

В наступившем году редакция предполагает систематически печатать материалы под рубрикой «Из работ молодых музыковедов». Предлагаем читателям очередную подборку такого рода. И пусть с некоторыми положениями публицистических книг можно поспорить, — думается, заметки эти наглядно свидетельствуют о широте творческих интересов молодых исследователей.

А. Селицкий

«БЕСПОДОБНЫЙ ТИП ОПЕРЫ...»

Композиторская практика последних примерно полурек десятилетий свидетельствует о всплеске интереса к своеобразной форме оперы-монолога. То, что за это время созданы «Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, «Дневник Анны Франк», «Письма Ван-Гюга» Г. Фрида и «Письма любви» В. Губаренко, «Волжская баллада» Г. Жуковского, «Письмо незнакомки» А. Спадавекиа, «Письма в будущее» П. Дамбиса — не случайное совпадение вкусов.

Моноопера — одна из интересных и сравнительно молодых разновидностей камерной оперы — позволяет по-новому активно углубиться в тайники души человека, максимально приблизить героя к зрителю-слушателю.

Наверное, именно в последние пятнадцать — двадцать лет особенно часто вспоминаются слова Белкина о лиризме, который, «существая сам по себе, как отдельный род поэзии, входит во все другие, как стихия и, живит их...»¹. Действительно, влечение к личному осмыслению всех (или почти всех) явлений бытия, нравственная проблематика характеризуют сегодня искусство едва ли не более, чем в иные времена. Интерес к лирике в широком смысле слова, поворот музыкального творчества к проблемам личности еще несколько лет назад отметил, в частности, А. Сохор, указав при этом и конкретные формы, в которых интерес этот нашел выражение: «увлечение камерными жанрами и малыми формами в других жанрах (в том числе «карманными» симфониями

и всевозможным «музыками» для разных составов), «чистым» музицированием или же воплощением стихов (и драматургических произведений), посвященных тонким психологическим переживаниям, а в области языка — поискам новых, сугубо индивидуальных приемов»².

Многие характерные черты современной камерной оперы — естественное развитие и обогащение тех, что обнаружилились в этом жанре на рубеже XX века. Уменьшение объема оперы непосредственно вело к формированию моноцентрической системы, то есть к отсечению побочных сюжетных линий, выделению одного драматургического узла, и сокращению числа участников действия; обуславливало свертывание масштабов и общего количества так называемых «фоно-вых», нейтральных сцен; действие становилось «прежде всего сквозным развитием главного образа и его ведущей страсти»³.

«Стагивание» музыкально-драматургического материала вокруг центрального персонажа наблюдается в «Иоланте» Чайковского, «Боярыне Вере Шелого» и «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова и других камерных операх конца XIX — начала XX века. Вторая из упомянутых в большей своей части, по определению Б. Асафьева, представляет «лирический монолог».

Важнейшей в ряду предтеч монооперы оказалась последняя из оперных интерпретаций пушкинских «маленьких трагедий» — «Скупой рыцарь» Рахманинова. Здесь все подчинено задаче воплощения внутренней трагедии Барона, исчерпывающе раскрытой во второй

Селицкий Александр Яковлевич окончил Ростовский государственный музыкально-педагогический институт, где работает сейчас преподавателем кафедры истории музыки.

¹ В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 2. М., 1948, с. 12.

² А. Сохор. Для народа, для общества. В сб. «Стихия советской музыки». М., 1974, с. 16.

³ В. Яростовский. Оперная драматургия Чайковского. М., 1947, с. 112.

центральной картине «В подвале» — грандиозном монологе героя.

По-видимому, датой рождения собственно монооперы следует считать 1909 год, когда появились «Ожидание» Шёнберга, Полусексовая пауза, отделившая это сочинение от следующих оперы-монологов — «Человеческого голоса» Пуленка, объясняется скорее всего характером шёнберговского творения. Чрезмерная возмущенность и острота чувств, полное погружение в мир отрицательных эмоций, возможно, были восприняты как жанровые черты самой формы. Можно считать, что Пуленк как бы заново создал свою лирическую монооперу — настольно «Человеческий голос» эстетически и стилистически независим от «Ожидания»⁴. Вместе с тем так же, как в свое время моноопера Шёнберга рождалась под сильным воздействием современного ему австрийского литературного (и театрального) экспрессионизма («драмы крика»), так и произведение Пуленка своим появлением на свет обязано прежде всего поэте и драматургу (у Ж. Кокто, на текст которого написан «Человеческий голос», есть и другие пьесы-монологи).

В оперном наследии советских композиторов, кроме уже названных «чистых» моноопер, есть произведения и с большим числом участников, но близкие монооперам. Среди прочих — «Дуоперан» Ю. Буцко «Белые ночи», по Достоевскому (1968). Она не содержит ни одного даже относительно масштабного монологического высказывания, сплошь диалогична. Но диалогичность эта — особого качества.

«Белые ночи» — словно разросшийся до размеров одностактной оперы дуэт согласия. Мечтатель и Настенька, а потом и Жилец (у Буцко — двойник Мечтателя) получают единую, основанную на интонационном родстве музыкальную характеристику. Она характеризует скорее эмоцию, может быть, коллизию, но не свойства персонажей. В соответствии с общей поэтической, фантастически-зыбкой, словно неясные силуэты ночного Петербурга, атмосферой повести Достоевского господствует единый музыкальный образ необыкновенной чистоты и возвышенности с легким, едва уловимым оттенком чувствительности. (Возникает аналогия — не в стилистике, разумеется, а в принципе драматургии, — с «Тристаном и Изольдой» Вагнера, где также слияние музыкальных характеристик героев основана на родстве их чувств.)

В числе произведений, эстетически близких монооперам, — «Шинель» А. Холминова (1971). Опера построена в виде воспоминаний умирающего Акакия Ахакевича; эпизодические персонажи (Петрович, Значительное лицо) даны «напыльвом», как плод воображения Башмачкина (подобно сцене бреда князя Андрея в «Войне и мире», а также Алексея из «Повести о настоящем человеке» Прокофьева).

⁴ Хотя момент сходства ситуаций нельзя не заметить (страдающая женщина, покинутая возлюбленным). Этот же сюжетный мотив привлек внимание Губеркина и Спадавекиа, соответственно, в «Нежности» Барбюса и «Письме испанскому» Швейга.

Как видно, композиторов влекут не только «камерные» сюжеты с характерной любовно-лирической интригой. Моноопера оказалось под силу воплотить трагедию маленького, забитого, страдающего человека — одну из излюбленных тем литературы русского критического реализма в ее открыто социальной обличительной трактовке («Записки сумасшедшего» и «Шинель», по Гоголю); ей по плечу остродраматические коллизии политического преследования, расовой дискриминации («Дневник Анны Франк»). Впереди, надо полагать, ее ожидают новые свершения, связанные с раскрытием духовного мира наших современников.

Заслуживает специального разговора вопрос о контактах монооперы с другими музыкальными жанрами. Ситуация для XX века, видимо, типичная: юный жанр (форма, направление, отрасль науки), родившись на свет от весьма почтенного и достойного «предка», оказался в зоне, пограничной с соседними областями творчества. Присущая молодости живость характера, необремененность «правилами хорошего тона» (долеющими над родителем), свобода в выборе «друзей», источников информации, распахнутость навстречу всяческим влияниям — все это приводит к тому, что «отпрыск» начинает не по дням, а по часам расти, набирать силы и вскоре оформляется в поразительно самостоятельное и перспективное явление. И тогда приходит пора «родителю» прислушаться к его мнению, приглядеться повнимательнее и с большой пользой для себя испытать его благотворное, живительное воздействие...

Сегодня моноопера — один из потенциальных источников омоложения древнего музыкально-сценического жанра, один из его «представителей по внешним связям».

Годы ее возрождения смыкаются с периодом качественных изменений в области камерной вокальной музыки. Выдающиеся достижения Шостаковича и Свиридова в конце 40-х — начале 50-х годов (циклы «Из еврейской народной поэзии», «Страна оцов»), блистательные работы последнего в 50-е годы ознаменовали подлинное обновление традиционного жанра. Широко раздвинулись привычные рамки романа, утвердились различные типы вокальных циклов. Именно циклов, объединенных определенной поэтической идеей, нередко — сквозным образом лирического героя («персонажей»), с широко и детально разработанной драматургией. Усилились элементы театрализации⁵. Так, характерны ныне циклы для нескольких исполнителей, зачастую содержащие ансамбли, подобные оперным, с сопровождением не одного фортепиано, но инструментального трио или квартета, а то и камерного оркестра.

Связи монооперы с симфонией более опосредованы и тонки, но не менее важны и интересны. Если симфонизация оперной ткани — как принцип — одна из магистральных тенденций развития жанра в XIX веке,

⁵ Примечательно, что в 1959 году по Бернсовскому циклу Свиридова была сделана телеспектакль.

то нынешнее столетие богато также и примерами более прямого проникновения в оперу чисто симфонических приемов развития материала и даже специфически инструментальных форм-структур. Не менее характерны для наших композиторов жанры вокальной симфонии, симфонии-кантаты, то есть различные виды синтеза вокального и инструментального начал. Взаимообогащение средствами и приемами здесь продолжается. Но моноопера (как и вообще камерная опера) открывает особые возможности органичного и естественного использования инструментально-симфонических принципов. В ней оказываются уместными принципы деперсонификации музыкальных образов — при сохранении их контрастности и конфликтности. Внутренний конфликт героя реализуется через противопоставление чувств-состояний («Записки сумасшедшего», «Дневник Анны Франк») или временных планов («Письма любви»). Этот конфликт определяет логику развития, порождает драматургию обобщенных образно-тематических сфер.

Надо оговорить: сближение с инструментально-симфонической и камерной вокальной музыкой принесло моноопере некоторые качества, не подлежащие пока однозначной оценке. Я говорю о так называемой «концертности», и «несценичности», признаки которых обнаруживаются в большинстве данных сочинений. Однако следует воздержаться от излишней безапелляционности в определении монооперы как формы несценичной. Например, тот же Пуленк тщательно и подробно мизансценирует свою монооперу детально продуманными многочисленными ремарками, указывая тем самым на необходимость театральной постановки.

Так или иначе, произведения, подобные «Запискам сумасшедшего», «Дневнику Анны Франк», «Письмам любви», тяготеют к исполнению концертному или по радио. Разве не показательно в этом отношении то обстоятельство, что ни Буцко, ни Фрид, ни Губаренко не оставляют в партитурах никаких свидетельств своего конкретного видения оперы⁶. Автор «Дневника» представляет себе его исполнение, как «условно сценическое с минимальным оформлением». Губаренко, не отрицая возможности сценических интерпретаций «Писем», отмечал, что первый опыт театрального решения не нашел нужного ключа⁷.

Опыт монооперы в ее известных образах убеждает в том, что композиторы стоят на пути интенсивных поисков новых приемов оперно-симфонической драматургии, драматургии детализированной, опирающейся на тончайшую, ювелирную интонационную работу.

Обратимся теперь к более подробному разбору работ в этом жанре: «Письма любви» («Нежность») В. Губаренко и «Дневник Анны Франк» Г. Фрида.

⁶ Сомнений в наличии «театральной склонности» у этих композиторов быть не может, ибо ни же принадлежит целый ряд интересных сценических произведений: оперы и балеты (Ю. Буцко и В. Губаренко), музыки к драматическим спектаклям (Г. Фрид).

⁷ Имеется в виду неудача Киевской постановки «Писем любви» — единственного из всех упоминавшихся здесь сочинений, увидевшего не только концертное, но и театральное воплощение.

Общность жанра, диктующая ряд сходных приемов, не лишает эти произведения типично-индивидуальными. Это прочувство, обилие личного решения текста (кстати, оба композитора выли эти функции на лон. И новелла Барбюса и дневник еврейской девочки представляют собой энциклопедии формы (с ана-сумасшедшего, «Письме нежности»). Мир, окружающий героиню, мы видим из глазки, об окружающей истории узнаем только от них — отсюда прямая путь к созданию оперно-монолога. =

Обычные при составлении текста оперы сокращения, переспановка понадобится Губаренко в минимальной степени. Минимальная четырехстраничная новелла послужила для композитора едва ли не готовым либретто. Во всех пяти письмах Женщины (в опере они объединены в четыре) доминирует одно чувство — оно дало название новелле. Однако при всем единстве эмоций, окрашенности музыки одним настроением, композитор впадает в драматургию и контрастную сферу, создающую образную основу для стимуляции интонационного развития.

Когда читаешь либретто Губаренко, не сразу замечаешь добавленные к тексту новеллы несколько строк из французской лирической песни: «И там, где двое шли...» Это единственное дополнение к Барбюсу, поясняет композитор, вызвано стремлением подчеркнуть третий временный план, тему счастливой любви героев в прошлом, символом которой выступают ма-лодия и слова их любовной песни. Так возникает в опере андизмененная цитата (словесная и музыкальная) — песня Жерара Гюстена «Лунная дорога». Этот третий план рождает нечто более значительное — систему взаимоотношений между образом счастливой и безвозвратно ушедшего прошлого и двумя другими (имевшимися и у Барбюса): трагического настоящего и воображаемого будущего.

Своеобразные связи трех тематических планов по-знаются нами, так сказать, в обратном порядке, ретроспективно. Это и определяет драматургический принцип оперы. Впрочем, он присущ и новелле — ведь ее истинная глубина трагедии открывается только в последнем письме. Вот почему так сильно единое чувство и в новелле и в опере: прошлое уже «поку-тано дымкой печали» и воспринимается как бы сквозь настоящую боль, в будущее... Героиня нашла силы и страшный для себя шаг придумать его, чтобы обмы-нуть (святая ложь) имяленного Луки, облегчить его страдания.

Контуры сонатно-симфонического цикла проступают в конструкции «Писем любви», соединяющей, по сло-вам автора, черты развернутой оперной сцены и че-тырехчастной вокальной симфонии⁸.

⁸ Из писем В. Губаренко к автору статьи.

Произведение состоит из четырех сцен-эпизодов, разделенных тремя оркестровыми интерлюдиями, и в целом имеет черты контрастно-составной формы.

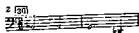
Отмеченное выше единство эмоциональной окраски музыки оперы проявляется и в более или менее выдержанном единстве ее интонационного строя. Краткое инструментальное вступление интонационно и смыслово определяет все дальнейшее течение музыки. Выделяется «тема нежности» — она более стабильна и постоянна как в структурном, так и в образном отношении: ею характеризуется господствующее состояние героини, от которого она порой пытается, но не может надолго отвлечься:



Господствующая сфера хроматической секундовости звучит остро и напряженно. Малосекундовость, как своего рода «подсфера», проявляется вначале одновременно с интонацией оплакивания (полутоновое сопряжение созвучий), затем постепенно откristаллизовывается в многократно повторенный «мотив стоны», широко разрабатываемый в дальнейшем.

Тема нежности — не единственный образ настоящего. Центральный временный план — это и три оркестровые интерлюдии, своего рода высказывания «от автора». Здесь тяжелое душевное состояние героини передается в открыто трагедийном аспекте. Все три интерлюдии имеют общий тематический материал — те же секундовые интонации, обостренные предельно жесткими гармоническими комплексами. Сохранен в них и отстраненный принцип движения.

Мрачный лапидарный мотив («мотив смерти») открывает первую интерлюдия и становится затем ее постоянным басом. Как музыкальный образ, он контрастирует лейттеме и музыке первого письма в целом, но интонационно тесно с ним связан:



Помимо секундовой последовательности он содержит острый тритоновый ход, служащий основой гармонической вертикали в теме нежности (это тритоновое-квартовое созвучие — лейтгармония оперы).

В единую интонационную сферу включен и образ «будущего»:



Эта одиноко звучащая вальсовая мелодия (на ней строится музыка третьего «письма»), лишенная метрической и фактурной опоры аккомпанемента, тональной и ладово-гармонической определенности, бесплотная, нематериальная, призрочно-фантастическая — словно вымученная улыбка на заплаканном лице. Будущее, которого не будет. И главное: печальная интонация этой темы тождественна «мотиву смерти». Далее напряжение растет, а мелодию вальса проникают элементы темы нежности, и в кульминации звучит ее полное проведение. Круг замкнулся. Как бы далеко ни пыталась женщина уйти от владеющего ею чувства, вырваться из его власти она не в состоянии.

Таков «интонационный облик» настоящего. Но в опере есть и еще один образный слой, связанный со счастливым прошлым. Песня-цитата звучит во втором «письме». Вступление и две следующие друг за другом фразы, по сравнению с темой нежности, конечно, новые тематические образования. И вместе с тем их мелодические особенности подготовлены предшествующим развертыванием музыкальной ткани. Всевозможные формулы оплакивания, неизменно возвращающиеся к осязному звуку, «стоны» и исходящие задержания, решительное преобладание секундовых мотивов — все это рождает песенную тему с лейтмотивом нежности:

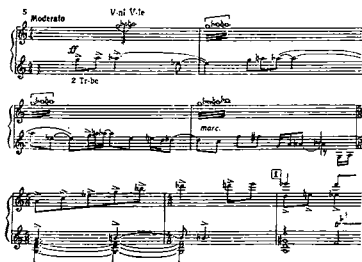


Внутренняя цельность и единство образа сохраняют для нас все богатство душевных тайн, сокровенной лирики в ее многообразных оттенках. Принцип интонационной монофонии оказывается не только уместным, но и единственно действенным способом решения данной творческой задачи.

Как же осмысливает документальный источник Фрид? Если попытаться сравнить общую эмоциональную окраску дневника Анны и оперы, то в последней мы сразу же заметим нечто такое, чего в источнике не было. Вспомним, какова была реакция девочки на те ужасные события, которые определили ее жизнь

на долгие два года. Отчаяние, тоска, страх, надежда, мечта о будущем. В том положении, в каком оказалась Анна,—юная, только начинавшая набирать душевные силы, «прозрачная, как ваточка в апреле»,—это чувства более чем естественные. И ограниченность их круга не вызывает недоумения. Но композитор обращается к «Дневнику» через четверть века после того, как Анна сделала последнюю запись. И, конечно, не для того, чтобы пассивно пересказать его.

Создавая прекрасный образ Анны, предоставляя ей возможность высказаться «самосильно», композитор в то же время направляет движение образа. Изношенность голоса автора — гражданина, протестующего против «преследования, дискриминации, лишения свободы, прав любого человека» (слова композитора). Голос протестующего художника-гуманиста открыто звучит в оркестровом вступлении к опере, которое не только экспонирует тематический материал произведения, но и сообщает сильный эмоциональный заряд всему дальнейшему. Возглас двух труб в высоком регистре и поддерживающее его тремоло скрипок и альтов рождает сложный комплексный образ: это и собственно образ зла и двойная реплика на него: чувство боли и протеста. Подобная комплексность несет следы влияния аналогичных образов Д. Шостаковича⁹:



В соответствии со своим замыслом композитор обращается к «Дневнику» как к «сырым» материалам. Не ограничиваясь обильными сокращениями, он смело переставляет, меняет местами целые эпизоды, выстраивает в слитное высказывание те фрагменты, которые у Анны значительно удалены друг от друга — иными словами, свободно монтирует текст, добавляя художественной завершенности целого и более опре-

деленной идейной направленности либретто. Вот, к примеру, финал. Заключительный эпизод мыслится автором не просто как последний, но как итоговый: здесь объединены «программные» мысли девушки, рассеянные по нескольким дневниковым записям, ее статей.

Фрид формулирует его как веру «в свет, жизнь, в людей». Это жизненные убеждения, сложившиеся в ужасных, античеловеческих условиях и вопреки им. Тема «становления человека в необычных обстоятельствах», которая, естественно, не могла быть последовательно проведена в самом дневнике,—одна из главных для автора. Понятно, что образ Анны у Фрида — весь в развитии, его формирование показано через осмысление вереницы фактов, больших и малых событий, дававших богатую пищу ее уму и сердцу, ее романтическому воображению.

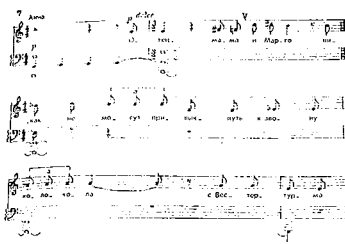
Ведущий принцип интонационного драматургии оперы можно определить как монотематическую вариационность. Исходная тема «Дневника», излагаемая в первых четырех тактах вступления, несколько раз повторяет одну интонацию, которая может рассматриваться как описание в объеме уменьшенной терции (нотирующейся как энгармонически равная ей большая секунда; см. пример № 5).

Оборот весьма экспрессивный и характерный — у каждого на слуху немало примеров его использования для передачи напряженных, драматических состояний. Ход на малую секунду в процессе развития отделяется от описания, приобретает самостоятельное значение. Вариированию подвергается как тема полностью, так и отдельные ее обороты, музыкальная ткань оперы почти насквозь тематична. Жанровые трансформации ведущего мотива в корне меняют его характер, поворачивают каждый раз другой гранью — соответственно кинематографически быстрой смене контрастных душевных состояний Анны. В одном случае тема, благодаря фактурному и ритмическому оформлению, предстает в облике болезненно-хрупкой польки (тоже, кстати сказать, образ «будущего»):



В другом — элегически-светлое звучание хроматизмов заставляет вспомнить девичьи образы опер Прокофьева:

⁹ Возникает и другая, более прямая ассоциация: начало «Ущелешего из Варшавы» А. Шенберга — вплоть до сходства оркестровки.



В третьем,— становясь остиной фигурой Паскаля, мотив окрашивается в философические тона, приобретает характер напряженного раздумья.

Есть в опере и другая интонационная сфера. Вернее сказать, это не законченная сфера, а лишь начало на нее. Условно во вступлении выделяется из общего звучания мелодический ход вверх по терциям (см. пример 5). Он подчеркнут и сменной размерами. Образуя сферу в полном смысле слова этот материал не образует, но есть тенденция к ее возникновению, усиливающаяся к финалу. В этой неискренности, неразвернутости есть глубокий драматургический и идейный смысл. Воплощая в интонационной драматургии «Диевизма» идею постепенного нравственного формирования, последовательного роста образа, Фрида на протяжении всей оперы, с каждым шагом все настойчивее акцентирует внимание слушателя на интонациях торжественного восхождения, подает их все рельефнее. Все же в заключительном эпизоде слушателя не покидает ощущение, что «капофеэ» торжественной сферы отнюдь не окончательный, насильственность прерванности ее развития тонко и точно выражают главную гуманистическую идею монооперы.

В утверждении позитивного начала немаловажная роль принадлежит тембовой драматургии. Ограничившись лишь одним наблюдением. В последних тактах Паскаля (измененная реприза вступления), после диалога-надеции двух труб за сценой интонация восхождения по терциям неожиданно «сплывает» в фантастической тембовой окраске вибрана (ц. 139).

За чисто музыкальными средствами подчеркивается нереальность всех жизнеподобных устремлений героев, их трагическая обреченность.

Заключительный оркестровый эпизод совсем краток и несет несколько иную нагрузку. Собственно, он выполняет двоякую функцию. Первая — программно-образовательная: это сжатая, но почти реально зримая картина разгрома «убежища» гестаповцами («обрулив» перед этим на полуфразе акапельной партии уличный эффект). Снова звенящий тембр двух труб в крайне высоком регистре, тремоло струнных, остроскоростное созвучие. Внезапно наступающая тишина.

шина (рррр) еще более заостряет страшную неоправданность свершившейся катастрофы. Вторая и большая часть заключения — тихий, трагически-просветленный «реквием».

Лирико-трагедийная направленность концепции роднит оперы В. Губаренко и Г. Фрида. Более камерная по замыслу моноопера Губаренко и своеобразный памятник жертвам фашизма Фрида воспевают и утверждают действенную силу духовной красоты человека, любви, веры в прекрасные идеалы, над которыми не властно время и смерть.

Произведения написаны, исполнены (и с успехом), отклики в прессе — сплошь положительные, сочувственные, а звучат эти оперы крайне оедко, случайно. Конечно, на малоспособность может пожаловаться не только опера-монстр. Но это, во-первых, слабое утешение, а во-вторых — осмелюсь утверждать, — среди всех камерных жанров она наиболее несчастлива.

Печально, но факт: начинающий автор предпочитает писать сонату, квартет, вокальный цикл — легче исполнить! А репертуар наших музыкальных театров? Увы, в его состав крайне редко входят небольшие оперы в одном или в двух действиях.

Между тем какой благодарный материал опера-монумент для вокалиста! Разве не могла бы она стать основой дипломной программы для подвинутого выпускника консерватории, при исполнении которой он продемонстрировал бы однородность и сценическую, актерское мастерство, и весь арсенал средств камерного пения! С другой стороны, партитура моноопера — чем не дипломная работа студента-композитора и шире — возможность молодого художника попробовать перо в музыкально-сценическом жанре?

Возможно, интерес к монодраме усилится в связи с плодотворной деятельностью молодого Московского Камерного музыкального театра. Первые результаты уже появляются. Известно, что не только творчество влияет на исполнительство, но и наоборот. Для воспроизведения подобных опер следует использовать такие современные возможности, как радио и телевидение. Союз оперы с эфиром еще только складывается, а перспективы его почти не беспрельдны. К. Молчанов, к примеру, еще в 1969 году говорил: «Я... давно мечтаю написать монооперу «Старик и море» по Хемингуэю... И не пишу, потому что не вижу практической возможности ее исполнить. По всей видимости, она скорее может быть пригодна для телевидения»¹⁰.

Думается, современная моноопера своей, так сказать, «интроспективностью» поможет сегодняшнему слушателю «остановиться, оглянуться», внимательно всмотреться и в себя, осознать свою ответственность за все прекрасное, что есть на земле. Такова сила и спелость этого «бесподобного типа оперы»...

¹⁰ Телеопера и ее проблемы. «Советская музыка», 1969, № 6.