

**«СЛЕПАЯ ЛАСТОЧКА» А. С. ЩЕТИНСКОГО – МЕТОДЫ
СОЗДАНИЯ СМЫСЛА**

«Формула величины информации:

$$I = N \log h,$$

где «h» представляет собой число элементов,
из которых делается выбор,

а «N» – количество вариантов выбора, которые можно сделать»

У. Эко

Со второй половины XX века художественная культура оказывается под воздействием мировой глобализации, кульминация которой приходится на наше время – начало XXI века. Очевидно, что общая интеграция культур, их полилог рождает новое качество существования художественных произведений. Значительно расширенное информационное пространство теперь становится предметом взаимодействий – знаки и символы разных искусств переплетаются в семиотическом единстве, стираются грани их временного и территориального происхождения. В среде глобального информационного поля возникает очевидная проблема коммуникации автора художественного произведения и его читателя-слушателя. Множественность смыслов, которые теперь обретает текст, порой становятся недоступны постигающему его индивиду. Потому необходимыми становятся комментирующие, разъясняющие тексты, сопутствующие художественному сочинению. Таковыми для концептуальных произведений музыкального искусства становятся аннотации, которые композиторы предпосылают своим сочинениям, или музыковедческие экскурсы, дающие реципиенту возможность проникнуть в семантический круг слушаемого (изучаемого) объекта. Однако исчерпать всю глубину значений и смыслов в аннотации невозможно, на что указывает У. Эко: «Чем больше информация, тем труднее как-то ее сообщить, и чем яснее какое-либо сообщение, тем меньше в нем информации» [11, с. 123]. Таким образом, от слушателя требуется интеллектуальная подготовка, включенность

в общеинтеграционный процесс информационного пространства, что, с одной стороны, усугубляет элитарность современного искусства, с другой – способствует его просветительской функции.

Как утверждает исследователь И. А. Щирова, ссылаясь на терминологию Ю. Лотмана: «Сегодня направленность текста на адресата и его корреляция “со структурой читательского ожидания” (Лотман) называется необходимой предпосылкой коммуникации, а знание автором “своего” читателя, его возраста, уровня образования, способности к эмпатии и прочих факторов, влияющих на интерпретационные возможности, – условием достижения коммуникативного и эстетического эффекта» [9, с. 69–70].

Таковым текстом в данном исследовании является опера-эссе о русской литературе «Слепая ласточка» современного украинского композитора Александра Щетинского на либретто Алексея Парина¹. В опере каждый из шести эпизодов представляет образ одного из великих русских писателей – А. П. Чехова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. А. Блока, эпизоды из их жизни, а также художественные портреты друзей писателей, литераторов, читателей и критиков. Таким образом, сочинение предстает как энциклопедия русской литературы. Герои – великие писатели, драматурги, поэты – оказываются вписаны в контекст собственных сочинений.

В процессе исследования художественного текста оперы «Слепая ласточка» и, в частности, первого ее эпизода – «Красная пустыня», главным героем которого является А. П. Чехов, – открывается широкий спектр смыслов, насыщающих текст оперы. Раскрытие этих смыслов и является **целью** данного исследования.

Александр Щетинский, продолжая традицию Р. Вагнера, счел необходимым предварить нотный текст оперы предисловием, в котором описал особенности строения, драматургию и принципы авторского стиля. Два действия оперы подразделяются на эпизоды с интерлюдиями и обрамляются символистскими белым прологом и черным эпилогом.

¹ Опера была написана по заказу немецкой Евангелической Академии. Ее премьера состоялась 31 августа 2002 года в г. Локкуме на фестивале SACRO ART в исполнении артистов Геликон Оперы и Мариинского Театра под управлением Теодора Курентзиса.

Композитор именует структурные разделы не привычными «картинами», а называет их эпизодами, что вызывает ассоциации с особенностями драматургии «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, определяемой как «Эпизод из жизни артиста». Таким образом, уже на структурном уровне, опера предстает как реминисценция симфонического цикла. Помимо того, как указывает композитор: «большинство частей оперы написаны в формах, характерных для инструментальной музыки – соната, рондо, рапсодия, вариации и др.». Например, рапсодия представлена в первом эпизоде, во втором – сонатная форма, в четвертом – вариации.

Каждый эпизод посвящен одному из писателей-классиков. Так, первый эпизод носит название «Красная пустыня» и представляет собой сцену из «Чайки» А. П. Чехова, второй эпизод – «Оранжевое солнце» – посвящен личности А. С. Пушкина, третий – «Желтое безумие» – Н. В. Гоголю, с включением фрагментов из их творческого наследия. Четвертый эпизод, «Голубые грезы гения», открывает второе действие и представляет личность Л. Н. Толстого с цитатами из его произведений. В пятом эпизоде, «Синие сумерки азарта», происходит драматическая кульминация оперы – Ф. М. Достоевский предстает в безумии игры, в его болезненное сознание вторгаются герои романов. И, наконец, шестой эпизод, «Фиолетовая ночь революции», представляет сцену смерти А. Блока, где звучат отрывки дневниковых записей поэта и фрагменты стихотворений.

В семиотическое поле логики расположения эпизодов включается определенная цветовая закономерность. Каждый эпизод оперы именуется цветом, создавая дополнительный ассоциативный ряд образов, причем их порядок выстроен в строгой закономерности семи цветов радуги – Красный, Оранжевый, Желтый, Зеленый², Голубой, Синий, Фиолетовый. Очевидно, что выбор того или иного цвета и раскрывающегося под его знаком образа писателя, имеет символическое значение.

Например, легко объясним выбор фиолетового цвета в эпизоде, посвященном А. Блоку. Известно, что фиолетовый цвет стал симво-

² «Зеленые луга» в ряду данного перечня представляют исключение, так как являются не эпизодом, а интерлюдией ко второму действию.

лом модерна и отождествлялся художниками и поэтами с идеалами Art Nouveau, «выражая творение нового. Неожиданного, незнаемого» [8]. С точки зрения психологии, «все оттенки фиолетового выражают тягу к простору, свободе, ко всему, что не признает границ» [8], потому так важен был этот цвет для А. Блока, который связывал с ним октябрьскую революцию («лиловые миры революции»), жертвой которой он стал: «Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти *слова*. Вместе с тем, они начинают *окрашиваться* <...>; наконец, преобладающим является тот цвет, который мне всего легче назвать пурпурно-лиловым» [2, с. 427]. Как известно, итогами революции А. Блок был разочарован: «Лиловый сумрак рассеивается; открывается пустая равнина – душа, опустошенная пиrom» [2, с. 427]. Таким образом, раскрываются скрытые смыслы, тайные значения, уводящие содержание оперы в герменевтическое пространство. Символом шестого эпизода оперы «Слепая ласточка» становится пустынная равнина, к которой привела «фиолетовая ночь революции», отсылающая к «Красной пустыне» первого эпизода. Очевидно, что те идеалы переустройства литературы, за которые ратовал А. П. Чехов, в первом эпизоде оперы (красный – как цвет революции), в финале привели к разочарованию в них и гибели русского писателя – А. Блока.

В контексте цветовой драматургии эпизодов особое место отводится белому прологу и черному эпилогу, которые основаны на фрагментах из стихотворений О. Мандельштама и Г. Айги. Причем, если в прологе звучат два четверостишья из стихотворения «Я слово позабыл, что я хотел сказать...», то в эпилоге используются лишь четыре реплики, в которых упоминается черный цвет. Очевидно, что, по замыслу автора, вместе с А. Блоком гибнет и вся русская литература, и скорбь черного пролога становится ее отпеванием, так как звучит «тихая псалмодия» (А. Ш.).

Цитата из стихотворения О. Мандельштама в Белом прологе выполняет функцию объединяющего начала. В нем путем завуалированных смыслов дается обоснование названия всей оперы «Слепая ласточка»:

*Я слово позабыл, что я хотел сказать:
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных с прозрачными играть.
В беспмятстве ночная песнь поется.
Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспмятствует слово.*

«Летейские» стихотворения 1920 года О. Мандельштама («Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Возьми на радость из моих ладоней...» и «Я слово позабыл, что я хотел сказать...») печатались под общим названием и представляют собой мини-цикл, к которому по образному содержанию приближается и вдохновенное оперой «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка стихотворение «Чуть мерцает призрачная сцена...». Как утверждает литературовед А. А. Асоян, группа этих стихотворений возрождает коллизии мифа об Орфее, который актуализировался в начале XX века среди поэтов и философов. «Судьба Орфея мыслится как необходимость исполнить исконную миссию поэта – проникнуть за границу очевидного и вывести Психею-Эвридику по следу, оставленному Словом» [1, с. 18].

Как известно, миф об Орфее ожидает трагическая развязка, которая уже предопределена во второй строфе стихотворения «Я слово позабыл» – «Слепая ласточка в чертог теней вернется». Та ласточка, которой больше не суждено было увидеть свет, теперь обречена существовать в мире теней, жалкого подобия прекрасного. Не это ли судьба русской литературы и шире – вербального языка? Отсюда же и беспмятство ночной песни, которая поется самозабвенно, в которой нет места поэтическому слову, она вся растворяется в музыкальной стихии. Так, пролог уже предвещает трагическую развязку оперы, настраивая слушателей на ассоциативный ряд звучащих текстов.

Интересен и музыкальный подтекст стихотворения пролога. Миф об Орфее стал одним из самых популярных сюжетов оперного искусства. Известно, что опера «Орфей» флорентийцев О. Риннучини – Я. Пери стояла у истоков жанра, и тонкая аллюзия на трагический сюжет первой оперы в данном контексте оперы А. Щетинского

также свидетельствует об очевидной предрешенности судьбы музыкального искусства.

Отдельной семантической единицей становятся интерлюдии, которые разделяют эпизоды между собой. С одной стороны, интерлюдии предваряют содержание следующего эпизода (например, первая интерлюдия построена на словах «русской народной песни “Матушка”, которую А. С. Пушкин просил спеть на мальчишнике перед свадьбой» (А. Щ.), четвертая интерлюдия – на стихи Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный», которые декламирует Аглая в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» (А. Щ.) и пятая интерлюдия написана на стихи из поэмы «Двенадцать» А. Блока). С другой стороны, интерлюдии раскрывают скрытые связи, которые мыслятся композитором – вторая интерлюдия на текст Г. Сковороды – «Всякому городу нрав и права» – находится в теснейшем смысловом единстве с Гоголем и его духовными исканиями (следующий за ней эпизод – «Желтое безумие», посвященный Н. В. Гоголю).

В целом, драматургия оперы выстраивается по принципу мозаичности. Кадры сменяют друг друга, афористичные эпизоды следуют один за другим, раскрывая разные этапы истории русской литературы. Подобная фрагментарность драматургии определяет и жанровые особенности оперы. Сам композитор трактует ее как оперу-эссе – новый в композиторской практике жанр. Как известно, эссе – это жанр литературы, трактующий частную тему и представляющий «попытку передать *индивидуальные* впечатления и соображения, так или иначе с нею связанные» [7, с. 962]. Кроме того, исследователи отмечают и свободу композиции, и образность, афористичность высказывания, что также свойственно и опере А. Щетинского. Однако, очевидно, что эссе является лишь одной из возможных дефиниций, так как сам композитор в аннотации к опере, называет ее еще и свободной фантазией.

Присущие жанру фантазии характеристики, среди которых: импровизационная непосредственность, спонтанность рождения образов, мгновенность их проявлений, метод синтезирования, отклонения от существующих норм, отмеченные исследователями Т. Кюрегян [5], О. Погодой [6], О. Щеголевой [10] проявляются и в опере «Слепая ласточка». Кроме того, как исконно инструментальный жанр, фантазия в данном случае подтверждает инструментальный вектор, к которо-

му тяготеет композитор в этой опере. Если рассматривать фантазию не как жанр, а как философско-эстетическую категорию в контексте воображения, творческой деятельности человека, то ее свойства находят отражение в нескольких уровнях оперного целого. Во-первых, фантазия проявляется как оригинальный замысел либреттиста, собравшего в одном произведении в единстве времени-места-действия личности великих русских писателей. Во-вторых, фантазийным представляется и вербальное воплощение идеи, так как цитатный материал разных стилевых эпох и индивидуальных стилей писателей переплетается в калейдоскопическом многообразии, создавая парадоксальную целостность. Наконец, в-третьих – это музыкальное воплощение фантазии, проявляющееся в свободном оперировании цитатным материалом и выстраивании на его основе оперной драматургии. Таким образом, фантазия как жанр и как метод, с одной стороны, провоцирует на жанровую пестроту внутри оперного целого, с другой – раскрывает обширное поле смысловых ассоциаций, рождающихся при прослушивании и изучении «Слепой ласточки».

Необычен и состав исполнителей, отсылающий к традициям старинного театра, с одной стороны, и подчеркивающий условность оперного спектакля, с другой. Всего в опере задействовано 6 певцов – три сопрано, меццо-сопрано, тенор и бас. Все они «по очереди становятся центральными фигурами, а вокруг них в каждой картине появляются новые действующие лица, новые роли, которые играют остальные участники-певцы» (А. Щ.). В рамках одного эпизода роли певцов могут меняться, «сюжетная мозаичность рифмуется с переменчивым распределением множества небольших ролей между шестью вокалистами» (А. Щ.). Тембровое соответствие мужских и женских голосов для исполняемых ими партий не имеет значения. Так, многие мужские персонажи поручены певцам сопрано и меццо-сопрано (Треплев, Пушкин, Мавр Али, Скворода, Гоголь, Толстой-писатель, Князь Мышкин и Блок), и лишь единожды басовый тембр исполняет партию женского персонажа – Цыганки из Второго эпизода «Оранжевое солнце». Сам композитор объясняет подмену тембровых амплуа наличием условностей музыкально-театральной эстетики, которая призвана избегать внешнего правдоподобия, создавая дополнительное смысловое напряжение.

В качестве инструментария оперы представлен камерный ансамбль в составе – флейта с видовой разновидностью – альтовая флейта, кларнет и бас-кларнет, альтовый и баритоновый саксофоны, скрипка, альт, виолончель. В общей сложности в одном эпизоде оперы участвует секстет исполнителей-инструменталистов и секстет певцов. Таким образом, выстраивается общность тесситурных взаимоотношений между тембрами инструментов и человеческих голосов. Возникает эффект двойничества, дублирования сценических персонажей инструментальными инвариантами.

Музыкальный язык оперы представляет собой систему принципов, главенствующим среди которых является цитирование. Как пишет сам композитор: «Главный музыкальный “прием” – внедрение в авторский стиль аллюзий и реминисценций из классической музыки, которые напоминают о соответствующих темах, сюжетных ситуациях, идеях, человеческих характерах».

Таким образом, автор апеллирует к традициям ученого стиля эпохи Барокко, давая слушателям, исполнителям и исследователям обширное поле для размышлений. Наряду с аллюзиями и реминисценциями композитор пользуется и прямым цитированием музыки прошлого. Следует отметить, что все звучащие в опере цитаты и аллюзии автор озвучивает в предисловии к опере. Так как либретто построено в большей части на цитируемом материале, возникает явление интертекстуальности, которое пронизывает не только вербальный, но и музыкальный текст и метафорически названо А. Щетинским гипертекстом.

Согласно существующей теории интертекста, разработанной в литературоведении Р. Бартом, Ю. Кристевой, которые рассматривают любые тексты как а ргіогі интертекстуальные, несущие на себе текстовый багаж предыдущих эпох, исследуемая опера предстает как пример современной трактовки понятия интертекстуальности. Исследователь В. А. Борбунюк, обобщив новейшие разработки этой проблемы, утверждает, что для реализации принципа интертекстуальности необходимо «наличие “текста в тексте”, мотивы, фрагменты, язык или сюжет которого транспортируются автором в собственный текст и используются им для порождения нового смысла» [3, с. 22]. Трактовка смыслов, которые несут на себе текстуальные связи – мно-

гоуровневый и неоднозначный предмет дискуссии. Известно, что «если сообщение имеет эстетическую направленность, автор старается структурировать его неоднозначным образом, то есть так, чтобы нарушить ту систему правил и предположений, каковой является выбранный код» [11, с. 140]. И потому, спектры порожденных интертекстуальностью смыслов будут множиться пропорционально количеству постигающих их реципиентов. Кроме того, сам композитор объясняет многозначность и порожденную интертекстом полистилистику культурно-эстетической разомкнутостью, «когда плюрализм идей и неоднозначность решений становятся правилом» (А. Щ.).

Пройдя вереницей цитат путь от высокой драмы А. П. Чехова в первом действии, русская литература трагически гибнет в пожаре революции. Такая же судьба, очевидно, уготована, по мнению композитора, и музыке – цитирование фрагментов музыкальных произведений классиков завершается поминальным псалмодированием, свидетельствующем о гибели не только литературного, но и музыкального языка. Подтверждением тому служат и разнообразные стилевые решения оперы, в которой композитор использовал: «средневековую и фольклорную модальность, диатонику, разного типа тональность и атональность, гармонию на основе свободной постсериальной 12-тоновости, иногда с четвертитоновыми альтерациями» (А. Щ.). Введя исторический экскурс в музыкальные гармонические стили, композитор заключил их древнейшей формой изложения, которая корнями уходит в религиозную сферу, возводя смыслы в ранг вневременного существования.

Среди всех персонажей-писателей, представленных в опере, только А. П. Чехов появляется в косвенном преломлении. Мы не встречаем его персонажа, а становимся лишь свидетелями одной из сцен его легендарной комедии «Чайка» – в частности, театрального представления из первого действия.

Интересно рассмотреть смыслообразующий контекст, который приобретает чеховская Чайка в оперном целом. Во-первых, очевидна ассоциативная связь в названиях произведений – «Слепая ласточка» и «Чайка». Таким образом, вся опера апеллирует к семантике чеховского произведения. Идеи и образы «Чайки» распространяются и на оперу «Слепая ласточка». И, подобно тому, как во МХАТе все пьесы

подчиняются принципу чеховского ружья, в данной опере «Чайка» становится тем занавесом, под знаком которого призвано развиваться все оперное целое.

Количество действующих лиц первого эпизода оперы значительно сокращено по сравнению с драматическим оригиналом. Композитор оставляет лишь Треплева, Заречную и коллектив зрителей и критиков. Интересно проследить, насколько по-разному творцы трактуют характеристики действующих лиц. У А. П. Чехова герои, помимо полного имени, записаны как носители определенного социально-возрастного показателя. Так, Константин Гаврилович Треплев описан как сын, молодой человек, а Нина Михайловна Заречная – как молодая девушка, дочь богатого помещика. Совершенно иные акценты расставлены в опере. Треплев (лишенный имени и отчества) сразу предстает в звании молодого драматурга, а Нина Заречная (без отчества) – как молодая актриса. Такая расстановка приоритетов вполне объяснима. Для данного оперного целого композитору не нужны были индивидуальности со своими драмами характеров. Цель этих персонажей – донести идею, которая в дальнейшем приведет к трагической развязке.

Нетривиально решены и тембровые характеристики персонажей. Нина Заречная, несмотря на свою молодость (известную по драме Чехова), исполняется меццо-сопрано, а Треплев, вопреки очевидному теноровому амплу, предстает в тембре женского голоса – сопрано. Среди зрителей и критиков присутствует разнообразие – все то же сопрано, а также тенор и бас. Таким образом, композитор задействовал в первом эпизоде всех участников спектакля, нетрадиционно трактуя тембровые амплу.

Либретто первого эпизода «соткано» из фрагментов первого действия чеховской «Чайки». Здесь нет ни единого авторского слова – все цитаты, выхваченные из текста драмы, распределены в произвольной последовательности. Однако сохраняется развитие двух драматургических линий – Нины Заречной, которая играет спектакль драматурга Треплева, и публики, критикующей происходящее на сцене. Выбрав в качестве начала для своей оперы эту событийную канву, Александр Щетинский возвел ее в ранг главной идеи всего произведения, тем самым раскрывая проблемность современного искусства. Поиски новых форм, которыми так был озадачен в свое время А. П. Чехов,

актуальны и на сегодняшний день. И сообразно с тем, как нерадушно персонажи-зрители встречают новую пьесу драматурга Треплева, в новейшем музыкальном театре возникает та же проблема: поиски новых форм наталкиваются на стену непонимания среди современных слушателей.

Еще одна смысловая координата, к которой отсылает первый эпизод оперы – фильм режиссера М. Антониони «Красная пустыня» (1964 г.), где главная героиня не в состоянии приспособиться к гнетущей индустриальной действительности, в которой она живет. В таком же вакууме непонимания, отторжения всего нового и прогрессивного, духовной оторванности от мира «бьется» Чайка – Нина Заречная.

С точки зрения интертекстуального анализа музыки первого эпизода оперы, композитором применены разные виды текстовых включений. Так, чеховский эпизод открывается аллюзией на звуковую атмосферу, которая традиционно предшествует началу концерта – это настройка инструментов. Здесь, аллюзия выполняет функцию пролога и подтверждается сценической ситуацией – зрители беседуют в ожидании спектакля. Традиционные для настройки квартто-квинтовые созвучия в дальнейшем развитии эпизода проявят себя как важнейшие средства выразительности, появившись в соотношении двух пар голосов Хорала зрителей (176 т.). В заключительном разделе эпизода – эпилоге – звучание настройки инструментов также появляется, создавая смысловую и композиционную завершенность, «посылая приветы», по выражению композитора, к прологу.

Следующей аллюзией, возникающей в опере, становится сцена гадания Марфы из оперы «Хованщина» М. П. Мусоргского. На фоне тремоло в ансамбле, которое сменяют фигурированные секстоли на выдержанных звуках в партии саксофона, звучит «заклинание» глассатая Треплева, настраивая слушателей на мистическую атмосферу происходящего действия.

Главная героиня, Нина Заречная, появляется в сопровождении звучащей реминисценции Вступления к опере «Лоэнгрин» Р. Вагнера в ансамбле, где звучит флажолетами струнных трезвучие A-dur (60-й т.). С одной стороны, реминисценция выполняет функцию пейзажной зарисовки ирреального мира, рая, картину которого пред-

ставит героиня. С другой стороны, в силу вступают более глубокие смыслы, связанные с содержанием оперы «Лознгрин». Подобно тому, как в опере Вагнера осуществляется поиск Грааля, свой невидимый мир ищет и главная героиня. Нина Заречная так же, как и Лознгрин, одинока в своих поисках и так же обречена остаться непонятой. Этот подтекст реминисценции проступает при втором ее проведении, когда трезвучие A-dur появляется на грани разделов монолога героини, сопровождая слова «Общая мировая душа – это я...».

Однако, возможен и третий символ, обнаруживающийся с появлением аллюзии на тему любви из Увертюры-фантазии П. И. Чайковского «Ромео и Джульетта» («Я не знаю, где я и что меня ждет» (122–124 тт.). Любовь, которой под силу превозмочь все страдания, трактуется как возвышенное, неземное чувство, способное обратить наш мир в великое блаженство мира горнего. И на эту любовь способна Нина Заречная, она готова подарить ее окружающим, но ей, как и – шире – новой литературе и музыке, предстоит столкнуться со стеной непонимания, которую не в состоянии разрушить даже самое светлое и беззаветное чувство – Любовь.

И, наконец, главная оперная аллюзия, которую отметил композитор – это опера «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси. В монологе Нины Заречной проступают гармонические обороты, свойственные стилистике французского композитора, однако узловым моментом интертекстуальных связей становится единственная в эпизоде цитата «La Verité» («Правду [сказать]») (142–144 т.) – фрагмент сцены потери кольца Мелизандой из I картины II действия «Фонтан в парке». Данная цитата рождает многоуровневость смыслов. Во-первых, как самый поверхностный уровень – вслед за критикой драмы, которую представляет Нина Заречная, из уст публики звучит и критика, обращенная к творчеству Метерлинка. Подтверждением тому становится цитата, которая, высказывается «к слову». Во-вторых, известная недосказанность, из которой соткана опера К. Дебюсси, апеллирует и к символичности рассматриваемого оперного эпизода. Как невозможно однозначность, безапелляционность в «Пеллеасе и Мелизанде», так же невозможна и однозначная правда, разделение на «черное» и «белое» в «Чайке». К тому же, цитата «La Verité» появляется на кульминационной точке монолога Нины Заречной, в момент, когда

смыслы представляемой на сцене драмы окончательно утеряны для публики. Потому, в следующей за цитатой репризе монолога героини в инструментальном ансамбле уже не звучит аллюзия на «Лоэнгрина» Р. Вагнера. Смыслы не находят своих зрителей. И в дальнейшем эпизод уже не содержит интертекстуальных включений, завершаясь эпилогом с аллюзией на настройку оркестра, сопровождающая sacramентальную фразу «Каждый пишет так, как хочет и как может» – приговор современному искусству.

Опера «Слепая ласточка» А. Щетинского предстает как семиотический перекресток, в котором собраны разные художественные, временные, пространственные координаты. Разные виды искусства (литература, драма, кинематограф, живопись) вплетаются в поле смыслов, создавая нарративный дискурс постмодернистского толка. В данном исследовании была осуществлена попытка проследить «дискурсивный контекст» (согласно типологии В. Жарковой), проявляющийся в связи текстовых единиц, взаимодействия типологического и единичного, предвидимого и неожиданного [4]. Очевидно, что та величина h , которой, согласно формуле подсчета информации, соответствует число элементов для изучения в опере А. Щетинского, крайне велика, и столь же обширной станет и поле значений этих элементов – «N», обретающих в разные исторические эпохи новые смыслы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асоян А. А. *К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова)* / А. А. Асоян // *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4 : Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века.* / [ред. Т. Л. Рыбальченко]. — Томск, 2002. — С. 16–24.

2. Блок А. *О современном состоянии русского символизма* // Александр Блок. *Собрание сочинений : В 8 т. : Проза 1903–1917 : В 5 т.* — М.–Л. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1962. — С. 425–437.

3. Борбунюк В. А. *Интертекст мировой культуры в драматургии А. П. Чехова : Монография* / Борбунюк Валентина Алексеевна. — Харьков : ХИБМ, 2007. — 211 с.

4. Жаркова В. Б. *Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтв*

твознав. : спец. 17.00.03. — музичне мистецтво / Жаркова Валерія Борисівна. — Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2010. — 30 с.

5. Кюрегян Т. С. Фантазия / Т. С. Кюрегян // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1974. — Т. 5. — Стб. 767–771.

6. Погода О. В. Фортепіанні фантазії віденських класиків у контексті філософсько-художніх концепцій уяви на межі XVIII–XIX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. — музичне мистецтво / Погода Олена Віталіївна. — Харків., 2009. — 17 с.

7. Муравьев В. С. Эссе / В. С. Муравьев // Краткая литературная энциклопедия : [в 9 т.] / гл. ред. А. А. Сурков. — М. : Советская энциклопедия, 1975. — Т. 8. — С. 962–963.

8. Серов Н. Глава 8. Пурпурные цвета творчества [Электронный ресурс] // Н. Серов. Цвет культуры : психология, культурология, физиология / Николай Серов. — Режим доступа : <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001028/st013.shtml>. — Загл. с экрана.

9. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста : понимание и интерпретация : Учебное пособие / И. А. Щирова, Е. А. Гончарова. — СПб. : ООО «Книжный Дом», 2007. — 472 с.

10. Щьоголева О. В. Романтична інструментальна фантазія у творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана: шляхи становлення жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. — музичне мистецтво / Щьоголева Олена Володимирівна. — Одеса, 2011. — 18 с.

11. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко ; [пер. с ит. А. Шурбелев]. — СПб. : Академический проект, 2004. — 384 с.

Шубина О. Н. «Слепая ласточка» А. С. Щетинского – методы создания смысла. Опера «Слепая ласточка» А. Щетинского на либретто А. Парина представляет собой концептуальное сочинение, посвященное русской литературе. Либретто оперы и музыкальный текст основываются на методе интертекстуальных включений, имеющих для авторов символическое значение. Раскрытию смыслов этих символов, которые простираются на различные виды искусства, и посвящена данная статья.

Ключевые слова: современная опера, А. П. Чехов, интерпретация, интертекст, символ, аллюзия, семиотика.

Шубіна О. М. «Сліпа ластівка» О.С.Щетинського – методи утворення сенсу. Опера «Сліпа ластівка» О. Щетинського на лібрето О. Паріна являє собою концептуальний твір, присвячений російській літературі. Лібрето опери та музичний текст ґрунтуються на методі інтертекстуальних включень, що мають для авторів символічне значення. Розкриттю сенсів цих символів, які розповсюджуються на різні види мистецтва, і присвячена ця стаття.

Ключові слова: сучасна опера, А. П. Чехов, інтерпретація, інтертекст, символ, алюзія, семіотика

Shubina O. N. A. S. Schetinskiy's opera «The Blind Swallow» – methods of creating meaning. The opera «The Blind Swallow» by A. Schetinsky based on the A. Parin's libretto. This conceptual work is gave up to the Russian literature. Libretto and musical text are based on intertextual method with symbolic meaning. This article is dedicated to opening of senses of these symbols, which are actual for different kinds of the arts.

Key words: modern opera, A. P. Chekhov, interpretation, intertext, symbol, allusion, semiotic.

УДК 785.74 : 787.1/ : 4

Анна Утина

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ М. ЛАВРУШКО: ЛИРИКО-РОМАНТИЧЕСКОЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ЖАНРА

Камерно-ансамблевая музыка донецких композиторов включает значительное многообразие жанров, различающихся по количеству исполнителей и качественному составу инструментов. В соответствии с классификацией И. Польской, они подразделяются на темброво-однородные и темброво-неоднородные[7].

Более многочисленны темброво-неоднородные ансамбли, особенно так называемые «камерно-фортепианные» (термин Лициуша Пинкоша). Это, например, соната для скрипки и фортепиано М. Лаврушко, «Плачи» для скрипки, виолончели и фортепиано Е. Петриченко,