

На правах рукописи



ЧУПОВА Анна Гурьевна

**Оперы Сальваторе Шаррино 1990–2000-х годов:
эстетика, драматургия, композиционная техника**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Петрозаводск – 2024

Работа выполнена в Петрозаводской государственной консерватории
имени А. К. Глазунова

**Научный
руководитель:**

доктор искусствоведения, доцент
Окунева Екатерина Гурьевна

**Официальные
оппоненты:**

Кисеева Елена Васильевна,
доктор искусствоведения, доцент,
Ростовская государственная консерватория
имени С. В. Рахманинова,
профессор кафедры истории музыки

Лаврова Светлана Витальевна,
доктор искусствоведения, доцент,
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой,
проректор по научной работе и развитию

**Ведущая
организация:**

Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки

Защита состоится 21 мая 2024 года в 15.00 на заседании диссертационного совета 23.2.013.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская, 30–36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2024-1>

Автореферат разослан «___» _____ 2024 года

Ученый секретарь дис-
сертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Уроженец Сицилии Сальваторе Шаррино (р. 1947) — один из самых значительных и оригинальных западноевропейских композиторов современной академической музыки. Музыкальное самообразование Шаррино во многом определило независимость его мышления по отношению к господствовавшим музыкальным направлениям послевоенного авангарда. Доминирующей в 1960-е годы дармштадтской идеологии композитор противопоставил свою эстетику экологии звука и слушания, основанную на антропологическом подходе и апеллирующую к психологическим и физиологическим основам слухового восприятия человека. Его «экологическая музыка», или, как сам Шаррино поначалу ее называл, *musica naturale*, предполагает обращение к тишайшим звучаниям, балансирующим на грани слухового порога восприятия. Она является отражением звукового ландшафта окружающей среды и физиологических процессов человеческого тела, воспроизводимых с помощью расширенных техник звукоизвлечения. Музыкальные композиции Шаррино складываются как перцептивно обоснованное повествование, опирающееся на ментальное структурирование, законы функционирования человеческого разума.

Шаррино принадлежат 15 опер. В центре диссертационного исследования находится его оперное творчество 1990–2000-х годов. Выбор указанного периода обусловлен тем положением, которое оно занимает в эволюции музыкального театра композитора. С одной стороны, оперы 1990–2000-х годов обобщают опыт творческих экспериментов предшествующего этапа, с другой – обнаруживают явную тенденцию к обновлению музыкальной драматургии, направленную на реформу жанра в русле авторской экологической концепции.

О том, что Шаррино уже давно признан одним из самых значимых оперных авторов современности свидетельствуют многочисленные постановки его сочинений в театрах всего мира. Однако ни в зарубежном, ни в отечественном музыкознании они не рассматривались комплексно, во всестороннем освещении композиционно-драматургических аспектов, вокального стиля, взаимодействия текста и музыки, образного строя. Изучение опер Шаррино позволит расширить представления о путях развития и реформы музыкального театра в XXI веке. Кроме того, для отечественного оперного театра знакомство с театральными со-

чинениями композитора является также своевременной задачей, поскольку, в отличие от мировой сцены, в России пока была представлена лишь одна опера маэстро. Все это определяет *актуальность* темы диссертации.

Степень разработанности темы исследования. Количество исследовательской литературы, посвященной творчеству Шаррино, достаточно велико. Отметим, что европейское музыкознание (и здесь прежде всего нужно назвать Германию, Францию и Италию) в разработке проблем изучения творчества композитора значительно опередило как исследователей англоязычного мира, так и отечественных музыковедов.

Основанная на индивидуальной и новаторской эстетической концепции музыкальная поэтика Шаррино стимулирует ученых к поискам новых ракурсов ее изучения. В фокусе исследовательского внимания оказываются: эстетические взгляды композитора, методы его работы над диаграммами как отражение визуального восприятия звукового пространства, феномен «фигуры», (ре)конструкция культурного пространства и интертекстуальность в контексте дискуссии с традицией, широкий спектр вопросов композиционной техники, особенности музыкальной драматургии.

Среди наиболее важных и основополагающих при изучении творчества Шаррино работ, затрагивающих указанные выше аспекты, отметим монографии «Как приблизиться к тишине» М. Анджуса (2020), «Образы, жесты, слова, звуки, молчание. Драматургия вокальных и театральных произведений Сальваторе Шаррино» Дж. Виная (2010), «Звук, тишина, слушание. Музыка Сальваторе Шаррино с 1960-х годов до наших дней» П. Мизурака (2018), сборники статей «Сальваторе Шаррино» (2019), «Посвящение Сальваторе Шаррино» (2002), «Молчание оракула. Вокруг творчества Сальваторе Шаррино» (2013), а также публикации, составившие специальную тему в журнале *Die Tonkunst* (2013).

Экологическая концепция Шаррино находится в фокусе диссертационных исследований «Интеграция эстетического в поэтическое в постструктуралистской музыкальной поэтике. “Композиция слушания” Сальваторе Шаррино» К. Карателли (2006) и «Полифония сознания: интертекстуальность в музыке Сальваторе Шаррино» Д. Д. Банча (2016). Для объяснения структуры и «семиотических экспрессивных стратегий» музыки Шаррино оба автора опираются на постструктуралистскую теорию и ее методологические вызовы классическому структурализму.

В отечественном музыкознании значительный вклад в изучение творчества Шаррино сделан С. В. Лавровой. В своей докторской диссертации «Проекции основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма» (2016), а также ряде статей, которые позже легли в основу ее книги «Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века» (2019) Лаврова, опираясь на лекции, эссе и аннотации Шаррино и зарубежные исследования, рассматривает широкий круг вопросов композиторской техники итальянского «оракула», а также его художественно-эстетическую концепцию, включая понятие музыкальных «фигур». В сфере внимания исследователя оказываются прежде всего способы моделирования слушательского восприятия и творческие концепто-сферы звука, времени, пространства и композиционной структуры, которые автор рассматривает сквозь призму философии постструктурализма и современной психологии восприятия.

Ряд работ российских ученых связан с изучением отдельных аспектов творческого метода Шаррино, в частности статьи «Как возможна музыкальная форма “без музыки”?» А. А. Амраховой, «Феномен *niente* в творчестве Сальваторе Шаррино» И. И. Снитковой.

Ценные наблюдения, раскрывающие концепцию музыкального театра Шаррино, композиционно-драматургические особенности его опер можно почерпнуть в указанных работах Виная и Лавровой. Предметом рассмотрения зарубежных и отечественных авторов являются отдельные оперы композитора, при этом наблюдается неравномерность в их освоении. Наибольшее количество статей, затрагивающих различные аналитические, философско-эстетические, драматургические аспекты, посвящено самым известным театральным работам композитора «Лознгрин» (*Lohengrin*, 1982–1984) и «Лживый свет моих очей» (*Luci mie traditrici*, 1996–1998). Оперы 1970-х годов — «Амур и Психея» (*Amore e Psiche*, 1973), «Асперн» (*Aspern*, 1978) и «Перепела в саркофаге» (*Cailles en sarcophage*, 1979–1980) — редко попадают в поле зрения музыковедов. То же можно сказать о последних сценических произведениях Шаррино — «Над потоками» (*Superflumina*, 2010); «Вижу тебя, чувствую тебя, теряю себя (В ожидании Страделлы)» (*Ti vedo, ti sento, mi perdo (In attesa di Stradella)*, 2017); «Песня становится печальнее – почему?» (*Il canto s'attrista, perché?*, 2019); «Венера и Адонис» (*Venere e Adone*, 2020), — хотя это и объясняется непосредственной хронологической близостью их создания. Аналогичная ситуация обстоит с проблемой

вокального стиля, представляющего один из ракурсов изучения оперного творчества Шаррино. Новый тип вокальной артикуляции, открытый композитором и названный им *sillabazione scivolata* (скользящая слоговая артикуляция), получил отражение в статьях К. Утца, М. Саксер, С. Кларена. Исследования, в котором музыкальный театр Шаррино рассматривался бы комплексно, на сегодняшний день не существует.

Объектом диссертационного исследования стали оперные произведения Сальваторе Шаррино 1990–2000-х годов, **предметом** изучения — ведущие принципы его театральной драматургии и композиционной техники и их взаимодействие с концепцией экологии звука и слушания в обозначенный период времени.

Цель — комплексное исследование опер Шаррино в совокупности художественно-эстетических и композиционно-технических аспектов.

Поставленная цель определила следующие **задачи**:

- раскрыть авторскую концепцию «экологии звука» и «экологии слушания» и принципы ее воплощения в музыкальном театре Шаррино.
- обозначить характерные для музыкального театра Шаррино жанровые типы;
- проанализировать методы работы композитора с литературными первоисточниками, определить сквозные темы театральных сочинений, дать характеристику оперных персонажей;
- исследовать композиционную технику, индивидуальный вокальный стиль Шаррино и его истоки;
- изучить механизмы взаимодействия «своего» и «чужого» в операх композитора в ракурсе его диалога с традицией;
- выявить единство драматургических принципов и композиторских стратегий в операх указанного периода.

Материал исследования составили прежде всего партитуры и либретто опер Шаррино, написанных им в 1990–2000-е годы — «Персей и Андромеда» (*Perseo e Andromeda*, 1990), «Лживый свет моих очей», «Черная бесконечность» (*Infinito nero*, 1998), «Макбет» (*Macbeth*, 2002), «От мороза к морозу (Холод)» (*Da gelo a gelo (Kälte)*, 2006), «Врата закона» (*La porta della legge*, 2006–2008), а также их аудио и видеозаписи. Избранный период не может рассматриваться изолированно, в отрыве от тех разработок и достижений, что были осуществлены композитором на раннем этапе творчества, поэтому материалом исследования

послужили также произведения раннего периода — «Амур и Психея», «Асперн», «Перепела в саркофаге», «Vanitas», «Лоэнгрин».

Для изучения художественно-эстетической концепции Шаррино, раскрывающей его взгляды на музыкальную экологию и музыкальный театр, привлекаются также его лекции, составившие основу книги «Фигуры музыки от Бетховена до наших дней» (1998), статьи, эссе и развернутые авторские комментарии к партитурам, а также многочисленные интервью маэстро.

Методология исследования. Поскольку опера по своей природе является жанром синтетическим, то методология исследования опирается на комплексный подход. В качестве ориентиров были выбраны труды И. П. Сусидко, П. В. Луцкера, Л. В. Кириллиной, М. Г. Раку, Н. О. Власовой, А. В. Денисова, Т. В. Цареградской, Е. В. Кисеевой, Н. Н. Саамишвили. Задача выстроить концепцию музыкального театра С. Шаррино в контексте его философско-эстетических представлений определила контекстуальный анализ в качестве одного из инструментов герменевтики.

При анализе композиционной техники в операх Шаррино теоретической базой стали методы отечественного музыкознания, сформированные в трудах Л. О. Акопяна, Т. В. Цареградской, Л. В. Кириллиной, С. В. Лавровой, Е. Г. Окуневой, М. С. Высоцкой и др. авторов, исследующих музыку XX–XXI веков.

Тема работы также обусловила обращение к исследованиям зарубежных авторов, занимающихся изучением эстетики и композиционной техники Шаррино: это М. Анджус, Дж. Винай, К. Карателли, Дж. Банч, Г. Джакко, П. Мизурака, Л. Д'Эррико, С. Дреес, К. Утц, М. Саксер.

Ракурс диссертации потребовал привлечения зарубежных и отечественных исследований, посвященных проблематике музыкальной экологии, экологии музыки и эко-музыкологии (работы Е. В. Назайкинского, Ю. А. Евсюковой, Н. В. Казиной, Н. А. Митиной, Р. М. Шейфера, А. С. Аллена, С. Фелда, Дж. Т. Тайтона, М. Слобина, Э. Сигера, Б. Кио, И. Коллинса и др.).

Терминологический аппарат. Как теоретик новой музыки Шаррино использует оригинальный терминологический аппарат, служащий отражением его творческого мышления и художественного мировоззрения. В диссертации вводятся и раскрываются многочисленные понятия, которыми оперирует композитор: экология слушания, энуклеация драмы, эмуляция, *stillicidio di parole* (просачивание слов), денатурированная мифология, *sillabazione scivolata* и др., что позволяет наиболее адекватно передать сущность принципов его работы. Однако

представляется необходимым заранее обговорить толкование терминов «фигура» и «модуль», которые используются самим Шаррино, и обозначить их взаимопересечения, а также отличие от применяемых понятий в данном исследовании.

Под звуковой или вокальной фигурой мы, вслед за Дж. Винаем и другими музыковедами, будем понимать конкретный звуковой объект (в традиционной терминологии — фраза, созвучие), который имеет характерный облик или рисунок, способствующий его слуховой и графической идентификации. То есть «фигура» соединяет в себе выразительный (семантический) и графический (наглядный) компоненты. В этом значении термин «фигура» пересекается с важным для творчества Шаррино понятием модуля. Формальная композиция сочинений итальянского автора обнаруживает модульный характер, вызванный его многолетними исследованиями в области слушательского восприятия. Модуль является конструктивным элементом, «строительным блоком», служащим для постройки целого. Как правило, модуль включает одну автономную звуковую фигуру (реже — две). Если на семантическом уровне фигура связывается с оригинальностью звукового выражения, то на композиционном — она же превращается в стандартизированную единицу. Этим обусловлена разница между используемыми в исследовании понятиями «фигура» и «модуль».

Научная новизна диссертации определяется ее темой и материалом исследования и заключается в следующем:

1. Это первая российская работа, посвященная комплексному исследованию феномена музыкального театра Шаррино 1990–2000-х годов в контексте его концепции экологии звука и экологии слушания.

2. Предлагается типология сюжетов и тем, персонажей, жанровых видов оперных сочинений.

3. Впервые в отечественном музыкознании раскрываются искания Шаррино в области вокального стиля и специфика созданного им нового типа вокальной артикуляции *sillabazione scivolata*.

4. Сделаны переводы на русский язык либретто ряда опер Шаррино, а также рассказа Ж. Лафорга, легшего в основу оперы «Персей и Андромеда».

5. В обиход отечественной музыкальной науки вводятся новые документальные материалы и новые сочинения, обогащающие представления о тенденциях развития оперного театра XX–XXI веков.

Положения, выносимые на защиту.

1. Широта художественных интересов Шаррино, его многосторонне одаренная личность определяют его обращение к разнообразным пластам мировой культуры. Оперы 1990–2000-х годов представляют единый подход к работе с первоисточником, предполагающий создание на его основе *новой* драматургии, радикально переосмысливающей или реинтерпретирующей оригинал.

2. Объединение в одном лице драматурга и композитора формирует специфические принципы взаимодействия между текстом и музыкой. Слово является важнейшим композиционно-драматургическим фактором еще на прекомпозиционном этапе. Текстовая организация либретто подчиняется модульным принципам и играет важную роль в динамике общей композиции.

3. Музыкальный театр Шаррино объединяют сквозные темы, которые отражают экзистенциальные переживания человека в моменты кризисного состояния культуры, позволяют связать прошлое и настоящее, актуализировать проблемы современного общества. Идеинная направленность оперных произведений определяется верой композитора в социальную силу театра.

4. Несмотря на индивидуальный облик каждого оперного произведения композитора, всех их связывает единство драматургических принципов и композиторских стратегий: неопределенность места и действия происходящих событий, проблема идентификации персонажа, акустическая метаморфоза и звуковой анаморфоз как средства моделирования и управления слушательским восприятием, модульная организация музыкального материала, референции к классической музыке и шире – к оперной традиции в связи с ее переосмыслением.

5. Оперная эстетика Шаррино формируется под непосредственным влиянием его представлений об акустической экологии и экологии слушания. Изобретенный композитором новый вокальный стиль *sillabazione scivolata* и окружающий его звуковой ландшафт, отталкиваясь от психофизиологических основ восприятия и ментального структурирования, направлены на формирование и развитие нового типа слушателя.

Теоретическая значимость работы связана с введением новых материалов, позволяющих расширить научные представления о современном оперном театре и современной композиторской технике (прежде всего, о феноменах «экологической музыки» и «слуховой экологии») и их эстетических основах. В ис-

следовании также разрабатывается определенный аналитический инструментарий, создающий базу для дальнейшего изучения творчества Шаррино в частности и музыкально-театральных сочинений XXI века в целом.

Практическая значимость. Материалы диссертации могут быть использованы в курсах лекций по истории зарубежной музыки и теории современной композиции, а также могут привлечь внимание современных оперных режиссеров и дирижеров к сочинениям с целью их исполнения в России.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Достоверность результатов исследования определяется: анализом оперных партитур Шаррино; опорой на широкий круг зарубежных и отечественных источников; изучением классических и новейших работ о современном музыкальном театре, техниках современной композиции, музыкальной экологии; обращением к авторскому слову — интервью, комментариям к партитурам, статьям и эссе самого композитора.

Материалы диссертации были представлены на всероссийских и международных конференциях, проходивших в Даугавпилсе, Латвия (2019), Неаполе, Италия (2019), Москве (2017, 2020, 2021), Екатеринбурге (2019, 2022), Петрозаводске (2017, 2020, 2022, 2023).

Основные положения исследования отражены в 14 публикациях, из которых 8 — в журналах, входящих в список рецензируемых изданий, рекомендованных ВАК.

Структура работы. Исследование включает в себя два тома. Первый содержит диссертацию, состоящую из введения, трех глав, заключения, списка литературы. Новизна исследуемого материала определила логику структуры работы, которая движется от частного к общему, от анализа конкретных опер к обобщению эстетики и принципов композиционной техники Шаррино. Вторым том составляют приложения: ряд интервью с композитором, а также либретто анализируемых опер в переводе на русский язык, выполненном автором диссертации.

Основное содержание работы

Во **Введении** дается обоснование актуальности исследования, предлагается обзор литературы, посвященной творчеству Шаррино, определяются объект и предмет, цель и задачи диссертации, описывается ее методологическая база,

затрагиваются некоторые вопросы терминологического аппарата, формулируется научная новизна, защищаемые положения, теоретическая и практическая значимость исследования, степень его достоверности и апробация результатов.

Две первые главы посвящены анализу опер Шаррино 1990–2000-х годов. Рассмотрение каждой оперы придерживается единых принципов: история создания, соотношение первоисточника и либретто, круг идей и образов, композиционно-драматургические стратегии, вокальный стиль, особенности оркестрового письма.

Глава 1. «Оперы 1990-х годов» включает три параграфа, в которых последовательное освещение получают оперы «Персей и Андромеда», «Живой свет моих очей», «Черная бесконечность».

§ 1. «Персей и Андромеда». Одноактная опера для четырех голосов и синтезированных звуков в реальном времени была написана композитором в 1991 году по мотивам одноименного рассказа Ж. Лафорга. Либретто Шаррино опирается на текст Лафорга, но композитор существенно сокращает оригинал, оставляя лишь ядро основной истории. Он устраняет длинные диалоги и многословные описания природы, эпилог, в котором неожиданно для читателя рассказчик становится персонажем самой истории, а также многочисленные интертекстуальные отсылки Лафорга, нивелируя пародийно-иронический контекст первоисточника. Главное же отличие заключается в изменении финала. Композитор отказывается от счастливой концовки, явно отсылающей к весьма популярной сказке Г.-С. Барбот де Вильнев «Красавица и Чудовище». В его опере плач Андромеды не воскрешает убитого монстра, и она остается в полном одиночестве. «Персей» Шаррино формирует оригинальную мифологическую концепцию постиндустриального мира и взаимоотношений между людьми в этом мире. В диссертации предлагаются варианты интерпретации вокальной идентичности трех главных героев — Андромеды, Дракона и Персея.

В «Персее» впервые последовательно применяется новый вокальный стиль, названный композитором *sillabazione scivolata* (скользящая слоговая артикуляция). В основу всего музыкального материала оперы положено ограниченное количество вокальных фигур, которые являются, с одной стороны, отражением звуков окружающей среды, с другой — становятся источником звукового материала электронной части. Механизмы взаимодействия между ними опираются на форму эхо-откликов.

Композиторская стратегия преобразования и вокального, и электронного материала «Персея» опирается на процессы накопления (*accumulazione*) и умножения (*moltiplicazione*). Процессы умножения напрямую связаны с аналогиями между вокальными модулями Андромеды и Дракона и их отражением в звуках окружающего мира. Процессы накопления действуют как на макроуровне, обуславливая общий драматургический вектор, так и на микроуровне, определяя способы постепенного преобразования структуры вокальных фигур, их трансформации от исходного полутонного зерна до волнообразного рисунка вследствие расширения вокальной тесситуры.

Электроника в «Персее» выполняет несколько функций: создает природный ландшафт; формирует горизонт одиночества Андромеды; осуществляет оркестровое сопровождение для певцов. Намерение Шаррино состояло в разработке *искусственно* воссозданных природных звуков — звуков ветра, моря и камня. Его целью была не имитация звукового ландшафта, а воспроизведение звуков окружающего мира, отфильтрованных *через сознание* Андромеды. Таким образом, композитор создает представление, *услышанное* (а через слух и *увиденное*) «изнутри» героини.

§ 2. «Лживый свет моих очей». Обдумывая возможность создания оперы, в основу которой ляжет трагическая история Джезуальдо, Шаррино обратился к барочной драме «Предательство во имя чести» (1664) Ф. Страмболи. Работая над текстом, композитор сделал все, чтобы максимально унифицировать историю, исключить из нее все, что мешает театральному представлению. Сократив количество персонажей до четырех человек (Герцог Маласпина, Герцогиня Маласпина, Слуга и Гость), Шаррино сконцентрировался на центральном ядре драмы. Действия сведены к минимуму, на сцене практически ничего не происходит, события (измена Герцогини, убийство Слуги и Гостя) вынесены за рамки сценического представления. Время повествования сжимается до одного дня. Принцип работы с текстом оригинала, названный Шаррино «энуклеацией драмы», в конечном итоге привел к созданию абсолютно новой драматургии, в которой мало что осталось от первоисточника. Предельно «высушенный» текст стал настолько лаконичным, что каждая фраза обрела двусмысленность и символичность. Герои говорят на дуалистическом языке в терминах бинарных оппозиций, среди которых центральными оказываются *vita – morte* (жизнь – смерть), *paradiso – inferno* (рай – ад), *impossibile – possibile* (невозможное – возможное). Взаимообратимость этих понятий связана с идеей предательства.

В опере предстают разные взгляды (точки зрения) на любовь, которые являются индикаторами отношений героев. Взаимообратимость жизни и смерти в этом сочинении позволяет обнаружить архетипические признаки актантной модели *Liebestod*. При сопоставлении смыслов «вечной» темы в прочтении Вагнера и Шаррино обнаруживается переосмысление концепта итальянским маэстро. Финальная сцена оперы знаменует собой не преобразование в смерти, а капитуляцию любви.

Композиционно-структурная диспозиция оперы основана на взаимодействии симметрии и асимметрии. 8 сцен образуют внутреннюю симметрию, исходя из места действия: в первых четырех сценах события происходят в саду, в следующих четырех — внутри дома. Однако эта симметрия находится в явном несоответствии с временем действия, определяющим разделение на акты: первое действие включает 5 сцен, связанных со светлым временем суток (утро и полдень), а второе — 3 сцены, объединенные надвигающейся темнотой (сумерки, вечер, ночь). Кроме того, во втором действии со сцены исчезают два персонажа (Герцог убивает Слугу и Гостя). Пространственно-временной параметр оперы служит отражением развертывающейся перед слушателями драмы: постепенному уменьшению света и количества персонажей соответствует сужение пространства.

Драматургия сочинения расслаивается, образуя то, что представлено на сцене, и то, что не показывается, но обретает «плоть» в музыке. Параллельно трагической истории предательства, ревности и убийства в опере разворачивается имманентно музыкальный «сюжет», который составляют пролог и три интермедии, основанные на Элегии Клода Ле Жена «*Qu'est devenu ce bel œil*». «Сюжетом» интермедии становится процесс «разложения», выстроенный Шаррино с бесстрашием анатома.

Инструментальный ансамбль создает вокруг голосов звуки окружающей их среды, то есть то, что они слышат (например, звуки насекомых или птиц в саду, дуновение ветра, дыхание рядом стоящего человека). Звуки эти являются не столько натуралистической имитацией, сколько проекцией внутренних психологических процессов персонажей. Инструментальный материал состоит из определенного набора звуковых фигур, которые становятся своеобразными строительными модулями для композитора. На протяжении оперы модули неоднократно повторяются, но не точно, а с различными вариациями и трансформациями. Их периодическое возвращение формирует «карту памяти» для слушателя.

Вокальный стиль Шаррино получает здесь дальнейшее развитие. В опере формируется стратегия семантической кодификации *sillabazione scivolata* и разных форм разговорной речи. С самой первой сцены и до последней очевиден процесс постепенного «испарения» вокального начала из партий персонажей.

Общий драматургический принцип оперы, охватывающий разные уровни сценического синтеза, от сценографических до имманентно музыкальных, определяется в исследовании как *арефакция*. Уменьшение количества персонажей (в живых остается лишь герцог Маласпина), сужение сценического пространства, уменьшение освещения, «разложение» элегии Ле Жена на составляющие музыкальные «атомы», постепенное «испарение» вокальности из партий персонажей вплоть до введения разговорной речи — все эти явления объединяет процесс удаления, стирания, исчезновения неких элементов из субстанции, другими словами, «высушивание» сущности феномена. Принцип арефакции формирует в слушателе чувство ожидания, которое, в свою очередь, создает неослабевающее напряжение.

§ 3. «Черная бесконечность». «Экстаз в одном акте» (таков жанровый подзаголовок «*Infinito nero*») для голоса и восьми инструментов основан на текстах мистических видений Марии Маддалены де Пацци. Шаррино заинтересовала не только и не столько природа происхождения экстатических видений и слуховых галлюцинаций Марии Маддалены — «божественная» или «дьявольская», сколько феномен психопатологии экстаза, его психические и физиологические проявления и возможности, которые открываются для передачи этого состояния в музыке.

Первоимпульсом послужила фонетическая идея — сопоставить высокую скорость артикуляции слов с «безднами нестерпимого молчания»¹. В этой опере важны не просто отдельные слова, но *течение* речи, *потоки* слов, которые становятся определенными аналогами потоков крови и молока, проливающих на Марию Маддалену в ее видениях. Техника работы с текстом становится чрезвычайно важным драматургическим фактором, влияющим на динамику формы. Появление новых фраз создает иллюзию движения, в то время как возврат к прежним и повторы слов детерминируют процесс торможения.

¹ Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano sul teatro musicale e la drammaturgia // Omaggio a Salvatore Sciarrano (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002) / a cura di Enzo Restagno. Torino: Settembre Musica, 2002. P. 59.

Отсутствие авторских инструкций, которые касаются как композиционного фактора (разделение на сцены), так и сценического (определение времени, места, мизансцен), указывает на нежелание композитора создавать визуальные репрезентативные рамки. Представляя собой оригинальный жанр *azione invisibile* (*невидимое действие*), «*Infinito negro*» решительно утверждает эстетическую концепцию театра *слушания*.

Вокальная партия детерминирует формальную артикуляцию оперы и ее композицию в целом. Принимая во внимание изменение таких параметров интонирования, как высота (высокий, средний, низкий регистры), темп (количество произнесенных слогов в пределах условной длительности), плотность (концентрация словесного потока в одном такте) и манера (близкая к речевой просодии, *sillabazione scivolata*, собственно пение), в одноактной структуре «*Infinito negro*» можно выделить 6 разделов. Общая драматургическая стратегия, проецируемая вокальной партией, представляет собой движение от высотно недетерминированной вокальной просодии через постепенное прораствание элементов, способных, по выражению С. Брюн, «порождать вокальную красоту»², к естественному пению, выражением которого становится детская песенка.

Инструменты «оживляют» и распространяют экстатические видения Марии Магдалены, а также служат эхо-проекцией ее голоса. Инструментальная ткань «*Infinito negro*» также складывается из ограниченного количества различных звуковых фигур и их комбинаций. По существу, каждый инструмент имеет набор модулей, определяемых конфигурацией регистра, динамики и техники звукоизвлечения. Неоднозначность их интерпретации связана, во-первых, с ассоциативной способностью восприятия, а во-вторых, с множественностью звуковой репрезентации, которая создает здесь одновременно и звуковую декорацию, и эмоциональное напряжение.

Глава 2. «Оперы 2000-х годов» также включает три параграфа, в которых рассматриваются оперы «Макбет», «От мороза к морозу», «Врата закона».

§ 1. «Макбет». Над своей версией шекспировской трагедии «Макбет» Шаррино работал четверть века. Характерный для композитора принцип работы с текстом оригинала, определенный им как «энуклеация драмы», привел к тому, что пятиактная трагедия Шекспира была существенно сокращена, подразумевая предварительное знакомство зрителей в общих чертах с ее сюжетом. Шаррино

² Bruhn S. Saints in the Limelight: Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2003. P. 486.

исключил большое количество сцен и персонажей, объединил отдельные эпизоды, представленные в либретто фрагментами и репликами, в более крупные разделы, создав компактную трехактную структуру.

Драматургическое пространство «Макбета» обнаруживает полифоническую структуру, складывающуюся из трех параллельных, взаимодействующих между собой смысловых планов. Первый связан с переосмыслением шекспировского сюжета, из которого убирается все исторически конкретное для того, чтобы придать работе вневременной и актуальный характер. Изменения в финале (к власти приходит Макдуф) направлены на выявление механизма власти, разрушающего человеческие жизни, как навязчивой идеи. В то же время отказ от фантастического элемента — ведьмы заменены обольстительными Голосами — позволяет перенести драму в область ментального пространства двух главных героев. Определенная последовательность странных символических действий, выраженная в сценических инструкциях, вербальном и музыкальном слоях, формирует ритуальный план оперы, смысл которого заключается в приобщении слушателя к «откровению, соразмерному тайне» (В. Беньямин) и в пробуждении его «социальной совести»³. Наконец, третий план «Макбета» порожден размышлениями композитора о взаимоотношениях с музыкальной традицией. Цитированные фрагменты (тема Командора из оперы «Дон Жуан» Моцарта и Ария Ренато «*Alla vita che t'arride*» из оперы «Бал-маскарад» Верди), которые вторгаются в оперу через «окна», образуют скрытый в «подводном течении» параллельный сюжет, сутью которого становится «жертвоприношение эстетических эталонов»⁴ традиции. Шокирующая связь между Макбетом-убийцей и Макбетом-художником определяется ключевым понятием «*vaulting ambition*». Несмотря на смелость заявлений, Шаррино отождествляет себя с Макбетом лишь до определенного предела, поскольку его целью является не уничтожение традиции, а ее преобразование.

Звуковой образ партитуры определяет ночная атмосфера. Поддерживая низкий динамический уровень большую часть оперы и обостряя тем самым восприятие, в моменты появления призрака Шаррино погружает слушателя в почти непереносимую на физиологическом уровне акустическую атмосферу, заставляя разделить вместе с Макбетом ужас слуховых галлюцинаций. Оркестр «Макбета»

³ *Sciarrino S. Macbeth: tre atti senza nome. Partitura. Milano: Ricordi, 2004.*

⁴ *Vinay G. Interview: Die Konstruktion der unsichtbaren Arche. Salvatore Sciarrino über die Dramaturgie seines Musiktheaters // Dissonanz 65. 2000. S. 19.*

состоит из двух больших ансамблей, один из которых расположен в оркестровой яме, а другой — на сцене. Взаимодействие между инструментами ансамблей определяется различными комбинациями совместного звучания от синхронного до запаздывающего, создающего разнообразные эхо-эффекты. Важную конструктивно-смысловую роль в опере играет оркестровая прелюдия, материал которой (три инструментальных *motti* по 3 звука) дважды появляется в опере: в сцене пророчества Голосов (акт 1, сцена 2) и в сцене поединка Макбета и Макдуфа (акт 3, сцена 3). Таким образом, *motti* получают устойчивое образно-смысловое значение (пророческие фанфары или мотив «искушения властью»), а их функционирование подобно лейтмотивной организации в традиционной опере.

§ 2. «От мороза к морозу». В основе либретто этой оперы лежит дневник одной из блестящих японских поэтесс эпохи Хэйан Идзуми Сикибу (X–XI вв.). Название отражает не только круговую идею, связанную с представлением о цикличности времен года, но и намекает на другой холод — на исчерпанность отношений и одиночество героев.

Жанр и структура дневника (фрагментарные записи) определили нарративный модус оперы и оказали влияние на ее композицию: 100 сцен с 65 стихами. Все сцены (композитор обозначает их в партитуре номерами) отделены друг от друга недолгими паузами. Работа с текстом построена на технике просачивания слов, которая позволяет постичь игру смыслов, метафор, эпитетов, скрытых значений и в то же время отражает текущие «капля за каплей» дни, приносящие холод, разочарование и одиночество.

Опираясь на дневник японской поэтессы, Шаррино создает оригинальную четырехуровневую драматургическую структуру. Два первых уровня представляют собой «озвученную» переписку между Идзуми Сикибу и Принцем Ацумити. Психология их отношений образует внутренний план оперы, реализуемый через специфический тип отраженной событийности. Письма главных героев состоят из прозаических и поэтических текстов. Прозаические фрагменты проговариваются двумя флейтистами прямо в отверстие инструмента (в соответствии с точным интонационным изгибом) для того, чтобы, по словам композитора, создать механический и безличный голос, какой бывает при плохом телефонном соединении. Стихи, как в письмах, так иногда и произнесенные персонажами во время личной беседы, превращаются в короткие «песни», обозначаемые в партитуре словом *canzone*. Ближе к концу оперы количество прозаических фрагментов увеличивается, подчеркивая деградацию отношений героев: вначале проза

понемногу инкорпорируется в номера, в дальнейшем, наряду с учащением, она начинает занимать все большее пространство, так что уже целые номера представляют собой краткие «читаемые» записки.

Третий драматургический уровень образуют немногочисленные диалоги главных героев в моменты их редких встреч или бесед с другими людьми. Эти диалоги, в противовес психологической линии переписки, формируют динамику внешнего действия, определенный «сюжет». Именно с ними связаны кульминационные точки в развитии действия.

Окружающая среда, звуковой природный ландшафт создают еще один драматургический срез, который раскрывается прежде всего оркестровыми средствами и становится важным объединяющим фактором драматургии. Вариации погоды тесно связаны с развитием отношений между влюбленными. Для Шаррино поэзия вака стала благодатным материалом, позволяющим раскрыть концепцию «экологической музыки» — музыки, которая отражает внутреннюю (ментальное пространство) и внешнюю физическую (природный звуковой ландшафт) реальности в нерасторжимом единстве, точно также, как в японской поэзии одно неотделимо от другого.

Как и «Макбет», опера «От мороза к морозу», наряду с развитием оригинальных драматургических стратегий, нового вокального стиля, обнаруживает явную соотнесенность с традицией. Речь идет не только о цитировании (причем, в обеих операх, с явным оттенком иронии), но о тех внутренних композиционно-драматургических закономерностях, которые определяли и определяют саму суть жанра оперы. Рецепция жанровой традиции осуществляется Шаррино в «акте любви», который только и «может оживить традицию»⁵.

§ 3. «Врата закона». Положив в основу оперы притчу Ф. Кафки «Перед законом», Шаррино трактует ее в духе социальной аллегии, где абсурдная вселенная олицетворяет собой современный государственный аппарат власти.

Подзаголовок оперы, «*quasi un monologo circolare*», служит ключом к пониманию авторских трансформаций текста притчи. Анализ либретто выявляет особенности отражения композитором кафкианской модели мира, раскрывает механизмы превращения диалога в монолог, шарриновскую технику «просачивания слов» и ее роль в драматургии оперы.

⁵ Sciarrino S. Cadenzario per orchestra con solisti. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. URL: <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/128.html> (accessed: 26.01.2024).

Круговая форма монолога определяет драматургическую стратегию Шаррино. Три сцены, являясь повторением друг друга, образуют сложную систему подобий и отличий, которая проецируется на текстовый, вокальный и инструментальный уровни. Звуковая реализация либретто связана с многочисленными повторениями текстовых модулей, создающими эффект «запруды», однако моменты блокировки речевого потока в разных сценах не совпадают. Поскольку звуковое окружение, создаваемое оркестром, в каждой сцене остается практически неизменным, итерационные «запруды» становятся причиной смещения текста относительно оркестрового сопровождения. Такой метод напоминает изоритмическую технику с ее разнообразными видами соотношения между *talea* и *color*. Для Шаррино подобная комбинационная игра становится не только формой работы с музыкальным и психологическим временем, но и дает возможность переставлять смысловые акценты в рамках той же самой ситуации, создавая новое ее освещение.

Представленная в опере драматургическая концепция разных форм репрезентации одной и той же ситуации вызывает аналогии с визуализацией «нулевого» времени кубофутуристами, при которой предмет изображается одновременно с разных точек зрения. «Нулевое» время — важное условие «“первоотворения” смысла существующего»⁶, которое подразумевает очищение от «стереотипов, субъективных пристрастий, мнимой очевидности зримого и данных опыта, который может быть ограниченным»⁷. Все это оказывается созвучным «экологической» концепции Шаррино, его идее перцептивной перезагрузки. По существу, Шаррино возвращает театр к ритуалу, к истокам древнегреческой трагедии, и «перцептивное обнуление» слушателей, о котором он мечтает, подобно катарсису, очищает сознание от общепринятых мнений и страстей, и освобождает место для истины.

Глава 3. «Экология музыкального театра» посвящена изучению авторской концепции акустической экологии и экологии слушания и раскрытию принципов ее воплощения в области вокального стиля и звукового образа оперных партитур.

В § 1. «Экологическая концепция Шаррино» дается небольшой экскурс в историю экологии музыки, уточняется само понятие, определяются основные

⁶ Мурейко Л. «Нулевое», или «пустое» время: к проблеме деперсонализации в пространстве масс-медиа // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2017. № 1. С. 122.

⁷ Там же. С. 129.

направления современной музыкальной экологии и исследовательские проблемы, которые находятся в фокусе внимания зарубежных и отечественных музыковедов, для того чтобы контекстуализировать применение экологических тропов в натуралистической концепции итальянского маэстро.

Термином «экология» Шаррино обобщает свою поэтику, опирающуюся на антропологический подход и тесно связанную с физиологией, с акустической средой как реальной (то есть природной и техногенной), так и ментальной. Сочинение (как процесс создания и как результат) и слушание исходят для Шаррино из двух оснований — органических качеств самой звуковой материи и особенностей психофизиологии восприятия человека. Соответственно первое определяет акустическую экологию, второе — экологию слушания.

Проблема шумового загрязнения и, как следствие, снижения восприимчивости современного человека к музыке, побуждает композитора к поискам средств, которые могли бы активизировать слуховую чувствительность реципиента. Один из способов — понижение динамического уровня до такой границы слышимого, которая бросает вызов пределу человеческой восприимчивости. Тишина, согласно Шаррино, создает тот «климат внимания», в условиях которого человек слушает и слышит гораздо больше и более чутко.

Другая и более важная, по мнению композитора, проблема заключается в «засоренности» нашего разума. За призывом очистить уши стоит идея очистить сознание от риторики, под которой маэстро понимает широкий спектр конвенционально обусловленных выразительных средств, приемов, форм, способных вызвать в слушателе почти рефлексорные представления о чем-то знакомом, «подсказывающие» траекторию восприятия и таким образом мешающие слушать по-новому, как бы «впервые», «внове». Альтернативой риторике, по мнению Шаррино, могут стать ассоциации со звуковой реальностью окружающего мира (шум ветра, белый шум тишины, шорохи, капание) и физиологической реальностью (сердечный ритм, дыхание, гул в ушах).

В центр своей экологической концепции итальянский маэстро помещает психофизиологию человеческого восприятия и механизмы познания. Деятельность композитора при этом смещается «от предметного мира текста, языка к тому, *что* доходит до слушателя и *как* он это *воспринимает*»⁸. Психологические

⁸ *Curinga L.* Ecologia dell'ascolto. Intervista con il compositore Salvatore Sciarrino // *Sistema Musica*. 2002/2003. No. 1. P. 16. Курсив мой. — *А. Ч.*

факторы слушания являются, таким образом, первичными и даже более важными, чем акустические.

Композиционно-драматургические принципы также обусловлены механизмами человеческого восприятия и познания, ибо «структура скорее является результатом восприятия»⁹, а не суммой производимых операций с изолированными элементами, что характерно для сериализма. Организация музыкальной формы происходит в сознании слушателя как процесс взаимодействия восприятия и памяти. Общность природных законов и для биологических организмов, и для художественного творчества, обуславливает композиционно-структурные принципы, которым Шаррино отдает предпочтение, такие как повторяемость, вариативность, преобразование.

Исследователи (К. Карателли, Дж. Винай, Л. Д'Эррико, Д. Банч) неоднократно отмечали, что музыка Шаррино являет собой *представление представления* реальности. Звуковая вселенная композитора формирует двойной пейзаж: внешний (окружающая среда, способствующая очищению и утончению навыков слушания) и внутренний (отражающий как психофизиологическое состояние оперного персонажа, так и внутреннее восприятия слушающего, одновременно идентифицирующего себя с героем и отделяющего себя от него). Таким образом, акустическая экология («экология звука») оказывается взаимосвязанной с экологией слушания, а конечной целью для Шаррино становится рождение нового типа слушателя, являющегося одновременно субъектом и объектом композиции.

§ 2. «*Sillabazione scivolata* и модульная мелопея: особенности вокального стиля С. Шаррино». Путь обретения индивидуального вокального письма оказался напрямую связан с экологической концепцией. Свой уникальный вокальный стиль, промежуточный между пением и разговорной речью, Шаррино назвал *sillabazione scivolata*. В параграфе рассматриваются основные составляющие вокального стиля композитора — *messa di voce*, быстрое *parlando*, речевой «арабеск» или *ruzzolare, portamenti* между соседними звуками, — его связь с природными явлениями, а также монодией, мадригалом и оперой XVII века, исследуются методы работы с вокальными модулями.

Наряду с *sillabazione scivolata* композитор активно использует также разные формы разговорной речи (от шепота до крика) и фрагменты традиционного пения. Проведенный в первых главах анализ показал, что почти в каждой опере

⁹ Bunch J. D. A polyphony of the mind: intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino: Dissertation ... Doctor of Musical Arts in Music with a concentration in Music Composition. Urbana, Illinois, 2016. P. 470.

1990–2000-х годов маэстро формирует стратегию семантической кодификации пения и речи, и эта стратегия определяет драматургию театрального сочинения. Разговорная речь связывается композитором с воплощением негативных феноменов: она может служить выражением механичности, обезличенности, безжизненности, страха, быть симптомом какой-либо патологии или знаком деградации отношений между людьми. Традиционный способ пения не является элементом оригинального вокального стиля Шаррино, он возникает в условиях цитирования или стилизации. Кантилена, как и разговорная речь, формирует отрицательный образно-семантический контекст и деструктивные тенденции, будь то «разъедание» песенной красоты временем, «жертвоприношение наших эстетических образцов» или гебефренический синдром, с которым связывается появление детских песенок. Традиционный способ пения становится своеобразным симптомом, свидетельствующим о безумии героя, что можно объяснить в контексте дискуссии композитора с традицией. По мнению Шаррино, великие образцы традиции, как сладкозвучные сирены встают над современными сочинителями, искушая их, лишая воли и индивидуального голоса.

В § 3. «Звуковой ландшафт: возвращая реальность в облаке ветра и камня» в фокусе внимания оказывается инструментальное пространство, звуковой ландшафт, в который Шаррино помещает свою вокальную монодию. «Вслушиваясь в реальность ухом насекомого и великана, — писал композитор в авторском комментарии к партитуре *Responsorio delle tenebre*, — я стараюсь вернуть ее в облаке ветра и камня. Исследование слушания, которое в большей степени, чем другие, можно назвать экологическим»¹⁰.

Звуки «ветра» (дуновение, дыхание, состоящее из вдохов и выдохов) и «камня» (импульс, стук, гром, удар) представляют собой две разные пространственно-временные категории. «Облако» формирует непрерывный звуковой «фон», «белый звук», который играет не только важную конструктивную роль, но и создает определенный сценический эффект. Структура звукового ландшафта Шаррино, образуемого звуками «облака», «ветра» и «камня», соответствует организации *soundscape*, предложенной Р. М. Шейфером.

В создании звуковых образов большую роль играет не столько тембр, сколько приемы звукоизвлечения, специфичные для каждого инструмента. При этом композитор фокусирует внимание на звуках, которые раньше не считались

¹⁰ *Sciarrino S. Responsorio delle tenebre. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/178.html> (accessed: 26.01.2024).*

собственно музыкальными, а являлись скорее побочным продуктом процесса звукоизвлечения. Как и многие современники, Шаррино отводит ведущую роль таким выразительным параметрам, как тембр, динамика, темп, артикуляция. Важным понятием для композитора становится сам «звук» и его взаимодействие с тишиной. Тишина, согласно ему, — это не отсутствие звука, а особый способ артикуляции звуковых событий, из которых она (в человеческом восприятии) состоит.

Его музыка становится звуковой декорацией, способной посредством слуха объединить сферу видимого и невидимого. Она репрезентирует два взаимосвязанных друг с другом пространства: внутреннее, ментальное, представленное через звуковую физиологию, и внешнее, натуралистически воссоздающее окружающую среду. Перцептивная двусмысленность звуковых объектов является важным условием акустической метаморфозы, которая раскрывается путем смещения фокуса слухового восприятия слушателя, концентрации его внимания на внешнем или внутреннем. Впрочем, внешнее у композитора отнюдь не равнозначно объективному. Натуралистичность звуковой имитации в конечном итоге оборачивается ложным дублем реальности. Все вышеобозначенное позволяет, вслед за И. Снитковой, считать Шаррино создателем «уникальной *интенциональной поэтики*»¹¹.

Заключение. Проведенный анализ оперных произведений Шаррино 1990–2000-х годов позволил прийти к следующим выводам.

Сочинения указанного периода отличает единство драматургических принципов и обретение оригинального вокального стиля. Многое из того, что в предшествующий период открывалось интуитивно, теперь получает теоретическое обоснование. Рефлексии подвергается экологический подход, который определяет концепцию театральные сочинений Шаррино. Найденные стратегии, методы и приемы становятся константами, на основе которых композитор осуществляет реформу музыкального театра.

Объединяя, подобно Вагнеру, в одном лице драматурга и композитора, Шаррино сам работает над либретто. Приемы, характерные для ранних опер, — интеллектуальный синтез разнородных фрагментов и техника «тропирования», основанная на монтаже предложений, фраз и даже отдельных слов из *разных* ис-

¹¹ Сниткова И. И. Феномен niente в творчестве Сальваторе Шаррино // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 4 (31). С. 27.

точников, — уступают место работе с одним первоисточником, на основе которого выстраивается *история*. Во всех случаях Шаррино подвергает оригинал кардинальной переработке, принцип, который он называет «энуклеацией драмы»: существенно сокращает текст, устраняя все лишнее, оставляет лишь драматическое ядро истории, сюжетные контуры. Не менее важными становятся изменения, которые композитор вносит в фабулу своих источников. С точки зрения вольности обращения с моделями эти изменения могут быть значительными, переворачивающими концепцию оригинала либо формирующими новые смыслы, или незначительными, позволяющими проявиться потенциалу текста. Оригиналы, таким образом, выполняют двойную функцию: давая первоначальный импульс воображению маэстро, активизируя его фантазию, они в то же время становятся, образно говоря, «расходным материалом», перерабатывая который он создает абсолютно новую драматургию. Новое единство «разрушенной» модели может достигаться с помощью включения иных текстов, формирующих широкое интертекстуальное поле с лабиринтами смыслов.

Слово для композитора становится важнейшим композиционно-драматургическим фактором. Маэстро рассматривает текст и его элементы (слово, фразу, предложение) как модульную структуру. Приемы работы со словесными модулями — повторение, перекомбинирование, включение новых элементов, изменение формулировки или грамматической конструкции и т. д. — аналогичны тем принципам, которые Шаррино применяет к вокальным и инструментальным модулям. Эта языковая стратегия в контексте композиционной структуры вокальных и инструментальных партий обеспечивает динамику формы, регулируемую процессами движения (появление новых слов, фраз и целых предложений) и торможения (словесные «запруды»). Композитор называет свой метод «просачиванием слов» (*stillicidio di parole*) и сравнивает с минималистской драматургией.

Рассмотрение сюжетов, образов и смысловых мотивов в операх Шаррино позволяет очертить круг характерных для композитора тем: мифология («Персей и Андромеда»); власть, ее механизмы и последствия («Макбет», «Врата закона»); тайны искусства и судьба художника («Макбет»); любовная драма («Лживый свет моих очей», «От мороза к морозу»); природа человеческого безумия («*Infinito nero*»).

Сколько бы ни были различны сюжеты театральных произведений итальянского маэстро, всех его персонажей объединяет своеобразное мироощущение,

связанное с двумя видами экзистенциальных переживаний: *ожиданием* и *утратой* кого-то или чего-то. Ожидание становится основным типом событийности в операх композитора, одним из механизмов создания напряжения и, в конечном итоге, выражением трагедии. На другом полюсе оказывается меланхолия. Герои Шаррино теряют связь с окружающим миром, либо связь эта становится призрачной и непрочной.

Оперы 1990–2000-х годов условно можно разделить на две группы: монодрамы или квази-монодрамы («*Infinito nero*», «Врата закона») и камерные драмы с участием нескольких персонажей («Персей», «Лживый свет моих очей», «Макбет», «От мороза к морозу»). Монодрамы представляют собой феномен «невидимого действия» (*azione invisibile*). Все они являются монологами (или в случае в «Вратами» замаскированными монологами), в которых, однако раскрывается многоголосная *воображаемая* реальность. Их характерные черты — это прежде всего *отраженный тип событийности* и *элиминация* героев, служащих катализаторами действующих сил драмы. Связность повествования в монодрамах ослаблена, не имеет объективной каузальной природы. *Вызывая* в воображении звуковые образы предметов, явлений, голосов, композитор предлагает слушателям выстроить *индивидуальную* смысловую связь между ними, став таким образом активными *соучастниками* драмы.

Важным признаком камерных драм, напротив, является наличие реального, а не воображаемого контакта между персонажами. Правда, контакт этот в большинстве случаев нужен Шаррино, чтобы подчеркнуть дистанцию между героями. Другой особенностью камерных драм оказывается многослойность структуры спектакля, наличие нескольких драматургических линий. В противоположность «невидимым действиям» Шаррино уделяет большое внимание их визуальному компоненту, составляя развернутые пояснения с подробными инструкциями относительно сценографии и мизансцен.

Каждая из рассмотренных в исследовании опер представляет собой реализацию оригинального драматургического проекта, индивидуальность которого определяется спецификой положенного в основу и переосмысленного первоисточника. Тем не менее, можно выделить общие драматургические принципы и композиторские стратегии, характерные как для монодрам, так и для камерных драм Шаррино. К таковым можно отнести неопределенность места и времени действия происходящих событий; проблему идентификации персонажа; акусти-

ческую метаморфозу и звуковой анаморфоз в качестве основной композиционно-драматургической стратегии в операх; модульную организацию текстового и музыкального материалов, а также использование симметрии, подобия (фрактальности), цикличности, вариативности в качестве основных структурных принципов; включение цитат из классической музыки и использование традиционного типа пения (кантилены); оригинальный вокальный стиль *sillabazione scivolata*.

Музыкальный театр Шаррино ставит слушателя в центр каждого спектакля. Именно эта позиция определяет экологический подход композитора, для которого язык искусства не является «вещью в себе», потому что направлен на человека и должен раскрывать, следовательно, свой коммуникативный потенциал. Композиторские стратегии маэстро, исходя из органических качеств самой звуковой материи, выстраиваются вокруг психофизиологии восприятия человека. Моделируя слуховые образы и процесс самого слушания, Шаррино превращает «эстетическое переживание в форму познания себя и окружающего мира»¹². Новый подход к слушанию способен стать важным средством изменения системы социальных взаимодействий, потому что, согласно маэстро, существует «прямая эквивалентность между открытостью по отношению к *другому* и умением слушать»¹³. Музыкальный театр композитор воспринимает как арену социальной деятельности, деятельности, способной через совершенствование и развитие слухового восприятия объединить людей, пробудить их «социальную совесть», вакцинировать против безразличия и в то же время спасти от боли. Не боясь обвинений в излишнем пафосе, Шаррино уже на пороге третьего тысячелетия заявляет о своем намерении реформировать музыкальный театр. Его открытия в этой области свидетельствуют о неисчерпаемом потенциале оперного жанра и открывают новые перспективы развития музыкальной драмы в XXI веке.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых журналах,
рекомендованных ВАК:**

1. *Chupova, A.* «The Phantom of Drama in the Phantom of Another Drama»: Anamorphosis of the Singspiel and the Palimpsest Effect in *Aspern* by Salvatore Sciarrino / Anna G. Chupova // Проблемы музыкальной науки. — 2023. — № 4. — С. 108–127. — 1,5 п. л.

¹² *Sciarrino S.* Notes pour un journal parisien // Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou. Paris: Publication Cdmc, 2013. P. 27.

¹³ *Sciarrino S.* Recitativo oscuro. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/171.html> (accessed: 26.01.2024).

2. Чупова, А. Г. Воплощение мифа в «Персее и Андромеде» С. Шаррино / А. Г. Чупова // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. — 2023. — Вып. 32. — С. 53–63. — 1 п. л.
3. Чупова, А. Г. Денатурированная мифология и художественное «амбигю» : «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино / А. Г. Чупова // Opera musicologica. — 2023. — Т. 15. — № 1. — С. 32–65. — 1,8 п. л.
4. Чупова, А. Г. Концепция «формы окна» и ее репрезентация в творчестве С. Шаррино / А. Г. Чупова // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2022. — № 3 (31). — С. 112–134. — 1 п. л.
5. Чупова, А. Г. Sillabazione scivolata и модульная мелопея : особенности вокального стиля Сальваторе Шаррино / А. Г. Чупова // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2021. — № 3 (27). — С. 10–31. — 1 п. л.
6. Чупова, А. Г. Реинтерпретация Liebestod в опере «Luci mie traditrici» С. Шаррино / А. Г. Чупова // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2021. — № 1 (25). — С. 39–67. — 1,3 п. л.
7. Чупова, А. Г. Опера «От мороза к морозу» («Da gelo a gelo») в контексте поэтики музыкального театра Сальваторе Шаррино / А. Г. Чупова // Музыковедение. — 2020. — № 5. — С. 29–40. — 1,2 п. л.
8. Чупова, А. Г. «Infinito Nero» С. Шаррино: к феномену «невидимого действия» / А. Г. Чупова // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2020. — № 1. — С. 36–49. — 0,75 п. л.

Другие публикации по теме диссертации:

9. Чупова, А. Г. В лабиринтах ментального пространства: «невидимое действие» «Лоэнгрин» С. Шаррино / А. Г. Чупова // Музыкальное искусство и наука в контексте традиций и новаторства. К 55-летию Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова: сб. ст. по материалам международной научной конференции (24–27 сентября 2022). — Петрозаводск : Версо, 2023. — С. 242–271. — 1,7 п. л.
10. Чупова, А. Г. Шекспир, ритуал и традиция в «Макбете» С. Шаррино : уничтожить нельзя преобразовать / А. Г. Чупова // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко, П. В. Луцкер, Н. В. Пилипенко. — Том 2. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2023. — С. 209–227. — 1 п. л.
11. Чупова, А. Г. «Призрак драмы в призраке другой драмы» : анаморфоз зингшпиля и эффект палимпсеста в «Асперне» С. Шаррино / А. Г. Чупова // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2020. — С. 548–560. — 0,9 п. л.
12. Чупова, А. Г. «Vanitas vanitatum» : композиторские стратегии смыслообразования в «Vanitas» С. Шаррино / А. Г. Чупова // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. — 2019. — № 18. — С. 90–104. — 1,3 п. л.

13. *Chupova, A.* Infinito nero by Salvatore Sciarrino: to the Phenomenon of “azione invisible” / Anna Chupova // Music Science Today: the Permanent and the Changeable No 4 (12). Scientific Papers. — Daugavpils : Daugavpils University Academic Press Saule, 2020. — P. 92–101. — 0,8 п. л.
14. *Чупова, А. Г.* «Врата закона» С. Шаррино : к проблеме музыкальной адаптации Кафки / А. Г. Чупова // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы международной научной конференции 23–25 октября 2017 г. / сост. И.П. Сусидко. — М. : РАМ им. Гнесиных, Гос. институт искусствознания, 2019. — С. 275–283. — 0,5 п. л.