).
16. Кривицкий Д. «Чёрный обморок» (1997).
17. Zlata Tkach «Zi-mi seva, mama» (1998).
18. Чобану Г. «Атех или Откровения хазарской принцессы» (2005).
19. Karmella Tsepkolenko «Heute Abend Boris Godunov» (2008).
20. Клиничев Л. «Анна» (2009).
21. Гомельская Ю. «Ретроспективные кадры Усталой Поп-звезды» (2010).
22. Приходовская Е. «Donna Piangenda» (2010).
23. Демущий И. «Последнее слово осуждённой» (2012).
24. Караев Ф. «Journey to love» (2013).
25. Садоян Э. «Записки княгини Марии Волконской» (2013).
26. Daryl Jamieson «Matsumushi» (2014).
27. Слонимский С. «Смерть Поэта» (2014).
28. Приходовская Е. «Последний лист» (2014).
29. Викторова О. «Река Давида» (2015).

М.Ю. ЛЕРМОНТОВ. «МЦЫРИ»

Немного лет тому назад,
Там, где, сливаясь, шумят,
Обнявшись, будто две сестры,
Струи Арагвы и Куры,
Был монастырь. Из-за горы
И нынче видит пешеход
Столбы обрушенных ворот,
И башни, и церковный свод;
Но не курится уж под ним
Кадильниц благовонный дым,
Не слышно пенье в поздний час
Молящих иноков за нас.
Теперь один старик седой,
Развалин страж полуживой,
Людьми и смертью забыт,
Сметает пыль с могильных плит,
Которых надпись говорит
О славе прошлой – и о том,
Как, удручен своим венцом,
Такой-то царь, в такой-то год,
Вручал России свой народ.

* * *

И божья благодать сошла
На Грузию! Она цвела
С тех пор в тени своих садов,
Не опасая врагов,
За гранью дружеских штыков.

2

Однажды русский генерал
Из гор к Тифлису проезжал;

Ребенка пленного он вез.
Тот занемог, не перенес
Трудов далекого пути;
Он был, казалось, лет шести,
Как серна гор, пуглив и дик
И слаб и гибок, как тростник.
Но в нем мучительный недуг
Развил тогда могучий дух
Его отцов. Без жалоб он
Томился, даже слабый стон
Из детских губ не вылетал,
Он знаком пищу отвергал
И тихо, гордо умирал.
Из жалости один монах
Больного призрел, и в стенах
Хранительных остался он,
Искусством дружеским спасен.
Но, чужд ребяческих утех,
Сначала бегал он от всех,
Бродил безмолвен, одинок,
Смотрел, вздыхая, на восток,
Гоним неясною тоской
По стороне своей родной.
Но после к плену он привык,
Стал понимать чужой язык,
Был окрещен святым отцом
И, с шумным светом незнаком,
Уже хотел во цвете лет
Изречь монашеский обет,
Как вдруг однажды он исчез
Осенней ночью. Темный лес
Тянулся по горам кругам.
Три дня все поиски по нем
Напрасны были, но потом
Его в степи без чувств нашли

И вновь в обитель принесли.
Он страшно бледен был и худ
И слаб, как будто долгий труд,
Болезнь иль голод испытал.
Он на допрос не отвечал
И с каждым днем приметно вял.
И близок стал его конец;
Тогда пришел к нему чернец
С увещеваньем и мольбой;
И, гордо выслушав, больной
Привстал, собрав остаток сил,
И долго так он говорил:

3

«Ты слушать исповедь мою
Сюда пришел, благодарю.
Все лучше перед кем-нибудь
Словами облегчить мне грудь;
Но людям я не делал зла,
И потому мои дела
Немного пользы вам узнать,
А душу можно ль рассказать?
Я мало жил, и жил в плену.
Таких две жизни за одну,
Но только полную тревог,
Я променял бы, если б мог.
Я знал одной лишь думы власть,
Одну – но пламенную страсть:
Она, как червь, во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла.
Она мечты мои звала
От келий душных и молитв
В тот чудный мир тревог и битв,
Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны, как орлы.
Я эту страсть во тьме ночной

Вскормил слезами и тоской;
Ее пред небом и землей
Я ныне громко признаю
И о прощенье не молю.

4

Старик! я слышал много раз,
Что ты меня от смерти спас –
Зачем?.. Угрюм и одинок,
Грозой оторванный листок,
Я вырос в сумрачных стенах
Душой дитя, судьбой монах.
Я никому не мог сказать
Священных слов «отец» и «мать».
Конечно, ты хотел, старик,
Чтоб я в обители отвык
От этих сладостных имен, –
Напрасно: звук их был рожден
Со мной. Я видел у других
Отчизну, дом, друзей, родных,
А у себя не находил
Не только милых душ – могил!
Тогда, пустых не тратя слез,
В душе я клятву произнес:
Хотя на миг когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой,
Хоть незнакомой, но родной.
Увы! теперь мечтанья те
Погибли в полной красоте,
И я, как жил, в земле чужой
Умру рабом и сиротой.

5

Меня могила не страшит:
Там, говорят, страданье спит
В холодной вечной тишине;

Но с жизнью жаль расстаться мне.
Я молод, молод... Знал ли ты
Разгульной юности мечты?
Или не знал, или забыл,
Как ненавидел и любил;
Как сердце билось живей
При виде солнца и полей
С высокой башни угловой,
Где воздух свеж и где порой
В глубокой скважине стены,
Дитя неведомой страны,
Прижавшись, голубь молодой
Сидит, испуганный грозой?
Пускай теперь прекрасный свет
Тебе постыл; ты слаб, ты сед,
И от желаний ты отвык.
Что за нужда? ты жил, старик!
Тебе есть в мире что забыть,
Ты жил, – я также мог бы жить!

6

Ты хочешь знать, что видел я
На воле? Пышные поля,
Холмы, покрытые венцом
Дерев, разросшихся кругом,
Шумящих свежее толпой,
Как братья в пляске круговой.
Я видел груды темных скал,
Когда поток их разделял,
И думы их я угадал:
Мне было свыше то дано!
Простерты в воздухе давно
Объятые каменные их,
И жаждут встречи каждый миг;
Но дни бегут, бегут года –
Им не сойтиться никогда!

Я видел горные хребты,
Причудливые, как мечты,
Когда в час утренней зари
Курились, как алтари,
Их выси в небе голубом,
И облачко за облачком,
Покинув тайный свой ночлег,
К востоку направляло бег –
Как будто белый караван
Залетных птиц из дальних стран!
Вдали я видел сквозь туман,
В снегах, горящих как алмаз,
Седой, незыблемый Кавказ;
И было сердцу моему
Легко, не знаю почему.
Мне тайный голос говорил,
Что некогда и я там жил,
И стало в памяти моей
Прошедшее ясней, ясней...

7

И вспомнил я отцовский дом,
Ущелье наше и кругом
В тени рассыпанный аул;
Мне слышался вечерний гул
Домой бегущих табунов
И дальний лай знакомых псов.
Я помнил смуглых стариков,
При свете лунных вечеров
Против отцовского крыльца
Сидевших с важностью лица;
И блеск оправленных ножен
Кинжалов длинных... и как сон
Все это смутной чередой
Вдруг пробежало предо мной.
А мой отец? Он как живой

В своей одежде боевой
Являлся мне, и помнил я
Кольчуги звон, и блеск ружья,
И гордый непреклонный взор,
И молодых моих сестер...
Лучи их сладостных очей
И звук их песен и речей
Над колыбелию моей...
В ущелье там бежал поток,
Он шумен был, но неглубок;
К нему, на золотой песок,
Играть я в полдень уходил
И взором ласточек следил,
Когда они перед дождем
Волны касались крылом.
И вспомнил я наш мирный дом
И пред вечерним очагом
Рассказы долгие о том,
Как жили люди прежних дней,
Когда был мир еще пышной.

8

Ты хочешь знать, что делал я
На воле? Жил – и жизнь моя
Без этих трех блаженных дней
Была б печальней и мрачней
Бессильной старости твоей.
Давным-давно задумал я
Взглянуть на дальние поля,
Узнать, прекрасна ли земля,
Узнать, для воли иль тюрьмы
На этот свет родимся мы.
И в час ночной, ужасный час,
Когда гроза пугала вас,
Когда, столпясь при алтаре,
Вы ниц лежали на земле,

Я убежал. О, я как брат
Обняться с бурей был бы рад!
Глазами тучи я следил,
Рукою молнию ловил...
Скажи мне, что среди этих стен
Могли бы дать вы мне взамен
Той дружбы краткой, но живой,
Меж бурным сердцем и грозой?..

9

Бежал я долго – где, куда?
Не знаю! Ни одна звезда
Не озаряла трудный путь.
Мне было весело вдохнуть
В мою измученную грудь
Ночную свежесть тех лесов,
И только! Много я часов
Бежал и наконец, устав,
Прилег между высоких трав;
Прислушался: погони нет.
Гроза утихла. Бледный свет
Тянулся длинной полосой
Меж темным небом и землей,
И различал я, как узор,
На ней зубцы далеких гор;
Недвижим, молча я лежал,
Порой в ущелии шакал
Кричал и плакал, как дитя,
И, гладкой чешуей блестя,
Змея скользила меж камней;
Но страх не сжал души моей:
Я сам, как зверь, был чужд людей
И полз и прятался, как змей.

10

Внизу глубоко подо мной
Поток, усиленный грозой,

Шумел, и шум его глухой
Сердитых сотне голосов
Подобился. Хотя без слов,
Мне вятен был тот разговор,
Немолчный ропот, вечный спор
С упрямой грудюю камней.
То вдруг стихал он, то сильней
Он раздавался в тишине;
И вот, в туманной вышине
Запели птички, и восток
Озолотился; ветерок
Сырые шевельнул листы;
Дохнули сонные цветы,
И, как они, навстречу дню
Я поднял голову мою...
Я осмотрелся; не таю,
Мне стало страшно; на краю
Грозящей бездны я лежал,
Где выл, крутясь, сердитый вал;
Туда вели ступени скал;
Но лишь злой дух по ним шагал,
Когда, низверженный с небес,
В подземной пропасти исчез.

11

Кругом меня цвел божий сад;
Растений радужный наряд
Хранил следы небесных слез,
И кудри виноградных лоз
Вились, красуясь меж дерев
Прозрачной зеленью листов;
И грозды полные на них,
Серег подобье дорогих,
Висели пышно, и порой
К ним птиц летал пугливый рой.
И снова я к земле припал

И снова вслушиваться стал
К волшебным, странным голосам;
Они шептались по кустам,
Как будто речь свою вели
О тайнах неба и земли;
И все природы голоса
Сливались тут; не раздался
В торжественный хваленья час
Лишь человека гордый глас.
Все, что я чувствовал тогда,
Те думы – им уж нет следа;
Но я б желал их рассказать,
Чтоб жить, хоть мысленно, опять.
В то утро был небесный свод
Так чист, что ангела полет
Прилежный взор следить бы мог;
Он так прозрачно был глубок,
Так полон ровной синевой!
Я в нем глазами и душой
Тонул, пока полдневный зной
Мои мечты не разогнал.
И жаждой я томиться стал.

12

Тогда к потоку с высоты,
Держась за гибкие кусты,
С плиты на плиту я, как мог,
Спускаться начал. Из-под ног
Сорвавшись, камень иногда
Катился вниз – за ним бразда
Дымилась, прах вился столбом;
Гудя и прыгая, потом
Он поглощаем был волной;
И я висел над глубиной,
Но юность вольная сильна,
И смерть казалась не страшна!

Лишь только я с крутых высот
Спустился, свежесть горных вод
Повеяла навстречу мне,
И жадно я припал к волне.
Вдруг голос – легкий шум шагов...
Мгновенно скрывшись меж кустов,
Невольным трепетом объят,
Я поднял боязливый взгляд
И жадно вслушиваться стал:
И ближе, ближе все звучал
Грузинки голос молодой,
Так безыскусственно живой,
Так сладко вольный, будто он
Лишь звуки дружеских имен
Произносить был приучен.
Простая песня то была,
Но в мысль она мне залегла,
И мне, лишь сумрак настает,
Незримый дух ее поет.

13

Держа кувшин над головой,
Грузинка узкою тропой
Сходила к берегу. Порой
Она скользила меж камней,
Смеясь неловкости своей.
И беден был ее наряд;
И шла она легко, назад
Изгибы длинные чадры
Откинув. Летние жары
Покрыли тенью золотой
Лицо и грудь ее; и зной
Дышал от уст ее и щек,
И мрак очей был так глубок,
Так полон тайнами любви,
Что думы пылкие мои

Смутились. Помню только я
Кувшина звон, – когда струя
Вливалась медленно в него,
И шорох... больше ничего.
Когда же я очнулся вновь
И отлила от сердца кровь,
Она была уж далеко;
И шла, хоть тише, – но легко,
Стройна под ношею своей,
Как тополь, царь ее полей!
Недалеко, в прохладной мгле,
Казалось, приросли к скале
Две сакли дружною четой;
Над плоской кровлею одной
Дымок струился голубой.
Я вижу будто бы теперь,
Как отперлась тихонько дверь...
И затворилася опять!..
Тебе, я знаю, не понять
Мою тоску, мою печаль;
И если б мог, – мне было б жаль:
Воспоминанья тех минут
Во мне, со мной пускай умрут.

14

Трудами ночи изнурен,
Я лег в тени. Отрадный сон
Сомкнул глаза невольно мне...
И снова видел я во сне
Грузинки образ молодой.
И странной, сладкою тоской
Опять моя заныла грудь.
Я долго силился вздохнуть –
И пробудился. Уж луна
Вверху сияла, и одна
Лишь тучка кралася за ней,

Как за добычею своей,
Объятя жадные раскрыв.
Мир темен был и молчалив;
Лишь серебристой бахромой
Вершины цепи снеговой
Вдали сверкали предо мной
Да в берега плескал поток.
В знакомой сакле огонек
То трепетал, то снова гас:
На небесах в полночный час
Так гаснет яркая звезда!
Хотелось мне... но я туда
Взойти не смел. Я цель одну –
Пройти в родимую страну –
Имел в душе и превозмог
Страданье голода, как мог.
И вот дорогою прямой
Пустился, робкий и немой.
Но скоро в глубине лесной
Из виду горы потерял
И тут с пути сбиваться стал.

15

Напрасно в бешенстве порой
Я рвал отчаянной рукой
Терновник, спутанный плющом:
Все лес был, вечный лес кругом,
Страшней и гуще каждый час;
И миллионом черных глаз
Смотрела ночи темнота
Сквозь ветви каждого куста...
Моя кружилась голова;
Я стал влезать на дерева;
Но даже на краю небес
Все тот же был зубчатый лес.
Тогда на землю я упал,

И в иступлении рыдал,
И грыз сырую грудь земли,
И слезы, слезы потекли
В нее горючею росой...
Но, верь мне, помощи людской
Я не желал... Я был чужой
Для них навек, как зверь степной;
И если б хоть минутный крик
Мне изменил – клянусь, старик,
Я б вырвал слабый мой язык.

16

Ты помнишь детские года:
Слезы не знал я никогда;
Но тут я плакал без стыда.
Кто видеть мог? Лишь темный лес
Да месяц, плывший средь небес!
Озарена его лучом,
Покрыта мохом и песком,
Непроницаемой стеной
Окружена, передо мной
Была поляна. Вдруг во ней
Мелькнула тень, и двух огней
Промчались искры... и потом
Какой-то зверь одним прыжком
Из чащи выскочил и лег,
Играя, навзничь на песок.
То был пустыни вечный гость –
Могучий барс. Сырую кость
Он грыз и весело визжал;
То взор кровавый устремлял,
Мотая ласково хвостом,
На полный месяц, – и на нем
Шерсть отливалась серебром.
Я ждал, схватив рогатый сук,
Минуту битвы; сердце вдруг

Зажглося жаждою борьбы
И крови... да, рука судьбы
Меня вела иным путем...
Но нынче я уверен в том,
Что быть бы мог в краю отцов
Не из последних удальцов.

17

Я ждал. И вот в тени ночной
Врага почуял он, и вой
Протяжный, жалобный как стон
Раздался вдруг... и начал он
Сердито лапой рыть песок,
Встал на дыбы, потом прилег,
И первый бешеный скачок
Мне страшной смертью грозил...
Но я его предупредил.
Удар мой верен был и скор.
Надежный сук мой, как топор,
Широкий лоб его рассек...
Он застонал, как человек,
И опрокинулся. Но вновь,
Хотя лила из раны кровь
Густой, широкою волной,
Бой закипел, смертельный бой!

18

Ко мне он кинулся на грудь:
Но в горло я успел воткнуть
И там два раза повернуть
Мое оружие... Он завыл,
Рванулся из последних сил,
И мы, сплетясь, как пара змей,
Обнявшись крепче двух друзей,
Упали разом, и во мгле
Бой продолжался на земле.
И я был страшен в этот миг;

Как барс пустынный, зол и дик,
Я пламенел, визжал, как он;
Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков
Под свежим пологом лесов.
Казалось, что слова людей
Забыл я – и в груди моей
Родился тот ужасный крик,
Как будто с детства мой язык
К иному звуку не привык...
Но враг мой стал изнемогать,
Метаться, медленней дышать,
Сдавил меня в последний раз...
Зрачки его недвижных глаз
Блеснули грозно – и потом
Закрылись тихо вечным сном;
Но с торжествующим врагом
Он встретил смерть лицом к лицу,
Как в битве следует бойцу!..

19

Ты видишь на груди моей
Следы глубокие когтей;
Еще они не заросли
И не закрылись; но земли
Сырой покров их освежит
И смерть навеки заживит.
О них тогда я позабыл,
И, вновь собрав остаток сил,
Побрел я в глубине лесной...
Но тщетно спорил я с судьбой:
Она смеялась надо мной!

20

Я вышел из лесу. И вот
Проснулся день, и хоровод
Светил напутственных исчез

В его лучах. Туманный лес
Заговорил. Вдали аул
Куриться начал. Смутный гул
В долине с ветром пробежал...
Я сел и вслушиваться стал;
Но смолк он вместе с ветерком.
И кинул взоры я кругом:
Тот край, казалось, мне знаком.
И страшно было мне, понять
Не мог я долго, что опять
Вернулся я к тюрьме моей;
Что бесполезно столько дней
Я тайный замысел ласкал,
Терпел, томился и страдал,
И все зачем?.. Чтоб в цвете лет,
Едва взглянув на божий свет,
При звучном ропоте дубрав
Блаженство вольности познав,
Унести в могилу за собой
Тоску по родине святой,
Надежд обманутых укор
И вашей жалости позор!..
Еще в сомненье погружен,
Я думал – это страшный сон...
Вдруг дальний колокола звон
Раздался снова в тишине –
И тут все ясно стало мне...
О, я узнал его тотчас!
Он с детских глаз уже не раз
Сгонял виденья снов живых
Про милых ближних и родных,
Про волю дикую степей,
Про легких, бешеных коней,
Про битвы чудные меж скал,
Где всех один я побеждал!..

И слушал я без слез, без сил.
Казалось, звон тот выходил
Из сердца – будто кто-нибудь
Железом ударял мне в грудь.
И смутно понял я тогда,
Что мне на родину следа
Не проложить уж никогда.

21

Да, заслужил я жребий мой!
Могучий конь, в степи чужой,
Плохого сбросив седока,
На родину издалека
Найдет прямой и краткий путь...
Что я пред ним? Напрасно грудь
Полна желаньем и тоской:
То жар бессильный и пустой,
Игра мечты, болезнь ума.
На мне печать свою тюрьма
Оставила... Таков цветок
Темничный: вырос одинок
И бледен он меж плит сырых,
И долго листьев молодых
Не распускал, все ждал лучей
Живительных. И много дней
Прошло, и добрая рука
Печально тронулась цветка,
И был он в сад перенесен,
В соседство роз. Со всех сторон
Дышала сладость бытия...
Но что ж? Едва взошла заря,
Палящий луч ее обжег
В тюрьме воспитанный цветок...

22

И, как его, палил меня
Огонь безжалостного дня.

Напрасно прятал я в траву
Мою усталую главу:
Иссохший лист ее венцом
Терновым над моим челом
Свивался, и в лицо огнем
Сама земля дышала мне.
Сверкая быстро в вышине,
Кружились искры; с белых скал
Струился пар. Мир божий спал
В оцепенении глухом
Отчаянья тяжелым сном.
Хотя бы крикнул коростель,
Иль стрекозы живая трель
Послышалась, или ручья
Ребячий лепет... Лишь змея,
Сухим бурьяном шелестя,
Сверкая желтою спиной,
Как будто надписью златой
Покрытый донизу клинок,
Браздя рассыпчатый песок,
Скользила бережно; потом,
Играя, нежася на нем,
Тройным свивалася кольцом;
То, будто вдруг обожжена,
Металась, прыгала она
И в дальних пряталась кустах...

23

И было все на небесах
Светло и тихо. Сквозь пары
Вдали чернели две горы.
Наш монастырь из-за одной
Сверкал зубчатою стеной.
Внизу Арагва и Кура,
Обвив каймой из серебра
Подошвы свежих островов,

По корням шепчущих кустов
Бежали дружно и легко...
До них мне было далеко!
Хотел я встать – передо мной
Все закружилось с быстротой;
Хотел кричать – язык сухой
Беззвучен и недвижим был...
Я умирал. Меня томил
Предсмертный бред.
Казалось мне,
Что я лежу на влажном дне
Глубокой речки – и была
Кругом таинственная мгла.
И, жажду вечную поя,
Как лед холодная струя,
Журча, вливалась мне в грудь...
И я боялся лишь заснуть, –
Так было сладко, любо мне...
А надо мною в вышине
Волна теснилась к волне
И солнце сквозь хрусталь волны
Сияло сладостней луны...
И рыбок пестрые стада
В лучах играли иногда.
И помню я одну из них:
Она приветливей других
Ко мне ласкалась. Чешуей
Была покрыта золотой
Ее спина. Она вилась
Над головой моей не раз,
И взор ее зеленых глаз
Был грустно нежен и глубок...
И надивиться я не мог:
Ее серебристый голосок
Мне речи странные шептал,

И пел, и снова замолкал.
Он говорил:
«Дитя мое,
Останься здесь со мной:
В воде привольное житье
И холод и покой.

...

Я созову моих сестер:
Мы пляской круговой
Развеселим туманный взор
И дух усталый твой.

...

Усни, постель твоя мягка,
Прозрачен твой покров.
Пройдут года, пройдут века
Под говор чудных снов.

...

О милый мой! не утаю,
Что я тебя люблю,
Люблю как вольную струю,
Люблю как жизнь мою...»

И долго, долго слушал я;
И мнилось, звучная струя
Сливалась тихий ропот свой
С словами рыбки золотой.
Тут я забылся. Божий свет
В глазах угас. Безумный бред
Бессилью тела уступил...

24

Так я найден и поднят был...
Ты остальное знаешь сам.
Я кончил. Верь моим словам
Или не верь, мне все равно.
Меня печалит лишь одно:
Мой труп холодный и немой
Не будет тлеть в земле родной,
И повесть горьких мук моих
Не призовет меж стен глухих
Вниманье скорбное ничье
На имя темное мое.

25

Прощай, отец... дай руку мне:
Ты чувствуешь, моя в огне...
Знай, этот пламень с юных дней,
Таяся, жил в груди моей;
Но ныне пищи нет ему,
И он прожег свою тюрьму
И возвратится вновь к тому,
Кто всем законной чередой
Дает страданье и покой...
Но что мне в том? – пускай в рай,
В святом, заоблачном краю
Мой дух найдет себе приют...
Увы! – за несколько минут
Между крутых и темных скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял...

26

Когда я стану умирать,
И, верь, тебе не долго ждать,
Ты перенеси меня вели
В наш сад, в то место, где цвели
Акаций белых два куста...

Трава меж ними так густа,
И свежий воздух так душист,
И так прозрачно-золотист
Играющий на солнце лист!
Там положить вели меня.
Сияньем голубого дня
Упьюся я в последний раз.
Оттуда виден и Кавказ!
Быть может, он с своих высот
Привет прощальный мне пришлет,
Пришлет с прохладным ветерком...
И близ меня перед концом
Родной опять раздастся звук!
И стану думать я, что друг
Иль брат, склонившись надо мной,
Отер внимательной рукой
С лица кончины хладный пот
И что вполголоса поет
Он мне про милую страну...
И с этой мыслью я засну,
И никого не проклянущу!..»

О’ГЕНРИ. ПОСЛЕДНИЙ ЛИСТ
(из сборника «Горящий светильник» 1907 г.)

В небольшом квартале к западу от Вашингтон-сквера улицы перепутались и переломались в короткие полоски, именуемые проездами. Эти проезды образуют странные углы и кривые линии. Одна улица там даже пересекает самое себя раза два. Некому художнику удалось открыть весьма ценное свойство этой улицы. Предположим, сборщик из магазина со счетом за краски, бумагу и холст повстречает там самого себя, идущего восвояси, не получив ни единого цента по счету!

И вот люди искусства набрали на своеобразный квартал Гринич-Виллидж в поисках окон, выходящих на север, кровель XVIII столетия, голландских мансард и дешевой квартирной платы. Затем они перевезли туда с Шестой авеню несколько оловянных кружек и одну-две жаровни и основали «колонию».

Студия Сью и Джонси помещалась наверху трехэтажного кирпичного дома. Джонси – уменьшительное от Джоанны. Одна приехала из штата Мэйн, другая из Калифорнии. Они познакомились за табльдотом одного ресторанчика на Восьмой улице и нашли, что их взгляды на искусство, цикорный салат и модные рукава вполне совпадают. В результате и возникла общая студия.

Это было в мае. В ноябре неприветливый чужак, которого доктора именуют Пневмонией, незримо разгуливал по колонии, касаясь то одного, то другого своими ледяными пальцами. По Восточной стороне этот душегуб шагал смело, поражая десятки жертв, но здесь, в лабиринте узких, поросших мохом переулков, он плелся нога за ногу.

Господина Пневмонию никак нельзя было назвать галантным старым джентльменом. Миниатюрная девушка, малокровная от калифорнийских зефиров, едва ли могла считаться достойным противником для дюжего старого тупицы с красными кулачищами и одышкой. Однако он свалил ее с ног, и Джонси лежала неподвижно на крашеной железной кровати, глядя сквозь мелкий переплет голландского окна на глухую стену соседнего кирпичного дома.

Однажды утром озабоченный доктор одним движением косматых седых бровей вызвал Сью в коридор.

– У нее один шанс... ну, скажем, против десяти, – сказал он, стряхивая ртуть в термометре. – И то, если она сама захочет жить. Вся наша фармакопоя теряет смысл, когда люди начинают действовать в интересах гробовщика. Ваша маленькая барышня решила, что ей уже не поправиться. О чем она думает?

– Ей... ей хотелось написать красками Неаполитанский залив.

– Красками? Чепуха! Нет ли у нее на душе чего-нибудь такого, о чем действительно стоило бы думать, например, мужчины?

– Мужчины? – переспросила Сью, и ее голос зазвучал резко, как губная гармоника. – Неужели мужчина стоит... Да нет, доктор, ничего подобного нет.

– Ну, тогда она просто ослабла, – решил доктор. – Я сделаю все, что буду в силах сделать как представитель науки. Но когда мой пациент начинает считать кареты в своей похоронной процессии, я скидываю пятьдесят процентов с целебной силы лекарств. Если вы сумеете добиться, чтобы она хоть раз спросила, какого фасона рукава будут носить этой зимой, я вам ручаюсь, что у нее будет один шанс из пяти, вместо одного из десяти.

После того как доктор ушел, Сью выбежала в мастерскую и плакала в японскую бумажную салфеточку до тех пор, пока та не размокла окончательно. Потом она храбро вошла в комнату Джонси с чертежной доской, насвистывая рэгтайм.

Джонси лежала, повернувшись лицом к окну, едва заметная под одеялами. Сью перестала насвистывать, думая, что Джонси уснула.

Она пристроила доску и начала рисунок тушью к журнальному рассказу. Для молодых художников путь в Искусство бывает вымощен иллюстрациями к журнальным рассказам, которыми молодые авторы мостят себе путь в Литературу.

Набрасывая для рассказа фигуру ковбоя из Айдахо в элегантных бриджах и с моноклем в глазу, Сью слышала тихий шепот, повторившийся несколько раз. Она торопливо подошла к кровати. Глаза Джонси были широко открыты. Она смотрела в окно и считала – считала в обратном порядке.

– Двенадцать, – произнесла она, и немного погодя: – одиннадцать, – а потом: – «десять» и «девять», а потом: – «восемь» и «семь» – почти одновременно.

Сью посмотрела в окно. Что там было считать? Был виден только пустой, унылый двор и глухая стена кирпичного дома в двадцати шагах. Старый-старый плющ с узловатым, подгнившим у корней стволом заплел до половины кирпичную стену. Холодное дыхание осени сорвало листья с лозы, и оголенные скелеты ветвей цеплялись за осыпающиеся кирпичи.

– Что там такое, милая? – спросила Сью.

– Шесть, – едва слышно ответила Джонси. – Теперь они облетают гораздо быстрее. Три дня назад их было почти сто. Голова кружилась считать. А теперь это легко. Вот и еще один полетел. Теперь осталось только пять.

– Чего пять, милая? Скажи своей Сьюди.

– Листьев. На плюще. Когда упадет последний лист, я умру. Я это знаю уже три дня. Разве доктор не сказал тебе?

– Первый раз слышу такую глупость! – с великолепным презрением отпарировала Сью. – Какое отношение могут иметь листья на старом плюще к тому, что ты поправишься? А ты еще так любила этот плющ, гадкая девочка! Не будь глупышкой. Да ведь еще сегодня доктор говорил мне, что ты скоро выздоровеешь... позволь, как же это он сказал?.. что у тебя десять шансов против одного. А ведь это не меньше, чем у каждого из нас здесь в Нью-Йорке, когда едешь в трамвае или идешь мимо нового дома. Попробуй съесть немножко бульона и дай твоей Сьюди закончить рисунок, чтобы она могла сбыть его редактору и купить вина для своей больной девочки и свиных котлет для себя.

– Вина тебе покупать больше не надо, – отвечала Джонси, пристально глядя в окно. – Вот и еще один полетел. Нет, бульона я не хочу. Значит, остается всего четыре. Я хочу видеть, как упадет последний лист. Тогда умру и я.

– Джонси, милая, – сказала Сью, наклоняясь над ней, – обещаешь ты мне не открывать глаз и не глядеть в окно, пока я не кончу

работать? Я должна сдать иллюстрацию завтра. Мне нужен свет, а то я спустила бы штору.

– Разве ты не можешь рисовать в другой комнате? – холодно спросила Джонси.

– Мне бы хотелось посидеть с тобой, – сказала Сью. – А кроме того, я не желаю, чтобы ты глядела на эти дурацкие листья.

– Скажи мне, когда кончишь, – закрывая глаза, произнесла Джонси, бледная и неподвижная, как поверженная статуя, – потому что мне хочется видеть, как упадет последний лист. Я устала ждать. Я устала думать. Мне хочется освободиться от всего, что меня держит, – лететь, лететь все ниже и ниже, как один из этих бедных, усталых листьев.

– Постарайся уснуть, – сказала Сью. – Мне надо позвать Бермана, я хочу писать с него золотоискателя-отшельника. Я самое большее на минутку. Смотри же, не шевелись, пока я не приду.

Старик Берман был художник, который жил в нижнем этаже под их студией. Ему было уже за шестьдесят, и борода, вся в завитках, как у Моисея Микеланджело, спускалась у него с головы сатира на тело гнома. В искусстве Берман был неудачником. Он все собирался написать шедевр, но даже и не начал его. Уже несколько лет он не писал ничего, кроме вывесок, реклам и тому подобной мазни ради куска хлеба. Он зарабатывал кое-что, позируя молодым художникам, которым профессионалы-натурщики оказывались не по карману. Он пил запоем, но все еще говорил о своем будущем шедевре. А в остальном это был злощипый старикашка, который издевался над всякой сентиментальностью и смотрел на себя, как на сторожевого пса, специально приставленного для охраны двух молодых художниц.

Сью застала Бермана, сильно пахнущего можжевельновыми ягодами, в его полутемной каморке нижнего этажа. В одном углу двадцать пять лет стояло на мольберте нетронутое полотно, готовое принять первые штрихи шедевра. Сью рассказала старику про фантазию Джонси и про свои опасения насчет того, как бы она, легкая и хрупкая, как лист, не улетела от них, когда ослабнет ее непрочная связь с миром. Старик Берман, чьи красные глаза очень

заметно слезились, раскричался, насмехаясь над такими идиотскими фантазиями.

– Что! – кричал он. – Возможна ли такая глупость – умирать от того, что листья падают с проклятого плюща! Первый раз слышу. Нет, не желаю позировать для вашего идиота-отшельника. Как вы позволяете ей забивать голову такой чепухой? Ах, бедная маленькая мисс Джонси!

– Она очень больна и слаба, – сказала Сью, – и от лихорадки ей приходят в голову разные болезненные фантазии. Очень хорошо, мистер Берман, – если вы не хотите мне позировать, то и не надо. А я все-таки думаю, что вы противный старик... противный старый болтунишка.

– Вот настоящая женщина! – закричал Берман. – Кто сказал, что я не хочу позировать? Идем. Я иду с вами. Полчаса я говорю, что хочу позировать. Боже мой! Здесь совсем не место болеть такой хорошей девушке, как мисс Джонси. Когда-нибудь я напишу шедевр, и мы все уедем отсюда. Да, да!

Джонси дремала, когда они поднялись наверх. Сью спустила шторы до самого подоконника и сделала Берману знак пройти в другую комнату. Там они подошли к окну и со страхом посмотрели на старый плющ. Потом переглянулись, не говоря ни слова. Шел холодный, упорный дождь пополам со снегом. Берман в старой синей рубашке уселся в позе золотоискателя-отшельника на перевернутый чайник вместо скалы.

На другое утро Сью, проснувшись после короткого сна, увидела, что Джонси не сводит тусклых, широко раскрытых глаз со спущенной зеленой шторы.

– Подними ее, я хочу посмотреть, – шепотом скомандовала Джонси.

Сью устало повиновалась.

И что же? После проливного дождя и резких порывов ветра, не унимавшихся всю ночь, на кирпичной стене еще виднелся один лист плюща последний! Все еще темнозеленый у стебелька, но тронутый по зубчатым краям желтизной тления и распада, он храбро держался на ветке в двадцати футах над землей.

– Это последний, – сказала Джонси. – Я думала, что он непременно упадет ночью. Я слышала ветер. Он упадет сегодня, тогда умру и я.

– Да бог с тобой! – сказала Сью, склоняясь усталой головой к подушке. – Подумай хоть обо мне, если не хочешь думать о себе! Что будет со мной?

Но Джонси не отвечала. Душа, готовясь отправиться в таинственный, далекий путь, становится чуждой всему на свете. Болезненная фантазия завладевала Джонси все сильнее, по мере того как одна за другой рвались все нити, связывавшие ее с жизнью и людьми.

День прошел, и даже в сумерки они видели, что одинокий лист плюща держится на своем стебельке на фоне кирпичной стены. А потом, с наступлением темноты, опять поднялся северный ветер, и дождь беспрерывно стучал в окна, скатываясь с низкой голландской кровли.

Как только рассвело, беспощадная Джонси велела снова поднять штору.

Лист плюща все еще оставался на месте.

Джонси долго лежала, глядя на него. Потом позвала Сью, которая разогревала для нее куриный бульон на газовой горелке.

– Я была скверной девчонкой, Сьюди, – сказала Джонси. – Должно быть, этот последний лист остался на ветке для того, чтобы показать мне, какая я была гадкая. Грешно желать себе смерти. Теперь ты можешь дать мне немного бульона, а потом молока с портвейном... Хотя нет: принеси мне сначала зеркальце, а потом обложи меня подушками, и я буду сидеть и смотреть, как ты стряпаешь.

Часом позже она сказала:

– Сьюди, надеюсь когда-нибудь написать красками Неаполитанский залив.

Днем пришел доктор, и Сью под каким-то предлогом вышла за ним в прихожую.

– Шансы равные, – сказал доктор, пожимая худенькую, дрожащую руку Сью. – При хорошем уходе вы одержите победу. А те-

перь я должен навестить еще одного больного, внизу. Его фамилия Берман. Кажется, он художник. Тоже воспаление легких. Он уже старик и очень слаб, а форма болезни тяжелая. Надежды нет никакой, но сегодня его отправят в больницу, там ему будет покойнее.

На другой день доктор сказал Сью:

– Она вне опасности. Вы победили. Теперь питание и уход – и больше ничего не нужно.

В тот же вечер Сью подошла к кровати, где лежала Джонси, с удовольствием довязывая ярко-синий, совершенно бесполезный шарф, и обняла ее одной рукой – вместе с подушкой.

– Мне надо кое-что сказать тебе, белая мышка, – начала она. – Мистер Берман умер сегодня в больнице от воспаления легких. Он болел всего только два дня. Утром первого дня швейцар нашел бедного старика на полу в его комнате. Он был без сознания. Башмаки и вся его одежда промокли насквозь и были холодны, как лед. Никто не мог понять, куда он выходил в такую ужасную ночь. Потом нашли фонарь, который все еще горел, лестницу, сдвинутую с места, несколько брошенных кистей и палитру с желтой и зеленой красками. Посмотри в окно, дорогая, на последний лист плюща. Тебя не удивляло, что он не дрожит и не шевелится от ветра? Да, милая, это и есть шедевр Бермана – он написал его в ту ночь, когда слетел последний лист.

Екатерина Приходовская

Последний лист

Моноопера

(по рассказу О'Генри)

Либретто Е. Приходовской

2014

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ

Сью – *сопрано*

СОСТАВ АНСАМБЛЯ

Organo

Piano

Clavicembalo

Timpani

Юлии Шипкевич
Последний лист

моноопера

по мотивам рассказа О'Генри

партитура

(для сопрано, органа, клавесина, фортепиано и литавр)

Екатерина Прихоловская

Maestoso (гроза)

Сью

Орган

Клавесин

Ф-но

Литавры

Сибкопирайт

Последний лист

2

7

Ф-но *p*

12

C. *(стук в дверь) (тихо, робко, из-за сцены)*
3 Мис-тер Бер-ман!

12

Орг. *mf 8' (Legni)*

12

Ф-но *mf* *p*

12

Лит. *mf*

Detailed description: This page of a musical score for 'Последний лист' (The Last Leaf) features five staves. The top staff is for Piano (Ф-но), starting at measure 7 with a piano (*p*) dynamic. The second staff is for Voice (C.), with lyrics '(стук в дверь) (тихо, робко, из-за сцены)' and 'Мис-тер Бер-ман!' starting at measure 12. The third staff is for Organ (Орг.), with a *mf 8' (Legni)* dynamic. The fourth staff is for Piano (Ф-но), with dynamics *mf* and *p*. The fifth staff is for Lute (Лит.), with a *mf* dynamic. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

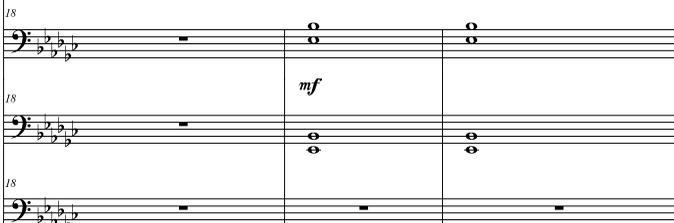
15 *(стук в дверь)*

C.  Мис-тер Бер-ман!

Ф-но 

18 Сю заходит

C.  Не о-дол-

Org.  *mf*

Ф-но  *mf*

Лит.  *mf*

Последний лист

4

21

C. *жиге ли мне па-ру мо-нет? Куп-лю ле-карст-ва для Джон-си.*

Ф-но

24

Ф-но

26

C. *О - на так сла-ба,*

Орг.

Ф-но

The musical score is written for four parts: vocal line (C.), piano (Ф-но), organ (Орг.), and another piano part (Ф-но). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The vocal line includes the lyrics: "жиге ли мне па-ру мо-нет? Куп-лю ле-карст-ва для Джон-си." and "О - на так сла-ба,". The piano parts feature intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The organ part has a dynamic marking of *p* and a performance instruction *S' (Archi)*. The score is numbered 4 at the top and 21, 24, and 26 at the beginning of the respective systems.

29

С. так слаба. Це-лый день ле-жит и сви-та-ет ли-стья на пло-ще.

Орг.

32

С. Це-лый день их ве-тер срыва-ет всё быстрей и быстрей - и о-на го-ворит

Орг.

Последний лист

6

Andante

35 так по-кор-но и страш-но: "Ког - да у - па-дёт пос - лед - ний лист, и

35 *p* 8' (Bl. flauti)

35 *p*

38 я у - ле-чу с ним. Ус - та - ла я ждать. Я па - да - ю вниз -

38 (8^{ma})

38

38

42 ⁴

С. так же, как сле-та - ют о - ни...

Орг.

42

42

42

Ф-но

"Танец опадающих листьев" (на экране)

mp

47

4' (Legni)

Орг.

47

47

Ф-но

47

4

52 *(pizzicato)* 8' (Brass)

Орг. 52 8' (Archi) 8' (Legni)

Ф-но

С. 57 И

Орг. 57 8' (Archi) 8' (Archi) 8' (Legni)

Ф-но 57

62

С. 
 сно-ва, и сно-ва я слы-шу и слы-шу: три - над-чать... две - над-чать...

Орг. 
 8' (Brass) (Legni)

Detailed description: This system contains measures 62-65. The vocal line (S.) is in a soprano clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lyrics are: "сно-ва, и сно-ва я слы-шу и слы-шу: три - над-чать... две - над-чать...". The organ accompaniment (Орг.) consists of three staves: a right-hand treble staff, a left-hand bass staff, and a lower bass staff. The right-hand staff has a registration of 8' (Brass) (Legni). The organ part features a steady eighth-note accompaniment with doublets (marked with '2') in both hands.

66

С. 
 Я по-дой-ду, а о - на, как сле-па-я, всё смот-рит и шеп-чет:

Орг. 

Detailed description: This system contains measures 66-69. The vocal line (S.) is in a soprano clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Я по-дой-ду, а о - на, как сле-па-я, всё смот-рит и шеп-чет:". The organ accompaniment (Орг.) consists of three staves: a right-hand treble staff, a left-hand bass staff, and a lower bass staff. The organ part continues with the same eighth-note accompaniment and doublets as in the previous system.

70 ***p** отрешённо*

С. "Де-вятъ... Во-семь... Как быст-ро о-ни ста-ли сле- тать. А вче-

70 ***p** отрешённо (В. Пауи)*

Орг.

74

С. ра их бы-ло так мно-го. Го-ло-ва кру-жи-лась счи- тать.

74

Орг.

74

Ф-но

79

С. Ког - да у - па - дёт пос - лед - ний лист, и я у - ле - чу с ним. Ус -

79 (часы)
4' (Bl. flauti)

Орг.

79

79

79

Ф-но (часы)
con X^{co} .

Последний лист

12

84

С. та-ла я ждаль... Я па-да-ю вниз, так же, как сле-та-ют о - ни"...

84

Орг.

84

84

84

Ф-но

84

Ф-но

89

2

2

Тревожно, con moto

94

сессо

С. Ут-ром у нас был док-тор, и вот что он ска-зал.

94

Клав. *mf*

94

98

С. 

"Вся фар-ма-ко-пе-я не и-ме-ет смыс-ла, ес-ли наш боль-ной у -

Клав. 

101

С. 

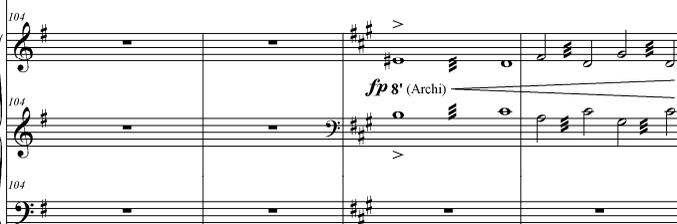
же соб-рал-ся путь. Ес-ли че-ло-век сам не хо-чет жиз-ни,

Клав. 

104

С.  как е - го вер - нуть?...\" Раз - ве мож - но же - лать се - бе смер - ти

104

Орг.  *fp 8' (Archi)*

104

Клав.  *f*

104

Ф-но  *f*

108

C. *от-то-го, что о-сень-ю о-па-да-ют лис-тья! Раз - ве мож - но! С про - кля-тых ве - ток*

108

Орг. *fp* *f*

112

C. *па-да-ют о - ни не - у - дер - жи - мо быст-ро!.. Раз - ве мож - но?*

112

Орг. *staccato (Bl. flauti)*

112

Ф-но *mf staccato*

116

С.

Мис - тер Бер-ман... Раз - ве

116

Орг.

116

116

116

Ф-но

116

(отчаянно)

С. *120*
 мож - но?!... А о - на всё счи - та - ет лис - тья, а о -

Орг. *120*

Клав. *120*
ff

Ф-но *120*
ff

124

С.

ни всё быст-рей ле - тят. Вся фар - ма - ко - пе - я не и -

Клав.

124

Ф-но

127

С.

ме - ст смыс - ла, не ос - та - но - вить их, не у - дер-жать...

Клав.

127

p

Ф-но

130

Org.

ff 4' (Brass)

130

ff 16' 32' (Brass)

130

Ф-но

ff

130

Detailed description: The image shows a musical score for two instruments: Organ (Org.) and Piano (Ф-но). The score is in 2/4 time and D major. It covers measures 130 to 133. The Organ part has a dynamic of *ff* and includes brass sound effects (4' and 16' 32'). The Piano part has a dynamic of *ff*. The score is written in a system with four staves. The Organ part is on the top two staves, and the Piano part is on the bottom two staves. The Organ part has a treble clef and the Piano part has a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Piu mosso

The musical score is arranged in three systems, each with two staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Piu mosso".

- System 1 (Org. - Organ):** The top two staves are mostly empty, with a whole rest in the first measure of each. The bottom staff (bass clef) starts at measure 134 with a chord of F# and C# (F#2 and C#3), followed by a whole rest in the next three measures.
- System 2 (Клав. - Piano):** The top staff (treble clef) has a whole rest in the first measure, followed by a melodic line starting in the second measure with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff (bass clef) has a whole rest in the first measure, followed by a bass line starting in the second measure.
- System 3 (Ф-но - F-NO):** The top staff (treble clef) has a whole rest in the first measure, followed by a melodic line starting in the third measure with a piano (*p*) dynamic and staccato articulation. The bottom staff (bass clef) has a whole rest in the first measure, followed by a bass line starting in the third measure.

138

Org.

p 8' 4' (Flauto piccolo)

p 8' 4' (Brass)

Клав.

138

Ф-но

138

Detailed description of the musical score: The score is for measures 138 to 141. It features three staves: Organ (top), Piano (middle), and Harpsichord (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Organ part has a rest in measures 138-140 and enters in measure 141 with a melodic line marked *p* 8' 4' (Flauto piccolo). The Piano part has a rest in measure 138 and enters in measure 139 with a melodic line marked *p* 8' 4' (Brass). The Harpsichord part plays a continuous rhythmic accompaniment throughout all measures.

The musical score is divided into three systems, each starting at measure 142. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Organ):** The Organ part (Орг.) is written in a grand staff. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.
- System 2 (Piano):** The Piano part (Клав.) is written in a grand staff. The right hand features a melodic line with accents (>) and dynamic markings of *sf sf* etc. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- System 3 (F-NO):** The F-NO part (Ф-но) is written in a grand staff. The right hand has a melodic line with dynamic markings of *sf sf* etc. The left hand continues with an eighth-note accompaniment.

146

Орг.

146

146

146

Клав.

146

146

Ф-но

146

146

cresc.

cresc.

372

150

Орг.

150

150

Клав.

150

150

Ф-но

cresc.

С.

154

Джон-си! Не смот-ри ту-да! О-бе-шай мне до-ут-ра не смот-

Лит.

154

f

non rit!

Темпо I

157

С. *реть!..*

157

Орг. *f* 8' (Brass)

157

16' 32' 64' (Brass)

f

157

Ф-но *ff*

157

Лит. *ff*

163

Ф-но *p*

168

Орг.

mf 8' (Legni)

p гдухо

168

168

168

Ф-но

mf

168

Лит.

mf

The musical score consists of three systems of staves, all in the key of D major (one sharp).

- System 1 (Org. - Organ):**
 - Staff 1 (Treble clef): Measure 172 contains a melodic line with eighth notes and a slur. Measure 173 contains a chord with an accent (>) and a dynamic marking of *f*.
 - Staff 2 (Bass clef): Measure 172 contains a triplet of eighth notes. Measure 173 contains a chord with an accent (>) and a dynamic marking of *f* 8' (Brass).
 - Staff 3 (Bass clef): Measure 172 is a whole rest. Measure 173 contains a long note with a dynamic marking of *f* 16' (Brass) and a *dim.* (diminuendo) hairpin.
- System 2 (Ф-но - Piano):**
 - Staff 4 (Bass clef): Measure 172 is a whole rest. Measure 173 contains a chord with an accent (>) and a dynamic marking of *mf*.
 - Staff 5 (Bass clef): Measure 172 is a whole rest. Measure 173 contains a chord with an accent (>).
- System 3 (Лит. - Trombone):**
 - Staff 6 (Bass clef): Measure 172 is a whole rest. Measure 173 contains a note with an accent (>) and a dynamic marking of *f*.

The musical score is arranged in four systems, each with a label on the left: Орг. (Organ), Клав. (Piano), Ф-но (Harpsichord), and Лют. (Lute). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 174.

- Орг. (Organ):** Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a dynamic marking of *f* (forte) and a slur over a group of notes. The left hand has a dynamic marking of *f* and a slur over a group of notes, with a *dim.* (diminuendo) marking towards the end of the phrase.
- Клав. (Piano):** Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and a slur over a group of notes. The left hand has a dynamic marking of *mp* and a slur over a group of notes.
- Ф-но (Harpsichord):** Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a slur over a group of notes. The left hand has a dynamic marking of *mf* and a slur over a group of notes.
- Лют. (Lute):** Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a dynamic marking of *f* and a slur over a group of notes. The left hand has a dynamic marking of *f* and a slur over a group of notes.

177

Org.

p 8' (Legni)

p sub. cresc.

177

Ф-но

p sub. cresc.

180

Орг.

(стремительно наращается звучность)

ff 8' (Brass) dim.

180

180

Клав.

180

Ф-но

(стремительно наращается звучность)

f

Лит.

ff

183

С.

183

183

Орг.

183

183

Клав.

183

183

Ф-но

183

Лит.

Detailed description of the musical score: The score is arranged in a system with five staves. The top staff is for the voice (С.), which is mostly silent with some notes in the final measure. The second and third staves are for the organ (Орг.), with dynamic markings of *ff* and *dim.*. The fourth and fifth staves are for the piano (Клав.), with dynamic markings of *mf*. The sixth and seventh staves are for the harp (Лит.), with a dynamic marking of *ff*. The score is in a key signature of two flats and common time. The organ part features a prominent melodic line with a *ff* dynamic and a *dim.* marking. The piano part has a steady accompaniment with *mf* dynamics. The harp part has a few notes with a *ff* dynamic.

Последний лист

32

186 *тревожно*

С. Гро - за, гро-за. По - гас-ли ог-ни. Тя -

Клав. *p* *secco*

186 3 3 3 3

190 2

С. жё-лым сном за - бы-лась зем-ля. Сле - тит се-год-ня пос - лед-ний лист, и

Клав. 190

194 2

С. зна - чит завт-ра ум - рёт о - на.

Клав. 194 *f*

Ф-но 194 *f* 2 2 2

199 *p* cresc.

С. К ко - му же взы-вать, ко - го мо-лить -

Клав. 199 *p* cresc.

Ф-но 199

203

С. - - на зем - ле не бы - ва - ст му - дес - чтоб свет - лу - ю э - ту, без-за-

Клав. 203

Последний лист

34

206 *p sub.*

С. шит-ну - ю жизнь гро - за не сме-ла?! Тво - рец!

Клав. 206 *p sub.* 2

Ф-но 206 *p sub.* 2

Semplice

210

С. Ма - ло ху - дож - ни-ку на - ло - кис - ти, крас - ки да

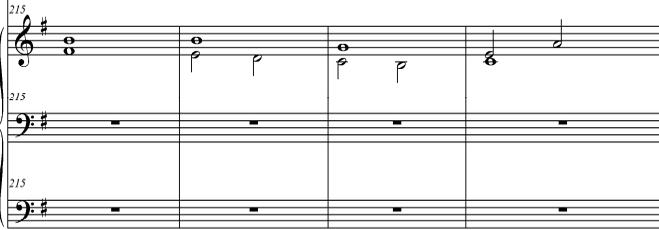
Орг. 210 *pp 8'* (Prinzpal, как в костёле)

Ф-но 210 светля

215

С. 
 чис - тый хо - лет. Ты ведь сам ху - дож - ник, хо - лет ог - ром - ный твой

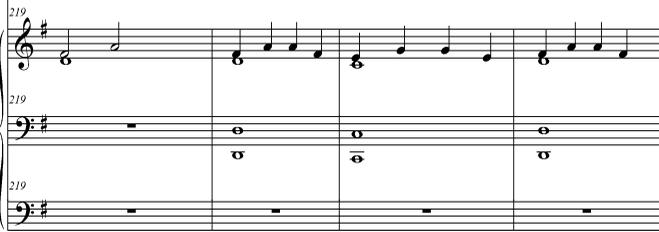
215

Орг. 

219

С. 
 от зем - ли до звезд... Пусть же чу - до сот - во - рит тво - я кисть, пусть плю - ша не сле -

219

Орг. 

223

C. 
 та - ст пос-лед-ний лист, толь-ко на день у - дер-жи е-го. У - дер - жи..

Орг. 

Detailed description: This system contains measures 223 to 227. The vocal line (C.) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lyrics are: "та - ст пос-лед-ний лист, толь-ко на день у - дер-жи е-го. У - дер - жи..". The piano accompaniment (Орг.) features a right hand with a treble clef and a key signature of one sharp. It starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The left hand (bass clef) has a key signature of one sharp and plays a simple harmonic accompaniment with half notes G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. The bottom-most staff is empty.

228

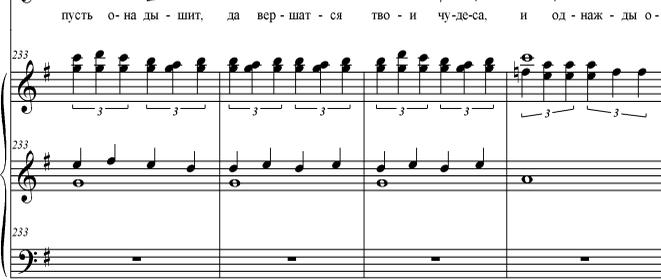
C. 
 Пусть о - на ве - рит,

Орг. 

Detailed description: This system contains measures 228 to 232. The vocal line (C.) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lyrics are: "Пусть о - на ве - рит,". The piano accompaniment (Орг.) features a right hand with a treble clef and a key signature of one sharp. It starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The left hand (bass clef) has a key signature of one sharp and plays a simple harmonic accompaniment with half notes G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. The bottom-most staff is empty.

233

C. 
 пусть о-на ды - шит, да вер - шат - ся тво - и чу-де-са, и од - наж - ды о -

Org. 
 The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. Triplet markings are present in the right hand.

237

C. 
 на на - пи - шет - лу-че - зар - ны - е не - бе - са.

Org. 
 The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A dynamic marking of *mf* is indicated above the right hand. The piece concludes with a key signature change to B-flat major.

241

Клав. *p*

Ф-но *p* *cresc.*

245

Орг. *mf* 8' (Tromba) *cresc.*

245

Клав. *f*

245

Ф-но

247

ff (Tutti)

247

ff (Tutti)

251

8va

251

251

254

8va *rit.*

254

dim.

254

258

Орг. *p* (Flauti)

258

258

Ф-но

Утро

p dolce, liberamente

258

262

Орг. *p s¹* (Flauto solo)

262

262

Ф-но

262

Сью открывает окно.
Земля купается в солнце...

266

Орг.

266

266

Ф-но

266

(пространственно)
mp 8' (Archi)

mp 16' (Archi)

mp

270

Орг.

270

270

Ф-но

270

274

Орг.

274

274

Ф-но

278

Орг.

278

278

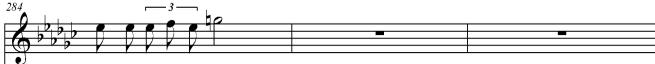
Ф-но

281

C.  Смо-ри! Пос-лед-ний

Орг.  *Piu f 8' 16' (Legni) (Archi)*
Piu f 16' (Legni) (Archi)

284

C.  лист е-щё не сле-тел.

Орг. 

Последний лист

44

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 287-289) features three staves: Organ (Org.), Piano (Клав.), and Violoncello (Ф-но). The Organ part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Piano and Violoncello parts are mostly silent, with a *ff* dynamic marking and the instruction 'Грозно, марcato' (Thunderous, marcato) appearing in the right hand of both instruments at measure 289. The second system (measures 290-292) features three staves: Piano (Клав.), Violoncello (Ф-но), and Violoncello (Ф-но). The Piano and Violoncello parts are active, with the Piano part having a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, and the Violoncello part having a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

295

dolce

С. Ты ведь меч - та - ла - ты пом - нишь?

295

P sotto voce 8' (Flauti)

295

Клав.

295

Ф-но

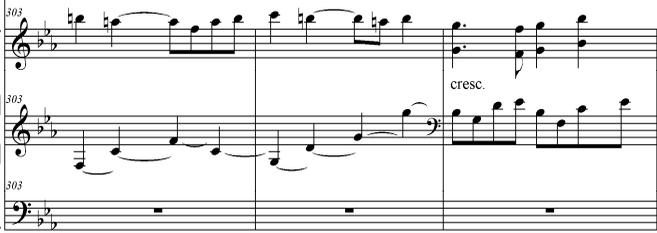
299

C.  Солн - це са-дит - ся, дрем - лет Не - а - поль,

299 

Орг. 

303  лас - ко - вых крас - ках мо - ре спит. Ты ведь меч-

303 

Орг. 

305 *cresc.*

303

306

C. *та-ла, ты ведь меч-та-ла! - на-пи-сать Не-а-по-ли-танс-кий за-*

Org.

310

C. *лив!..*

Org. *ff 8' 4' 2' (Archi)*

310 *ff 8' (Archi)*

310 *ff 16' 32' 64' (Archi)*

Ф-но *f*

312

Орг.

312

312

Ф-но

312

314

2' (Flauto solo)

p призрачно

Орг.

314

314

Ф-но

p *con Ped.* призрачно

314

318

Org. *pp 8'* (Bl. flauti)

318

318

Клав.

318

318

Ф-но

318

318

318

322

Клав.

322

322

Ф-но

322

322

322

328

C. Зна-ешь ты... Зна-ешь ты, что го-во-рит мис-тер Бер-ман, наш

Орг. *p* объёмно 8' (Flauti)

328

328

328

Detailed description: This system shows musical notation for measure 328. The vocal line (C.) is in a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melodic line with three triplet markings. The piano accompaniment (Орг.) consists of three staves: the upper staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur; the middle staff has a bass clef and contains a chordal accompaniment; the lower staff has a bass clef and is mostly empty. The dynamic marking 'p' and the instruction 'объёмно 8' (Flauti)' are placed above the piano part.

331

C. слав-ный, доб-рый ста-рик?

Орг.

331

331

331

Detailed description: This system shows musical notation for measure 331. The vocal line (C.) is in a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melodic line with a slur. The piano accompaniment (Орг.) consists of three staves: the upper staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur; the middle staff has a bass clef and contains a chordal accompaniment; the lower staff has a bass clef and is mostly empty.

335

С.

Од-наж-ды он на - пи - шет свой ше - девр, и

335

Орг.

335

335

величество, как клятва

p 16' (Archi)

335

Ф-но

p 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

con Ped.

338

С.

все мы у - е - дем да - ле - ко - да - ле - ко, там, да-ле-ко, начнётся

338

Орг.

338

338

Ф-но

341

С.  но - ва - я жизнь, но - ва - я, ве - сё - ла - я жизнь.

341 

341 

341 

341  (обрыве)
mf secco

341 

341 

341  *mf* secco

Клав.

Ф-но

345

С.

По-смот-ри на пос - лед - ний лист! Гро-

345

Орг.

mf, торжественно
8' (Brass)

345

Клав.

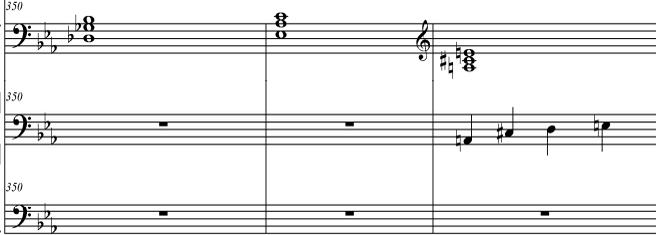
345

Ф-но

morendo

350

C.  за и ве-тер не сор-ва-ли е-го. О - дин, он храб-ро

350  Орг.

Detailed description: This system shows musical notation for measure 350. It includes a vocal line (C.) and a piano accompaniment (Орг.) with three staves. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are "за и ве-тер не сор-ва-ли е-го. О - дин, он храб-ро". The piano accompaniment consists of a right-hand staff and two left-hand staves. The right-hand staff has a treble clef and contains chords and a melodic line. The left-hand staves have bass clefs and contain chords. The measure number "350" is written above the vocal staff and below the piano staves.

353

C.  бо-рет-ся за жизнь, о - дин про-тив все-го.

353  Орг. *светло*

Detailed description: This system shows musical notation for measure 353. It includes a vocal line (C.) and a piano accompaniment (Орг.) with three staves. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are "бо-рет-ся за жизнь, о - дин про-тив все-го.". The piano accompaniment consists of a right-hand staff and two left-hand staves. The right-hand staff has a treble clef and contains chords and a melodic line. The left-hand staves have bass clefs and contain chords. The word "светло" is written above the piano accompaniment. The measure number "353" is written above the vocal staff and below the piano staves.

357

Орг.

357

357

357

Клав.

357

357

Ф-но

357

tr внезапно

3

3

3

3

3

3

3

3

3

The image shows a musical score for three instruments: Organ, Piano, and Fender Rhodes. The score is in 3/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The Organ part (top system) has a treble clef and a bass clef. The Piano part (middle system) has a bass clef. The Fender Rhodes part (bottom system) has a treble clef and a bass clef. The Organ part includes the instruction "con anima (Corti)". The score is divided into three measures. The first measure shows the Organ playing a melody in the treble and chords in the bass, while the Piano and Fender Rhodes play triplets. The second measure shows the Organ playing a melody in the treble and chords in the bass, while the Piano and Fender Rhodes play chords. The third measure shows the Organ playing a melody in the treble and chords in the bass, while the Piano and Fender Rhodes play chords.

361

Org.

con anima (Corti)

361

361

Клав.

361

3

361

3

3

Ф-но

3

364

Орг. *спокойно*

364

Клав. *смятено*

364

Ф-но *смятено*

Detailed description: The image shows a musical score for three instruments: Organ, Piano, and F-harp (Ф-но). The score begins at measure 364. The Organ part (top system) is marked 'спокойно' (calmly) and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The Piano (middle system) and F-harp (bottom system) parts are marked 'смятено' (agitated) and play a rhythmic triplet pattern in the right hand. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Organ part has a measure rest in the first measure, followed by notes in the second and third measures. The Piano and F-harp parts have a measure rest in the first measure, followed by a triplet of eighth notes in the second measure, and a final note in the third measure.

Музыкальный фрагмент, состоящий из нескольких систем нотации для различных инструментов.

Система 1 (Орг. - Орган): Музыкальные стaves для органа. Включает ноты для правой и левой руки. Обозначения: *ff* (tutti).

Система 2 (Клав. - Клавир): Музыкальные стaves для клавирного ансамбля. Включает ноты для правой и левой руки. Обозначения: *non rit!*, *3* (трио).

Система 3 (Ф-но - Фортепиано): Музыкальные стaves для фортепиано. Включает ноты для правой и левой руки. Обозначения: *non rit!*, *3* (трио).

Система 4 (Орг. - Орган): Музыкальные стaves для органа. Включает ноты для правой и левой руки. Обозначения: (Comi), (Tutti).

Система 5 (Ф-но - Фортепиано): Музыкальные стaves для фортепиано. Включает ноты для правой и левой руки. Обозначения: *f*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех систем нотации. Первая система — вокальная линия (С.), вторая — оркестровая (Орг.), третья — фортепиано (Ф-но). Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и 4/4 такта. В начале фрагмента (такт 375) происходит смена тональности на ре-бемоль мажор (один бемоль). Вокальная линия содержит текст: «Мы по-бе-ди-ли! Док-тор ска-». Оркестровая часть включает партии для труб (Corno), обозначенные как «(Corni)», и фортепиано. В фортепиано партии используется динамическое обозначение *p* (пиано).

С. 375 Мы по-бе-ди-ли! Док-тор ска-

Орг. 375 (Corni)

Ф-но 375 *p*

379

C. зал, о-на бу-дет жить!.. Те-перь, он ска - зал, нуж-ен толь-ко у - ход.

379 *светло, хрустально*
p 4' (Quasi celeste)

379 *p 8' (Flauti)*

379

Ф-но

384

C. Толь-ко хо-ро-ший у - ход.

384

Org.

384

389

Орг.

389

389

Ф-но

p

394

С.

Нужно ку - пить мо - ло - ка и кот-лет для

394

Орг.

394

P 16' (Fagotti)

394

Ф-но

насыщенно
legato

389

Орг.

389

389

Ф-но

389

p

394

С.

Нужно ку - пить мо - ло - ка и кот - лет для

Орг.

394

394

p 16' (Fagotti)

Ф-но

394

насыщенно
legato

399
С. Джон - си

399
Орг. *p 8'* (Legni)

399
Ф-но

Последний лист

64

Сюю уходит

402

С.

Нужно раз-жечь ка - ми...

402

Орг.

402

402

402

Ф-но

dim. (растворяясь)

405

Орг.

pp 8' (Brass)

403

405

Ф-но

p

410

Ф-но

414

Опр.

414

414

414

(Flauti) (Brass)

(Fagotti)

Ф-но

418

Орг.

418

418

418

Ф-но

Meno mosso (Andante)

422

Ф-но

Р Ровный тёплый свет от камина...

426

С.

Вот что я ска-жу те-бе, бе-ла-я мыш-ка. Мис-тер Бер-ман у-мер се-год-ни боль-

426

Ф-но

429

С.

ни-це. По-смот-ри на пос-лед-ний лист. Гро-за и ве-тер не сор-

429

Орг.

p sf (Archi)

429

Ф-но

433

С. ва - ли е - го. В ту ночь наш-ли

Org.

Ф-но

436

С. фо-нарь, что всё с-щё го-рел, две кис-ти, па-лит-ру, лест-ни-цу у сте-ны...

Ф-но

439

С. Ник-то не знал, за-чем ста-рик наш вы-хо-дил тог-да, гро-зу,

Ф-но

442

С. тот страш-ный мрак и хо-лод... Да, мис-тер Бер-ман на-пи-

Орг. (Tutti) *mf*

Ф-но *mf*

Последний лист

70

444

C. сал свой ше-девр - - - в ту ночь, когда сле-тел последний лист.

444

Org.

444

444

444

Ф-но

3 3 3 3 3

447

Org. *p* (Brass) (Legni)

447

447

Detailed description: The score is for a piece titled 'Последний лист' (The Last Leaf). It features three main parts: a vocal line (C.), an organ part (Org.), and a piano part (Ф-но). The vocal line starts at measure 444 with the lyrics 'сал свой ше-девр - - - в ту ночь, когда сле-тел последний лист.' The organ part consists of several chords and a melodic line. The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. A brass section (Brass) and woodwind section (Legni) enter at measure 447, playing a sustained chord. The score is written in a key with three flats and a 4/4 time signature.

Научное издание

ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна

**СМЫСЛОВОЙ
И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ
МОНООПЕРЫ**

Редактор Н.А. Афанасьева
Компьютерная верстка А.И. Лелюю
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано к печати 11.12.2017 г. Формат 60×84^{1/16}.

Бумага для офисной техники. Гарнитура Times.

Усл. печ. л. 24,6.

Тираж 250 экз. Заказ № 2872.

Отпечатано на оборудовании
Издательского Дома
Томского государственного университета
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Тел. 8+(382-2)–52-98-49
Сайт: <http://publish.tsu.ru>
E-mail: rio.tsu@mail.ru

ISBN 978-5-94621-657-9



9 785946 216579