

*На правах рукописи*



Приходовская Екатерина Анатольевна

СМЫСЛОВОЙ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ  
СИНТЕТИЧЕСКОГО ЖАНРА МОНООПЕРЫ

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ  
диссертации на соискание учёной степени  
доктора искусствоведения

НОВОСИБИРСК 2018

Работа выполнена на кафедре истории, философии и искусствознания  
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки»

**Научный консультант:**

**Коляденко Нина Павловна**

доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки», зав. кафедрой истории, философии и искусствознания

**Официальные оппоненты:**

**Волкова Полина Станиславовна**

доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор, ФГБОУ ВО «Кубанский государственный аграрный университет», профессор кафедры социологии и культурологии

**Лысенко Светлана Юрьевна**

доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры», профессор кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства

**Умнова Ирина Геннадьевна**

доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства

**Ведущая организация:**

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова», кафедра теории музыки и композиции

Защита состоится 16 мая 2018 года в 14 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 63099, Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: [ngk\\_dissovet@mail.ru](mailto:ngk_dissovet@mail.ru).

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

Учёный секретарь диссертационного совета  
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова  
Ольга Владимировна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 предметом исторических исследований, моноопера содержит множество ещё не реализованных перспектив. Опыт, накопленный в этом направлении признанными мастерами – оперными композиторами прошлых поколений, – позволяет обратиться к исследованию относительно вневременных (не зависящих от стилевых и эпохальных) характеристик жанра, актуальных как для существующих, так и для будущих его воплощений.

**Актуальность** обращения к моноопере обусловлена возрастанием в современных музыкально-сценических жанрах значения индивидуальности человека и интереса к его уникальному внутреннему миру. Интерес к индивидуальным особенностям личности человека диктует внимание к неповторимости психологических процессов, протекающих в его сознании. Известно, что многие явления современной музыкально-театральной практики основаны на принципе художественного воплощения психологических особенностей персонажа. Особое место в ряду произведений для музыкального театра занимают такие сценические жанры, как монодрама, моноспектакль, монобалет и среди них – моноопера. «Единственность» персонажа как непременное условие указанных жанров образует особый класс явлений современной художественной практики, поскольку их восприятие рассчитано, прежде всего, на «единственность» сознания человека для собственного внутреннего мира<sup>1</sup>.

Как можно предположить, реализация актуальной для современной художественной действительности антропоцентрической тенденции происходит посредством функционирования в названных выше жанрах *всеобъемлющего сознания персонажа*. Всеобъемлющим оно определяется в диссертации в опоре на «единственность» персонажа – и, соответственно, – панорамность восприятия персонажем всего видимого им образа мира. Центральным в данном случае становится *образ мира*, который видит единственный персонаж.

Всеобъемлющее сознание персонажа (далее в тексте – ВСП) функционирует в сценических моно-жанрах на основе корреляции между единственным сознанием персонажа и единственным для своего внутреннего мира воспринимающим сознанием – адресатом. В этом случае, полагаем, вступает в действие принцип *психологической идентификации* персонажа и адресата. Он заключается в выстра-

---

<sup>1</sup> Такой «единственностью» обладает воспринимающее сознание каждого зрителя-слушателя как адресата художественного высказывания.

ивании синхронизации психологических процессов, протекающих во внутреннем мире персонажа («заданных» художественной действительностью) и психологических процессов, протекающих во внутреннем мире зрителя/слушателя<sup>2</sup>.

Как представляется, моноопера является в ряду сценических жанров наиболее полным воплощением всеобъемлющего сознания персонажа и лежащего в его основе принципа психологической идентификации. В диссертации показано, что это качество обусловлено спецификой синтетической природы жанра: только моноопера способна реализовать художественными средствами единство вербального и невербального во внутреннем мире персонажа (в отличие от монобалета, который исключает вербализованные интенции сознания персонажа, и моноспектакля, сводящего к минимуму невербализованные).

**Степень разработанности проблемы.** Существующие исследования монооперы немногочисленны и придерживаются, преимущественно, исторического или аналитического ракурсов: достаточно вспомнить основополагающие работы А. Селицкого, С. Яковенко. Как правило, данный жанр рассматривается в комплексе с камерной оперой – хотя объединяет их, как будет показано далее, почти исключительно масштаб и состав исполнителей. В представленной диссертации речь идёт о *потенциале* жанра монооперы: ряд существующих ее образцов, преимущественно, содержит обращение к личности в моменты психологической дестабилизации, тогда как такие моменты – лишь частные случаи множества фактов психологической жизни. Потенциал жанра как наиболее полного воплощения художественного принципа психологической идентификации, реализующего богатую «палитру» ВСП, – выходит далеко за рамки существующих образцов, что и стремится автор показать в диссертации.

Для исследования потенциала монооперы до настоящего времени не сформированы методологические подходы; изучались только уже существующие образцы – и на их основе делались выводы о специфике жанра. Поэтому в работе оказываются более востребованными исследования смежных вопросов, чем немногочисленные примеры изучения некоторых текстов конкретных моноопер. Кроме того, привлекается внимание к реализации потенциала жанра в современном художественном процессе<sup>3</sup>.

Внимание в диссертации концентрируется на воплощении – в опоре на синтетический комплекс средств выразительности нотно-вербального текста – внутреннего мира персонажа, вступающего в процесс психологической идентифика-

---

<sup>2</sup> Разумеется, речь может идти не о полном ассоциировании адресата и персонажа, но о корреляции и синхронизации их сознаний на эмоционально-психологическом уровне, основанных на общих закономерностях человеческой психики.

<sup>3</sup> Такой аспект реализуется, например, в собственной композиторской деятельности автора диссертации.

ции с внутренним миром адресата. Предпринимается попытка выявить единый, не зависящий от конкретных эпохи и стиля, *жанровый инвариант* монооперы, который обеспечивает её смысловой и выразительный потенциал (функциональную зависимость «выражающего» от «выражаемого»). С такой точки зрения, как уже зафиксированными в текстах, так и ещё не созданными образцами представлен один и тот же жанровый инвариант.

Жанр монооперы в диссертации предлагается рассматривать как некую специфическую структурно-языковую формацию, обладающую характерными исключительно для данного феномена особенностями: уникальным языковым спектром (саморазвивающейся языковой системой средств выразительности) и рядом алгоритмов структурно-драматургической организации. Именно структурно-языковая формация, включающая два компонента – динамический (уникальный языковой спектр) и статический (структурно-драматургическая организация) – включает в себе *выразительный потенциал* жанра.

С выразительным потенциалом неразрывно связан *смысловой потенциал* монооперы – нестрогое ограниченное смысловое «поле», опирающееся на всеобъемлющий внутренний мир ее единственного персонажа и, соответственно, – принцип психологической идентификации адресата и персонажа.

Итак, определив ракурс исследования, обозначим его основные содержательные постулаты. В качестве **объекта** исследования рассматривается многоаспектная специфика синтетического жанра монооперы как вершинного воплощения принципа психологической идентификации адресата и персонажа. К **предмету** исследования относится интеграция языковых систем и взаимодействие структурно-драматургических алгоритмов в рамках смысловых ареалов, воплощаемых в синтетическом целом монооперы.

**Цель** предпринятой работы – выявить смысловой, языковой и структурно-драматургический потенциал монооперы, заключённый в её жанровом инварианте.

Достижение названной цели предполагает решение ряда **задач**, важнейшими из которых представляются следующие:

- 1) проследить генетические связи монооперы как наиболее полного воплощения принципа психологической идентификации адресата и персонажа;
- 2) очертить смысловой потенциал жанра;
- 3) охарактеризовать процессы интеграции языковых систем в уникальном языковом спектре жанра – вокально-симфоническом интегративе;

4) выявить принципы структурно-драматургической организации монооперы, основанной на взаимодействии нескольких структурно-драматургических алгоритмов;

5) обобщить выявленные закономерности и иллюстрировать их конкретными аналитическими материалами, в том числе анализом сочинений, созданных и создаваемых автором.

**Методологическую основу** исследования составляет комплекс музыковедческих, психологических, искусствоведческих, лингвистических подходов, дополненный отдельными положениями междисциплинарного синергетического дискурса и включающий элементы композиторского музыковедения. Методологическая основа синхронизирована с основными тезисами и структурой исследования.

*Первая группа* методологических – психологических и искусствоведческих подходов задействована при рассмотрении смыслового 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). Искусствоведческие подходы становятся актуальными при осмыслении «генеалогического древа» принципа психологической идентификации: привлекаются исследования И. Тронского, П. Гнедича, Г. Вёльфлина и др. Искусствоведческие подходы выступают также ключевыми при осмыслении эмотивности, выступающей в исследовании одним из основных понятий (В. Шаховский, П. Волкова, С. Ионова).

*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 др. 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 оркестровых 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 ее структурно-драматургической организации (Глава III). Основной здесь является функциональная теория В. Бобровского. 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 – на первом плане оказывается понятие тематической драматургии, введённое и рассматриваемое Е. Чигарёвой. Композиторское музыковедение, подчёркивающее практические аспекты рассматриваемых вопросов и имеющее двойственность интравертной и экстравертной направленности, представлено «встречными» направлениями работ музыковедов и композиторов.

Кроме констатации междисциплинарного принципа выбора методологических подходов, представляется необходимым сказать о следующей специфической черте исследования. Описание феномена монооперы, в силу его сравнительной молодости, 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 целостного жанра оперы. Необходимость подобных подходов в контексте нашего исследования обусловлена также значимостью генезиса монооперы. Поэтому в сфере многоперсонажной оперы акцентируются сольные высказывания персонажа, трактуемые как «окна» во внутренний мир персонажа, вступающий во взаимодействие с внутренним миром адресата в процессе психологической идентификации.

Согласно специфике ракурса исследования, а также его объекту, предмету, цели и задачам – сформулируем **основные положения**, которые выносятся на защиту:

1) моноопера представляет собой наиболее полное воплощение в искусстве принципа психологической идентификации адресата и персонажа;

- 2) смысловые ареалы жанра концентрируются вокруг всеобъемлющего сознания персонажа (ВСП), воплощаемого посредством монологичности;
- 3) язык вокальных средств выразительности представляется самостоятельной системой, располагающей собственной иерархией единиц, участвующей в организации уникального языкового спектра синтетического целого монооперы и саморазвивающейся посредством взаимодействия с исторически фиксируемыми стилистическими комплексами;
- 4) язык оркестровых (в частности, симфонических)<sup>4</sup> средств выразительности представляется самостоятельной саморазвивающейся системой, участвующей в организации уникального языкового спектра синтетического целого монооперы;
- 5) две названные языковые системы взаимодействуют в рассматриваемом жанре как единый синтетический язык – вокально-симфонический интегратив;
- 6) специфика структурно-драматургической организации монооперы представляет собой ряд стабильных алгоритмов, восходящих к структурным моделям вокального цикла и симфонической поэмы, синхронизирующихся с эмотивным планом монооперы; мета-алгоритмом выступает модель оперного монолога;
- 7) взаимодействие динамических языковых систем и статических структурно-драматургических алгоритмов осуществляется по-разному в текстах различных моноопер;
- 8) вокально-симфонический интегратив реализуется в синтетическом целом монооперы на основе музыкального тематизма и механизмов языковой центрации и функциональной динамики.

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, а как наиболее полное 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 проводится по принципу временной масштабности).

---

<sup>4</sup> Речь идёт о *симфоническом* языке, понимаемом как комплекс тембров симфонического оркестра, являющихся частью единого синтетического языка монооперы. На настоящий момент – и в существующих в настоящее время текстах – данный комплекс тембров выступает необходимым компонентом нотно-вербального текста монооперы. В дальнейшем, как можно предположить, варианты задействуемых в моноопере тембровых комплексов могут меняться, но их функция – выражение невербальных интенций сознания персонажа – останется неизменной.



В диссертации 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; 2) модель бинарного комплекса структурно-языковой формации монооперы; 3) модель соотношения позиций адресата в многоперсонажной 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 и поиск жанрового инварианта, а не на исторический анализ – автор диссертации 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. Спадавеккиа. Здесь видна достаточная произвольность выбора, объяснимая 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<sup>5</sup>.

*В-третьих*, автор диссертации обращается к собственному творческому композиторскому опыту – моноопере «Последний лист» и проекту (замыслу) находящейся в процессе создания монооперы «Мцыри». Собственный творческий опыт позволяет проследить путь текста от замысла к фиксации – замысел a priori может быть известен только самому композитору.

К **апробации** исследования необходимо отнести примеры 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 диссертации в Институте искусств и культуры Томского государственного университета, применяются основные положения диссертации и создаются учебные оперы (видеозаписи всех студенческих творческих проектов доступны в сети Интернет). Результаты исследования публиковались в иностранных журналах (на английском языке) и в изданиях, рецензируемых ВАК России, а также освещались в рамках ряда международных конференций.

**Соответствие паспорту научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (Искусствоведение)** подтверждается обращённостью исследования к п. 8 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин: мелодика, ритмика, гармония, полифония (контрапункт), теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение: оркестровка и теория оркестровых стилей, история теоретических учений», п. 9 «История и теория музыкальных жанров», п. 10 «Теория и история музыкального языка (выразительных средств музыки)», п. 12 «Психология музыкального творчества», п. 16 «История вокального искусства (включая методику и практику вокального исполнения, а также воспитание певца)» и п. 23 «История музыкального театра».

**Теоретическая и практическая ценность** работы заключается в возможности применения её результатов как для дальнейшего исследования намеченных

---

<sup>5</sup> Понятие модели-аттрактора вводится в параграфе 3.4.

проблем, так и для творческих поисков молодых композиторов в сфере оперы и монооперы. Кроме того, результаты исследования могут содействовать процессам осмысления и трактовки текстов певцами и оперными режиссёрами.

Среди основных перспектив, которые намечаются в диссертации, назовём:

- 1) внимание к моноопере как уникальному, молодому и перспективному жанру, представляющему собой наиболее полное воплощение общего художественного принципа – психологической идентификации адресата и персонажа;
- 2) осмысление комплекса языковых средств выразительности монооперы как самостоятельных, саморазвивающихся динамических систем, рядоположенных динамическим системам, изучаемым в русле синергетической научной парадигмы.

**Структура** работы призвана содействовать максимально полному раскрытию обозначенных вопросов. Диссертация состоит из Введения, четырёх Глав, двух Приложений и Библиографического списка, содержащего 307 источников (из них 34 на иностранных языках). Три главы 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 данного жанра, согласно которому анализируется письменно зафиксированный текст («Человеческий голос» Ф. Пуленка), путь текста от замысла к фиксации («Последний лист» автора) и производится прогнозирование/моделирование нового текста («Мцыри» автора). Приложения представляют собой список существующих на данный момент образцов жанра и партитуру монооперы «Последний лист».

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** обосновываются актуальность и новизна исследования, определяются его основная цель, задачи, теоретическая и практическая значимость. Обозначаются предпосылки магистрального ракурса исследования, определяющего основные направления научного поиска. Центральная из данных предпосылок – понимание того, что значение монооперы гораздо больше одного из ответвлений оперы, как традиционно принято считать. Моноопера позиционируется в диссертации как наиболее полное воплощение глобального художественного принципа психологической идентификации адресата и персонажа. Именно в моноопере полноценным «центром мира» видится человек; следовательно, рассматриваемый жанр представляется значительнейшим в искусстве коррелятом антропоцентрической мировоззренческой установки, препятствующей нивелированию

человеческой индивидуальности и ее унификации в условиях глобального антропологического кризиса.

**Первая глава «Смысловые аспекты жанра монооперы»** очерчивает содержательно-смысловые ориентиры жанра. Специфика смысловых ареалов монооперы – как воплощённых, так и потенциальных – определяет её место в сфере человеческой культуры вообще и в ряду родственных жанров. Кроме этого, особенности смыслового ареала конкретного текста определяют ряд основных характеристик воплощения жанрового инварианта в данном тексте: особенности функционирования языковой системы и структурно-драматургической организации.

Ключевой ориентир определения смысловых ареалов монооперы – наличие в ней только одного персонажа, с которым так или иначе связаны все пласты действия. Ряд свойств «роднит» данный феномен с существующим множеством музыкально-сценических жанров. В диссертации подчеркивается, что различается не «арсенал» выразительных средств монооперы и родственных ей музыкально-сценических жанров, а *специфика организации* этих средств в художественную целостность. При неоспоримой идентичности «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. Центральное значение единственного персонажа монооперы способствует синхронизации образов видимого в сознаниях адресата и персонажа. Данный ключевой ориентир, обеспечивающий действие принципа психологической идентификации единственного (для своего внутреннего мира) сознания адресата и единственного в тексте монооперы сознания персонажа – лежит в основе смыслового потенциала жанра.

**В первом разделе «Принцип психологической идентификации адресата и персонажа как основа жанрового инварианта монооперы»** освещаются вопросы генезиса центрального смыслового ориентира, который формирует уникальность жанра и его смысловую масштабность, на настоящий момент ещё не разработанную ни в существующих исследованиях, ни в творческой практике.

Как показано в диссертации, в отношении к персонажу художественного произведения сознание адресата (зрителя, слушателя) оперирует образами-«проекциями» воспринимаемого на собственный внутренний мир. Именно характеристики синхронизации данных «проекций» определяют особенности отношения воспринимающего сознания к персонажу в разных оперных жанрах.

В диссертации представлена оппозиция двух художественных принципов: *психологического дистанцирования* и *психологической идентификации*. В много-

персонажной опере все персонажи, их характеристики, как и отношения между ними и переживаемые ими обстоятельства, наблюдаются «снаружи», «извне», «со стороны» адресата. Поскольку они вступают с адресатом в контакт как изначально внешние для него, они функционируют как *объекты* авторского (и слушательского) восприятия и в целом становятся объектами внутреннего мира адресата. В таком случае происходит *рассинхронизация* «проекций» видимого мира в сознаниях адресата и персонажа. Сознание же адресата (как и, на более ранних стадиях существования текста, сознания композитора, режиссёра и др.) в многоперсонажной опере дистанцируется от сознания персонажа (степень дистанцирования варьируется, как будет показано далее, в зависимости от субъектности/объектности персонажа).

В моноопере характеристики могут быть даны только образам, существующим в сознании единственного персонажа. Адресат видит не персонажа, а окружающий мир «глазами» персонажа; персонаж выступает не объектом восприятия, а *субъектом* процесса *собственного восприятия мира*. Поскольку в качестве наблюдаемых образов функционируют явления и события, фиксируемые персонажем, в этом случае сознание персонажа также становится воспринимающим. В данном случае, в отличие от многоперсонажной оперы, внимание концентрируется не на самом образе персонажа, а на *образе мира*, который видит персонаж. Здесь выстраивается *синхронизация* «проекций» видимого мира в сознаниях адресата и персонажа, поэтому воспринимаемая действительность психологически приравнивается к художественной (виртуальной) действительности.

Таким образом, моноопера выступает не только одним из жанров музыкального театра, но отражением глобального художественного принципа психологической идентификации адресата и персонажа (альтернативным художественным принципом выступает актуальный для многоперсонажной оперы принцип психологического дистанцирования адресата от персонажа).

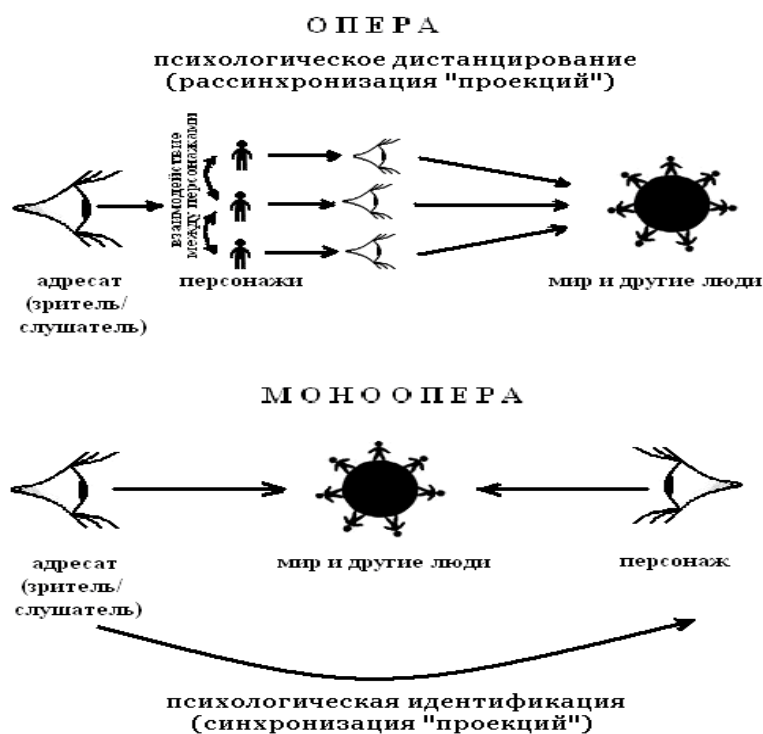


Рис. 1. Позиции адресата в опере и в моноопере

Во втором разделе «Место монооперы в ряду сценических жанров и ее генезис» утверждается, что 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.

В диссертации проведен обзор «генеалогического древа» принципа психологической идентификации адресата и персонажа. Самый ранний из этапов исторического пути данного принципа – древнегреческая трагедия, точнее – её истоки, связанные, как известно, с дионисийскими ритуалами Эллады. Именно здесь формируется *сольный образ*, лежащий в основе «песни сатира». Дальнейшее развитие древнегреческой трагедии приводит к размежеванию неразделимых в синкретизе ритуала эпоса, лирики и драмы. Моноопера, как можно заметить, находится «на пересечении» сфер лирики и драмы. К сфере драмы ее позволяют отнести те факты, что она 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 эмоциональ-

но-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 языковым средствам выразительности), но и *межродовым* (по смысловым константам) жанровым образованием. Впоследствии огромное значение для открытия внутреннего мира человека имела эпоха Возрождения. В эпоху Возрождения, как известно, 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 выстраиваемом «генеалогическом древе» заключается в формировании и тщательной разработке способов детального психологического «проникновения» в образ человека. Одну из предельно важных «ветвей» представляет собой *лирическая поэзия*: во-первых, её персонажем, соответствующим критерию «единственности», является 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»). Ещё одна значимая «ветвь» – *интермедия оперы seria* XVIII века. Признаки, по которым её можно отнести к принципу психологической идентификации, достаточно ярко просматриваются, но могут функционировать не постоянно: в частности, критерий «единственности» персонажа не является обязательным.

Как наиболее близкие к моноопере могут рассматриваться «ветви» *оперной партии* и *монодрамы*. Оперная партия не является самостоятельным жанром, будучи подчинённым элементом гораздо более масштабного оперного целого. Однако в рамках генезиса монооперы она рассматривается в работе как отдельная «ветвь» – *условно*, но не бесосновательно выделяемая единица. Оперная партия является воплощением точки зрения певца на воплощаемого им персонажа. Ее отличает от монооперы только её несамостоятельность, подчинённая функция в опере.

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 преимущественно доступно

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 пласты остаются несинхронными – психологическая идентификация адресата и персонажа становится неполной.

Моноопера предстаёт единственным жанром, в котором принцип психологической идентификации адресата и персонажа воплощается наиболее полно. 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* (взаимодействие единичного и множественного как принцип);
- 7) самостоятельность жанра.

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

Антропоцентрическая мировоззренческая установка привлекается в нашем исследовании исключительно в ракурсе этимологии понятия: здесь видим сочетание *греч. ἄνθρωπος — человек* и *лат. centrum — центр*. Этимология понятия ещё не включает ряда позднейших смысловых модификаций, например, философских направлений идеализма и антропоцентризма. Не соприкасаясь с ними, используемое нами понятие восходит скорее к его трактовке в области антропоцентрической лингвистики – 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 наиболее полным художественным воплощением глобальной гуманистической мировоззренческой установки, что гарантирует обширное дальнейшее развитие жанра и принципа психологической идентификации.

**Третий раздел «Эмотивный план как внутренняя динамика всеобъемлющего сознания персонажа – первичный сюжет монооперы»** посвящён осмыслению того, что является сюжетом монооперы – при имеющем место нивелировании внешнего действия.

В первую очередь, субъектная функция в данном жанре единственного персонажа требует более подробного рассмотрения 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 смысловые и подтекстовые «слои», становясь «центром притяжения» всего окружающего мира. Как было показано в первом разделе, всё окружающее, все явления и процессы художественного мира данного текста адресат видит «глазами персонажа». Другие персонажи, виртуально присутствующие в моноопере, функционируют лишь как *объекты* ВСП. Только единственный персонаж наделён «голосом», способным реализовать как вербальные, так и интонационные характеристики, воплощающие интенции ВСП.

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

- 1) цельность ВСП,
- 2) открытость 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.

При переходе от воспринимаемой действительности к художественному тексту, каким является моноопера, вступают в силу закономерности внутренних, интра-текстовых взаимосвязей художественных элементов. Ведущим для данного жанра принципом взаимосвязи интра-текстовых элементов выступает *монологичность*, отвечающая (на уровне закономерностей художественного текста) глобальной философской оппозиции «монолог – диалог». Монологичность играет в этом случае роль некоего «передаточного механизма», соединяющего вне-

текстовый 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<sup>6</sup>.

В моноопере «единственный исполнитель вбирает в себя целый мир»<sup>7</sup>, что позволяет выявить аналогии с позицией героя, выявляемой М. Бахтиным в полифоническом романе Ф. Достоевского. 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»<sup>8</sup>. 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»<sup>9</sup>. Таким образом, внутренний мир персонажа выступает не *объектом изображения*, а *ракурсом восприятия*, инициируя процесс идентификации с внутренним миром адресата.

Если монологичность выступает внутритекстовым коррелятом и «передаточным механизмом» ВСП, аналогичную функцию в отношении эмоциональности выполняет *эмотивность*. Эмоции, являющиеся в данном жанре «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 фактора эмотивности. Функционирование эмотивности в качестве способа интеграции художественных элементов в тексте обусловлено самой сущностью данного понятия, воплощающего процесс перехода феномена действительности в текстовую категорию – из экстра-языковой сферы в интра-языковую. «В языковом процессе эмоциональность как психическое явление трансформируется в эмотивность, которая является уже языковым феноменом»<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Подчеркнём, что, в данном случае, в исследовании фигурирует именно *монологичность* как принцип, а не монолог как более частное проявление этого принципа.

<sup>7</sup> Кривицкий, Д.И. Одноактная опера / Д.И. Кривицкий. – М.: Знание, 1979. С. 37.

<sup>8</sup> Энгельгардт, Б.М. Идеологический роман Достоевского // «Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А.С. Долинина. – М.-Л.: Мысль, 1924. С. 90.

<sup>9</sup> Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Сов. писатель, 1963. С. 54.

<sup>10</sup> Шаховский, В.И. Эмоции с точки зрения лингвистики // «Музыка начинается там, где кончается слово». – Астрахань-Москва, 1995. С. 33.

Эмотивность функционирует в моноопере как первостепенный фактор психологического пространства персонажа – важнейшей для данного жанра области ВСП. Именно эмотивность обеспечивает формирование невербального, подтекстового смыслового пласта синтетического текста монооперы. 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 ее стадий (этапов). Первичность эмотивного плана подчёркивается нивелированием внешнего действия и значимостью ВСП.

Целостную хронологически линейную последовательность психологических событий внутреннего мира персонажа, функционирующую как первичный сюжет монооперы, в диссертации предлагается обозначить как *эмотивный план*, призванный обеспечить целостность внутреннего мира единственного персонажа. Подчеркнём, что такое явление, как эмотивный план, возможно фиксировать исключительно в данном жанре, так как целостность и неразрывная хронологическая линейность последовательности психологических событий (континуальность, неизбежная в действительности) – в художественном тексте наиболее полно воплощается в ситуации «единственности» персонажа и отсутствии других линий, способных нарушить эту целостность.

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 вкупе составляет целостное «поле» смыслового потенциала данного феномена.

**В четвёртом разделе «Особенности хронотопа в моноопере»** показано, что, переходя в процессе творческого акта из сферы экстра-языковой (смысловые ареалы) в сферу интра-языковую (художественный текст), феномен времени превращается в категорию хронотопа. Одной из наглядных иллюстраций названного процесса может послужить анализ рассказа И. Бунина «Лёгкое дыхание», проведённый Л. Выготским. Исследователь отмечает кардинальное отличие *диспозиции* рассказа («события... в том хронологическом порядке, в каком они действительно протекали или могли протекать в жизни») от его *композиции* («в каком порядке эти события даны в рассказе»). Если диспозиция содержит реальную хронологическую последовательность, то есть 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 рассказе

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»<sup>11</sup>. Таким образом осуществляется перевоплощение реального феномена времени в текстовую категорию хронотопа.

Содержание многих упрёков опере в вопиющей условности жанра основано на специфике хронотопа. В то же время 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-стопкадров» тех или иных локальных номеров (по распространённому мнению, «останавливающих действие»), – в моноопере особое значение приобретает парадигма *субъективного (психологического) времени*.

Бесспорно, равномерность – делимость на равновеликие сегменты – важнейшее свойство времени как объективного параметра синхронизации множества протекающих в мире процессов. Однако нельзя не признать условность разделения времени на равновеликие сегменты – условность, основанную на общественном договоре в целях координации множества разнохарактерных действий и наблюдений. Наряду с такой традиционной ипостасью феномена времени «особый характер приобретает... время психических процессов, время в восприятии, переживании и сознании человека, которое получило название субъективного, или психологического»<sup>12</sup>. Различия между *реальным* и *перцептуальным* временем (А. Мостепаненко, Р. Зобов), между *количественным* и *качественным* пониманием времени (М. Аркадьев) интересуют философов в течение уже нескольких веков (А. Бергсон, М. Пруст, Т. Манн, Б. Рассел). Выстраивание хронотопа (художественного, текстового феномена, воплощающего концептуальное время, по А. Мостепаненко) коррелирует с таким явлением внутренней психологической жизни человека, как *феномен парциального настоящего*, относящийся к сфере субъективного (психологического) времени. Описание данного феномена в исследованиях психологов базируется 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» (Е. Головаха). В этом случае, если вспомнить упомянутый выше анализ рассказа И. Бунина Л. Выгот-

<sup>11</sup> Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1986. С. 57-58.

<sup>12</sup> Головаха, Е.И., Кроник, А.А. Психологическое время личности / Е.И. Головаха. – Киев: Наукова думка, 1984. С. 8.

ским, диспозиция событий оказывается неестественной, принадлежащей лишь сфере объективной фактологии, тогда как психологические процессы личности всегда создают некую композицию, зависящую от различных свойств и предпочтений конкретного сознания (персонажа монооперы).

В диссертации показано, что, например, в моноопере А. Спадавеккиа *«Письмо незнакомки»* (1975, либретто композитора по новелле С. Цвейга) хронотоп имеет рондальную структуру (именно хронотоп, а не только эмотивный план). Начинается моноопера с яркого интонационного построения, повторяющегося, впоследствии, при каждом возвращении действия в сферу «сейчас» – того дня, когда написано письмо. 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) «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) «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».

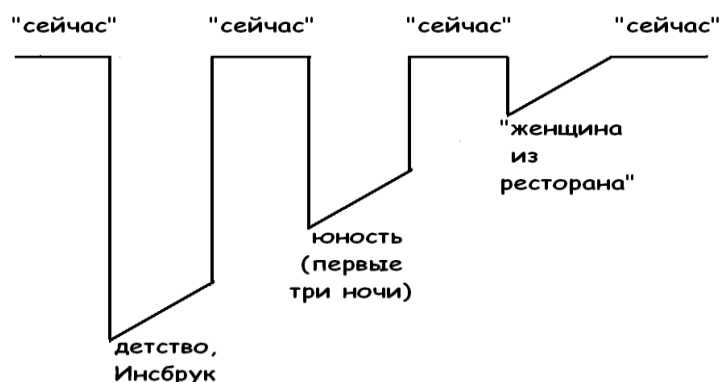


Рис. 2. Хронотоп монооперы А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки»

Взаимосвязь и взаимозависимость хронотопа монооперы, выстроенного по принципу парциального настоящего, и эмотивного плана – очевидна. Линейная временная последовательность, заключённая в хронотопе, синхронизируется с линейной последовательностью эмотивов, образующей эмотивный план. Линейность данных последовательностей обусловлена процессуальной природой жанра монооперы; 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 пятом разделе **«Внешняя сигнальная система в ракурсе внутреннего взгляда»** рассматриваются вопросы, связанные с реализацией монологичности в других смысловых ареалах монооперы. Прежде всего, внимание уделяется специфике воплощения в ракурсе внутреннего монолога внешней сигнальной системы, посредством которой отражается связь персонажа с внешним миром.

Многopersонажная опера 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 т.д.) в форме «quasi-стопкадра» – «остановки действия». Соответственно, в опере можно наблюдать контаминацию принципов организации хронотопа: смена «внешнего» и «внутреннего» взглядов инициирует смену объективного (делимого на равные сегменты) времени и феномена парциального настоящего (что и реализует названную выше эмотивную дискретность). В моноопере подобные наблюдения исключены.

Моноопера, чей смысловой потенциал концентрируется вокруг единственного персонажа (субъекта), воплощающая эмотивный план как первичный сюжет, основанная 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. Смысловые ареалы монооперы включают множественную палитру вербальных и эмотивных посылов, располагающих вектором «изнутри – вовне». Посылы, располагающие вектором «изнутри – вовне» – естественная область внутренней психологической жизни человека, являющегося a priori открытой, незамкнутой системой и функционирующего только при условии непрекращающихся контактов с внешним миром (в любом, даже самом простом – физиологическом отношении). Творческое освоение названной области – достаточно обширная часть смыслового потенциала рассматриваемого жанра.

В неисчерпаемом богатстве палитры данных посылов предлагается выделить два направления, почти неразрывно связанных в существующих текстах, но имеющих потенциал большей разграниченности: 1) диалог с виртуальным собеседником; 2) реакция на виртуальные внешние раздражители (стимулы)<sup>13</sup>.

Диалог с виртуальным собеседником востребован в рамках потенциала монооперы и уже неоднократно был воплощён. Один из ярких и показательных примеров диалога с виртуальным собеседником содержится в моноопере Ф. Пуленка «Человеческий голос». Несмотря на внешнюю сюжетную фабулу, говорить о смысловом ареале одиночества здесь представляется невозможным. Как диалог с виртуальным собеседником выстроен весь цельный сюжет и эмотивный план данной монооперы; драматургическими «узлами» предстают моменты отстранения от диалога и вмешательства виртуальных внешних раздражителей – обращение к телефонистке, Мадам или слуге Жозефу. Таким образом осуществляется взаимосвязь смыслового ареала и структурно-драматургической организации текста.

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).

---

<sup>13</sup> Использование термина «виртуальный» оправдано в данном случае отсутствием реальных собеседника и раздражителей (стимулов) в письменно фиксированном нотно-вербальном тексте произвольно взятой монооперы.



Рис. 3. 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».

**Шестой раздел «Комплекс смысловых ареалов одиночества»** призван осветить один из наиболее востребованных и часто воплощавшихся комплексов смысловых ареалов монооперы. Такая востребованность и, можно сказать, традиционность обращения к данному комплексу смысловых ареалов обусловлена спецификой распространённых представлений о данном жанре, включающих, как правило, смешение понятий одиночества, представляющего только один комплекс смысловых ареалов, и монологичности, являющейся одним из ключевых свойств жанра.

Монологичность всеобъемлющего сознания персонажа (ВСП) не требует для своей художественной реализации сюжетно-фактологической 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 располагает 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 (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. *Одиночество становится смысловым ареалом только тогда, когда превращается в воспринятый и осознанный личностью факт ВСП.* Обозначим ареалы, выделяемые нами в комплексе смысловых ареалов одиночества, учитывая условность проводимых смысловых границ: 1) ареал *вынужденного бездействия* («Ожидание» А. Шёнберга, «Ожидание» М. Таривердиева); 2) ареал *эпистолярных жанров* («Письмо незнакомки» А. Спадавеккиа, «Письма Ван Гога», «Дневник Анны Франк» Г. Фрида, «Нежность» В. Губаренко); 3) ареал *«тайников помутнённого сознания»* («Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, «Чёрный обморок» Д. Кривицкого).

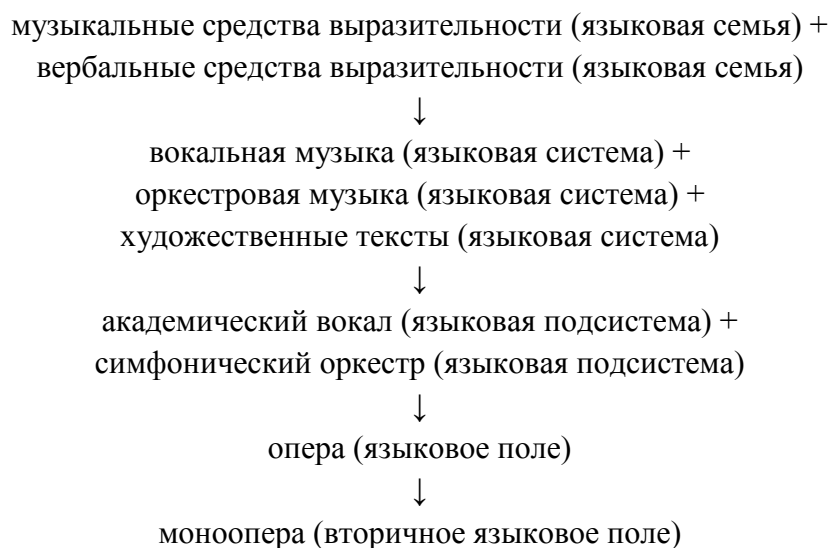
В выводах к первой главе подчеркивается, что моноопера представляется вершинным воплощением антропоцентрической мировоззренческой установки в искусстве. Только в жанре монооперы возможен процесс тотальной психологической идентификации адресата и персонажа, поскольку предметом внимания адресата становится не сам персонаж, а окружающий мир, видимый с точки зрения персонажа. В связи с потенциальными, ещё не реализованными выразительными возможностями жанра – и в отношении ВСП, и в отношении внешней сигнальной системы – представляется необоснованным восприятие смыслового потенциала монооперы исключительно в рамках смысловых ареалов, присутствующих в уже зафиксированных текстах.

**Вторая глава «Интеграция систем средств выразительности в моноопере»** обращена к осмыслению первого компонента жанрового инварианта монооперы – её уникального языкового спектра, основанного на едином синтетическом языке – вокально-симфоническом интегративе. Единый синтетический язык монооперы позиционируется в диссертации как динамическая система, саморазвивающаяся посредством множественных контактов с творческими сознаниями. В качестве точек бифуркации саморазвития языковых систем можно констатировать 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 поисков творческих сознаний и встречных интенций языковой си-

стемы. Также названная взаимосвязь прослеживается при осмыслении исторических фактов известных оперных реформ.

В первом разделе «Уникальный языковой спектр монооперы в семье языковых систем музыкальных средств выразительности» выдвигается гипотеза, согласно которой музыкальные средства выразительности рассматриваются как семья рядоположенных языковых систем – динамических, способных к саморазвитию (привлекается существующая в языкознании модель «ветвящегося древа»). При идентичности языковых систем, участвующих в синтезе искусств как в многоперсонажной опере, так и в моноопере – уникальность языкового спектра последней состоит в степени интеграции названных систем до уровня единого синтетического языка. 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 действующий как прямые (от творческого сознания к языку), так и встречные (от языка к творческому сознанию) интенции.

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

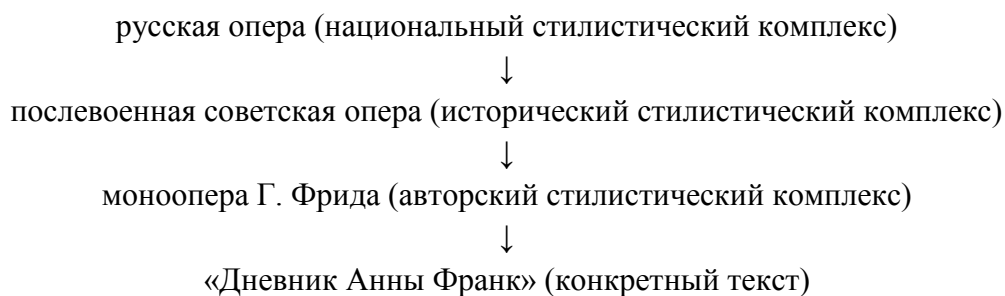


Вторичное языковое поле монооперы<sup>14</sup>, являясь итоговым *жанровым* определением каждого ее конкретного синтетического текста, разветвляется, в свою

---

<sup>14</sup> Вероятно, традиция рассмотрения монооперы как одного из «периферийных» ответвлений оперы основана именно на иерархии языковых средств выразительности, так как в данном контексте она, 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.

очередь, на ряд *стилистических комплексов*, каждый из которых основан на трёх-уровневой конкретизации. В частности, 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.

Как можно заключить, *уникальность языкового спектра монооперы* обеспечивается *спецификой интеграции* вокальной и симфонической языковых систем в рамках единого синтетического языка и единого интонационно-тематического пространства при воплощении *подтекстового эмотивного плана* (первичного сюжета).

**Второй раздел «Язык вокальных средств выразительности»** содержит обзор предлагаемой в исследовании иерархии единиц языковой системы средств выразительности академического вокала, участвующей в формировании и функционировании единого синтетического языка монооперы.

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

Высшей смыслообразующей единицей языка вокальных средств выразительности считаем правомерным выделить *эмотивный раздел*. Эмотивный раздел представляет собой комплексную единицу, состоящую из трёх векторов: *вербальная конструкция – интонационная целостность – вокально-исполнительский подход*. Объединяет все составляющие высшей смыслообразующей единицы смысловый фрагмент, который обозначается в диссертации 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 составляю-

щих 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 рассмотренная трехвекторность эмотивного раздела образует его комплексность как смыслообразующей единицы языковой системы вокальных средств выразительности

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. Достаточно типичные образцы синхронизации интонационного рисунка с рисунком певческого дыхания содержатся, например, в моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк». Отметим различие рисунков певческого дыхания в ее эпизодах «Убежище (Колокол Вестертурма)» и «Облава», содержащих разные эмотивы и представляющих, соответственно, разные эмотивные разделы. В разделе «Убежище (Колокол Вестертурма)» дыхание длительное, достаточно прозрачное (лёгкое), в разделе «Облава» – краткое, насыщенное (плотное).

**Третий раздел «Язык симфонических средств выразительности»** играет аналогичную роль относительно второй языковой системы, участвующей, совместно с языком вокальных средств выразительности, в формировании и функционировании единого синтетического языка монооперы.

Одноканальность (только звуковой способ кодирования информации) языковой подсистемы симфонического оркестра исключает межъязыковую природу минимальной языковой единицы. Параметрами минимальной языковой единицы подсистемы симфонического оркестра являются *тембр – штрих – 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 про-

цессы саморазвития языковой подсистемы симфонического оркестра. Разные типы тембровых комплексов представлены, например, в оркестре Мангеймской школы, оркестре Дж. Верди и оркестре Р. Вагнера.

Высшей языковой единицей, рядоположенной эмотивному разделу в системе вокальных средств выразительности, представляется *тип оркестровой фактуры*. Тип оркестровой фактуры включает динамические параметры функционирования тембровых комплексов. Возникает функциональная иерархия оркестровых пластов.

Именно оркестр реализует в моноопере дихотомию *Solo – tutti*, являющуюся одним из признаков принципа психологической идентификации адресата и персонажа и реализовавшуюся в древнегреческой трагедии как оппозиция *солист – хор*. Ракурс, в котором должны пониматься названные функции оркестра, обусловлен принципиальным различием между многоперсонажной оперой и монооперой. 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.

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», «У окошка», «Речитатив», «Я вспоминаю Петера», «Одиночество»). Посредством данного тембрового комплек-

са подчёркивается отстранённость персонажа от внешней жизни, позиция 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 комплекс<sup>15</sup>, 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 связывающиеся в его сознании с определёнными смысловыми ориентирами тембровые комплексы монооперы Г. Фрида «Дневник Анны Франк»; так реализуются эмотивные функции оркестровой ткани в тексте.

**В четвёртом разделе «Вокально-симфонический языковой интегратив в уникальном языковом спектре монооперы»** предметом внимания предстаёт собственно единый синтетический язык данного жанра – вокально-симфонический интегратив<sup>16</sup>.

Линейное процессуальное развёртывание языкового интегратива синхронизируется в моноопере с линейным процессуальным развёртыванием эмотивного плана – ее первичного сюжета. 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). 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*<sup>17</sup> и *авербальные* эмотивы. Область вербализованных эмотивов

---

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Механизмы саморазвития вокально-симфонического интегратива не освещаются в исследовании в связи с отсутствием достаточно длительной исторической ретроспективы его функционирования, обусловленным молодостью жанра монооперы.

<sup>17</sup> 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.

концентрируется вокруг вокальной языковой системы, авербальных, соответственно – вокруг симфонической<sup>18</sup>.

В диссертации отмечается, 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 в том и в другом случае наблюдается взаимодействие вербальной и музыкальной языковых семей; взаимодействие языковых систем академического вокала и симфонического оркестра; присутствие вербализованных и авербальных эмотивов. Однако в опере отсутствует линейная последовательность психологических событий (свойство континуальности), 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 (в контексте восприятия адресатом). 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. Уникальный языковой спектр монооперы ориентирован на воплощение линейного эмотивного плана, раскрывающего последовательность психологических событий, протекающих во внутреннем мире единственного персонажа, несущего субъектную функцию.

Вербализованные и авербальные эмотивы сосуществуют в моноопере с интонационными сферами *речитативности* и *ариозности*, которые опираются, в свою очередь, на ряд факторов организации текста. Как подчеркивается в работе, данные факторы (интонационный, фактурный, динамический, тембровый, регистровый, артикуляционный), функционирующие по синхроническому и диахроническому принципам, будучи в существующих образцах востребованными лишь частично, представляют собой обширную область языкового потенциала жанрового инварианта монооперы.

**В пятом разделе «Динамические свойства вокально-симфонического языкового интегрativa в синтетическом тексте монооперы» утверждается,**

---

<sup>18</sup> 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 этом случае может быть ограничена рамками конкретного фрагмента (например, колыбельной, плача и др.), может 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 интегрativa). Однако вне области крайних проявлений авербальные эмотивы содержатся в интонационном рисунке вокальной партии. Авербальные эмотивы составляют основу действия в вокально-симфоническом интегрative языковой подсистемы симфонических средств выразительности, нацеленного на воплощение невербальных эмотивных посылов, о чём говорилось ранее.

что в синтетическом тексте каждой конкретной монооперы можно наблюдать 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 – при рассмотрении внутритекстовых связей на первый план выдвигаются не языковые системы, а их *носители* в тексте. Носителем языковых интенций системы академического вокала выступает в таком случае *солист*, являющийся также носителем ВСП и эмотивного плана, образующего линию первичного сюжета монооперы.

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 письменном фиксированном нотном-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.

В диссертации представлен обзор фиксируемых в истории оперного театра форм сольного высказывания оперного персонажа. Данные формы – в исторической ретроспективе – послужили предпосылками генезиса формирования смысловых и структурных констант жанрового инварианта монооперы.

Классифицируя сольные высказывания оперного персонажа по функциональному параметру, предлагается обозначить четыре группы высказываний: 1) *манифест*. Примеров манифеста в оперной литературе немало; наиболее «чистые» образцы содержатся в выходных ариях/каватинах исторического периода преобладания номерной структуры. В существующих образцах монооперы манифест присутствует преимущественно в финале, при выходе на уровень общечеловеческого обобщения идеи; 2) *нарратив*. 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. Для нарратива характерно присутствие слушателей (тех или иных персонажей, в моноопере – виртуального собеседника). Нарратив лежит в основе



любой монооперы, первоисточником которой служит произведение того или иного эпистолярного жанра; 3) *реакция-переживание* представлена, например, всей системой арий-аффектов оперы seria. Моноопера Г. Фрида «Дневник Анны Франк» ориентирована более на реакцию-переживание, чем на нарратив: каждый эпизод представляет собой отдельную дневниковую запись, содержащую описание некоторого события и реакцию на него; 4) *молитва*. 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. Представляется необходимым учитывать пересечение и наложение функций, встречающиеся в реально существующих текстах, а также возможность возникновения новых, пока не встречавшихся комбинаций в рамках потенциала рассматриваемого жанра.

В процессах динамизации единого синтетического языка монооперы существенную роль играет явление *функциональной динамики* солиста и оркестра. Смена позиции персонажа – действие, рядоположенное смене стимула при формировании эмотива. Смены позиций персонажа фиксируются в тексте монооперы как смены эмотивов. Предлагаемые позиции: 1) участника; 2) сочувствующего наблюдателя; 3) отстранённого наблюдателя; 4) контрапунктическая позиция. В диссертации обозначены 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 – функция, основанная на принципе изобразительности; показ «стимула» реакции-переживания; 6) невербальное отражение психологического процесса.

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.

Таким образом, во Второй главе исследования рассмотрен уникальный языковой спектр монооперы – первый компонент бинарного комплекса, включённого, наряду со смысловой составляющей, в ее жанровый инвариант.

Если в жанрах многоперсонажной оперы наблюдается 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 данного жанра. Формирование вокально-симфонического интегратива связано с центральным смысловым ориентиром жанра, 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, соответственно, интенций вокального или симфонического характера – формулируется и обосновывается принцип функциональной динамики солиста и оркестра, опирающийся на принцип языковой центрации. Таким способом осуществляются динамические процессы взаимодействия вокальной и симфонической языковых систем в составе единого синтетического языка – вокально-симфонического интегратива.

**Третья глава** исследования «**Структурно-драматургическая организация монооперы**» обращена к осмыслению второго компонента рассматриваемого жанрового инварианта – закономерностям структурно-драматургической организации.

**Первый раздел «Роль эмотивного плана в структурно-драматургической организации монооперы»** нацелен на очерчивание структуры эмотивного плана.

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 интегратива (в нашем случае, вокальных или симфонических выразительных средств). Степень центрации той или иной языковой системы представляется не константной величиной, а динамическим параметром, произвольные 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 модификации взаимодействия солиста и оркестра оказываются между обозначенными полярными точ-

ками, но обладают разными значениями по степени удаления от одной полярной точки и приближения к другой. Соответственно, по этим значениям, зафиксированным в нотно-вербальном тексте, может быть выстроен график нестрого периодической функции, отражающей взаимодействие функциональной динамики языковых систем, контактирующих с эмотивным планом (первичным сюжетом), а также со статическими моделями структурно-драматургической организации в синтетическом целом конкретного текста.

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) функционируют обе составляющие (языковая и структурная) жанрового инварианта – 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 – эмотивного плана: на уровнях эмотивных центров и каждого отдельного эмотива (эмотивные сферы являются более общими и вне-текстовыми, идейно-образными категориями).

Во втором разделе «**Структурно-драматургические алгоритмы (СДА) монооперы**» внимание уделяется структурным моделям, лежащим в основе структурно-драматургических алгоритмов конкретных текстов.

Взаимодействие в линейной последовательности эмотивного плана монооперы вербализованных и авербальных эмотивов актуализирует 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<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Структурные модели вокального цикла и сквозной оперной сцены коррелируют с такими «ветвями» «генеалогического древа» принципа психологической идентификации, как лирическая поэзия и оперная партия, что подтверждает их родство с жанровым инвариантом монооперы.

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.

**Третий раздел «Переходная функция музыкального тематизма в моноопере»** посвящён рассмотрению роли музыкального тематизма в рассматриваемом жанре.

Интонационно-тематическая целостность, являющаяся основой процессуальности монооперы<sup>20</sup> – содержит два аспекта:

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. *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;

---

<sup>20</sup> Аналогичную функцию интонационно-тематическая целостность имеет в структурных моделях монооперы – вокальном цикле (при присутствии в нём повторности), симфонической поэме и оперном монологе (сквозной сольной сцене) как мета-модели монооперы.

2) *динамический* – по определению Е. Чигарёвой, «тематическая драматургия»: «Определённый “рельеф” тематической насыщенности, чередование подъёмов и спадов в распределении темообразующего комплекса можно назвать тематической драматургией»<sup>21</sup>. 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 трансформаций интонационно-тематического комплекса. 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 тексте. 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.

В **четвёртом разделе «Модель-аттрактор текста монооперы»** очерчивается *целостная аудиовизуальная модель* текста, присутствующая в творческом сознании в процессе работы с создаваемым текстом. Она определена в диссертации как модель-аттрактор<sup>22</sup>. Необходимость обращения к синергетической парадигме и экстраполяции понятия аттрактора продиктована возникающей в этом случае полнотой модели динамического функционирования художественного текста монооперы. В период завершения творческого проекта в нотно-вербальной фиксации появляются «сопутствующие» знаки, очерчивающие целостную аудиовизуальную модель текста, присутствующую в творческом сознании. Именно эта целостная аудиовизуальная модель обозначается как модель-аттрактор.

---

<sup>21</sup> Чигарёва, Е.И. О тематической драматургии в опере Моцарта «Дон-Жуан» // Вопросы оперной драматургии. – М., 1975. С. 55-68.

<sup>22</sup> Аттракторами в современной синергетике принято именовать точки или области, «привлекающие» развитие в системе. Структуры-аттракторы управляют процессами самоорганизующейся системы, при этом, не выстраиваясь отчетливо.

Модель-аттрактор многоперсонажной 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) 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 выходов персонажей до деталей костюмов.

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 композитора. Авторские ремарки, содержащиеся в партитуре/клавире оперы, как правило, не выходят за рамки очерченного комплекса вопросов, но и не 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.

В моноопере функция модели-аттрактора синтетического текста отличается от функции модели-аттрактора многоперсонажной оперы. В данном случае внешний, визуально воспринимаемый ряд принадлежит сфере вторичного сюжета, поэтому специально выстраивается в рамках нотно-вербальной фиксации текста достаточно редко. В тексте прописываются детали, значимые для внутреннего мира персонажа, позволяющие активизировать процессы эмпатии и 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.

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 мнению автора диссертации, именно фильм-опера является моделью-

аттрактором монооперы, именно фильм-опера проектируется в творческом сознании в процессе работы над монооперой.

Итак, в Третьей главе 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) участвует 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.

**Четвёртая глава «Реализация жанрового инварианта монооперы в конкретных синтетических текстах»** призвана проиллюстрировать и подтвердить примерами изложенные в исследовании тезисы.

**В первом разделе «План комплексного междисциплинарного анализа текста монооперы»** разрабатывается план анализа, пункты которого соответствуют разделам исследования.

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 отдельной монооперы, но параметры, значение которых в каждом случае индивидуально, являются общими для всех конкретных случаев – инвариантами<sup>23</sup>. Именно эта общность параметров позволяет говорить об универсальных качествах жанрового инварианта монооперы, объединяющих как множество уже зафиксированных текстов, так и множественные перспективы потенциала жанрового инварианта.

## 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*.

---

<sup>23</sup> Можно провести аналогию с системой координат: значения координат могут меняться, но система координат, в целом, остаётся неизменной.



По приведённому плану в диссертации анализируется три синтетических текста, каждый из которых является конкретным воплощением жанрового инварианта монооперы.

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 мы сталкиваемся с восстановлением смыслового потенциала по конкретным проявлениям указанных композитором выразительных средств. Второй анализируемый текст – моноопера автора диссертации «Последний лист» – является также письменно зафиксированным, но прошедшим все стадии перехода от замысла к фиксации именно в сознании автора; здесь поставлена задача выявить корреляцию смыслового потенциала и конкретных выразительных средств в процессе их перехода к письменно зафиксированному тексту. Третий анализируемый текст – моноопера «Мцыри», над которой в настоящий момент работает автор диссертации – ещё не представляет собой законченного 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 мы находимся на пост-фиксационной стадии нотно-вербального текста, содержащей множественность трактовок; в третьем – на до-фиксационной стадии, стадии авторского замысла, содержащей множественность потенциальных языковых и структурных решений. Во втором случае можно наблюдать переход множественности замысла в точку наименьшей энтропии – стадию письменной фиксации нотно-вербального текста. Здесь видим, как формируются в фиксированном тексте «застывшие знаки», по которым на пост-фиксационной стадии читается тот самый «замысел автора».

Именно в таком понимании востребованной оказывается хронологическая последовательность обращения к приводимым текстам:

- 1) «Человеческий голос» Ф. Пуленка – пост-фиксационный этап жизни текста;
- 2) «Последний лист» Е. Приходовской – переход на этап нотно-вербальной фиксации;
- 3) «Мцыри» Е. Приходовской – до-фиксационный этап жизни текста.

Такая последовательность – от пост-фиксационного этапа к до-фиксационному – 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).

**Второй раздел «Междисциплинарный анализ текста: зафиксированные “знаки” замысла (Ф. Пуленк “Человеческий голос”)**» содержит анализ монооперы Ф. Пуленка, проводимый в соответствии с приведённым планом анализа.

Моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос» избрана нами в качестве образца не случайно. Это один из ярких и известных вариантов воплощения ее жанрового инварианта. С другой стороны, здесь наблюдается ряд «противоречий», что позволяет с достаточной степенью отчётливости «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.

Архетипические/мифологические корни данного образа восходят к образу Дидоны – ещё молодой и красивой женщины (как подчёркнуто в замечаниях Ф. Пуленка, предшествующих клавиру), ранее любимой Энеем и прожившей с ним некоторое счастливое время, но затем покинутой им. 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.

Центральное внутреннее «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.

Обозначим искомый смысловой ареал как *ареал безответной любви* – независимо от фактов вторичного сюжета, в первичном сюжете здесь 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, «Чёр-

ный обморок» Д. Кривицкого, «Смерть поэта» С. Слонимского и мн. др.) и, тем более, бесконечность смыслового потенциала жанрового инварианта монооперы – свидетельствуют об отсутствии исключительности этого смыслового ареала.

Таким образом, здесь автор диссертации стремился проследить, как застывшие «знаки» композиторского замысла функционируют в письменно зафиксированном тексте, создавая потенциал их «дешифровки» в рамках аудиовизуального воплощения монооперы.

В третьем разделе «**Междисциплинарный анализ синтетического текста автора: от замысла к фиксации (Е. Приходовская “Последний лист”)**» автор стремится раскрыть процесс перехода замысла в фиксированный текст через формирование конкретных языковых и структурных характеристик текста<sup>24</sup>.

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». Силы действия и контрдействия, соответствующие эмотивным сферам монооперы, очерчены глобальной оппозицией «смерть – жизнь», проявившейся здесь как оппозиция «летальный исход болезни – выздоровление». Эмотивные центры, составляющие названную оппозицию эмотивных сфер, находятся в состоянии абсолютного равновесия: 4 эмотивных центра – эмотивная сфера смерти, 4 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.

Выразительные средства академического вокала, подчинённые эмотивному плану, здесь достаточно ясно дифференцированы. Речитативности подчинены эмотивные центры печального рассказа, тревоги и мистера Бермана; ариозности,

---

<sup>24</sup> Моноопера «Последний лист» посвящена солистке Томской государственной Филармонии, выпускнице Института искусств и культуры Томского государственного университета Юлии Шинкевич – и исполнена ею в Малом зале Томской Филармонии 24 октября 2015 года (ансамбль, воплотивший оркестровую партию: Дмитрий Ушаков – орган, Павел Шинкевич – фортепиано, Александр Лакин – клавесин, Дмитрий Котылев – литавры).

соответственно – эмотивные центры последнего листа, молитвы, Неаполитанского залива и воли к жизни.

Инструментальный состав 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». 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: так, важнейший эпизод монооперы – «перехода» от смерти к жизни (от темы последнего листа к победе темы Неаполитанского залива) содержит только инструментальные средства выразительности.

Вариант аудиовизуального воплощения монооперы «Последний лист», реализованный автором на сцене Томской Филармонии<sup>25</sup> – вариант, 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 четвёртом разделе «Процесс создания монооперы по плану междисциплинарного анализа (Е. Приходовская "Мцыри")» проводится анализ работы композитора над монооперой, необходимый для более полного раскрытия рассматриваемых вопросов с нескольких точек зрения. Во-первых, анализ текста производится 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, то есть *анализ = моделированию = прогнозу* тех или иных характеристик произведения, что способствует пониманию потенциала жанра. 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 текста.

---

<sup>25</sup> Видеозапись исполнения монооперы «Последний лист»: <https://youtu.be/OO4egXXvKVU>.

Персонажем монооперы был избран сам заглавный герой поэмы, Мцыри<sup>26</sup>. Следующим важным вопросом, от решения которого зависела динамика эмотивных центров монооперы, была *мотивация* побега Мцыри из монастыря. Мифологические основы этого образа неоднозначны. С одной стороны, идея «странствий» 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 – то есть, связана с силами действия, представляя единство с эмотивной сферой Родины.

Специфика выразительных средств симфонического оркестра, участвующих в вокально-симфоническом интегративе данного текста, основана на использовании хора как специфической тембровой краски. 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 правомерность 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 кон-

---

<sup>26</sup> 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 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).

кретных 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.

В **Заключении** подводятся итоги проведённого исследования, обозначаются перспективы намеченной темы. Подчёркивается, что все методологические подходы и художественные материалы, фиксируемые в диссертации, нацелены на выявление смыслового и выразительного потенциала жанрового инварианта монооперы.

Проведённое исследование было направлено на утверждение роли монооперы как вершинного, кульминационного воплощения глобального художественного принципа психологической идентификации адресата и персонажа, лежащей в русле антропоцентрической мировоззренческой установки. Показано, что моноопера, в силу своей синтетической природы, где функциональным центром представляется музыка, наиболее полно и наиболее адекватно способствует проявлению механизма эмпатии, обеспечивающей процесс психологической идентификации: музыка обращается к невербальным составляющим внутреннего мира человека, «пробуждая» силы суггестивного воздействия, которые влияют на бессознательные структуры сознания человека. Только моноопера обладает такими свойствами, как, с одной стороны – «единственность» персонажа, создающая предпосылки процесса психологической идентификации (на основе идентичности «проекций» видимого мира в сознаниях персонажа и адресата); с другой стороны – «равноправие» вербализованных 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 в исследовании вводится понятие «всеобъемлющее сознание персонажа»: всё происходящее адресат воспринимает «с точки зрения» персонажа, «его глазами»; таким способом протекает процесс психологической идентификации персонажа и адресата.

Немногочисленность (в сравнении с другими сценическими жанрами) существующих образцов монооперы и относительная молодость этого жанра – немногим более века – в перспективе требует обращения к более подробному исследованию генезиса монооперы и закономерностям, общим для монооперы и родственных жанров или их компонентов, обеспечивающих фрагментарное «проникновение» («окна») во внутренний мир персонажа. Ряд вопросов, намеченных в нашей работе, может способствовать дальнейшему осмыслению глобального художественного принципа психологической идентификации адресата и персонажа и исследованию монооперы как перспективного жанра. Перспективы монооперы представляются следующими: 1) смысловой потенциал жанра охватывает все грани психологической жизни человека и индивидуального восприятия мира; 2) выразительный потенциал жанра эволюционирует в сторону большей внутренней цельности вокально-симфонического интегратива и большей функциональной взаимосвязи структурно-драматургической организации текста с эмотивным планом.

В итоге рассмотрения смыслового и выразительного потенциала монооперы утверждается, что она представляет собой органичное воплощение глобального художественного принципа. В моноопере полноценным «центром мира» видится всеобъемлющее сознание единственного персонажа. В результате этот синтетический музыкально-сценический жанр представляется значительным коррелятом антропоцентрической мировоззренческой установки, реализуя в полной мере известный афоризм, гласящий, что «Человек – мера всех вещей».

### **Основные публикации по теме диссертации**

#### ***Публикации в изданиях, рецензируемых ВАК***

1. Некоторые закономерности построения оперного ансамбля // Социально-гуманитарные знания, 2007 № 12, с. 151-153 (0,1 п.л.)
2. Целостная психологическая установка при создании композитором сценического образа в опере // Омский научный вестник, 2008 №2 (76), с. 214-218 (0,6 п.л.)
3. Единство слова, музыки и вокальной техники в структуре оперы // Проблемы музыкальной науки, 2010 № 1 (6), с. 182-185 (0,4 п.л.)
4. Художественный образ как вариативно-динамическое множество // Вестник Томского государственного университета, 2013 № 368, с.67-71 (0,6 п.л.)
5. Встречные интенции языка: к вопросу творческих поисков и решений композитора // Теория и практика общественного развития, 2014 № 5, с. 144-147 (0,4 п.л.)

6. Корреляция общефилософской дихотомии «логическое – интуитивное» и интонационных сфер в сольном вокальном образе // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки, 2014 № 6/1, с.50-52 (0,3 п.л.)
7. Бинарные оппозиции и архетипы как механизм структурной организации оперного замысла // Теория и практика общественного развития, 2014 № 6, с. 94-96 (0,3 п.л.)
8. К вопросу о критериях жанровой классификации опер // Вестник Томского государственного университета, 2014 № 358, с. 74-78 (0,5 п.л.)
9. Специфика хронотопа в жанре оперы // European Social Science Journal, 2014 № 8 (том 2), с. 205-211 (0,5 п.л.)
10. Система вокальных средств выразительности в музыкальной языковой семье // European Social Science Journal, 2014 № 9 (том 1), с. 300-305 (0,5 п.л.)
11. Сольная характеристика оперного персонажа: структурно-смысловое единство высказывания // Теория и практика общественного развития, 2014 № 17, с. 177-179 (0,4 п.л.)
12. Модель-аттрактор оперы как завершающая стадия работы композитора над творческим проектом // Вестник Томского государственного университета, 2015 № 390, с. 78-81 (0,8 п.л.)
13. Функциональная динамика элементов как фактор обеспечения драматургической цельности оперы // Фундаментальные исследования, 2014 № 12 (часть 6), с. 1316-1320 (1 п.л.)
14. Смысловой потенциал жанра монооперы: границы и перспективы // Теория и практика общественного развития, 2015 № 4, с. 119-121 (0,6 п.л.)
15. Смысловые ареалы одиночества в жанре монооперы // Вестник ТГУ. Культурология и искусствоведение, 2016 № 4 (24), с. 117-125 (1,1 п.л.)
16. Эмотивный план – первичный сюжет монооперы // Вестник ТГУ. Культурология и искусствоведение, 2017 № 26, с. 111-125 (1,6 п.л.)

#### ***Монографии***

17. "...Как слово наше отзовется...": П. И. Чайковский в современном мире / Н. А. Бергер, М. Булева, К. О. Голубинская и др., всего 21 чел.; науч. ред. и сост.: Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. СПб: Изд-во РГПУ, 2014, 252 с.; личный вклад автора с. 127-129 (0,2 п.л.)
18. Смысловой и выразительный потенциал монооперы. Томск, Томский государственный университет, 2017, 422 с. (17,7 п.л.)

#### ***Публикации в иностранных изданиях***



19. Слово – музыка – вокальная техника: законы создания вокальных сочинений. LAP LAMBERT Academic Publishing, Saarbrücken, 2011 (Саарбрюккен, 2011), 348 с. (9,6 п.л.)
20. Роль оркестра в драматургии оперы // Стратегические вопросы мировой науки. Материалы X международной научно-практической конференции, том 23. Польша, Пшемьсль, 2014, с. 62-63 (0,1 п.л.)
21. Творческая форма зачёта при освоении музыкально-теоретических дисциплин (курс «Оперная драматургия») // Стратегические вопросы мировой науки. Материалы X международной научно-практической конференции, том 22. Болгария, София, 2014, с. 39-41 (0,1 п.л.)
22. Correlation of historical modifications and invariant properties of opera genre // News of science and education, NR 9 (9) 2014, p. 107-110 (0,2 п.л.)
23. Monoopera: interaction of genre structures // The Journal of Arts and Philosophy, Vol. 3, Issue 5, p. 12-14 (0,3 п.л.)
24. Моноопера: Человек – мера всех вещей. LAP LAMBERT Academic Publishing, Saarbrücken, 2017 (Саарбрюккен, 2017), 169 с. (7 п.л.)

***Другие научные статьи, доклады на конференциях***

25. Синкретичность замысла как основа творческого процесса // Синтез искусств и художественное творчество. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Нижневартовск, 2007, с. 4-6 (0,2 п.л.)
26. Синкретичность творческого первоимпульса // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук. Тезисы докладов. Новосибирск, 2007, с. 13 (0,05 п.л.)
27. Сообщение – эмоция – энергия: К проблеме органической целостности смысла и средств выразительности в художественном творчестве // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность. Межвузовский сборник научных трудов. Краснодар, 2007, с. 127-133 (0,4 п.л.)
28. Информация и суггестия: равновесие элементов в синтезе искусств // Семиотика культуры и искусства. Материалы 5-й международной конференции. Краснодар, 2007, с. 115-118 (0,2 п.л.)
29. Некоторые принципы построения оперного либретто // Искусство глазами молодых. Материалы IV Всероссийской научной конференции. Красноярск, 2008, с. 128-132 (0,2 п.л.)
30. Основные компоненты образа героя в вокальном произведении // Современные гуманитарные исследования, 2008 № 2 (21), с. 227-228 (0,1 п.л.)
31. Некоторые особенности оперной драматургии М.П. Мусоргского (на примере «Сорочинской ярмарки») // Отечественная музыка как историко-культурное

- явление. Материалы Всероссийской научной конференции к 300-летию русской композиторской школы. Новосибирск, 2008, с. 280-289 (0,4 п.л.)
32. Драматургия и целостность вокального произведения: опыт композитора // Сибирский музыкальный альманах. Новосибирск, 2009 № 6, с. 62-68 (0,7 п.л.)
33. Жанр вокальной поэмы: принципы организации целого // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность. Межвузовский сборник научных трудов, вып. 4. Краснодар, 2009 с. 32-37 (0,3 п.л.)
34. Православная служба как синтез искусств // Духовность в искусстве: история и современность. Материалы научно-теоретической конференции, специальный вып. Новосибирск, 2009, с. 85-94 (0,5 п.л.)
35. Эйдос и логос А.Ф. Лосева в структуре художественного сознания // Студент и научно-технический прогресс. Материалы XLVII международной студенческой конференции. Новосибирск, 2009, с. 19 (0,03 п.л.)
36. Связь оперного канона и основных принципов формообразования: традиции и перспективы // На рубеже столетий: Музыкознание. Композиторское творчество. Исполнительское искусство. Актуальные проблемы музыкознания: сборник статей по материалам конференции. Новосибирск, 2009, с. 35-40 (0,2 п.л.)
37. Комплекс выразительных средств в композиции драматической пьесы // Галеевские чтения. Материалы международной научно-практической конференции. Казань, 2010, с. 205-210 (0,2 п.л.)
38. Перспективы некоторых оперных традиций: творческий эксперимент // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность. Межвузовский сборник научных трудов, вып. 7. Краснодар, 2011, с. 348-354 (0,3 п.л.)
39. Свет в опере П.И. Чайковского «Иоланта» (к вопросу режиссёрской концепции) // Галеевские чтения. Материалы международной научно-практической конференции. Казань, 2012, с. 163-167 (0,2 п.л.)
40. Опера: путь от композиторского замысла к сценическому воплощению // Театр и музыка в современном обществе. Материалы международного симпозиума. Красноярск, 2013, с. 18-20 (0,4 п.л.)
41. Инвариантные закономерности вокального сочинения // Актуальные проблемы современного композиторского творчества. Материалы Всероссийской научной конференции. Красноярск, 2013, с. 156-165 (0,4 п.л.)
42. Замысел автора и интерпретация: pro et contra // III Международная науч.-практ. конференция «Отечественная наука в эпоху изменений: постулаты прошлого и теория нового времени» ч. IV № 3. Екатеринбург, 2014, с. 32-33 (0,1 п.л.)
43. Оперная партия: вопросы генезиса жанра монооперы // Музыка и время, 2017 № 5, с. 23-28 (0,7 п.л.)

44. Сюжетная фабула и драматургия текста: динамика взаимодействий и преобразований // Теоретические и прикладные аспекты современной науки, 2015 № 9-1, с. 153-156 (0,2 п.л.)
45. Синестетический комплекс характеристик оперного персонажа // Материалы Международной научно-практической конференции «От синестезии к синтезу искусств». Казань, 2015, с. 279-283 (0,3 п.л.)
46. Монологичность как ключевое свойство организации синтетического текста в жанре монооперы // Музыка и время, 2016 № 6, с. 43-48 (1,2 п.л.)
47. Моноопера и камерная опера: разграничение понятий // Материалы IV Международной мультинаучной конференции «Развитие науки в XXI веке». Харьков, 2015, с. 75-77 (0,2 п.л.)
48. Синестетические свойства вербальной конструкции в оперном тексте // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. Новосиб. гос. консерватория. Новосибирск, 2016, с. 152-156 (0,4 п.л.)
49. Система вокальных средств выразительности: иерархия единиц // Вестник мировой науки. Серия: Искусствоведение. 2016 № 1, с. 4-10 (0,5 п.л.)
50. Художественный текст как взаимодействие нескольких статических и динамических систем // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований, 2016 № 8 (часть 5), с. 822-825 (0,7 п.л.)
51. Контакты с творческими сознаниями как способ саморазвития языковой системы музыкальных средств выразительности // Российско-китайский научный журнал «Содружество», 2016 № 5 (5) / Искусствоведение, с. 109-113 (0,8 п.л.)
52. Актуальность и перспективность жанра монооперы в XXI веке (на основе обзора его «генеалогического древа») // Фундаментальные научные исследования: теоретические и практические аспекты: сборник материалов II Международной научно-практической конференции (29 сентября 2016 года), том I. Кемерово, ЗапСибНЦ, 2016, с. 66-67 (0,1 п.л.)
53. Идентификация сознания персонажа и внутреннего мира слушателя в жанре монооперы // Таврический научный обозреватель, 2016 № 10 (15), Часть I, с. 125-131 (0,9 п.л.)
54. Структурно-драматургические алгоритмы монооперы // Музыка и время, 2017 № 1, с. 21-26 (0,4 п.л.)
55. Дистанцирование и идентификация адресата и персонажа как два универсальных художественных принципа // Материалы XIV Международной научной конференции «Актуальные вопросы общественных наук». Журнал «Chronos», 2017, с. 4-7 (0,3 п.л.)

56. Анализ первоисточника композитором при написании сольной вокальной миниатюры // Научно-технический прогресс: актуальные и перспективные направления будущего. Сборник материалов VI Международной научно-практической конференции, 2017, с. 67-69 (0,01 п.л.)

57. Сочинение монооперы: от замысла к фиксации текста // Музыкальный альманах Томского государственного университета. Томск, 2017 № 3, с. 46-57 (0,2 п.л.)

#### ***Учебные издания***

58. Оперная драматургия (учебное пособие). Изд-во «Планета музыки», «Лань». СПб, 2015, 80 с. (3 п.л.)