

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**Екатерина Приходовская**

**ВОПЛОЩЕНИЕ ЛИЧНОСТИ  
В ИСКУССТВЕ**

Томск  
Издательство Томского государственного университета  
2025

**УДК 782 + 784 + 792**

**ББК 85.31 + 85.33**

**П77**

**Приходовская Е.А.**

**П77** Воплощение личности в искусстве. – Томск : Издательство  
Томского государственного университета, 2025. – 98 с.

**ISBN 978-5-907890-90-9**

В монографии излагается гипотеза, согласно которой проводится аналогия между героем полифонического романа Ф. Достоевского и персонажем монооперы. По этой гипотезе воплощение психологического мира требует вербально-невербального единства, которое получает вершинное воплощение в жанре монооперы.

**УДК 782 + 784 + 792**

**ББК 85.31 + 85.33**

**Рецензенты:**

*П.С. Волкова, доктор искусствоведения, доктор философских наук,  
кандидат филологических наук, профессор Российского государственного  
педагогического университета им. А.И. Герцена;*

*В.В. Дитенбир, кандидат искусствоведения, доцент Новосибирской  
государственной консерватории им. М.И. Глинки, солист Новосибирского  
государственного академического театра оперы и балета*

**Научный редактор:**

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

ISBN 978-5-907890-90-9

© Приходовская Е.А., 2025

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА .....	4
Глава первая	
СОБЫТИЯ ВНУТРЕННЕГО МИРА –	
ПЕРВИЧНЫЙ СЮЖЕТ .....	7
Глава вторая	
ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН И ОПЕРА –	
ЕДИНАЯ МОДЕЛЬ В РАЗНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА.....	29
ЛИТЕРАТУРА .....	96

Что так сердце, что так сердце растревожено?  
Словно ветром тронуло струну...

*М. Матусовский (из текста песни)*

## ОТ АВТОРА

Эмотивность – центральная категория лингвистики эмоций: без неё невозможно исследовать человеческий фактор в языке...

*П. Волкова, Н. Солодовникова*

Эмоция как повседневное и общераспространённое психическое явление свойственно и знакомо не понаслышке всем. Эмоция – вербализованная или нет – присутствует в любом человеческом действии, но не везде находит выражение: не всегда тот, кто мог бы, хочет её выразить. Однако, оставаясь в сознании в виде подтекста, эмоция всегда присутствует во внутреннем мире человека.

**Эмотивность** – это воплощение любой человеческой эмоции в любом языке. Можно ли не учитывать таких возможностей? Вариантов такого воплощения множество – от симфонии в концертном зале до самовыражения человека в состоянии аффекта. Главным фактором, отличающим мимолётную бытовую формулировку от памятника культуры, оказывается «путь через века». Ни предсказать, ни гарантировать такой путь не может никто, проверить – тем более. Единственным более-менее дающим надежду на появление

такого «пути» может быть факт фиксации источника эмоции. Форм запоминания источника тоже может быть множество: ноты оперы, симфонии – в целом, любой музыкальной композиции, традиция исполнения (что встречается в отношении, например, народной музыки или средневековых хоралов), также – в более современном варианте – аудио- или видеозапись. Письменная фиксация – это только одна из её форм на одном из вариантов языка.

Эмоция же является **вневременной**: люди и любили, и ненавидели – по разным поводам, в разные времена. Важно и то, что каждый любит и ненавидит по-своему, взгляд на всё окружающее – всегда сугубо индивидуален. Здесь на первом плане оказывается *внутренний мир личности* – имеющийся у каждого и у каждого неповторимый. Значит, все события, встречающиеся в жизни, являются фактами множеств индивидуальных внутренних миров, предстающими в миллионах разных контекстов и ракурсов. Эти факты зависят от специфики их восприятия и существования как фактов внутреннего мира воспринимающей личности. Такие проблемы требуют обращения к психологии личности и к такому её понятию, как *апперцепция*.

Как говорится в Большой российской энциклопедии, «**апперцепция** (от лат. *ad* – к и *perceptio* – восприятие), термин в философии и психологии, обозначающий осознанность и связанность восприятия, а также процесс соединения нового представления с прошлым опытом».

Не задавая вопросов по приведённому определению и не вдаваясь в сферы психологии и философии, предложим своё понимание феномена апперцепции, не противоречащее словарному определению, но более соответствующее изучаемым вопросам (предлагаемое определение апперцепции будет точно сформулировано несколько позднее):

**апперцепция** – это переводение события из факта внешне наблюдаемой действительности в факт внутреннего мира воспринимающего сознания. Если для текста воспринимающее сознание – зритель/читатель/слушатель, то для факта вымышленной (художественной) действительности – персонаж (герой), для которого эта действительность – единственная.

Здесь и кроется то самое известное «бессмертие», тот самый «путь через века», о котором уже шла речь выше. Персонажу «путь через века» предназначен более часто, чем автору: как бы ни казалось это парадоксальным, поэтов и композиторов мы знаем – да, в принципе, и хотим знать – гораздо меньше, чем их произведения. Любые слова, да и мелодии могут быть «на слуху», даже когда и не знаешь, и не задумываешься о том, кто их сочинил. Существуют и анонимные рукописи – не менее часто и успешно исполняемые, чем рукописи, подписанные знаменитыми именами.

В основе именно этого пути находятся эмоции, идентичные в принципе для людей любых поколений и любых национальностей: фактологические причины появления тех или иных переживаний могут быть различными – в зависимости от исторических обстоятельств, реакция на эти причины идентична во все эпохи. Это, можно предположить, и есть то **вневременное сообщение**, которое композитор передаёт слушателю, для этого и служит *эмотивность* – для передачи этого сообщения «через века». Эмотивность, содержащаяся в тексте, и служит механизмом передачи эмоционального сообщения будущим поколениям. Такую функцию эмотивности – способ взаимодействия разных времён – мы и подчёркиваем, видя в тексте – или в традиции, как уже было сказано – знаки эмотивности как того эмоционального содержания, которое передаётся композитором – или народной традицией – через время и расстояние.

## Глава первая

### СОБЫТИЯ ВНУТРЕННЕГО МИРА – ПЕРВИЧНЫЙ СЮЖЕТ

Одной из глобальных тенденций современного мира, что известно уже достаточно широко, является тенденция к *психологизации*, противостоящая победе технократической цивилизации и «смерти автора»; такая тенденция предполагает повышение внимания к субъективному психологическому миру. В первую очередь имеется в виду внутренний психологический мир личности.

Именно психологические, осознанные личностью события – события, становящиеся фактами внутреннего мира, фактами сознания, а не только внешне наблюдаемой действительности – становятся первичным сюжетом для произведения, целью которого выступает **воплощение личности в искусстве**. Проще говоря, любая басня приобретает совсем другую мораль, становясь частью того или другого внутреннего мира: известная басня И.А. Крылова «Ворона и лисица» может быть рассказана с точки зрения вороны, с точки зрения лисицы и даже с точки зрения куска сыра. В данном случае абстрактный внешний взгляд приобретает некоторую оценочность, становясь фактом внутреннего мира и частью другого сюжета – у каждого есть свой ряд событий, в который данное событие включается. Здесь утрачивается позиция внешнего наблюдателя – рассказчика – и появляется позиция сочувствующего или участвующего лица.

В ряду фактов внутреннего мира человека любой факт приобретает новое значение: может быть он (по принципу ассоциации) созвучен словам услышанной когда-то им песни. Нельзя забывать также, что принцип ассоциации многослоен и может

«вызывать к жизни» что-то совершенно неожиданное. Включаясь в контекст индивидуального психологического сюжета, факт становится не элементом внешне наблюдаемой хронологически организованной последовательности, а элементом внутреннего мира. Следовательно, образуется совершенно другой контекст, в котором актуален не хронологический, а индивидуальный ассоциативный ряд. На первом плане оказывается личность, которой и принадлежит воплощаемый внутренний мир.

То, что является «аксиомой» для данной работы, на которую опираются все предлагаемые тезисы, – это *первичность для внутреннего мира* и того, кто сочиняет, и того, кто слышит (читает), – сюжета, коррелирующего с индивидуальным опытом и индивидуальной оценочной «шкалой». Приходим здесь к неожиданной аналогии двух понятий, возникших в разных сферах искусства: **«всепоглощающее сознание героя»** [4, с. 57] и **«всеобъемлющее сознание персонажа»** [19]. Понятие «всепоглощающее сознание героя» принципиально идентично «всеобъемлющему сознанию персонажа», хотя здесь подразумеваются герой полифонического романа Ф. Достоевского и персонаж монооперы, существовавшие в совершенно разные эпохи и в разных сферах искусства: полифонический роман в литературе и моноопера в музыке. Но термин «всепоглощающее сознание героя» демонстрирует стремление к осмыслению личности, а проблематика осмысления личности намного шире, чем конкретные направления искусства. Все образы – как людей, так и ситуаций – оказываются воспринимаемыми «с точки зрения» героя полифонического романа или персонажа монооперы. Всё повествование оказывается высказыванием героя – как будто он и есть автор. Именно с такой точки зрения видим «всепоглощающий» внутренний мир: видим *монологическую позицию героя* (персонажа) – если продолжить

аналогию, это будет подобие одного из голосов полифонического романа или одного из персонажей большой многоперсонажной оперы. Такое понимание монологичности М. Бахтин называет «**монологическим высказыванием героя**» [4, с. 238].

Следует помнить зонную природу эмоции: все соответствующие умозаключения относятся к различным *степеням* одного явления, а не к разным *явлениям*. Ненависть – это в какой-то степени (пусть даже отрицательной) тоже форма любви.

Исполнитель (как певец, так и солист-инструменталист) в некоторой степени тоже является композитором: да, он не пишет нот, но это только вопрос доступности языка и масштаба замысла. Если композитор обладает ста процентами создания произведения, то исполнитель – лишь меньшей частью, и то относящейся только к звуковому факту, а не к письменной фиксации. В любом случае произведение оказывается доступно слушателю только при совместной деятельности композитора и исполнителя. Слушатель может и не различать – импровизация это или давно подготовленное исполнение.

**Самое главное и принципиально важное значение эмоции – её межжанровая и междисциплинарная роль в сознании человека.** По большому счёту, об одной и той же эмоции – одном и том же событии внутреннего мира – можно и написать стихотворение, и нарисовать живописную композицию, и сочинить симфонию. Содержание не так уж зависит от используемых средств выразительности. Наиболее наглядно можно проследить данную закономерность, обратившись к творчеству М. Чюрлёниса. Говоря о межжанровом и межвременном значении эмоции, отметим восхождение проблемы к глобальной **оппозиции рационального и иррационального**. Попытки рассмотрения этой оппозиции делались людьми на протяжении всей истории в самых раз-

ных сферах знания. Можно высказать мнение, подтверждающееся множеством цитат из научной и популярной литературы: искусство является наиболее понятным и воспринимаемым, но не детально познаваемым фактом иррационального мира. Логическое и эмоциональное оказываются равнозначными сторонами сознания, примерно соответствующими левому и правому полушариям человеческого мозга. Конечно, такие свойства характерны и для продуцирующего, и для воспринимающего сознания. И композитор, и поэт, и слушатель обладают и эмоциональной (в нашем случае – это практически синоним иррациональному), и логической составляющими любого человеческого сознания. Искусство оказывается не на периферии человеческого сознания, а одной из ведущих его категорий. Разными языками на протяжении всей мировой истории искусство говорит об одном и том же – о вневременных общечеловеческих ценностях. И здесь можно сказать о таком вершинном воплощении эмоционального начала, как вокальная музыка (знаменитый санскритский текст «Вишнудхармотгара-пурана», датированный примерно III–V вв. н.э., гласит, что вокальная музыка – это начало, вершина и основа всех искусств и она является вечной).

Как можем увидеть, ряд ограничений вербальных или невербальных средств выразительности содержится в каждом виде искусства (например, литература – искусство исключительно вербальное, живопись и танец – искусства исключительно невербальные, как и инструментальная музыка [18]).

Именно такие наблюдения позволяют делать умозаключения о функции **вокальной музыки** в мировой культуре. В вокальной музыке соединяются вербальные и невербальные средства выразительности (рациональные и иррациональные свойства с сознания) практически на равной основе.

Вербальное и невербальное так часто упоминаются в трудах, посвящённых искусствоведению, что всплывает мысль об их взаимосвязанности и неразрывности. Вербализация – просто одна из форм выражения эмоции; к сожалению, в психологии до сих пор не существует известной и общепризнанной системы, которая бы классифицировала вербализованное и невербальное в сознании человека. Существует привычное, употребляемое повсюду в разных контекстах, но строго не определённое понятие *мыслеобраз*. На нём строятся многие изыскания в сфере кинематографа – вспомним хотя бы теорию монтажа и **принцип pars pro toto** у Эйзенштейна (действие этого принципа можно увидеть в [http://vkvideo.ru/video-199135401\\_456239126](http://vkvideo.ru/video-199135401_456239126)). Вербально-невербальное единство, присутствующее в сознании человека, получает адекватное воплощение только в синтетических жанрах искусства, располагающих и тем, и другим в спектре средств выразительности. Невербальные средства выразительности включают в себя и элементы живописи, и элементы танца – всех смежных видов искусства, непосредственно к вокальной музыке не относящихся. Вершинный жанр вокальной музыки – **опера** – включает в себя ряд невербальных проявлений других видов искусства в качестве подчинённых элементов, то есть смежные виды искусства «работают» в опере на главную идею, являясь исключительно второстепенными элементами.

В принципе, вербально-невербальное единство существует вне сферы искусства как способ выражения эмоционального сообщения и вообще коммуникации. В быту это явление присутствует достаточно часто, и, как правило, жест (невербальное выражение эмоции) заменяет в большинстве случаев соответствующую вербально-невербальную конструкцию: например, взмах руки сверху вниз означает выражение «будь что будет», получающее в различных контекстах различные значения.

Вербально-невербальное единство предполагает значимость *интонации*, которая может кардинально изменить формируемый смысл. О вербальном и невербальном по отдельности в разных науках (музыковедение, языкознание, лингвистика и др.) часто говорилось, но факт их равноправного единства не акцентировался, хотя на практике встречается регулярно. Подобные наблюдения выдвигают на первый план в музыкальном искусстве вокальную музыку, которая полностью основана на феномене вербально-невербального единства: в вокальной музыке, при первичности музыкальной интонации, видим постоянное сочетание слова и музыки [6]. Внимание исследователей явление интонации привлекало довольно давно: недаром среди основных «моментов слова» М. Бахтин называет интонативный (в плане психологическом – эмоционально-волевой) момент слова, ценностную направленность слова, выражающую многообразие ценностных отношений говорящего.

Даже слово «пожар», заключающее в себе вполне определённый фактологический смысл, может иметь совершенно разное значение в зависимости от интонации высказывания. Само это слово, взятое вне контекста и без звукового воплощения (просто написанное на бумаге), включает в себе законченное информационное сообщение и даже довольно определённую эмоциональную окраску. Сравним два варианта из сотен возможных, представим говорящего как сотрудника некой организации, в помещении которой начался пожар, сообщающего о начале пожара другим сотрудникам:

- 1) испуганная женщина;
- 2) встревоженный мужчина.

Обратимся к другому примеру. Возьмём один тембр – бас, одну динамику – громкое восклицание, то же слово «пожар»; но представим разные ситуации, разных героев:

- 1) например, того же встревоженного сотрудника;

2) императора Нерона, любующегося подожжённым им Римом.

Разные интонации демонстрируют воспринимающему сознанию разные позиции, разные подтексты не только ситуации, но и «личности говорящего» [v01]. Это и подтверждает в очередной раз значение личности говорящего для смысла высказывания: одно и то же, сказанное разными людьми – в принципе, независимо от интонации и даже от конкретной ситуации, – будет иметь различный подтекст.

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

Об этом задумывались на протяжении всей жизни человечества. В наше время этому явлению посвящён ряд научных работ, например, в сфере психологии восприятия. «Он [*Л. Веккер*] до сих пор отчетливо помнит, как, глядя в окно, задумался о том, почему он видит людей, идущих по улице, там, где они действительно находятся, хотя реально их изображение расположено на сетчатке его глаз. И как, передвигая свои очки на различное расстояние от глаз, наблюдал меняющиеся изображения предмета и удивлялся, что предмет остается одним и тем же, а его образы меняются» [7]. Ориентируясь на тот факт, что «предмет остаётся одним и тем же, а его образы меняются», предположим, как научный тезис ту очевидную данность, что для любого человека всё является только множеством «проекций», так или иначе замечаемых *образов*.

В искусстве немало произведений и образов построено на «единственности» сознания человека для собственного внут-

ренного мира. Такой «единственностью» обладает любое воспринимающее сознание (каждый зритель/слушатель, как и любой человек, является единственным для своего внутреннего мира). В отношении к персонажу художественного произведения воспринимающее сознание также оперирует образами, «проекциями» воспринимаемого на собственный внутренний мир. Вероятно, этим и определяются проблемы «вживания в образ», «работы над образом» артиста: если для композитора, режиссёра и зрителя/слушателя любой персонаж может быть «посторонним», воспринимаемым извне, то артист должен пройти процедуру психологического перевоплощения, «слияния» с персонажем, по сути – «стать им». Происходит переход с третьего лица («он/она») на первое («я»). Именно на достижение этого перехода нацелены различные методики актёрской работы, в числе которых всемирно известная система К. Станиславского [21]. Особенное значение в контексте воплощения в искусстве внутреннего психологического мира человека приобретает вокальная музыка: именно певец прежде всего не наблюдает за своим персонажем, не изучает его, а *становится* им (подробнее специфика роли певца характеризуется в [12]). Актёр, в отличие от певца, становясь своим персонажем, воплощает только внешне наблюдаемые факты, но не всё движение внутреннего мира. Актёру доступны, по сути, только связанные с вербальными средствами выразительности. «Подводное течение роли» и всё подтекстовое, преимущественно связанное с интонациями актёра или музыкальным сопровождением в спектакле, зависит в первую очередь от интонационной составляющей – даже при отсутствии конкретно музыкальной (нотной) формулировки, многие стороны значения говоримого зависят от интонации. Всё невербальное оказывается «скрытым» в музыке, именно и практически исключительно музыка может передать невербализованные интенции внутреннего мира.

Обратим внимание, что эмоциональный заряд, получаемый тем, кто слушает вокальное произведение, зависит от психологического соответствия слушателя и певца друг другу: очевидно, что романс М. Глинки на концерте рок-группы так же неуместен, как и любая рок-композиция на вечере классического романса – если их сочетание не является специальной идеей концерта (такая идея вполне возможна): важен даже не стиль, а место и время воспроизведения (можно вспомнить слова Роберта из оперы П. Чайковского «Иоланта»: «Не время и не место»).

**Любые эмоции в человеческом сознании, по сути, делятся на два типа:** «нравится» или «не нравится», «хорошо» или «плохо». Все эмоции можно подвести под эти два типа. По большому счёту, более конкретные характеристики эмоциональной окраски зависят от *интенсивности* и *направленности* эмоции. В этом плане ария Каварадосси из оперы Дж. Пуччини «Тоска» идентична по эмоциональному заряду, например, любовью военной песни: и там, и там задействуется некоторый инвариант – «враги» и «борец против врагов». В этой опере противостоят Скарпия (начальник полиции) и Каварадосси (представитель оппозиции), а в военной песне противостоят друг другу фашисты и советские солдаты. В любом случае, при любом содержании песни, слушатель переносит на себя и своё время то «клише», т.е. функциональную схему, которую видит в песне. Все аналоги, принадлежащие разным временам и национальностям, восходят к основной оппозиции «нравится» – «не нравится» (такая оппозиция – силы действия и силы контрдействия – присутствует практически в любом сюжете, за редким исключением). «Парами» могут оказаться, например, такие персонажи, как Шерхан и Маугли, мачеха и Золушка, белый офицер и советский солдат, злой магрибский колдун и Алладин. Главное здесь – инвариант «враг – това-

рищ», что ярко демонстрирует оппозицию эмоций «неприятно» – «приятно». Почти синонимом подобных наблюдений можно считать, например, действие такого понятия, как *мифокод*, называемого рядом исследователей [9].

В целом множество мифокодов, которые можно наблюдать в человеческом сознании, не определено и не классифицировано, что, как можно предположить, составляет перспективы будущих исследований.

Одной из подобных закономерностей человеческого сознания может выступать потребность в *процессуальности*. **Процессуальность** делает факты относительно длительной логической последовательностью, составляющей некоторую целостность. Можно сказать, именно процессуальность нивелируется посредством такого современного явления, как клиповое мышление. Являясь порождением так называемого времени высоких скоростей, клиповое мышление принципиально отличает современных людей, особенно молодых, от людей старшего поколения, – и, как можно увидеть, эта тенденция усиливается с течением времени: чем меньше становится «детей прошлого», тем больше появляется тех, кто «смартфон видит раньше мамы», тем меньше в сознании остаётся стремления к процессуальности (континуальности). Эмоция становится чем-то локальным, в будущем способным служить точкой опоры, «камнем брода» для более длительного процесса. В принципе, каждый импульс локален, но множество таких импульсов создаёт стук сердца – основу жизнедеятельности человека. Да и в истории образцы расслоения масштабного эмоционального движения на ряд локальных элементов – аффектов – присутствуют (примером могут послужить любые арии из оперы *seria*).

«Путь через века» оказывается одной из первых необходимостей любых артефактов – в нашем случае произведений ис-

куства. Таким образом, произведение искусства, к тому же обладающее весомой степенью хронологической процессуальности (например, произведение музыкальное), располагает достаточно явной эмоциональной процессуальностью (заложеной в самом зафиксированном тексте). Этот эмоциональный процесс, возникающий в сознании слушателя при восприятии произведения, и является тем сообщением, которое автор (в данном случае композитор) передаёт слушателю «через века». Поэтому как наиболее показательный пример процессуальности в воплощении внутреннего мира человека функционирует музыкальное произведение. Внимание к процессуальности как ведущему свойству музыкального произведения известно давно и утверждалось неоднократно: широко известен труд Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс».

Музыка говорит нам не *о событиях*, а о наших, человеческих *реакциях* на них. Внешним поводом для появления той или иной эмоции могут быть события совершенно различных уровней: природные катастрофические явления здесь могут быть сравнимы с индивидуальными угрызениями совести или страхами, например. В центре в данном случае оказывается *внутренний психологический мир* личности. Тогда первичным сюжетом оказывается не набор внешних событий, а последовательность событий внутреннего психологического мира. Их мы и наблюдаем в музыкальном произведении. На *любое* событие *любая* личность реагирует по-своему, человек может, при наличии тех или иных навыков, сказать об этом в звуках, стихах или красках (по большому счёту, в рамках одной эмоции кто-то просто громко воскликнет, а кто-то – напишет симфонию). В любом случае и то, и другое будет реакцией на соответствующее событие. Здесь видим первичность для личности событий её внутреннего мира, исходя из чего можем сделать вывод о значении апперцепции и некотором переосмыслении данного понятия.

Предлагаем в монографии следующее определение:

***Апперцепция – превращение факта внешне наблюдаемой действительности в факт внутреннего мира.***

Это определение не противоречит известному, но во многом его уточняет, переводя факт осмысления действительности в факт психологической реальности. Здесь – в психологической реальности – и присутствует индивидуальная эмоция как реакция на тот или иной факт внутреннего мира. Реакция, в принципе, может быть только на факт внутреннего мира: пока факт внешней действительности остаётся только фактом внешней действительности, он «не касается» человека. Пока о том или ином событии пишется в новостях, это событие может оставаться фактом внешне наблюдаемой действительности. Оно не вызывает никакой психологической реакции, пока не станет фактом собственного внутреннего мира. Одно дело – читать о катастрофе, произошедшей где-то на другом конце света, другое дело – когда это происходит в твоём собственном доме. Во многом восприятие такого факта зависит от личной впечатлительности и способности к сопереживанию (эмпатии); как известно, степень этих свойств у всех индивидуальна. Если обладать большой силой воображения, любое событие может стать фактом внутреннего мира и глубокого переживания: такой человек называется впечатлительным. Так возникает эмоциональная реакция.

Вопросы эти существуют в любое время и в любой стране, можно сказать – не имеют границы времени и пространства, не имеют границы и в области способов выражения, как бытового, так и не-бытового (в произведениях искусства). Не-бытовое выражение эмоций и делает их принадлежностью текста – как письменно зафиксированного, так и существующего в виде звучащей реальности.

Может ли факт внешней действительности стать фактом внутреннего мира на расстоянии не пространственном, а временном? Если события происходили не на другом конце света, а в другом веке? Для этого и служит такое явление, как *эмотивность*. Эмотивность, в отличие от эмоциональности, содержится не в сознании, а в тексте – или устной традиции, если речь идёт о народной музыке. Таким образом, получается, что функция эмотивности – в межвременной связи эмоциональных зарядов (в данном случае эмоциональных зарядов продуцирующего и воспринимающего сознаний); эмотивность действует как механизм межвременной трансляции эмоционального заряда (чѐ значение увеличивается облачной природой эмоции, её зонностью и размытостью границ). По известному определению В. Шаховского, «эмотивность – это имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики» [24]. Язык не обязательно вербальный, ситуации бывают разные – следовательно, эмотивность как присущее языку свойство может применяться намного шире, чем в сфере лингвистики, в которой оно появилось, и чем в сфере вокальной музыки, в которой оно находит кульминационное воплощение.

Текстом, в пределах которого содержится эмоциональный заряд, может выступить любое небытовое воплощение эмоции, будь это движение, словосочетание, интонация или рисунок. Такое понимание текста, как уже говорилось, придаѐт статус вершинности вокальной музыке, способной к тотальному «всевластию» вербально-невербального единства. Музыка – прежде всего, вокальная музыка как непосредственная реализация вербально-невербального единства – понимается нами как частный случай проявления любой человеческой эмоции. Соответственно, эмоциональный заряд представляет собой нечто большее, чем его вербально-невербальное воплощение, а

интонация – нечто большее, чем простая звуковысотность. Любые предельные выражения эмоции не требуют предельных звуковысотных параметров: даже угроза может быть произнесена шёпотом, от этого она не теряет своего эмоционального значения. Как говорил известный русский певец Ф. Шаляпин, «есть буквы в алфавите, и есть знаки в музыке. Всё вы можете написать этими буквами, начертать этими знаками. Все слова, все ноты. Но... Есть интонация вздоха – как написать или начертить эту интонацию? Таких букв нет» [23, с. 83]. Следовательно, **интонация – нечто большее, чем звуковысотность.**

Однако, отвлечёмся от музыки (музыка, особенно вокальная, – лишь частный случай передачи эмоционального заряда): функция эмотивности в искусстве гораздо шире. Эмотивность как способ передачи эмоционального заряда «через века» существует, хоть и в разных модификациях (бесспорно, подлежащих специальным исследованиям), в любых сферах искусства. Уровни действия эмотивности, о которых сказано в [11], в любых сферах идентичны, независимо от конкретных свойств данного языка: если это вербальный язык – неважно, английский, немецкий или китайский, если другой язык – неважно, музыка, литература, архитектура или танец. Внутренний мир человека как объект воплощения (чего?) не зависит от средств воплощения. Объект не может зависеть от средств его воплощения в тексте. В любом случае можно увидеть такую последовательность уровней эмотивности:

1) **эмотивный вектор**: это основное направление, которое может быть названо «смыслом жизни», ключевой идеей, «линией фарватера», «сверхзадачей» (по К.С. Станиславскому). Это и есть то, что можно назвать «личностью говорящего». Это то, что воспринимается с первого взгляда и в ракурсе чего предстаёт всё остальное: Бармалей или Дон Кихот. Это

выявляет «ключ» отношения к человеку (герою, персонажу) – если он изначально воспринимается как «хитрый злодей», то во всех его поступках будет искаться соответствующий смысл; если воспринимается как «наивный простачок», видится обратный эффект; эмотивный вектор можно определить как *общую направленность всех действий и интенций сознания воплощаемого персонажа, зависящую от характера персонажа и его внутреннего психологического мира*;

2) **эмотивный процесс**: это те события, которые происходят в сюжете, которые «проверяют» свойства личности – каждый раз по-разному. Процесс разделяется на эмотивные зоны – каждая из зон соответствует тому или другому событию; видим здесь не сами события, а *реакцию* на них той **личности**, которая находится в центре внимания. Эмотивный процесс, образующий подтекстовый слой вокального произведения, делится, как всякое явление, на фрагменты – составные части. Как фрагменты эмотивного процесса рассматриваем *эмотивные зоны*, выявление которых выступает одной из первостепенных задач певца при ознакомлении с нотно-вербальным текстом. Эмотивные зоны выстраиваются в цельную линию эмотивного процесса. Каждая эмотивная зона располагает собственным воспринимаемым извне эквивалентом, по которому её и можно распознать. Так же, как вокальный звук – физический эквивалент эмотивного импульса, само исполнение произведения можно считать физическим эквивалентом эмотивного процесса. Поскольку эмотивный импульс демонстрирует нам начало эмотивной зоны, по внешне воспринимаемым характеристикам вокального звука (эквивалента эмотивного импульса) можно вычислить все соответствующие характеристики строящейся эмотивной зоны. *Аудиомодель* может быть определена как *звуковой проект произведения, возникающий во внутреннем слухе солиста в результате восприятия*

*текста и во внутреннем слухе адресата (слушателя) в результате восприятия произведения;*

3) **ЭМОТИВНЫЕ ИМПУЛЬСЫ:** слова, звуки, интонации, с помощью которых человек выражает свою реакцию на события. Это может быть восклицание, может быть жест, вариантов в данном случае бесконечное множество. В разных видах искусства эта реакция выражается по-разному. Поэтому и говорилось о вершинности вокальной музыки, особенно вокально-сценической – она позволяет сочетать множество средств выразительности, делая выражаемое более убедительным.

В целом, оказывается, именно посредством таких уровней эмотивности в тексте произведения реализуется эмоциональное сообщение, передающееся от продуцирующего сознания к воспринимающему (от автора к зрителю/слушателю/читателю или др.). Этим и объясняется, чем является эмотивность – средством передачи эмоционального сообщения «через века».

Как отмечает В. Клименко – профессиональный вокалист, солист филармонии, прежде всего для певца важна именно такая последовательность уровней эмотивности, как эмотивный вектор – эмотивный процесс – эмотивный импульс. «Для слушателя (непосредственного адресата произведения, воспринимающего сознания) существует тот же “набор” этапов, но в обратном порядке:

*сценический облик, видимый публикой – эмотивный вектор, ситуация/позиция, воспринимаемая публикой – эмотивная зона,*

*вокальный звук, слышимый публикой – эмотивный импульс*

Сначала восприятию подлежат деформации вокального звука, затем хронологически выстроенный процесс (ситуации и реакции на них), затем общее представление о личности персонажа» [13].

Именно человеческий голос располагает таким свойством, как «особый энергетический ток, тонкое чувственное воздействие на психофизиологическую структуру» [14, с. 63]. По словам К. Станиславского, «ни один шаг на сцене не должен производиться механически, без внутреннего обоснования...» [21, с. 102]. Это и есть «ключ» к переходу от реальности к её художественному воплощению, от эмоции как психологического явления к эмотивности как явлению эстетическому.

В настоящее время увеличивается значение невербального и подтекстового слоев художественных произведений: «установление скрытых подтекстовых чувственных смыслов определяется усилением значимости в современном обществе интуитивно-эмоциональных способов видения мира» [14, с. 5]. Особенно явно это прослеживается «в музыке как искусстве невербальном, лишенном «точечных» предметных значений, хранящем чувственную ауру смыслов [14, с. 5]». Эмоция, являющаяся в музыке «ядром» психологического мира персонажа любого произведения, становится художественной, текстовой реальностью. Именно эмотивность и обеспечивает произведению «путь через века», а также его доступность и приемлемость – вне зависимости от социальных и эпохальных условий. Эмоциональный заряд, присутствующий в продуцирующем сознании до создания текста произведения, превращается в эмотивный заряд, присутствующий в тексте до того, как он появляется в воспринимающем сознании. Эмотивный заряд становится эмоциональным в обратном процессе. Функция певца-артиста здесь оказывается в переводе музыкального произведения из состояния письменно фиксированного текста в состояние звукового факта.

Эмотивность способствует передаче эмоционального заряда от автора к слушателю, которые, как правило, не являются современниками друг друга. В этом, как уже говорилось, за-

ключается основная задача певца: «одно *bel canto* недаром, значит, большей частью наводит на меня *скуку*. Ведь вот знаю певцов с прекрасными голосами, управляют они своими голосами блестяще, то есть могут в любой момент сделать и громко, и тихо, *piano* и *forte*, но почти все они поют только ноты, приставляя к этим нотам слоги или слова. Так что зачастую слушатель не понимает, о чём, бишь, это они поют? Поёт такой певец красиво, берёт высокое *do* грудью и чисто, не срывается и даже как будто вовсе не жилится, но если этому очаровательному певцу нужно в один вечер спеть несколько песен, то почти никогда одна не отличается от другой. О чём бы он ни пел, о любви или ненависти» [23, с. 58].

Эмотивный вектор близок понятию «сверхзадачи» – понятию, введённому К. Станиславским. Он приводит такую историю: «Магараджа выбирал себе министра. Он возьмет того, кто пройдет по стене вокруг города с большим сосудом, доверху наполненным молоком, и не прольет ни капли. Многие ходили, а по пути их окликали, их пугали, их отвлекали, и они проливали.

– Это не министры, – говорил магараджа.

Но вот пошел один. Ни крики, ни пугания, ни хитрости не отвлекали его глаз от переполненного сосуда.

– Стреляйте! – крикнул повелитель.

Стреляли, но это не помогло.

– Это министр, – сказал магараджа.

– Ты слышал крики? – спросил он его.

– Нет.

– Ты видел, как тебя пугали?

– Нет. Я смотрел на молоко.

– Ты слышал выстрелы?

– Нет, повелитель! Я смотрел на молоко.

– Вот что называется быть в кругу! Вот что такое настоящее» [21, с. 122–123]. В этом отношении вспомним ещё одно

определение – «идти по фарватеру»: «– Одного лоцмана спросили: «Как вы можете помнить на протяжении длинного пути все изгибы берегов, все мели, рифы?» – «Мне нет дела до них, – ответил лоцман, – я *иду по фарватеру*» [21, с. 161]. Воплощение личности в искусстве требует учитывать свойства не только воплощаемой, но и воплощающей личности. Следует помнить, что в воплощении нуждается не всё – живописное или литературное произведение никем, кроме самого воспринимающего сознания, трактоваться и не должны. Наиболее явно трактовка личности при её воплощении в искусстве видна в творчестве артиста или певца-исполнителя. Следует понимать и помнить, что все закономерности, присутствующие в творчестве драматического артиста, практически удесятерятся в творчестве певца, так как, в отличие от драматического артиста, певец располагает всей полнотой вербально-невербального единства: как слова, так и музыкальная интонация – в его «власти».

По словам Ф. Шаляпина: «Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует<sup>1</sup>. «Слишком много слёз, брат, – говорит корректор актёру. – Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу. Или же: “Мало, суховато. Прибавь”. Бывает, конечно, что не овладеешь собственными нервами. Помню, как однажды, в “Жизни за царя”, в момент, когда Сусанин говорит: “Велят идти, повиноваться надо” – и, обнимая дочь свою Антониду, поёт: “Ты не кручинься, дитяtko моё. Не плачь, моё возлюбленное чадо”, – я почувствовал, как по лицу моему потекли слёзы. В первую минуту я не обратил на это внимания, думал,

---

<sup>1</sup> К. Станиславский называет аналогичное явление «контролёром»: «Борьба заключается в том, чтобы развить в себе наблюдателя или контролёра... Этот процесс самопроверки и снятия излишнего напряжения должен быть доведен до механической бессознательной привыченности» [21, с. 143–144].

что это плачет Сусанин, но вдруг заметил, что вместо приятного тембра голоса из горла начинает выходить какой-то жалобный клёкот... Я испугался и сразу сообразил, что плачу я, растроганный Шаляпин, слишком интенсивно почувствовав горе Сусанина, то есть слезами лишними, ненужными, и я мгновенно сдержал себя, охладил. “Нет, брат, – сказал контролёр, – не сентиментальничай. Бог с ним, с Сусаниным. Ты уж лучше пой и играй правильно...” Я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене» [23, с. 106–107].

Для каждого персонажа оперы такое сравнение представляется вполне законным: присутствует если не совпадение, то некоторая корреляция оперной партии и **монооперы**. Здесь видим «возведённое на пьедестал внутреннее Я отдельных персонажей...» [9, с. 160]. Здесь нужно знать, что «на пьедестале» оказывается не «я» солиста, а «я» персонажа, им воплощаемого: это должны быть «слёзы» Сусанина, а не Шаляпина! Воплощаемого, а не воплощающего!

События внутреннего мира персонажа в моноопере, как и в quasi-моноопере (оперной партии любого персонажа), являются, что утверждалось, и уже неоднократно, первичным, можно сказать, единственным сюжетом. У любого персонажа оперы может быть свой сюжет, своя моноопера (именно в силу несамостоятельности жанра партия солиста и может носить название quasi-монооперы).

Поэтому нами было предложено понимать большую оперу как «содружество моноопер» (здесь возникает «временное согласование всех этих разнородных средств» [5]), что обладает исчерпывающим потенциалом целого, на правах полифонического взаимодействия (согласно концепции полифонического романа М. Бахтина) самостоятельных сознаний.

При обращении к сфере монооперы могут возникать некоторые вопросы, ответы на которые существуют «на грани» этого жанра, в сфере оперы и вокальной музыки вообще:

1. Почему эти сферы оказываются актуальными?

– Потому что именно *вокальная музыка осуществляет единство вербального и невербального, т.е. того, что изначально сосуществует во внутреннем психологическом мире любого человека.*

2. Почему на первом плане оказывается жанр монооперы?

– Потому что именно здесь *психологический мир один*: человек всегда по большому счёту один. Согласно известному высказыванию, каждый рождается один и умирает один, более того, он и живёт всегда один, все, кого он видит и знает, объекты его сознания, доступные ему образы, не более того<sup>1</sup>.

Как можно заметить, жанр монооперы часто недооценивается: его считают «одним из ответвлений» оперы, не учитывая его *глобального и, можно сказать, уникального значения, представленного отражением неделимого и неповторимого внутреннего мира человека.*

Можно утверждать, что моноопера является воплощением внутреннего мира только на стадии сценической работы, когда есть солист и внутренний мир персонажа. Ранее, в творческом процессе композитора, единственность персонажа отсутствует, для композитора нет единственного внутреннего мира солиста, все персонажи оперы для композитора – объекты его сознания. Для композитора, как и в дальнейшем для слушателя, персонажей в опере много, все они являются объектами сознания композитора или слушателя, единственного для него самого. Именно поэтому можно утверждать, как уже говорилось, что опера – комплекс моноопер.

---

<sup>1</sup> Конечно, различным является хронологический срок действия и функция каждого объекта: кого-то человек встречает на час, кого-то – на всю жизнь; кого-то – как продавца из соседнего ларька, кого-то – как жену/мужа. Но и в том, и в другом случае – до этой встречи была другая, достаточно обширная жизнь. Она, скорее всего, осталась неизменной во внутреннем психологическом мире личности.

Именно в сознании одного солиста персонаж из категории «он/она» переходит в категорию «я».

О том, что субъективное настоящее и индивидуальное время всегда актуально для внутреннего мира человека, говорилось неоднократно, в контексте ряда психологических наблюдений: «учёные предпочитают временную протяжённость психического оставить искусству, которое, впрочем, неплохо справляется с нею» [2]. «За искусством остаётся и навсегда останется целостное и всестороннее непосредственное изображение эмоциональной жизни человека» [1, с. 57]. «Время в сознании людей “летит” или “тянется”, может быть “обретённым” или “потерянным”, “сжатым” или “растянутым”, “счастливым” или “недобрым”, “организованным” или “хаотичным”, “застывшим” или даже “текущим вспять”. Такого рода характеристики времени широко представлены в художественных произведениях...» [3, с. 10].

Эмоциональное состояние внутреннего мира персонажа и его влияние на время, воспринимаемое персонажем, уже достаточно известный факт

Таким образом, опера предстаёт как «содружество моно-опер»: время, действующее в художественном мире оперы, предстаёт как единство «времён» всех персонажей оперы. «Время» композитора здесь отсутствует: композитор как самостоятельная личность здесь отсутствует вообще. Конечно, категория «образ автора» может присутствовать в исследовании произведения; для музыкально-сценического искусства это явление достаточно спорное. В опере «Травиата» нет Джузеппе Верди, в опере «Борис Годунов» – Модеста Петровича Мусоргского. В песне «Катюша» Матвей Блантер не является ни одним из персонажей. Таким образом, композитор в произведении отсутствует вообще, о нём может никто и не знать. Присутствуют только персонажи вымышленного мира – функция композитора ограничивается созданием этого вымышленного мира, где его, собственно, и нет.

## Глава вторая

# ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН И ОПЕРА – ЕДИНАЯ МОДЕЛЬ В РАЗНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА

В контексте внимания к воплощению личности в искусстве проявляются следующие закономерности, представляющиеся простыми, если не сказать – элементарными: множество людей = множество их внутренних миров = множество героев романа = множество персонажей оперы. Аналогия полифонического романа и оперы «вызвана к жизни» аналогичным подходом к воплощаемым личностям – воображаемым или имеющим реальные прототипы.

Между полифоническим романом и оперой образуется не только межвременная смысловая параллель; они составляют некую целостность, функционирующую в разные времена и в разных сферах искусства. Назовём основные принципы этого понятия. *Монологический роман – один из голосов полифонического целого; моноопера – одна из составляющих большой оперы* (для каждого персонажа большая опера является его субъективным сюжетом, все события существуют в его индивидуальном восприятии). Если стремиться к большему обобщению, можно сказать, что *личность – один из элементов общества* или даже всего *человечества*. Это доказывает масштаб сформулированного принципа, восходящего от реальной жизни к её художественному воплощению.

Важный первостепенный принцип такого подхода заключается в том, что на первый план выходит единичное, индивидуальное, субъективное. По сути, именно так воспринимает всё существующее каждый человек, «своими глазами», со своей точки зрения. Точка зрения эта – неповторимая, единичная.

Она неизбежно восходит к единичному голосу из полифонического целого.

Внимание к полифоническому роману Ф. Достоевского требуется и обусловлено тем, что это не просто нововведения в одном из литературных жанров, а гораздо шире, по словам М. Бахтина, – «совершенно новый тип художественного мышления» [4, с. 3]. Первичность внутреннего мира перед внешне наблюдаемым выводит такой принцип на другой уровень, междисциплинарный и межъязыковой: «его значение выходит за пределы только романного творчества и касается некоторых основных принципов европейской эстетики» [4, с. 3]. Как можно умозаключить, полифонический роман представляет собой не что иное, как «новую художественную модель мира» [4, с. 3].

При действии полифонического принципа кардинально меняется позиция воплощаемой личности: «появляется герой, голос которого построен так, как строится голос самого автора в романе обычного типа» [4, с. 7]. При таком подходе образуется равенство: *герой = автор*. Доказательств тому множество: в течение всего повествования слышим «слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово» [4, с. 7]; «всё то, что обычно служит автору для создания твёрдого и устойчивого образа героя – «кто он», у Достоевского становится объектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания; предметом же авторского видения и изображения оказывается самая функция этого самосознания» [4, с. 55]; «вся действительность становится элементом его самосознания» [4, с. 55].

Если обобщить понятие «новое художественное мышление», основная формулировка может заключаться в следующем: «то, что выполнял автор, выполняет теперь герой, освещая себя сам со всех возможных точек зрения; автор же освещает уже не действительность героя, а его самосознание как

действительность второго порядка. Доминанта всего художественного видения и построения переместилась» [4, с. 57]. В принципе, можно предположить, что такая доминанта свойственна любому человеческому сознанию, независимо от возраста героя или эпохальной принадлежности всего повествования. Таким образом, в основе полифонического подхода лежит приравнение личности автора к личности воспринимаемого в данный момент героя.

Личность автора в нужный момент повествования соответствует внутреннему миру *одного* из героев полифонического романа – для того и для другого характерна субъектная функция персонажа, в отличие от объектной подчинённости сознанию автора. Конечно, героев повествования много, и автор приравнивается к тому или иному герою в момент его высказывания: в другие моменты все остальные персонажи воспринимаются как будто этим героем. «Он строит героя не из чужих для него слов, не из нейтральных определений, он строит не характер, не тип, не темперамент, вообще не объектный образ героя, а именно слово героя о себе самом и своем мире, – утверждает при исследовании творчества Ф. Достоевского М. Бахтин [4, с. 62]. – Герой идеологически авторитетен и самостоятелен, он воспринимается как автор собственной полновесной идеологической концепции, а не как объект завершающего художественного видения Достоевского. Для сознания критиков прямая полновесная значимость слов героя разбивает монологическую плоскость романа и вызывает на непосредственный ответ, как если бы герой был не объектом авторского слова, а полноценным и полноправным носителем собственного слова» [4, с. 5].

Опосредованность передачи текста адресату – через аудиовизуальное воплощение (неизбежно присутствующее в опере), предполагающее привнесение множества новых смыслов и подтекстов посредством подключения исполнительской – как

певческой, так и режиссёрской трактовки (переводящей персонажа из плоскости «он/она» в плоскость «я»), практически нивелирует в опере индивидуальность автора (композитора), так как субъектную функцию выполняет в моноопере не автор, а персонаж. Кроме того, в опере не может быть текста «от автора»: все персонажи представлены исключительно «от первого лица»<sup>1</sup>. Индивидуальность автора находит своё воплощение в опере – и, соответственно, моноопере – в виде стилистических и других свойств текста; таким образом, авторское сознание ограничивается лишь «незримым присутствием» в тексте<sup>2</sup>. Указанные особенности полифонического подхода реализуются в вокальной музыке за счёт её вербально-невербального единства, представленного единством слова и музыки (предметно-логического и интонационно-эмотивного).

Вербально-невербальное единство представляет собой некоторое динамическое целое, способное располагать различными акцентами: преобладанием вербального или невербального. Любое единство может обладать разными процентными соотношениями своих элементов.

Как привычная разговорная речь, так и литературно-художественное произведение относятся к явлениям вербальной сферы, хоть и имеют ряд различных характеристик другого порядка. Полной противоположностью – явлением невербальной сферы – является произведение музыкально-инструментальное, в составе которого нет ни одного вербального элемента (исключая разве что лишь само название произведения, даже если оно является «говорящим»). Именно здесь, в сфере инструменталь-

---

<sup>1</sup> Несмотря на возможность реализации авторской позиции в музыке [15], музыкально-театральные жанры исключают её благодаря персонификации образа в личности певца.

<sup>2</sup> В данном случае «творец... представлен только текстом своего произведения» [17, с. 13].

ной музыки (оркестровой или фортепианной и т.д.) видим сейчас то явление, которое лежит в основе жанра полифонического романа, – музыкальную полифонию (само название «полифонический роман» уже говорит о полифонии – полифония как жанр).

Справедливо и интересно вспомнить, что изначально полифония не относилась к инструментальной музыке, а представляла собой именно вербально-невербальное единство! Не проводя детальный исторический экскурс (его почерпнуть можно в таких трудах, как [10]), упомянем только несколько показательных моментов.

Во-первых, это наличие в истории музыки такого жанра, как трёхголосный мотет XIII в. Полифонический принцип, лежащий в основе мотета, подчёркнут тем, что, кроме самостоятельной интонационной линии, каждый голос располагает собственным текстом – может быть и другой текст (один – о похождениях ловеласа, другой – плач покинутой им возлюбленной), и другой язык (один голос на французском, другой – на итальянском...).

Во-вторых, как кульминация Нидерландской школы строгой полифонии известен 36-голосный канон Й. Окегема, ярко и показательно демонстрирующий апофеоз полифонического принципа.

Принцип построения полифонической фактуры музыкального произведения – сочетание и взаимодействие самостоятельных равноправных голосов. Исходя из этого, можно умозаключить, что полифонический роман представляет собой сочетание и взаимодействие монологических позиций. Именно такую картину мы и наблюдаем в романе Ф. Достоевского «Братья Карамазовы»: позиции Ивана, Алёши и Дмитрия являются достаточно самостоятельными. У каждого человека взгляд на всё происходящее – свой, собственный, единичный. Это и есть отдельный голос в полифоническом целом.

Исходя из принципа строения полифонической фактуры, можно предположить, что полифонический роман – это сочетание и взаимодействие нескольких монологических романов (если точнее, то не романов, а взглядов на мир: не каждый герой – писатель, способный воплотить своё мировосприятие в романе, не каждый обладает собственным мировосприятием).

По большому счёту, роман Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» мог бы состоять из четырёх монологических романов: роман Ивана Карамазова, роман Алёши Карамазова, роман Дмитрия Карамазова и роман Смердякова. Каждый из них – как бы «автор своего романа», он видит всё со своей точки зрения. Именно здесь и появляется аналогия с музыкальной полифонией: самостоятельный голос – это и есть монологический роман. Соответственно, каждый герой оказывается «автором» – условно говоря, если бы он писал роман, то все остальные герои были бы его персонажами.

Центральная позиция внутреннего мира героя делает его именно специфической точкой зрения, а не просто самостоятельной личностью – герой уже не просто личность, но идеологическая позиция: «...герой интересует Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности. Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» [4, с. 54]. Если в монологическом романе позиция главного героя это и есть позиция автора, то в полифоническом романе герой воспринимается только как самостоятельная «точка зрения» героя, не синхронизирующаяся с точкой зрения автора [4, с. 54]. К творчеству Ф. Достоевского считаем правоммерным обратиться вследствие того, что именно здесь впервые появляется, хоть так ещё и не называется, полифонический ро-

ман: «Достоевский произвёл как бы в маленьком масштабе коперниковский переворот, сделав моментом самоопределения героя то, что было твёрдым и завершающим авторским определением» [4, с. 56].

«Множественность самостоятельных неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов», которая отмечается М. Бахтиным [4, с. 6] в полифоническом романе, даёт основания трактовать оперу как комплекс моноопер – здесь тоже присутствуют «самостоятельные голоса». Более того, как уже говорилось, персонаж для солиста один, а для публики их много. Как можно увидеть, свойство полифоничности как множественности самостоятельных голосов намного увеличивается за счёт постоянных переключений с вербальной смысловой нагрузки на невербальную и наоборот. В этом плане в полифоническом романе, не располагающем невербальными средствами выразительности, сложнее добиться полифоничности, чем в опере, основанной на вербально-невербальном единстве.

Трактовка большой оперы как комплекса моноопер привлекает внимание к внутреннему миру каждого из персонажей. Моноопера в данном случае понимается не как отдельный жанр, а как закономерная составляющая более масштабных жанров. Такая трактовка возможна именно с точки зрения певца-солиста: если для композитора, да и для слушателя – персонажей много, для певца персонаж – всегда один. Следовательно, в соответствии с тем, что певцов в опере задействуется много, большую оперу можем трактовать как комплекс моноопер.

Если моноопера, как и полифонический роман, представляет собой не слово о герое, а слово героя о мире, её выразительные средства не могут сводиться к одному голосу. Внутренний мир человека располагает голосами более множественными; сведение всей этой множественности к одному голосу

единственного персонажа демонстрирует первичность внешнего сюжета, что противоречит тезису о первичном сюжете, изложенному ранее. Если первичен не сам персонаж, а другие в его восприятии, то в моноопере оказываются закономерными и другие голоса, и даже хоровые фрагменты. Симфонический оркестр не может и не должен имитировать всё богатство голосов, слышимых человеком и звучащих в его внутреннем мире, даже если это голоса прошлого или будущего. В моноопере воспринимаемыми оказываются все объекты внутреннего мира человека, включая как голоса других людей, так и сигналы неодушевлённых предметов (например, гудение машин или журчание ручья и т.п.).

Отметим, что комплекс – это не просто последовательность. Исполнение подряд нескольких моноопер ещё не подразумевает их функциональной взаимосвязи. В то же время между всеми персонажами большой оперы существуют свои взаимоотношения. Часто, по неоднократным замечаниям исследователей-музыковедов, функциональные взаимосвязи между персонажами реализуются на музыкально-тематическом уровне. Например, согласно анализу Е. Чигарёвой (активно следующей идее Б. Асафьева), выявляется смысловая связь между такими персонажами, как Татьяна и Ленский в опере П. Чайковского «Евгений Онегин». Сходство музыкального тематизма Татьяны и Ленского показывает сходство их внутренних миров, что никак не проявляется ни в сюжете, ни в вербальном тексте: они демонстрируют только их формальное знакомство, невербальный, интонационный уровень синтетического текста оперы вскрывает их внутреннюю, «невидимую» взаимосвязь. Тем самым «моноопера Татьяны» и «моноопера Ленского», не существуя отдельно фактологически (в тексте), являются монооперами для певцов, исполняющих роли Татьяны и Ленского, а также для композитора – в период работы над этим партиями. С такой точки зрения в кандидатской диссертации

ции одного из молодых действующих певцов [13] на музыкальном материале оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» конструируется quasi-моноопера «Григорий Грязной». Quasi-моноопер в опере может быть столько же, сколько в ней персонажей. По большому счёту, столько же монологических романов может быть в романе полифоническом – взгляд на все происходящие по сюжету события «глазами» каждого и из героев. В музыкально-синтетическом жанре оперы такое наблюдение усложняется, а может, и облегчается – интонационно-тематической драматургией.

Во внутреннем мире любого персонажа действует скрытая внутренняя драма – внешне скрытая, но для внутреннего мира персонажа (а значит, и зрителя/слушателя), вступающего в процесс психологической идентификации с данным персонажем, единственно возможная и реальная. Не каждое фиксируемое извне событие является событием внутреннего мира персонажа: например, о казни Марио Каварадосси не известно тысячам его современников из других стран, это событие присутствует только в опере Дж. Пуччини «Тоска» и является элементом её сюжета. Вне этого сюжета казни Каварадосси, как и убийства Скарпия и гибели Флории Тоски, просто не существует. Но в опере присутствует вторичный – переживаемый персонажами вымышленный фактологический сюжет, те самые «предлагаемые обстоятельства» (по словам К.С. Станиславского), которые для всех персонажей являются единственной реальностью. Первичной для художественного произведения оказывается субъективная последовательность фактов внутреннего мира любого персонажа этой оперы. Например, французская революция и соответствующие ей политические конфликты являются реальностью внутренних миров всех персонажей оперы Дж. Пуччини «Тоска».

Никому не известно, какой была в молодости и как звали мать Альфреда в опере Дж. Верди «Травиата». У них с Жоржем Жермоном была, без сомнений, своя история любви и свадьбы, свои общие друзья и знакомые, свои истории рождения детей – Альфреда, его сестры и, может быть, кого-то ещё (частая тогда судьба – смерть во младенчестве)... Даже если эти сведения отсутствуют в опере – а они там отсутствуют, на внутреннем мире Альфреда они сказались неизбежно. Конечно, вполне резонно – и такие замечания вполне ожидаемы, опера не об этом... Жорж Жермон вообще не главный персонаж, но у всех, не только солиста, которому эту роль играть, должна быть всякая эмоциональная логика, которая позволила бы понять линию драмы – в данном случае индивидуальной *внутренней* драмы. Прежде всего и при сочинении нового текста, и при анализе уже существующего (при любом комплексе выразительных средств) имеет первостепенное значение пара «силы действия – силы контрдействия», согласно схеме Фрейтага (по аналогии с шахматной партией, проводимой В. Волькенштейном («белые» и «чёрные»), так выявляется – или создаётся в произведении искусства – основной конфликт. Общностью закономерностей, наблюдаемых в совершенно различных сферах жизни и искусства, диктуется множественность аналогий, доказывающих некоторый «общий» источник всех рассматриваемых процессов. Например, схема Фрейтага [8] находится в соответствии с закономерностями музыкальной драматургии, по Б. Асафьеву [2], и с закономерностями, выявленными В. Проппом [20] в структуре сюжета волшебной сказки, а также с закономерностями риторической хрии [16].

Автору предлагаемой монографии (в том числе как композитору) довелось написать две монооперы по одной поэме М. Лермонтова, на один и тот же сюжет. Это интересно с

точки зрения научного эксперимента. Остановимся на этом подробнее.

Сравним персонажей двух моноопер – «Мцыри» и «Три дня свободы». Главный вопрос, достойный размышления, – какая личность подлежит воплощению; если сказать точнее – какие в ней можно выявить характеристики. Подробный анализ персонажа монооперы «Мцыри» содержится в докторской диссертации автора. Первое, о чём хотелось бы подумать, – либретто, особенно его структурный аспект. Как уже упоминалось выше, «композитор не ищет пути к *музыкальному воплощению* текста-первоисточника, он создаёт новый, собственный текст. Текст-первоисточник самостоятелен и самодостаточен, он не требует “вмешательства” музыкальных средств выразительности, основываясь на тех – вербальных – средствах, которые заложены в нём поэтом (писателем). Кроме этого, новый – синтетический текст существенно отличается от текста-первоисточника по объёму: он должен быть значительно меньше, значительно “центрированное”, так как будет восприниматься “на слух” и в исключительно процессуальном, хронологически необратимом (в отличие от письменно зафиксированного текста-первоисточника) “режиме”. Следовательно, новый текст должен обладать собственной структурой, собственной динамикой эмотивных центров и, как следствие – собственными смысловыми ориентирами. Именно на этом этапе ещё нет “предзаданного”; осмысление эмотивного плана текста – выражение сугубо воли автора (в данном случае – автора нового текста, композитора)» [19].

Конечно, композитор преимущественно не пишет либретто сам (хотя в истории оперы такие случаи встречаются – и нередко), но его осмысление и понимание обеспечивают движение мысли композитора не только к осмыслению личности персонажа – но и к ответу на главный вопрос – *о чём* речь, что определяет весь структурный аспект либретто. Становится понятно, темы чего должны

содержаться в музыкальном целом – «тема Татьяны» или «тема любви Татьяны». В первую очередь должны быть полностью ясны мотивы всех поступков персонажей – мотивы, присутствующие в сюжете. Поэтому важным вопросом, от решения которого зависит эмоциональная динамика монооперы «Мцыри», был вопрос *мотивации* побега Мцыри из монастыря. В поэме изложены два мотива, между которыми композитор должен сделать выбор.

Первый мотив связан с мечтой о свободе, зовущей «от келий душных и молитв»:

Я знал одной лишь думы власть,  
Одну – но пламенную страсть:  
Она, как червь, во мне жила,  
Изгрызла душу и сожгла.  
Она мечты мои звала  
От келий душных и молитв  
В тот чудный мир тревог и битв,  
Где в тучах прячутся скалы,  
Где люди вольны, как орлы.

Второй мотив – мечта о Родине:

Я видел у других  
Отчизну, дом, друзей, родных,  
А у себя не находил  
Не только милых душ – могил!  
Тогда, пустых не тратя слез,  
В душе я клятву произнес:  
Хотя на миг когда-нибудь  
Мою пылающую грудь  
Прижать с тоской к груди другой,  
Хоть незнакомой, но родной.

Работу с либретто, уже обозначающим ряд эмотивных центров и заключающим в себе основные постулаты «воли автора» (композитора), можно считать вчерне завершённой; вчерне – в силу множества корректив, которые неизбежно возникнут в процессе дальнейшей творческой работы.

Согласно вторичному сюжету, Мцыри – послушник одного из грузинских монастырей, привезённый туда русским генералом в детстве («Он был, казалось, лет шести») с кавказских гор, где шла война между русскими и черкесами. Русский генерал вёз его не в этот монастырь («Ребёнка пленного он вёз»), но оставил там в связи с физическим состоянием ребёнка («Тот занемог, не перенёс трудов далёкого пути»). В этом монастыре он и вырос – точный его возраст не указывается, но, как можно предположить, на момент действия монооперы ему лет 16–17. О судьбе его родителей и сестёр в поэме сведений нет – как можно предположить, его отец («Он как живой в своей одежде боевой») был убит в бою. Примечательно, что единственный персонаж монооперы не имеет имени (упоминается, что он «был окрещён святым отцом», но не уточняется, как именно; мцыри – не имя, а нечто вроде должности). Мцыри мечтает вернуться туда, откуда его привезли в детстве, встретить хоть одного родного человека (такая вероятность, при условии возвращения в родной аул, действительно, есть). С этой целью он убегает из монастыря, но, заблудившись в лесу и выйдя наконец на открытую местность, обнаруживает, что он опять находится возле этого монастыря. Между тем трое суток без пищи, ряд стрессовых ситуаций, которые он пережил, в сочетании с последней – пониманием, что он вернулся туда же, откуда сбежал – сделали своё дело<sup>1</sup> («Его в степи без чувств нашли и вновь в обитель принесли»). Мцыри произносит предсмертную исповедь –

---

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

очевидно, что осталось ему немного («И верь, уже не долго ждать»).

Мифологические основы этого образа неоднозначны. С одной стороны, «мотив странничества» [22] 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.

Виктору Дитенбигу

# Мцыри

мюзик-опера  
клавир

По поэме Михаила Лермонтова

Либретто и музыка Екатерины Приходовой

## Колокольно

Musical score for the piece "Колокольно" (The Bell). The score is written for five vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are: Мцыри (тенор), Сопрано, Альты, Тенора, and Басы. The piano part is labeled "Фортепиано". The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The score consists of four measures. The vocal parts are mostly silent, with the Bass part (Басы) starting in the third measure with a melodic line marked *mf* and the instruction "Мм... (закр. рот)". The piano accompaniment (Фортепиано) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand, marked with a forte *f* dynamic.

Сибкоцирайт

Мцыри

2

5  
8

Мцыри Ты слу-шать ис-пове-дь мо-ю сю-

Б.

Ф-но

9  
8

Мцыри да при-шёл. Бла-го-дарю! Но лю-дем я не де-лал зла,

Ф-но

13

Мцыри а по-то-му мо-и де-ла нем-но-го поль-зы вам уз-нать, а ду-шу

Ф-но

16

Мцыри

мож - но ль рас - ска - зать?.. Всег-да у -

Ф-но

19

Мцыри

гром и о - ди - нок, гро-зой о - тор - - - ван-ный лес -

Ф-но

22

Мцыри

ток, я ни-ко - му не мог ска - зать свя-щен - ных

Ф-но

Мицри

4

Мицри

25

слов "о - тец" и "мать". Я ви - дел, ви - дел - у дру-

Ф-но

25

Мицри

28

гих - от-чиз-ну, дом, дру-зей, род - ных, а у се - бя не на-хо-

Ф-но

28

Мицри

32

дил не толь-ко ми-лых душ - мо-гих!

Ф-но

32

*f* marcato cresc.

36

Мщари

Тог - да, пус - тых не тра - тя слёз, в лу - ше я клят - ву

Ф-но

40

Мщари

про-из-и́с: лю - бым пу - тём, лю - бой це - ной вер - нуть - ся вновь к зем -

Ф-но

*f*

44

Мщари

ле род - ной!

Ф-но

*p*

Мцыри

6

48  
Ф-но

51  
Ф-но

55  
Ф-но

58  
Мцыри

И

58  
Ф-но

Мицыри

7

60  
Мицыри   
в час ноч-ной, у - жас-ный час, ког - да гро-за пу - га-ла вас, ког-

60  
Ф-но

64  
Мицыри   
да, стол-пьясь при ал-та - ре, вы ниц де-жа-ли на зем - ле, я у - бе-

64  
Ф-но

68  
Мицыри   
жал. О, как брат об-нять-ся с бу - рей был я рад!..

68  
Ф-но

72  
Ф-но   
*ff marcato*

Мщари

8

78

Ф-но

80

Ф-но

82

Ф-но

*f*

84

Ф-но

*ff* *f*

87

Ф-но

89

Ф-НО

*f*

91

Ф-НО

*ff*

95

Ф-НО

*f*

99

Ф-НО

cresc.

*ff* marcato

104

Ф-НО

Мцыри

10

108

Ф-но

dim. *pp* *f*

8<sup>va</sup>

113

Ф-но

117

Мцыри

Вш - зу, глу - бо - ко по - до мной, по -

117

Ф-но

*p*

121

Мцыри

ток, у - си - ленный гро - зой, шу - мел, и шум с - го глу - хой сср - ди - тых сог - не го - ло - сов по -

121

Ф-но

125

Мцыри

до-бил-ся...

вес тенора

*p*

Ту-

Т.

Б.

Ф-но

130

Мцыри

да пе - ли - сту - пе - ни скал; но лишь злой дух по ним ша-гал, ког-

Ф-но

134

Мцыри

да, низ-вер-жен-ный с не - бес, в под - зем - ной про-пас-ти ис - чез.

Ф-но

Мцыри

12

138

Мцыри

Вла -

Ф-но

142

Мцыри

ли, в ту - мн-ной вы-ши - вс, за - пе-ли птич - ки, и вос -

Ф-но

145

Мцыри

ток о - зо - ло - тил - ся; вс - те-рок сы -

Ф-но

148

Мщери

ры - с ше-вель-нул лис-ты; вздох - ну - ли сон-ны - с цве - ты...

Ф-но

151

Мщери

В то уг - ро был не - бес - ный свод так

Ф-но

*pp*

155

Мщери

чист, что ан-ге-ла по - лёт при - леж - ный взор сле - дить бы мог; он

Ф-но

Мшари

14

159

Мшари

так проз - рач - но был глу - бок!..

Ф-но

163

Ф-но

167

Мшари

Кру - гом ме - ня шёл Бо - жий сад; рас -

Ф-но

171

Мшари

те - ний ра - дужный на - ряд и куд - ри ви - но - град - ных лоз - хра -

Ф-но

175

Мцыри

ни - ло всё следы не - бес - ных слёз... И

Ф-но

179

Мцыри

сно - ва я к зм - ле при - пал, и вновь при - слу - ши - вать - ся стал к вол -

Ф-но

183

Мцыри

шеб - ным, стран - ным го - ло - сам; о - ни шеп - та - лись по кус - там, как

Ф-но

Мшари

16

187

Мшари

буд - то речь сво - ю ве - ли о тай - нах не - ба и зем - ли...

Ф-но

191

T.

*mf*

А...

Б.

*mf*

А...

197

C.

*mf*

А...

A.

*mf con energia*

А...

T.

202

C.

A.

## Торжественно

Мцыри

207

8

Вла - ли я ви - дел сквозь ту - ман, в спе -

Ф-но

207

*f*

Мцыри

211

8

гах, го - ря - щих, как ал - маз, сс - дой, ис - зыб - лс - мый Кав - каз, и

Ф-но

211

Мцыри

215

8

бы - ло серд - цу мо - с - му лег - ко, не зна - ю по - че - му. Мис - тай - ный го - лос го - во -

Ф-но

215

Мцыри

18

Мцыри <sup>218</sup>

рил, что не-ког-да и я там жил...

Ф-но <sup>218</sup>

Ф-но <sup>222</sup>

**Allegretto**

Мцыри <sup>225</sup>

Я вновь до-ро-го-ю пря-мой пус-тил-ся, роб-кий и не-мой. По ско-ро в глу-би-

Ф-но <sup>225</sup>

*pp*

Мцыри <sup>229</sup>

не лес-ной из ви-ду го-ры по-те-рял, и тут с пу-ти сби-вать-ся стал.

Ф-но <sup>229</sup>

233

Мцыри

Нап-

233

Ф-но

*p* staccato

237

Мцыри

рас-но в бес-шест-ве по-рой я рвал от-ча-ян-ной ру-кой тер-новник, спущаный шло-шом: всё

237

Ф-но

*tr*

240

Мцыри

лес был, веч-ный лес кру-гом, страш-ней и гу-ше каж-дый час; и мил-ли-

240

Ф-но

## Мцыри

243

Мцыри

о - ном чёр-ных глаз смот-ре-ла но-чи тем-но-та сквозь вет-ви каж-до-го кус-та...

С.

А.

Т.

Б.

243

Ф-но

246

Мцыри

и

C.

A.

T.

B.

257

Мцыри

да - же на кра-ю не-бес всё тот же был зуб - ча - тый лес...

Ф-но

*f*

254

Мцыри

Тог - да на зем-лю я у -

Ф-но

*cresc.* *ff* *f*

Мцыри

22

258

Мцыри

пал и в не-ступени-и ры-дал, и грыз сы-рую грудь зем-ли, и

Ф-но

262

Мцыри

слё-зы, слё-зы по-тек-ли в не-ё го-рю-че-ю ро-сой...

Ф-но

265

Ф-но

legatissimo

276

Ф-но

274

Мишри

Ка - за - лось мне, ка - за - лось мне, что в реч-ке я ле - жу на дне и

274

Ф-но

*p*

279

Мишри

слы - шу: росо а росо *rit.* e *dim.*  
"Ди - тя мо-ё, ди - тя мо-ё, ос-

279

Ф-но

*mp*

285

Мишри

тань - ся здесь со мной: в во - ле при-воль - но - е жить-ё и хо - лод и по-

285

Ф-но

290

Мщери

кой. Я со - зо - ву мо - их сес - тёр: мы

Ф-но

*p*

295

Мщери

пяс - кой кру - го - вой раз - пе - се - ним ту - ман - ный взор и дух ус - та - лый

Ф-но

300

Мщери

твой. Ус - ни, постель тво -

Ф-но

*pp*

304

Мшари

я мяг-ка, про-зри-чен твой пок-ров. Прой-дут го-да, прой-

304

Ф-но

308

Мшари

дут ве-ка под го-вор чуд-ных слов".

308

Ф-но

## Колокольню

311

Ф-но

*f*

Мцыри

26

315 *f* все тенора  
 Т. *f* все басы  
 Б. *f* все басы  
 А... А...

315  
 Ф-но

319  
 Мцыри По - нять не мог я, что о - нять вер - нул-ся я к торь-м мо -

319  
 Ф-но

323  
 Мцыри ей, что мне на Ро - ди-ну сле-да не про-ло-жить уж

323  
 Ф-но тихо, но *marcato*

328

Міцъри

ни - ког - да.

Ф-но

333

Міцъри

Ког - да я ста-ну у - ми - рать - - - и

Ф-но

337

Міцъри

верь, у - же не - дол - го ждять - ты по-ло-жить ме - ня ве - ли в боль-

Ф-но

Мшыри

28

341

Мшыри

шом са - ду... Си - янь - ем дия у - нить - ся дай в пос - лед - ний раз. От-

Ф-но

345

Мшыри

ту - да ви - ден и Кав - каз! Быть мо - жет, он с се во - их вы - сот при-

Ф-но

349

Мшыри

вст про - шаль - ный мнс приш - лёт, и

Ф-но

352

Мцыри

мне по-чу - дит - ся, что друг иль брат скло - ния - ся на - до мной и

352

Ф-но

356

Мцыри

что впол-то - ло - са по-ет он мне про ми - лу - ю стра - ну... И

356

Ф-но

360

Мцыри

с э - той мыс - лью я зас - ну...

360

Ф-но

363

Мцыри

363

Ф-но

Моноопера «Три дня свободы» написана на тот же сюжет, по той же поэме М.Ю. Лермонтова. Соответственно, вторичный – читаемый извне сюжет – тот же, но личность персонажа, а значит, и первичный сюжет – кардинально отличаются друг от друга. Значит, все характеристики – иные.

Теперь Мцыри не тенор, а баритон – менее чувствительная, но более действенная натура. В опере появляются те эпизоды, которые отсутствовали при предыдущем воплощении сюжета: эпизоды влюблённости Мцыри и его драки с барсом. Появление этих эпизодов явилось прямым следствием других свойств личности и внутреннего мира персонажа, а значит – другого первичного сюжета.

При рассмотрении предыдущей монооперы как ведущий обозначался **мотив возвращения на Родину**, теперь ведущим оказывается **мотив свободы**. Акцентируются другие стороны внутреннего мира, и мифологические основы образа оказываются другими: «изгнанник» становится путешественником, приобретая к тому же больше оптимизма, юмора и прагматичности. Он больше наблюдает, чем страдает, – что восходит к образу Гулливера из известной повести Дж. Свифта. Более далёкие ассоциации возникают с образом Гермеса (Меркурия) – образом находчивого «крылатого гонца». В любом случае Мцыри во второй моноопере оказывается более уверенным в себе. Как минимум, если в предыдущей моноопере то, что это предсмертная исповедь, было очевидным и необходимым, здесь очевидно только то, что он потерял сознание – вполне может быть, ненадолго. Об обречённости и смерти Мцыри здесь ничего не говорится, она и не предполагается.

Ключевым моментом выступает здесь любовь Мцыри – а значит, образ грузинки и её песня. Текста этой песни в поэме нет, есть только такая небольшая её характеристика: «простая песня то была». Сочинить «простую песню» остаётся обязанностью либреттиста; по стилю песня должна была кардинально

отличаться от всего текста, соответственно сюжету. Песня получилась такой:

Вы мои барашки, солнышко встаёт,  
ручеек весёлый на берег зовёт.  
Вы мои барашки, все бегом к ручью!  
Там водицей тёплой я вас напою!

Здесь важно было даже не то, какой была эта песня, а то, какой её услышал Мццри – важным было именно индивидуальное восприятие. Собственно, личности грузинки ни в поэме, ни в моноопере нет – есть только её образ в сознании главного героя.

Вячеславу Клименко  
**Три дня свободы**  
моноопера

По мотивам поэмы  
Михаила Лермонтова "Мцыри"

Либретто и музыка Екатерины Приходовской

Andante dolce

Сопрано

Баритон

Фортепиано

Ф.-но

Ф.-но

pp

(Solo) p legatissimo

(Archi tutti)

7

12

Сибмюзпринт

Три дня свободы

2

17 *(Solo)*

Ф.-но

22 *(Tutti)*

Ф.-но

Неторопливо, но с движением

27 *mp*

Б.

Ф.-но *mf legato*

Я пом - ню - буд-то бы во сн - - - ког -

31 *p*

Б.

Ф.-но *p*

да-то го-во-ри - ли мне: од - наж - ды рус-ский ге-не-рал из

Три дня свободы

3

35

Б. гор К Тиф - ли - су про - ез - жал; ре - бён - ка плен - но - го он вёз.

35

Ф.-но

39

Б. Тот за - не - мог, не пе - ре - нёс тру - дов да - лё - ко - го пу - ти; он

39

Ф.-но

43

Б. был, ка - за - лось, лет шес - ти;

43

Ф.-но *mf*

47

Б. *p*  
у -

47

Ф.-но

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems. The first system (measures 35-38) features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system (measures 39-42) continues the vocal and piano parts. The third system (measures 43-46) includes a key signature change to D major and a dynamic marking of *mf*. The fourth system (measures 47-50) features a key signature change to E major and a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Три дня свободы

4

51

Б. *p*

же хо - тел во цве-те лет из - реч, мо - на-шес-кий о - бет, как

Ф.-но

55

Б.

идруг од - наж-ны он ис - чез. Три дня все по-ис-ки по нём

Ф.-но

58

Б.

нап-рас-ны бы-ли, но по-том е - го всте - пи без чувств наш - ли и

Ф.-но

61

Б.

вновь во - би-тель при-нес - ли. Я у - бес -

Ф.-но *f* резко

64

Б. жал. О, я как брат об-нять-ся с бу - рей был бы

Ф.-но

67

Б. рал! Гла - за - ми ту - чи я сле - дил, ру -

Ф.-но

нервно

70

Б. ко - ю мол-ни-ю до - вид... Ска-жи мне, что средь э - тих

Ф.-но

73

Б. стен мог - ли бы дать вы мне вза - мен той

Ф.-но

Три дня свободы

6

76

Б. дуж - бы крат-кой, но жи - вой, меж бур - ным серд-цем и гро -

Ф.-но

79

Б. зой?..

Ф.-но *con forza*

83

Б. *p* задумчиво

Ф.-но *p* задумчиво

Дав - ным - дав - но за-ду-мал

86

Б. *poco cresc.*

Ф.-но *poco cresc.*

я взгля - нуть на даль-ни - е по - ля, уз -

The musical score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of four systems, each with a vocal line (Bass) and a piano accompaniment (Piano). The piano part features a consistent rhythmic pattern of eighth-note triplets. The lyrics are in Russian and describe a scene of freedom and nature. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *poco cresc.* (poco crescendo), and performance instructions like *con forza* and *задумчиво* (thoughtful).

89

Б.  нать, для во - ли иль тюрь - мы на э - тот свет ро -

Ф.-но 

92

Б.  дим - ся мы.

Ф.-но  *con forza*  
*f*

96

Б.  Ты

Ф.-но 

100

Б.  *mf* весомо  
хо - чешь знать, что де - лал я на во - ле? Жил - и жизнь мо - я без

Ф.-но  *mf*

Три дня свободы

8

104

Б. 

э - тих трёх бла - женных дней бы - ла бе - чальней и мрач - ней.

Ф.-но 

**Подвижно**

110 *mf*

Б. 

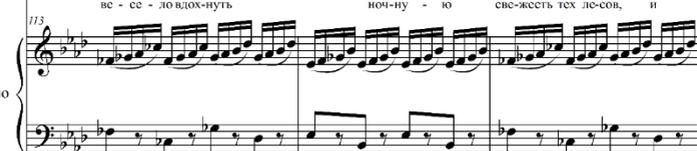
Бе - жал я дол - го - где, ку - да? Не зна - ю! Мне бы - ло

Ф.-но   
(pizz.)

113

Б. 

ве - се - ло вдох - нуть ноч - ну - ю све - жость тех ле - сов, и

Ф.-но 

116

Б. 

толь - ко! И толь - ко! Мно - го я ча - сов бе - жал и на - ко -

Ф.-но 

119

Б.

нец, ус-тав, при-лѣг меж-ду вы - со - ких трав.

Ф.-но

*rit. f*

122

отчѣливо

Ф.-но

125

Ф.-но

*rit. e dim.*

## Неторопливо

*p* (глубокая  
кантилена)

128

Б.

Гро - за у-тих-ла.

Ф.-но

*pp*



149 *rit f*

Б.

Ф.-но

153

Б.

Ф.-но

156

Б.

Ф.-но

159 *mf* весело

С.

Ф.-но *mp semplice*

163

C. 

Вы мо-и ба-раш - ки, все бе-гом Круч-ю! Там во-ди-цей тёп - лой я вас на-по-ю!

Ф.-но 

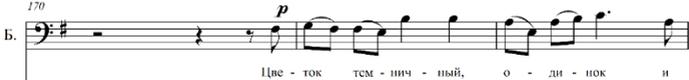
167

Ф.-но 

*mf legato*

## Meno mosso assai

170

B. 

Цве - ток тём - нич - ный, о - ди - нок и

Ф.-но 

*pp*

173

B. 

бле - ден он меж плит сы - рых. Од - наж - ды доб-ра - я ру -

Ф.-но 

176

Б. ка пе - чаль - ю тро - ну - лась цвет - ка, и

Ф.-но

179

Б. был он в сад пе - ре - не - сён, те - перь со

Ф.-но

182

Б. всех сто - рон ды - ша - ла сла - дость бы - ти -

Ф.-но

**Piu mosso**

185

Б. я... Но что ж? Но что ж? Ед - ва возш - ла за - ря, па - ля - ший луч е - ё об -

Ф.-но

188

Б. жёт во тьме вос - ши - тан - ный пве - ток...

Ф.-но

(в том же темпе, что и аналогичный этюд)

191

С. "Вы мо-и ба-раш - ки, сол-нышко встаёт, ру-че-ёк ве-сё-лый на бе-рег зо-вёт.

Ф.-но

195

С. Вы мо-и ба-раш - ки, все бе-гом К ручь-ю! Там вол-ней гёп-лой я вас на-по-ю!"

Ф.-но

199 *mf* отрывисто

Б. Вос - по - ми - нань - я тех ми - нут во мне, со мной пус - кай ум - руг.

Ф.-но *mf* резко *legato* *f*

203

Ф.-но

209 *p*

Б. Вот я прос - нул - ся. Уж лу - на вверх - ху ет -

Ф.-но *p* simile

214

Б. я - ла, и од - на лишь туч - ка кра - ла - ся за ней,

Ф.-но

Три дня свободы

16

219

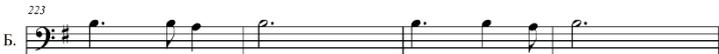
Б. 

как за до-бы-че-ю сво-ей, объ-я-тя жад-ны-е рас-крыв.

219

Ф.-но 

223

Б. 

Мир тём-н был и мол-ча-лив...

223

Ф.-но 

227

Ф.-но 

231

Ф.-но 

## Три дня свободы

17

235 *mf* тревожно *p*

Б. Ты ви-дишь на гру-ди моей сле - ды глу - бо - ки - е ког-тей. То

Ф.-но *mf*

239 *p*

Б. был пус-ты - ни веч - ный гость-мо - гу - чий барс. Ко

Ф.-но *arco* *p* почти невесомо *f* sub.

(pizz.)

242

Б. мне он ки-нул-ся на грудь; по в гор-ло я ус-пел вотк-нуть боль - шу - ю вет-ку...

Ф.-но *p*

245

Б. Вновь и вновь, хо - тя ли - ла из ра - ны кровь гус - той, ши - ро - ко - ю вол-ной,

Ф.-но *p*

248

Б.

бой за - ки - пал, смер - тель - ный бой!

Ф.-но

*f*

250

Ф.-но

*quasi marcato*

254

Ф.-но

*ff marcato*

258

Ф.-но

Сказочно

262 *p* пошепотно слабая

Б. Я вы-шел из ле-су. И вот прос-нул-ся день. Ка-за-лось мне, что я ле-жу на

Ф.-но *p subito*

267

Б. влаж-ном дне глу-бо-кой реч-ки - и бы-ла кру-гом та-инст-вен-ная мгла.

Ф.-но

272 *pp*

С. "Вы мо-и ба-раш-ки, сол-ныш-ко вста-ёт, ру-че-ёк ве-сё-лый на бе-рег зо-вёт.

Ф.-но *pp*

Три дня свободы

20

276

С.

Вы мо-чи бараш-ки, все бегом Кручи-ю! Там во-ди-цей тёп-лой я вас на-по-ю!"

Ф.-но

**Постепенно замедляя**

*P dim. sempre al fine*

280

Б.

А на-до мно-ю Вы вы - ши-не вол-на тес-ни-ла-ся К вол - не, а

Ф.-но

*pp* постепенно затихая (иссякают силы)

284

Б.

солн - це сквозь хру - сталь вол-ны си - я-до спа-ще лу-ны...

Ф.-но

*rit.*

*a tempo (Moderato, con energia)*

288

Ф.-но

*marcato*

*f*

294

Ф.-но



300

Ф.-но

отчётливо

*mf*



306

Ф.-но



312

Ф.-но

*p*



316

Ф.-но

*rit.*



Подводя итоги и обобщая всё сказанное в книге, отметим несколько тезисов, по-разному представленных в данной работе и составляющих основу того, что и хотелось сказать:

1. Воплощение личности в искусстве означает воплощение внутреннего мира личности теми средствами, которые присутствуют «в арсенале» выразительных средств того или другого искусства.

2. Первостепенное значение для воплощения личности в искусстве имеет её эмоциональный мир, что выдвигает на первый план понятие *эмотивности* как текстовой категории, реализующей в произведении искусства эмоциональность как явление психологическое.

3. В качестве уровней эмотивности в воплощении личности выявляются три – эмотивный вектор, эмотивный процесс и эмотивные импульсы.

4. Как основное для воплощения эмоционального мира личности формулируется понятие *вербально-невербального единства*, получающего наиболее полную реализацию в вокальной музыке.

5. В связи с вершинностью вокальной музыки в воплощении внутреннего мира личности предлагается *оперу* понимать как комплекс самостоятельных *моноопер*.

6. Аналогичное отношение к воплощению личности видится в жанре *полифонического романа*.

7. Проводится параллель между такими явлениями, как *всепоглощающее сознание героя* в романе и *всеобъемлющее сознание персонажа* в опере.

Подобный подход к воплощению личности в литературе как в виде искусства и в музыкальном оперном жанре, как полагаем, можно считать перспективным подходом, опирающимся на принцип, значение которого «касается... некоторых основных принципов европейской эстетики» [4, с. 3].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст : структура и свой-ства / М.Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Асафьев Б.В. Об опере : Избранные статьи / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1976. – 336 с.
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс : Книга пер-вая и вторая / Б.В. Асафьев. – Л. : Музгиз, 1963. – 379 с.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бах-тин. – М. : Сов. писатель, 1963. – 362 с.
5. Ванечкина И.Л. Вагнер и Скрябин: опыт синергетического подхода к пониманию сути «Gesamtkunstwerk» / И.Л. Ванечкина, Б.М. Галеев // Синергия культуры. – Саратов, 2002. – С. 237–241.
6. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово / В.А. Ва-сина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – Ч. 1: Ритмика. – 150 с.
7. Веккер Л.М. Психика и реальность. Единая теория психиче-ских процессов / Л.М. Веккер. – М. : Смысл, 1998. – 685 с.
8. Волькенштейн В.М. Драматургия / В.М. Волькенштейн. – 5-е изд., доп. – М. : Советский писатель, 1969. – 336 с.
9. Гончаренко С.С. О поэтике оперы / С.С. Гончаренко. – Но-восибирск : НГК (Академия) им. М.И. Глинки, 2010. – 260 с.
10. Евдокимова Ю. История полифонии : Многоголосие Сред-невековья X–XIV века. – М. : Музыка, 1983. – Вып. 1. – 454 с.
11. Клименко В.В. Эмотивность в формировании вокального текста: от возникновения к восприятию / В.В. Клименко, Е.А. Приходовская // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 1. – С. 133–146.
12. Клименко В.В. Личность певца: особенности и функцио-нальная нацеленность // Вестник Томского государственного уни-верситета. Культурология и искусствоведение. – 2022. – № 48. – С. 237–242.
13. Клименко В.В. Эмотивный процесс как подтекстовый слой вокального произведения: исполнительский аспект : дис. ... канд. искусствования / В.В. Клименко. – Новосибирск, 2023. – 200 с.

14. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания : На материале искусства XX века / Н.П. Коляденко. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. – 392 с.
15. Крылова Л.Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения в музыке // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. – М., 1978. – Вып. 3. – С. 59–77.
16. Михальская А.К. Русский язык : Риторика. 10–11 классы. – 6-е изд., стереотип. / А.К. Михальская. – М. : Дрофа, 2011. – 491 с.
17. Налётова И.Н. Опера как целое: системный подход : Кн. I. Методология / И.Н. Налётова. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. – 185 с.
18. Окишева А.А. Соотношение миметической и креативной тенденций при исполнении инструментального произведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. (В печати)
19. Приходовская Е.А. Смысловой и выразительный потенциал монооперы : монография / Е.А. Приходовская. – Томск : Издательский Дом Томского государственного университета, 2017. – 457 с.
20. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 335 с.
21. Станиславский К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. – М. : АСТ, 2022. – 704 с.
22. Чигарёва Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени / Е.И. Чигарёва. – М. : УРСС. 2000. – 210 с.
23. Шалапин Ф.И. Маска и душа / Ф.И. Шалапин. – М. : Изд-во Москва, 2017. – 320 с.
24. Шаховский В.И. Эмоции с точки зрения лингвистики // Музыка начинается там, где кончается слово. – Астрахань ; Москва, 1995. – С. 30–33.

*Научное издание*

**Екатерина Анатольевна Приходовская**

**ВОПЛОЩЕНИЕ ЛИЧНОСТИ В ИСКУССТВЕ**

Редактор А.А. Цыганкова  
Компьютерная верстка А.А. Цыганкова  
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано к печати 06.08.2025 г. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Бумага для офисной техники. Гарнитура Times.

Печ. л. 6. Усл. печ. л. 5,6.

Тираж 500 экз. Заказ № 6338

Отпечатано на оборудовании  
Издательства Томского государственного университета

634050, г. Томск, пр. Ленина, 36

Тел. 8+(382-2)–52-98-49

Сайт: <http://publish.tsu.ru>

E-mail: [rio.tsu@mail.ru](mailto:rio.tsu@mail.ru)

ISBN 978-5-907890-90-9



9 785907 890909 >