УДК 781.6
DOI: 10.17223/22220836/29/17

Е.А. Приходовская

ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ МОНООПЕРЫ ПО ПЛАНУ КОМПЛЕКСНОГО МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО АНАЛИЗА (Е. ПРИХОДОВСКАЯ. «МЦЫРИ»)

В статье рассматривается предлагаемый автором план комплексного междисциплинарного анализа монооперы, по которому проводится прогнозирование / моделирование новой монооперы, над которой в настоящее время работает автор статьи как композитор, – монооперы «Мцыри» по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. Утверждается, что крупные жанры (к которым, в силу своих синтетических свойств и масштаба, относится монооперa) требуют детального подготовительного плана, предваряющего длительную и тщательную подробную разработку сочинения.
Ключевые слова: *монооперa, композитор, междисциплинарный анализ, моделирование, предварительный план.*

Предлагаемый междисциплинарный анализ[1] подразделяем на три блока, отвечающих множественности компонентов синтетического текста монооперы.

Следует особенно подчеркнуть, что в качестве объекта предлагаемого междисциплинарного анализа выступает сугубо сам синтетический текст монооперы безотносительно сведений об авторе, истории создания и т.п. (по аналогии с анонимной рукописью). Такой подход позволяет выявить сугубо внутритекстовые закономерности, свойственные жанру монооперы.

Смысловой 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, именно в целях воплощения того или иного смыслового блока. Смысловой 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, внешне наблюдаемый сюжет, архетипические / мифологические корни данного образа. Это комплекс параметров, читаемых «извне» и не имеющих отношения к внутреннему миру персонажа или эмотивному плану (последовательности психологических событий). Здесь мы должны «представить» персонажа: кто он, где происходит действие, каковы этапы данного действия и т.п. В то же время выявляются архетипиче-

[1] Следует отметить, что анализ охватывает только наблюдаемые в тексте фиксированные характеристики, не вторгаясь в область, доступную динамическим факторам интерпретации при аудиовизуальном воплощении текста.

ские / мифологические основы образа и сюжета, функции персонажа в действии. Данный комплекс характеристик («фольклорный мотив» [1]), считаем справедливым отметить, можно определить для любого оперного персонажа безотносительно того, многоперсонажная рассматривается опера или монооопера. 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» [2. 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 предвиденье…» [3]. В русской традиции юродивый олицетворяет блаженного, «просветленного», причастного высшей истине, носителя «Божьего гласа»[1]. По классификации К. Юнга, наблюдаем воплощение архетипа Мудреца [4]. 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 в опере восходит к авторской оценке описываемых событий, что подчеркивается 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.).

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 монооопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» эмотивный план синхронизирован с событиями, зафиксированными в дневнике Анны Франк: каждая запись, обязательно датируемая, представляет собой локальный эмотив. Монооопера А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки» располагает более сложным рельефом эмотивного плана, выстраиваемого по рондальному принципу, соответственно специфике хронотопа данной монооперы. В монооопере М. Таривердиева «Ожидание» эмотивный план воплощает смену психологических состояний Женщины, протекающую в реальном времени.

В монооопере А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки» посредством рондального построения хронотопа реализуется повторность: «рефренами» служат точки возвращения к настоящему, представляющие собой единый эмотивный центр (смерть ребенка). В монооопере М. Таривердиева «Ожидание»

[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.

хронотоп синхронизирован с реальным временем ожидания возлюбленного «под часами»; повторность осуществляется посредством эмотивного центра «А его все нет и нет», каждый раз возникающего в новых контекстах (после различных эпизодов).

Исходя из вышесказанного, 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 во внутреннем мире персонажа внешней сигнальной системы. Степень присутствия внешней сигнальной системы во внутреннем мире персонажа 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 передается опосредованно, через *воспоминание* персонажа, но, с другой стороны, квалифицировать подобные воспоминания как обращение к внешней сигнальной системе считаем вполне допустимым, так как любой контакт персонажа с внешним (реальным или воображаемым) реципиентом представляет собой исключительно факт внутреннего мира. Следует отметить, что независимо от этого в существующих образцах моноопер присутствует скорее *наблюдение* над другими персонажами (объектами внутреннего мира), чем *контакт* с ними. Например, в моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» такие персонажи, как Лиз или Петер, бессловесны, такие персонажи, как супруги ван-Дааны, несмотря на живость и непосредственность отражения, остаются пассивными объектами, не вступающими с персонажем в контакт. В моноопере А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки» данный контакт несколько более очерчен: во-первых, все 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 [5]. Поскольку классификации смысловых ареалов на настоящий момент не существует – она принадлежит к области дальнейших исследований, 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 монооперы – вокально-симфонического интегратива. Первый комплекс характеристик содержит информацию о средствах выразительности академического вокала, наблюдаемых в данном тексте. Текст «разбирается» по эмотивным разделам. В каждом эмотивном разделе выявляются такие показатели, 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. 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 затаенности. 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 легкого 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. Спадавеккиа «Письмо незнакомки» языковая центрация почти на протяжении всего текста «смещена» в сторону средств выразительности академического вокала; единственный достаточно объемный 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 течение всего остального текста 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) моноопе-

ры. 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 ее близость к структурной модели симфонической поэмы. Моноопера Г. Фрида, напротив, подчеркнуто 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 с основными эмотивными центрами. 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 более, 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 4 ремарки.

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. Хронотоп. Характеристики внутреннего мира персонажа.

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 структурно-драматургических 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*.

Проводимый в статье анализ текущей работы композитора над монооперой (на собственном опыте автора) 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 еще не создан и создается в процессе анализа / моделирования / прогноза, имеет место возможность разграничения композитором собственной «свободной» воли и логической «предзаданности» тех или иных элементов текста.

Один из первых этапов – работа с текстом-первоисточником, в данном случае – с поэмой М.Ю. Лермонтова «Мцыри». 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 создает новый собственный текст. Текст-первоисточник самостоятелен и самодостаточен, он не требует «вмешательства» музыкальных средств выразительности, основываясь на тех – вербальных – средствах, которые заложены в нем поэтом. Кроме этого, новый синтетический текст существенно отличается от текста-первоисточника по объему: 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 еще нет «предзаданного»; осмысление эмотивного плана текста – выражение сугубо воли автора (в данном случае – автора нового текста, композитора).

«Подсказками» могут служить эпиграф, данный М.Ю. Лермонтовым («Вкушая, вкусих мало меда, и се аз умираю» (1-я Книга царств)) и его же примечание: «Мцыри – на грузинском языке значит „неслужащий монах“, нечто вроде „пóслушника“».

Персонажем монооперы был избран сам заглавный герой поэмы Мцыри[1]. Это сразу определило начало монооперы: если Мцыри 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 пришел, 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 душных 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 душных 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:

[1] В качестве альтернативного персонажа можно назвать того монаха, которого М.Ю. Лермонтов обозначает следующим образом:

Тогда пришел 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 внутреннего мира, если персонажем избирается слушающий, а не говорящий. Данная альтернатива оказывается допустимой, так как текст исповеди остается 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).

Хотя на миг когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой,
Хоть незнакомой, но родной.

Предпочтение было отдано мотиву Родины. Этот мотив, как можно заметить, в поэме подчеркивается неоднократно в совершенно различных контекстах. Выбор этого 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 невоплощенной мечты, его восхищение природой, поэтичность образов его внутреннего мира были бы безнадежно осквернены.

Приведем вариант либретто, ставший результатом достаточно длительной и разносторонней работы. Композитор очерчивал сразу эмотивные центры, поэтому эпизоды либретто пронумерованы:

1.
Ты слушать исповедь мою
Сюда пришел. 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 слез,
В душе я клятву произнес…

Здесь возникло затруднение: формулировки клятвы нет в тексте поэмы. В либретто требуется формулировка краткая и объемная, которая стала бы

тезисом, раскрывающим смысл поступка Мцыри (побега). Выход был только один – «досочинить» две строки, причем, 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, четкости и однозначности – характеристик клятвы. Поэтому появился второй вариант:

Любым путем, 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 *о* в середине и в конце каждой строки. Не соответствовала идее «внутренней рифмовки» первая половина второй строки («Прийти опять»); тем более, фонемы «и» и «а» на верхних нотах, удобные для лирического тенора, придадут звучанию «полетность» и «просветленность», тогда как клятва должна прозвучать сурово. Поэтому возник третий – окончательный – вариант:

Любым путем, 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 полет
Прилежный взор следить бы мог;
Он так прозрачно был глубок,
Так полон ровной синевой!..

8.

Кругом меня цвел божий сад;
Растений радужный наряд
И кудри виноградных лоз –
Хранило всё следы небесных слез…

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,
Страшней и гуще каждый час;
И миллионом черных 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 исступлении рыдал,
И грыз сырую грудь Земли,
И слезы, слезы потекли
В нее 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 мое, 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.

Дитя мое, дитя мое,
Останься здесь со мной:
В воде привольное житье
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 пришлет.
И мне почудится, что друг
Иль брат склонился надо мной
И что вполголоса поет
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 не было в монооперe, в связи с чем он появится в финале? Проклятие требует протестности, активности – того, что противоречит общему эмотиву финала, посвященного 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 в себе основные постулаты «воли автора» (композитора), можно считать вчерне завершенной; вчерне – в силу множества корректив, которые неизбежно возникнут в процессе дальнейшей творческой работы.

Таким образом, можно считать уже найденными основные смысловые ориентиры монооперы, что позволяет обратиться к смысловому блоку комплексного междисциплинарного анализа монооперы.

Согласно вторичному сюжету, Мцыри – послушник одного из грузинских монастырей, привезенный туда русским генералом в детстве («Он был, казалось, лет шести») с кавказских гор, где шла война между русскими и черкесами. Русский генерал вез его не в этот монастырь («Ребенка пленного он вез»), но оставил там в связи с физическим состоянием ребенка («Тот занемог, не перенес трудов далекого пути»). В этом монастыре он и вырос – точный его возраст не указывается, но, как можно предположить, на момент действия монооперы ему лет 17–20. О судьбе его родителей и сестер в поэме сведений нет – как можно предположить, 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 окрещен 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 он 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 свое дело[1] («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» [6] восходит к образу Одиссея; с другой стороны – 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 бесприютности налицо.

Эмотивный план монооперы включает три эмотивные сферы – Родины, несвободы (монастыря) и природы – волшебства свободного 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 далекой 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 далекой 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 отме-

[1] Эпизод драки с барсом, как уже говорилось, исключаем. Тогда акцент делается на психологическую установку: если бы Мцыри пришел на Родину, трое суток голода и стрессов были бы ему, в его возрасте, нипочем; но он утратил смысл жизни, веру в будущее и уже не хотел продолжения жизни. Именно это, как можно предположить, и сыграло в его судьбе важнейшую роль.

тим очевидное превалирование сил действия (эмотивных сфер Родины и природы) над силами контрдействия (эмотивная сфера несвободы – монастыря). Вторичный (внешний) и первичный (внутренний) 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 забытья);

11) эмотив понимания невозможности воплощения мечты (эмотивный центр несвободы);

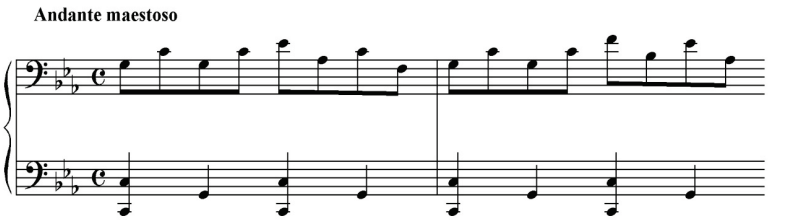
12) эмотив прощания (соединение всех эмотивных центров сил действия – восхищения красотой природы, забытья, мечты о Родине и символа Кавказа).

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 предопределены и обусловлены необходимостью воплощения выбранных автором смысловых ориентиров. Функциональная адекватность выражающего выражаемому логически предсказуема, может моделироваться и обосновываться, что мы и постараемся сделать в дальнейшем.

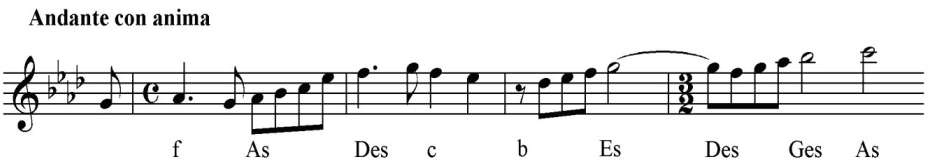
Прогнозирование / моделирование творческого процесса, в отличие от анализа зафиксированного текста, требует обращения ранее к структурному блоку и только затем – к языковому. Это обусловлено непосредственной связью эмотивных центров (выявляемых в смысловом блоке) с интонационно-тематическими комплексами, 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:

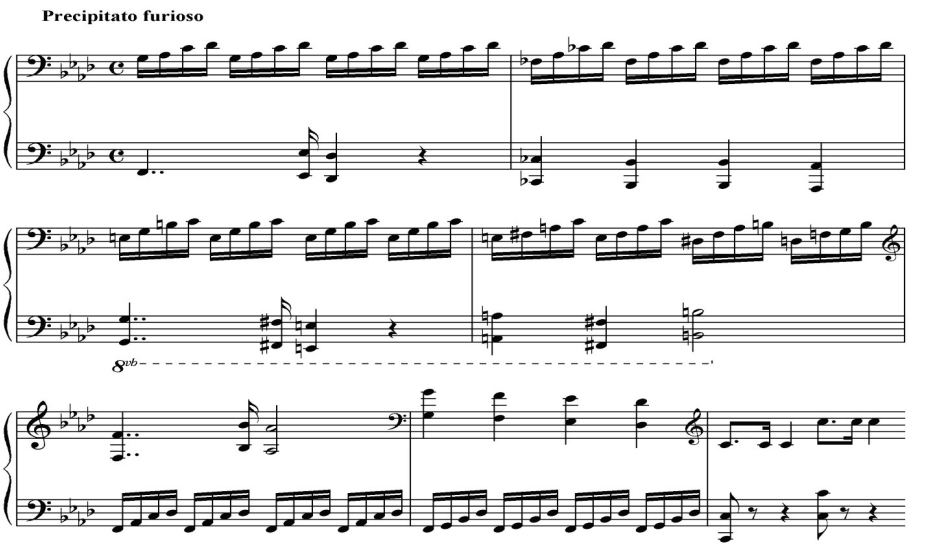
1. Тема несвободы (монастыря) – имитация монастырского колокольного звона:



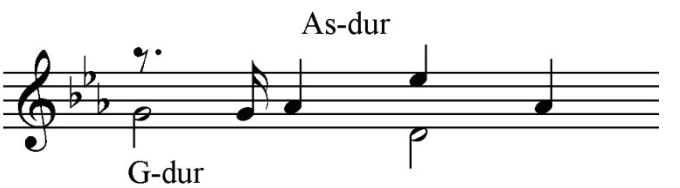
2. Тема мечты о Родине:



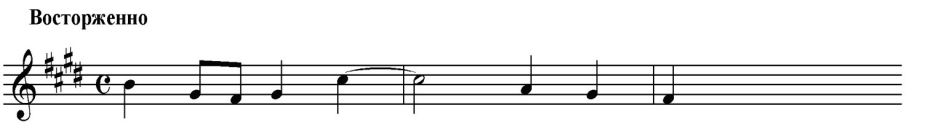
3. Тема грозы / бури / величия природы:



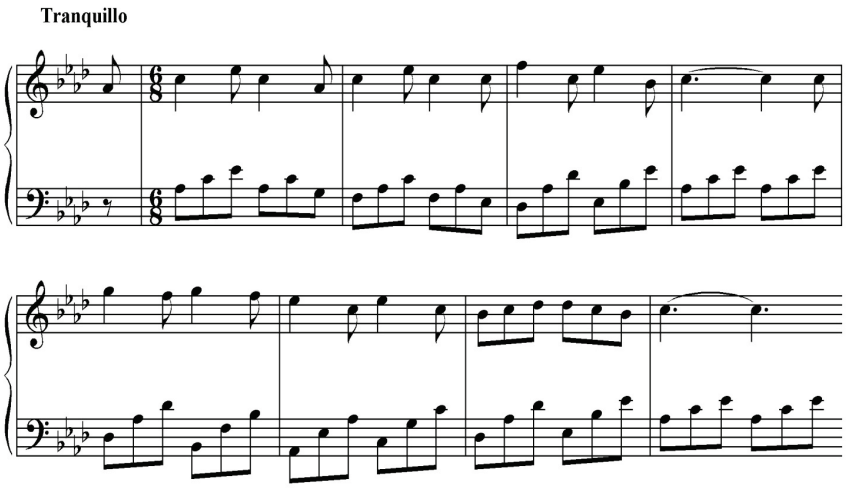
4. Тема символа Кавказа:



5. Тема восхищения красотой природы:



6. Тема забытья:



Динамическое функционирование музыкального тематизма, контуры тематической драматургии монооперы определяются динамикой эмотивных центров, заложенной в либретто. При соотнесении эмотивных центров с эмотивами, проведенном 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 забытья) – тема забытья;

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, забытья, мечты о Родине и символа Кавказа) – соединение тем восхищения красотой природы, забытья, 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 имеющими тех или иных очевидных предпочтений), в качестве основы СДА «Мцыри» констатируем метамодель монооперы – оперный монолог (сквозную сольную сцену).

Наглядно обобщим высказанные наблюдения (рис. 1).

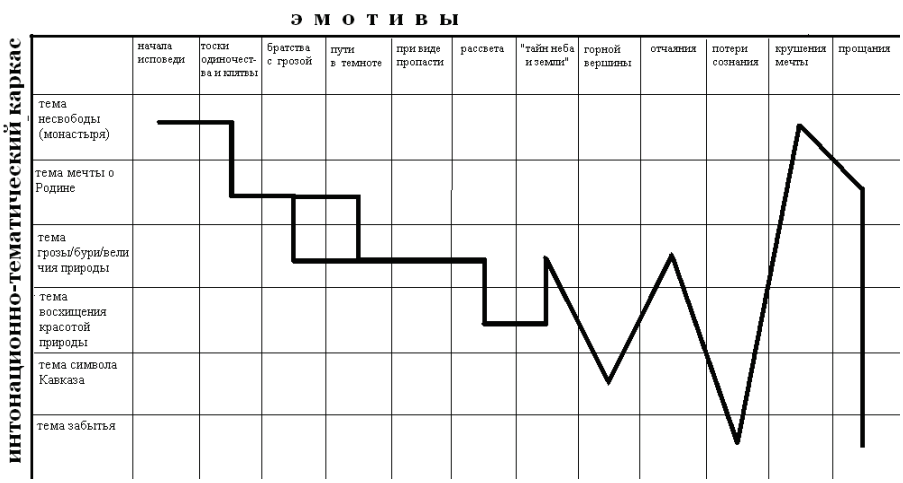


Рис. 1. Структурно-драматургический график монооперы «Мцыри»

Переходя к языковому блоку, следует отметить, что на специфику функционирования в тексте вокально-симфонического интегратива влияют, прежде всего, тематическая драматургия и равнозначность вербализованных и авербальных эмотивов данного текста. Здесь 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». Подчеркнем, что рельеф языковой центрации, как и многие другие внутритекстовые

закономерности, уже не является свободной «волей автора», так как преимущественно предопределен логикой развертывания 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 дается 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 счету это должна быть развернутая 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 воплощенного 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 – отраженная 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 все 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 несет функции отраженной, напротив – предшествует проведению основной кульминации.

10. «Вокруг меня цвел 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», развертывание кульминационного проведения темы без какой бы то ни было дискретной вершинной точки. Эмотивный центр восхищения красотой природы оказывается, таким образом, сосредоточенным в трех 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 прошел собственную кульминационную зону (двойную, состоящую из тихой и основной кульминаций), пересекаются и взаимодействуют в рассматриваемом эпизоде. Здесь нужен обширный оркестровый эпизод, воплощающий «шепот 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 – a 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 развернутой 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 моноопера – 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, 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 крушение, хотя фактологически это еще не подтверждено. В этом эпизоде крушение мечты можем фиксировать как факт внутреннего мира персонажа. Эмотивный центр грозы / бури обретает здесь новый ракурс: ракурс внутренней, психологической «бури», понимаемой как оплакивание невоплощенной мечты. Оплакивание невоплощенной мечты реализует оркестр после фразы солиста «И слезы, слезы потекли в нее горючею 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 передает 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 развертывания материала в данном эпизоде: повторность (даже граничащая с остинатностью), замедление и diminuendo – тот характер развития, который наиболее адекватно передается термином perdendosi («исчезая»).

17. «Понять не мог я долго». Финал монооперы содержит подчеркнутое 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 внутреннего мира, здесь оно получает фактологическое подтверждение, выполняя в первичном сюжете роль эпилога – обреченного осознания неизбежности. Партия солиста содержит речитативные реплики, что концентрирует внимание адресата на вербальной конструкции; партия оркестра здесь первична и представляет собой развернутую 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, забытья 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 внутреннего мира персонажа, 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 отчетливо, хоть и подсознательно, воспринимается адресатом.

Обозначим рельеф языковой центрации монооперы «Мцыри» более наглядно (рис. 2).

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. 2. Динамический график вокально-симфонического интегратива в монооперe «Мцыри»

Средства выразительности языковой системы академического вокала, фиксируемые в вокально-симфоническом интегративе монооперы «Мцыри», были уже частично обозначены при рассмотрении рельефа языковой центрации. Отметим некоторые стороны специфики функционирования вокальных средств выразительности в данном тексте.

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 напряженность 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, посвященный языковому воплощению данного эмотива, подразумевает развитие – изменение языковых характеристик в течение эпизода. Длина дыхания уменьшается, а плотность и тесситурная напряженность возрастают; увеличивается ариозность в рамках речитативности (интонационные сегменты должны стать к моменту произнесения клятвы емкими и запоминающимися);

3) эмотив братства с грозой. Здесь актуализируется ариозность, в рамках средней тесситуры, 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) эмотив длительного пути в темноте – период отдыха солиста;

5) эмотив благоговения при виде пропасти. Ариозность, кантилена (длина дыхания высокая), тесситура – средняя, ближе к низкой, соответственно – невысокая плотность дыхания;

6) эмотив рассвета. Ариозность, плотность и длина дыхания высокие, тесситура – средняя, ближе к высокой;

7) эмотив «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 эмотивного плана и языковой центрации): здесь на первом плане оказываются не внутренние интенции сознания персонажа, а то, к чему он прислушивается, – внешние контакты сознания; соответственно ведущее значение приобретают партия симфонического оркестра и тембровая окраска хора, что требует от солиста некоторого снижения интонационной активности;

8) эмотив 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) эмотив отчаяния. Здесь, напротив, – высокая тесситура, высокая плотность дыхания, но длина дыхания «колеблется», как и преобладание речитативности или ариозности;

10) эмотив видений при потере сознания. Ариозность (тема Песни рыбки), тесситура средняя, ближе к высокой; длина дыхания – высокая, плотность – низкая (вкупе все средства выразительности нацелены на создание впечатления «прозрачности» и «невесомого баюканья»);

11) эмотив понимания невозможности воплощения мечты (крушения мечты). Речитативность, тесситура низкая, длина дыхания – низкая, плотность дыхания – высокая (включается механизм необоримости финала, подчиняющий себе все средства выразительности как элементы воплощения финальной – подчеркнутой – 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 черных глаз
Смотрела ночи темнота
Сквозь ветви каждого куста…

Эти фрагменты можно расценить как тембровые «подсказки»: «сердитых сотня голосов», «волшебные, странные голоса», которые «шепчутся по кустам», как и «миллион черных глаз», свидетельствуют о приеме 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 сознания Мцыри живет и обладает множеством голосов, способных к интонационной, но не вербальной смысловой нагрузке. Снятие вербальной смысловой нагрузки с партии хора как тембрового комплекса, включенного 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 расчете 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.

Литература

1. *Фрейденберг О.М.* Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии) // Миф и литература древности. М., 1998. С. 623–665.

2. *Гончаренко С.С.* О поэтике оперы. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2010. 259 с.

3. *Юродивый* // Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. URL: http://slovardalja.net/word.php?wordid=44179 (дата обращения: 10.09.2017).

4. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.

5. *Приходовская Е.А.* Смысловой потенциал жанра монооперы: границы и перспективы // Теория и практика общественного развития. 2015. № 4. С. 119–121.

6. *Чигарёва Е.И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М.: УРСС, 2000. 210 с.

Prikhodovskaya Ekaterina A. National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: prihkatja@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 29, pp. 180–204.

DOI: 10.17223/22220836/29/17

PROCESS OF CREATION OF MONOOPERA ACCORDING TO THE PLAN OF COMPLEX INTERDISCIPLINARY ANALYSIS (E. PRIKHODOVSKAYA THE "NOVICE")

Key words: monoopera, composer, interdisciplinary analysis, modeling, preliminary plan.

The plan of the complete interdisciplinary analysis of the monoopera is subdivided into three blocks answering to plurality of components of the synthetic text of the monoopera offered. Only synthetic text of monoopera irrespectively of data, of the author, of creation history, etc. acts as an object of research here (by analogy with the anonymous manuscript). Such approach allows to reveal specific intra text regularities of monoopera. The plan of complex interdisciplinary analysis of monoopera:

Semantic block

1. Factual data on the character + external plot, archetypic/mythological roots of an image.
2. Internal plot: psychological events.
3. A place of external alarm system in an internal plot.
4. Conclusions: semantic area.

Language block

1. Means of expressiveness of opera vocals in this text.
2. Means of expressiveness of symphony orchestra in this text.
3. Relief of language centration.
4. Conclusions: dynamic schedule of a vocal and symphonic language integrative.

Structural block

1. Interaction of three algorithms (SDA) in the structural and dramaturgic organization of this text.
2. Intonational and thematic framework of the text (its communication with the emotive plan) + dynamics of development of a thematic organization of the text.
3. Text model attractor.
4. Conclusions: structural and dramaturgic diagram.

The Analysis/modelling of yet unfinished monoopera the "Novice" is offered. Stages of this analysis are synchronized with stages of creation of the text, that is the analysis = modeling = the prognosis of these or those characteristics of the work. The emphasis is placed on counter intensions of language – logical "prespecification" of a number of composer decisions are revealed. The shaping is also logically "prespecified" and relies on the principles of functionality of a musical form. As the text isn't created yet and is created in the course of the analysis/modelling/ prognosis, possibility of differentiation by the composer of own "free" will and logical "prespecification" of these or those elements of the text takes place. First of all, it is necessary to designate the general approach to the text primary source: the composer doesn't look for ways to a musical embodiment of the text primary source, he creates new, his/her own text. The text primary source is independent and self-sufficient, it doesn't demand "intervention" of musical means of expressiveness, based on those – verbal – means which are put in it by the poet. Besides, new – the synthetic text significantly differs from the text primary source in volume: it has to be much less, considerably more "centered" as it will be perceived "by ear" and exclusively procedural, chronologically irreversible (unlike the written text of primary source). Therefore, the new text has to possess its own structure, its own semantic reference points. At this stage still there is no "preset"; judgment of the emotive plan of the text is an expression of e the specific will of the author (in this case – the author of the new text, the composer). At predicting/modelling of the text according to the plan of the complete interdisciplinary analysis the main contours of specific decisions on semantics, structure and language are outlined. A number of more private questions connected with each episode is solved in the course of composer's work on the score. However this work can be con-

ducted according to the ready-made plan, counting on delineation of these or those concrete means which have already revealed the emotive characteristics what makes the creative work more aim oriented and productive. Spontaneity of creative searches and decisions is justified in small forms (in this regard as mild analog of a small form each concrete episode acts) whereas in large genres (to which, owing to the synthetic properties and scale, the monoopera belongs) demand bigger reasonableness for dramaturgic alignment and more detailed preliminary plan.

References

1. Freydenberg, O.M. (1998) *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. Moscow: Vostochnaya literature. pp. 623–665.

2. Goncharenko, S.S. (2010) *O poetike opery* [On the poetics of the opera]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory.

3. Dal, V.I. (n.d.) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian language]. [Online] Available from: http://slovardalja.net/word.php?wordid=44179. (Accessed: 10th September 2017).

4. Jung, K.G. (1991) *Arkhetip i simvol* [Archetype and symbol]. Moscow: Renessans.

5. Prikhodovskaya, E.A. (2015) Semantic potential of a genre of mono-opera: Limits and prospects. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya – Theory and Practice of Social Development*. 4. pp. 119–121. (In Russian).

6. Chigareva, E.I. (2000) *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni* [Mozart's operas in the context of his time culture]. Moscow: URSS.