

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

«НЕВИДИМОЕ ДЕЙСТВО»:

ЗАКАДРОВАЯ РОЛЬ ЗВУКОВОГО ЛАНДШАФТА

И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ОПЕРАХ «АСПЕРН»

И «ПЕРЕПЕЛА В САРКОФАГЕ» САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО

С. В. Лаврова¹

ResearcherID: U-3307-2017

Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0002-0887-8075>

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена ранним операм современного итальянского композитора Сальваторе Шаррино «Асперн» и «Перепела в саркофаге». Шаррино, по праву считающийся классиком новой музыки конца XX — начала XXI века, — автор инструментальных сочинений и опер, многие из которых стали репертуарными.

Отличительной чертой оперного творчества Шаррино является то, что композитор смещает фокус с внешней атрибутики действия в область внутреннего мира героев, раскрываемого через сложную звуковую палитру. Смещая акценты в сторону доминантной роли звукового ландшафта, композитор создает свой собственный жанр музыкального театра, определяемый как «невидимое действие с музыкой».

Ключевые слова: Шаррино, «невидимое действие» «Асперн», современный оперный театр, современная итальянская опера, новая музыка, постсериализм, анаморфоз

INVISIBLE ACTION:

THE OFFSCREEN ROLE OF SOUND LANDSCAPE

AND INTERTEXTUALITY IN ASPERN AND

CAILLES EN SARCOPHAGE OPERAS

BY SALVATORE SCIARRINO

Svetlana V. Lavrova¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the early operas of the modern Italian composer Salvatore Sciarrino *Aspern* and *Cailles en sarcophagi*. Sciarrino, recognized by right as a classic of the late 20th — early 21st century music, authored by many instrumental works, also created a considerable number of operas that survived many productions and became repertoire. A distinctive feature of the opera work of Sciarrino is that the composer shifts the focus from the external attributes of the action to the area of the inner world of the characters, revealed through a complex sound palette. Shifting the emphasis towards the dominant role of the sound landscape, the composer creates his own special genre of musical theater “invisible performance with music”.

Keywords: S. Sciarrino, “invisible performance with music”, *Aspern*, modern Italian opera theatre, modern music, postserialism, anamorphosis

Итальянский композитор Сальваторе Шаррино, ставший по праву классиком новой музыки конца XX — начала XXI века, автор множества инструментальных сочинений, создал также немалое число опер. На сегодняшний день список работ композитора для театра насчитывает четырнадцать опер. Под этим списком невозможно подвести черту, так как живой творческий процесс, постоянно пополняет его. Композитор объясняет свою приверженность к оперному жанру тем, что именно музыкальный театр реализует социальную функцию гораздо большего воздействия на общество, чем простая концертная ситуация. В одном из интервью он говорит об этом следующее: «я хочу изменить мир, и моя музыка — это подтверждение трансформации, а театр — самая мощная машина, какая только может быть! Измени в первую очередь себя, если этого не получится, то лучше ничего не меняй. Если вы создаете музыкальный театр, где музыка становится драмой, то она не работает. Музыка должна быть особым языком» [1].

Первая в ряду произведений для музыкального театра — опера «Амур и Психея» 1973 года. Далее последуют: зингшпиль «*Aspern*» (1978), «*Cailles en sarcophage*» («Перепела в саркофаге», 1980), «Лонгрин» (1984), «*Vanitas*» (1987), «Персей и Андромеда» (1992), «*Luci mie traditrici*» («Лживый свет твоих очей»), «*Infinito nero*» («Черная бесконечность», 1998), «Макбет» (2002), «*Da gelo a gelo (Kälte)*» (2008), «*La porta della legge — quasi un monologo circolare*» («У врат закона — квази-циркулярный монолог») (2008), «*Superflumina*» (2010), «*Ti vedo, ti sento, mi perdo (In attesa di Stradella)*» («Я вижу тебя, я чувствую тебя, я теряюсь (В ожидании Страделлы)», 2017) и, наконец,

замыкающая на данный момент этот ряд, еще ожидающая постановки («work in progress»), опера «Il canto s'attrista, perché?» («Почему любят петь?») 2019 года.

Каждое из четырнадцати перечисленных произведений, отнесенных композитором к оперному жанру, ярко индивидуально и уникально как с точки зрения выбора литературного первоисточника, так и с позиции работы с либреттистом (или композитора в качестве либреттиста с самим текстом). Для первой оперы композитора «Амур и Психея» (1973) либретто создал поэт Аурелио Пес. Их тандем не предусматривал реального сотрудничества композитора и литератора, так как каждый работал самостоятельно, и композитор имел уже готовый текст. Затем, в «Асперне» и в «Caliles en sarcophages» («Перепелах в саркофаге»), проблема сотрудничества все же проявила себя, так как либретто было результатом совместного творчества режиссера с либреттистом. Необходимость переработки текстов для композитора возникала и в работе над некоторыми симфоническими произведениями, в которых он решил использовать текст, например, в композиции «Flos florum, ovvero le transmazioni della materia suore» («Цветок: трансформации звуковой материи», 1981), где фрагменты тибетской «Книги мертвых» смешаны с текстами Анаксимена и Джовано Баттиста Марино, а также с текстами из Библии.

В интервью музыковеду Джанфранко Винаи Шаррино так объясняет принципы своей работы с текстом: «...существует готовый текст, который дает мне стимул для создания какого-либо произведения для театра. Далее следует его детальная переработка, управляемая автономной фазой воображения, когда существующий текст оказывается практически разрушенным, потому что новая идея должна действовать как импульс к развитию, а уже существующий текст как материал для последующих вариаций. Я полностью игнорирую исходный текст и переписываю его согласно моей идее. Конечный результат весьма сложно сопоставить с оригиналом. В конце концов, одна из самых интересных практик, позволяющих мне проявить глубокие механизмы музыкального театра, — это эмуляция. Если эта практика очевидна на ранних этапах существования искусства, или в определенные периоды, такие как эпоха Возрождения, то эмуляция, как соревнование с великими художниками, должна существовать и сегодня в мастерской художника [2, р. 51]. В действительности, композитора привлекают две основные возможности, заключенные в создании произведений для музыкального театра. Эти свойства — уже описанная выше эмуляция (своего рода соревнование с литературным первоисточником) и симуля-

ция — «порождение моделями реального, лишённого происхождения и реальности, гиперреального» [3, с. 25].

Идея отражения исходной модели и ее многократной реинтерпретации, увеличивающей расстояние до постепенной утраты четкости очертаний и размытия образа, весьма привлекательна для Шаррино. Игра в театре игра сама по себе есть имитация, а актер — имитатор. Имитатор отражает образ, пропуская его через себя, в связи с чем, и отражение не всегда соответствует оригиналу. «Отражение без сходства», в качестве одной из ключевых идей творчества Шаррино, воплощено в концепте зеркала [4, с. 126]. Зеркальный мир средствами звуковой оптики реализуется через художественный концепт анаморфоза, создающий пространственные искажения через иллюзию сходства.

Анаморфоз — это не только название одного из произведений Шаррино («Anamorfosi», 1980) для фортепиано, но и сам художественный принцип, во многом сопоставимый в изобразительном искусстве с оптическими иллюзиями М. Эшера. Шаррино пишет о том, что анаморфоз означает для него возможность преобразовывать один звуковой образ в другой. «Через признание существовавшего ранее, мы можем преобразовать музыкальные объекты» [5, р. 8]. Образцом анаморфоза в изобразительном искусстве считают картину «Послы» Г. Гольбейна, в которой художник развивает идею пространственной иллюзии, создавая внутри картины некую «скрытую реальность», воплощенную в лежащем у ног мужской фигуры изображении черепа, видимого лишь в особом ракурсе рассматривания картины¹. Маньеризм и барокко, с их приверженностью к странностям и экстравагантности, интересом ко всему необычному, иногда даже уродливому, развивали подобный тип изображений. Часто подобные изображения служили забавой или доказательством высокого уровня мастерства художника. В нарушение закона линейной перспективы, анаморфное изображение осуществляется с помощью последовательной проекции каждой точки «естественного» отображения объекта на плоскость. Ю. Балтрушайтис, теоретизировавший это явление в своей работе, опубликовал гравюру Х. Трешеля по рисунку С. Вуэ. Изображенные на этой гравюре сатиры рассматривают разложенное на столе

¹ Понятие «Анаморфоза» встречается в текстах Ж. Лакана. См.: Лакан Ж. Семинары. Кн. 7 (Этика психоанализа) 1959–1960. М.: Гнозис, Логос, 2006. С. 182. В переводе с греческого («назад» — «ана»; «форма» — «morphe») оно буквально означает обратное движение к форме. Этот феномен формирует новое отношение к видимому. Он — зрительный эквивалент тактильного, ощупывания предмета «вслепую».

анаморфное изображение. В определенном ракурсе оно превращается в слона, отражаясь на стенках зеркала, которым становится сосуд, наполненный жидкостью [6, с. 145]. Для Шаррино анаморфоз — это возможность проявить «скрытую реальность», которая в музыкальном театре становится основой «невидимого действия», разворачивающегося в звуковом ландшафте, когда позиции фигуры и фона за счет особенностью музыкальной оптики меняются местами [7, с. 10].

Анаморфоз позволяет расширять и проектировать новые звуковые формы, вместо того, чтобы сводить их к традиционно слышимым пределам, менять расстояние от звукового объекта до реципиента, испытывать пределы слухового восприятия. В основе анаморфоза лежит принцип зеркала, которое по своей природе двойственно, так как оно — бытовой и мистический предмет одновременно. Картина мира, отраженная в зеркале, казалось бы, абсолютно точная. Между тем, она в высшей степени иллюзорна: с одной стороны изображение тождественно оригиналу, с другой — отлично от него, а результат является парадоксом тождества. Взгляд в зеркало фиксирует, скорее, раскол нашего «я» — бесконечное представление личности и одновременно завершенный образ — «парадокс законченного образа незавершенного». Зеркало отражает и искажает реальность. Это главный парадокс, скрытый в его природе. Парадокс зеркала для С. Шаррино — это отражение без сходства, а анаморфоз — отправная точка его творческой концепции.

Музыка Шаррино основывается на интерференции между различными пространственно-временными состояниями одного тот же объекта. «Она существует в саморефлексии памяти, которая является средой для соединения различных пространственно-временных измерений объектов. Ментальное пространство слухового восприятия вызывает непрерывные метаморфозы в объекте, который в действительности остается неизменным» [8, р. 48].

Внушительный список произведений для музыкального театра, свидетельствует в пользу того, что, отчасти, опера интересна Шаррино, как любому итальянскому композитору. Отчасти интерес к опере поддерживается возможностью именно в ней через контрапункт текста и музыки реализовать зримое и невидимое. Следует также сказать, что ряд инструментальных сочинений Шаррино, не созданных для сценического воплощения, также имеет отношение к опере. Таков, в частности, цикл для флейты соло «L'opera per flauto» (2005). Тщательно продуманный звуковой мир этого цикла Шаррино реализует через использование расширенных техник игры на флейте, которое не имеет

аналогов во флейтовом репертуаре. Каждая из пьес, имеющая яркое образное название, основывается на лиминальном (пороговом) принципе. Так «All'aure in una lontananza» (1977) исследует границы звука и тишины. «Гермес» (1984) также оперирует лиминальными (пороговыми) звуками, однако с позиции переходных флейтовых звуков, где материал находится на границе между спокойной вибрацией и агрессивным тремоло. «Canzona di ringraziamento» (1985) — это ария, требующая от флейтиста умения балансировать на грани вокалиста и концертмейстера. Несмотря на отсутствие, как сюжета, так и, собственно, текста, «L'opera per flauto» весьма театральна. Это «невидимое действие» аналогично тому, что происходит в произведениях для музыкального театра Шаррино [9, с. 64].

В какой-то мере даже ранняя одноактная опера 1973 года «Амур и Психея» показательна для творчества композитора. Эта первая работа в оперном жанре, по словам композитора, была самой трудной, и, в тоже время, лучшим, что он сделал. В ней он понял, что преобразование тембра не является чисто колористическим, оно, скорее, связано с физической конституцией вибраций и поэтому имеет гораздо большее отношение к химии [1]. В этой опере композитор впервые использовал «звуковые карты» — диаграммы, которые, с его точки зрения, предполагают логику, а не арифметику, подобную той, которую применяли композиторы, работавшие в рамках сериального метода. И этот геометрический проект пространства носит характер почти телесного конструирования звука, как живого биологического объекта. Если композитор проявляет сконцентрированное внимание к тембру, то этот фактор является определяющим аспектом. Основатель спектрального направления, композитор Жерар Гризе создавал свою музыку посредством спектрограмм, которые не имеют ничего общего с цветом, но работают с физической композицией звука. Звуковые карты — это система своего рода пространственных блок-схем, которые иногда являются графическими, иногда символическими, буквенными или числовыми, в зависимости от того, что следует построить. «Для меня это больше метод планирования, чем контроля; движение в пустоте. Вы должны создать то, что еще не существует, тогда, когда вы создали это, вы также можете управлять им. Например, была диаграмма, которая работала очень хорошо, потому что она была синоптической» [1].

Персонажи оперы «Амур и Психея» подобны двум полюсам личности: единого и, в тоже время, амбивалентного «Я». В опере семь действующих лиц: Психея (меццо-сопрано), две сестры Психеи (сопрано), Амур (контртенор) и четыре фантастических существа (Человек-

саламандра, Человек-бык, Человек-дерево, Проросший картофель). Партитура одновременно символична и абстрактна, а тема двойственности внутреннего и внешнего в ней играет важную роль. Опера начинается с продолжительного монолога Психеи перед зеркалом: двойственность отражения и объекта проецируется на область музыкальной формы. Эта проекция осуществляется через канонические имитации в вокальных и оркестровых линиях. Звуковой материал создает ощущение замороженного времени и замершего акустического пространства, располагающегося где-то на границе реального и иллюзорного. Воображаемое пространство позволяет композитору прибегнуть к сознательному искажению традиционных форм, представленных контурами без наполнения. Далее — тремоло, трели и резкие интервальные скачки. Элементы, присутствующие в вокальных партиях сестер Психеи, далее становятся отличительной чертой взаимодействия декламации с вокалом. Названный принцип сопряжения также присутствует в «Асперне» — следующей опере Шаррино.

Вторая опера Шаррино «Асперн» (1978) основана на тексте Генри Джеймса и фрагментах либретто Лоренцо да Понте «Женитьба Фигаро». Повесть Джеймса «Письма Асперна» — это история публициста, занимающегося исследованием творчества другого писателя. В основе повести — тема сложных взаимоотношений художника и общества, столкновения европейского культурного сознания с американским. Она — о противоречиях отдельного человека и социальных стереотипах; восприятию мира в рамках «книжного» и индивидуального опыта. Через фрагментированные элементы либретто Лоренцо да Понте Шаррино комментирует историю Джеймса. В дальнейшем, в 1987 году, композитор сделал из оперы сюиту, которая стала весьма часто исполняемым сочинением.

Сюжет оригинала, то есть романа Джеймса, был рассказан автору братом писательницы Вернон Ли (настоящее имя — Вайолет Паже) [1]. Это повествование о жизни капитана Эдварда Силсби, искусствоведа из Бостона, боготворившего писательский талант Шелли, и внезапно узнавшего, что восьмидесятилетняя мисс Клара Мэри Джейн Клэрмонт, некогда любившая Байрона, хранит в своем доме коллекцию писем Шелли и Байрона. Силсби разрабатывает хитроумный план, чтобы заполучить письма. Поскольку пожилая женщина проживает совместно с пятидесятилетней племянницей, не богата, и потому вынуждена сдавать в аренду несколько комнат своего дома. После смерти мисс Клэрмонт-старшей главный герой, одержимый идеей заполучить письма, решает приударить за племянницей. Чтобы не вызвать подо-

зрений, он является в дом и представляется американским путешественником, якобы мечтающим снять квартиру с садом (а сад в Венеции — редкость). Реальная история легла в основу сюжета, «Писем Асперна» Джеймса и привела к смене персонажей. Тетя и племянница получают новые имена Джулианы и Титты Бордоро. Американский поэт, персонаж ранее вообще не существовавший, (мыслимый в качестве воображаемого современника Байрона), получает у Генри Джеймса имя Асперн. Очевидно, что текст Джеймса привлек композитора не только обаянием сюжетной канвы, но и возможностями введения интертекстуальных ссылок. Перспектива воплощения через текст Джеймса на оперной сцене постмодернистских аллюзий оказывается весьма привлекательной. История разыгрывается тремя актерами (вокалистами); старую тетю играет ребенок. Камерный оркестр намеренно удален от событий, происходящих на сцене, но он помещен не в традиционную оркестровую яму, а располагается на авансцене.

В 1978 году, в рамках 41-го фестиваля «Maggio Musicale Fiorentino» композитор Сальваторе Шаррино, режиссер и либреттист Джорджо Марини и художники Паскуале Гросси и Джулио Риселли представили оперу «Асперн». Несмотря на то, что текст либретто фрагментарен и в него «инкрустированы» тексты Да Понте, монтажность, присущая ему в том или ином виде, составляет в почти линейную последовательность эпизодов, существующую параллельно развитию сюжета Джеймса. Это создает межтекстовые отношения между повествованием и театральной пьесой. Таким образом, реализуется смысловая игра, основанная на совпадениях и расхождениях, символических дифракциях и разобщениях.

Говоря о литературном первоисточнике оперного либретто (романе Джеймса), невозможно удержаться от ассоциаций с «Поворотом винта» Бенджамина Бриттена. Идея, составляющая логический стержень оперы, также кажется знакомой: есть две параллельные реальности, которые, тем не менее, пересекаются (живые люди и призраки); речевые диалоги; принцип вариационной формы, реализующей драматическое и музыкальное развитие у Бриттена; взаимоотношения между музыкой («драматическим окружением») и собственно «музыкой»; двойственность мира взрослых и детей, возникающая как в «Повороте винта», так и в «Асперне». Сюжет «Асперна» вызывает еще одну яркую ассоциацию с «Пиковой дамой» Чайковского. Одержимость главного героя поисками писем Асперна, который не останавливается ни перед чем, аналогична двойственности отношений Германа с Лизой и Публициста с Титтой.

В «Асперне» Шаррино прибегает к quasi-цитированию музыки Моцарта. Возникает аллюзия на арию Сюзанны «Deh, vieni, non tardar o gioia bella» («Le nozze di Figaro»), которая также звучит в саду, вызывая аналогии места (сада), времени (вечером). Ссылка на Моцарта создает иронический разрыв, так как влюбленность Сюзанны в Фигаро противопоставляется увлеченности главного героя Асперна исследованием деталей таинственной переписки. Цитата из арии Керубино «Non so più cosa son, cosa faccio» («Le nozze di Figaro») используется в «Асперне» в сцене прощания. В ней главный герой испытывает чувство потерянности, узнав, что драгоценная для него переписка писателя была уничтожена, при том, что он был почти у цели, сделав для этого предложение женщине. Ирония через цитирование проявляется также в чисто инструментальных сценах: в первых тактах увертюры слышны ритмические контуры начала «Женитьбы Фигаро».

Те же фрагменты увертюры появятся затем в финальном Presto, где динамическое преобразование делает звучание едва слышимым, почти иллюзорным.

Пересматриваются традиционные отношения между музыкой и тишиной: мимолетный оркестровый шепот играет на флажолетах захватывающее изображение подавляющей жизненной энергии, которая обитает даже в неодушевленных предметах. Звучание нарочито прерывается, когда дверь открывает и закрывает один из двух актеров.

Призрачное присутствие музыки Моцарта обнаруживается на протяжении всей оперы. Фрагменты «Женитьбы Фигаро» рассыпаются по всей партитуре, вступая в контрапункт с происходящим на сцене действием. Согласно утверждению Шаррино, «Асперн» является в некотором смысле негативной формой театра, которая не отрицает представления, в котором музыка почти уходит со сцены, подчеркивая, тем самым, свою связь с ней. «Асперн» живет диссоциациями [1].

Несмотря на то, что вокальные фрагменты существенным образом отличаются от либретто (например, фрагменты цитирования из Моцарта), их содержание тесно связано с происходящим на сцене. Однако эти дополнительные штрихи носят характер «невидимого действия» и объясняют скрытый смысл происходящего, производя в ряде случаев морализаторский эффект. Помимо цитат из Моцарта в «Асперне» можно также обнаружить заимствования из более ранних сочинений Шаррино, например, из «Capriccio n. 5» 1976 года, а также из «Dodici canzoni da battello» 1977 года, созданных на основе песен венецианских гондольеров XVIII века.

В эпизоде музыка звучит при пустой сцене, а когда они появляются, образуя «окно» из тишины. В сущности, опера завершается тем, с чего начиналась, образуя своего рода палиндромную структуру, в которой эпизоды зеркальны тем, что уже прозвучали.

Наиболее характерной чертой «Асперна», выделяющей оперу из произведений для музыкального театра Шаррино, является авторский выбор в пользу постмодернистской ироничной стилизации, существующей на парадоксальной грани монтажности и зингшпиля с номерной структурой. Это скорее анаморфоз зингшпиля, представленный на удаленном расстоянии от первичной модели: увертюра, арии, речитативы инструментальные пассажи сливаются, образуя своего рода «отголоски прошлого» [1]. Каждая часть номерной и одновременно монтажной структуры внешне выглядит почти неоклассической, с аллюзиями на Моцарта. Шаррино пишет в аннотации к опере: «Действие рождается из ежедневных жестов (таких, какие можно наблюдать в обычной буржуазной гостиной), часто автоматических, но порядочно изношенных на уровне сознания, расширенных за счет навязчивой повторности. Представьте себе, что бы вы почувствовали, если бы стул, который вы собираетесь постепенно отодвинуть от себя, двигался бы замедленно, как во сне. Однако время продолжает течь в обычном измерении. Действие начинается с деформированного отражения повседневной реальности, которая служит навязчивым повторяющимся кошмарным сном. Контуры реальных изображений стираются, сама природа текста поддерживает повествовательность, однако логические планы удваиваются, размножаются и переплетаются... Каждое действие сбалансировано и измерено во всей своей полноте; в центре, в каждом случае, располагается более напряженный эпизод (кульминационный момент); как в первом, так и во втором действиях присутствуют две арии и песня гондольера. Одна служит для открытия действия, вторая для завершения» [1]. Но это не единственное свидетельство зеркального принципа и далеко не единичный случай проявления симметрии в «Асперне». Тем не менее, такая сложность, частью которой становится, в том числе, и принцип раздвоенности, для оперы чрезвычайно важна, так как слушатель способен воспринимать ее неосознанно. В повествовании предложения литературного текста дефрагментированы: они постоянно циркулируют между тремя актерами, или между персонажами и их «двойниками» на сцене. Так называемые «двойники» не принимают во внимание возраст или пол: престарелая Джулиана Бордо и ее племянница Титта озвучивают сказку о маленькой девочке. При этом необходимо отметить, что персонажи, главным

образом, озвучиваются разговорными партиями: роль Джулианы Бордуро исполняет девочка: она же — Путешественник, она же — двойник Титты, она же — гермафродит, выполняющий связующую функцию между персонажами, символизирующий личностную амбивалентность героев. Роль Титты поручена актрисе, а не певице. Она же — двойник рассказчика. Рассказчик (он же — единственная вокальная партия — сопрано), не является каким-либо конкретным персонажем. Как уже неоднократно подчеркивалось выше, текст либретто не линейен; он представляет собой коллаж, в который инкрустированы фрагменты текста Генри Джеймса с ариями Лоренцо да Понте, сочетающиеся по принципу аналогий, метафор или напротив — яркого контраста.

«Вокальная сущность» оперы почти не проявляется на сцене. Асперн-рассказчик (сопрано) поет среди инструменталистов и выходит на сцену только для того, чтобы исполнить две песни венецианского гондольера, определяемые как автономная «музыка», привлекательная своей идеей раздвоенности и размывания оригинала. Это «музыка в музыке» из «драмы в драме», которая, возможно, есть «призрак драмы в призраке другой драмы» [1]. Так определяет свою идею композитор.

Опера «Cailles en sarcophage» («Перепела в саркофаге», 1979–1980) была написана по заказу Венецианского Музыкального биеннале 1979 года. Название порождает двойственные, но весьма яркие ассоциации: первая — кулинарное блюдо («Запеченные перепела в горшочках»), вторая — связана с египетскими древностями и археологическими раскопками. В действительности, эта остроумная раздвоенность служит третьей идее (скорее, сюрреалистической или же абстрактной), соединяющей первую со второй. Суммируя обе ассоциации, можно сказать, что это опера о мифах культуры массового потребления, своим названием вполне работающим на идею масс-культы, изначально подсказаную заказчиком оперы. Художественный руководитель биеннале Марио Мессинис решил полностью посвятить театральный раздел фестиваля мифологии. Он был задуман не в качестве копии некой неоклассической модели, символически представленной творчеством Стравинского. Целью, скорее, было «повторное открытие смысла» первичных и архетипических ценностей, как обретение вновь утраченного языка после господства деконструктивистской тенденции 1960-х годов. Речь шла о выявлении мифологических свойств в появляющихся современных мифах в кино, фотографии, новостях.

Среди композиторов, получивших заказ, оказался Шаррино. Он работал над этим проектом вместе с либреттистом Джорджио Марини. Жанровое определение оперы крайне сложное: «действие для му-

зе навязчивых идей», опера в 3-х частях для солистов, актеров и камерного оркестра. Премьерное исполнение отдельных частей оперы состоялось 26 сентября 1979 года в театре Малибран в Венеции, в сотрудничестве с театром Ла Фениче. В окончательной и полной версии премьеры прошла 17 октября 1980 года в венецианском театре Ла Фениче.

Продолжая исследования в направлении воображаемого музыкального театра, «Cailles en sarcophage», также как и опера «Асперн», становится произведением, «населенным призраками прошлого». Главные герои оперы — крайне разнообразные мифологические персонажи XX века: сестры Папен — две француженки, убившие 2 февраля 1933 года в Ле Мане жену и дочь хозяина дома (Ланселена), в котором они работали; не нуждающиеся в представлении Марлен Дитрих и Грета Гарбо; знаменитый британский фотограф, икона стиля, художник по костюмам и декорациям, дизайнер интерьеров *Сесил Битон*, а также Гала и Сальватор Дали. Если крайне замысловатый замысел литературного первоисточника Джеймса в «Асперне» оправдывал постоянную приостановку событий на сцене, то опера «Cailles en sarcophage» движется в другом направлении. Каждое событие заканчивается отрицанием: действие останавливается и раскрывается вымысел, обман. Остановка вызывает быструю смену визуальных и звуковых образов. Шаррино всячески подчеркивает, что это опера — сложнейшая драматургическая конструкция, основанная на кинематографической логике кадрового монтажа. Композитор и режиссер были вынуждены прибегать к экстремальным решениям, которые, так или иначе, представляли большую проблему для постановки оперы. Восприятие слушателя постоянно наталкивается на звуковые ситуации, цитаты, ассоциации, которые, согласно плану композитора, ведут реципиента по ложному следу. Мимесис и метаморфоза становятся ключом к прочтению этого произведения, требующего от реципиента как наличия большого слушательского опыта, так и тонкого интеллекта. Переплетение планов допускает различные интерпретации в силу амбивалентной природы предмета.

Звуковой ландшафт оперы состоит из природных (сверчки, насекомые, сердцебиение, дыхание) и искусственных (звук движения поезда, паровозные гудки) акустических явлений, но их непрерывные метаморфозы создают иронию двойственности. Сонористические метаморфозы акустических призраков становятся основным принципом драматургии, открывают путь к произведениям Шаррино 1980-х годов; к абсолютно зрелым в выразительном плане «Лознгрину», «Vanitas» и «Luci Mie Traditrici». Шаррино говорит о том, что «Cailles

en sarcophage» он посветил Лучано Берио, открывшему новые способы понимания мифа в музыке [1]. Интертекстуальные перекрестки составили специфику литературной основы либретто «Cailles en sarcophage». Для истории сестер Папен использованы «Служанки» Жана Жене, тексты Лакана о сестрах Папен и паранойе [9, с. 7–11], фрагменты текста романа «Ночной лес» Джуны Барнс, тексты Вальтера Беньямина, а также фрагменты пьесы «Марат/Сад» Петера Вайса; для истории о Марлен Дитрих — фрагменты романа «Шкура» Курцио Малапарте, тексты Жана Жене, Вальтера Беньямина, Жана Кокто. Во введении ко второму действию использованы фрагменты «Книги будущего» Мориса Бланшо; в третьем акте — тексты Мишеля Фуко, Луи Арагона, эпиграф Лакана к очерку об анаморфозе Балтрушайтиса. Каждый использованный текст или фрагмент текста важен описанием что-то, таящегося в глубинах психики человека, проявляющегося в образах мифа (например, сирены), сновидений. Помимо цитат из классики, содержащихся в опере, в создании образов Марлен Дитрих, Греты Гарбо, Сесил Битон принимают участие фрагменты американских и французских песен, написанных за период 1920–50-х годов — фрагментированных, подверженных утонченным преобразованиям и представленных как анаморфозы. Принцип применения цитат в данном случае тождественен принципу, использованному в фортепианной пьесе «Анаморфозы». Сочинение состоит из разнородных элементов цитатного материала, посвященного «теме воды»: первые такты из «Игры воды» («Jeux d'eau») М. Равеля контрапунктируют с фрагментами известной американской песни «Под дождем» («In The Rain»). Слушательское восприятие работает в соответствии с идеей парадоксального взаимодействия фигуры и фона: фигура размывается фоном, так как каждый проблеск «In The Rain» размывается фигурациями. То же самое происходит со звуковыми фрагментами М. Равеля. Композитор говорит, что «...через признание существовавшего ранее мы можем превращать музыкальный материал, после чего чувствовать себя близким к информатике и чудесам современной генетики» [11, р. 26]. «Бесполезно раскрывать, какие в ходе работы использовались анаморфные методы. Здесь я работаю как иллюзионист, — утверждает Шаррино. — Здесь важна не столько виртуозность, сколько смысл действия, которое останавливает время, замораживает его течение и превращает в меланхолическую пустыню» [12, р. 79].

Обращаясь к образам Дали и Галы, Шаррино воскрешает в памяти реципиента картину «Гала и Ангел Милле, перед скорым прибытием конического анаморфоза», а также другие полотна из этой серии:

«Архитектонический „Анжелюс“ Милле» (1933), «Археологический отголосок „Анжелюса“ Милле» (1935), «Анжелюс. Гала» (1935), «Атавизм сумерек». Известно, что Сальвадор Дали проявлял большой интерес к картине Милле «Анжелюс», причем на то были и ностальгические причины: репродукция картины украшала стену школы, в которой учился художник. Картина побудила Дали к интерпретации ее образов в духе сюрреализма. Чрезвычайная печаль пары во время молитвы стала для него отправной точкой расследования. Обратившись к администрации Лувра с просьбой сделать и прислать ему рентгенограммы полотна, он в итоге выяснил, что первоначально темой картины была не молитва за урожай картофеля, а похороны младенца молодой пары [13]. Безусловно, что для Шаррино одним из ключевых в названии этой картины стало словосочетание «конический анаморфоз», равно как и цитирование эпиграфа Лакана из текста об анаморфозе Балтрушайтиса в тексте либретто оперы. Гипертрофированный мотив — Гала в виде самки богомола — Дали также заимствовал из своего видения картины французского художника Франсуа Милле «Анжелюс». В тексте либретто оперы тема богомола подчеркнута тем, что в партии Галы использованы также переработанные фрагменты трактата об энтомологии Жана-Анри Фабра. Воплощая, таким образом, фантазии Дали на тему хищнической женской природы, художник по-своему интерпретирует картину Милле, а Шаррино превращает этот мотив в анаморфоз, скрытый в цитировании Фабра. В музыке эта тема развивается через проступающие цитаты фрагментированных песен («Dance avec moi» и «Second hand rose»), звукоподражание треску сверчков, различные шумовые эффекты. Таким образом, восприятие слушателя внезапно проецируется во внешнее открытое пространство сельской местности, где шум поезда сменяется стрекотанием сверчков.

Идея обрывков звуков радиоприемника, вступающих в контрапункт с природным звуковым ландшафтом и репликами героев, в дальнейшем также нашла свое отражение в оркестровом сочинении «Efebo con radio», о чем заявляет сам композитор: «Идея пьесы „Efebo con radio“ была подсказана мне последней сценой из оперы „Cailles en sarcophage“. Память о долгих одиноких вечерах возродилась в ностальгической интерпретации звуков радио, которое поражало с детства мое меланхоличное воображение. Метаморфозы радиовещания были проекцией на форму композиции: постепенное разрушение приводит к тому, что все радиостанции транслируют одну и ту же бессмыслицу. Таким образом, трансформацию старого радиоприемника можно воспринимать как экзистенциальную метафору языка» [14, p. 3].

В «Cailles en sarcophage», также как и в других операх Шаррино прослеживаются черты «звуковой драмы», основывающейся на принципе «невидимого действия». Звуковые образы и их развитие Шаррино также представляет в виде предварительных звуковых карт («carte da suono»). В опере трансформация инструментального звука достигает высокой степени натуралистического иллюзионизма, типичного для Шаррино. Основу трансформации составляет искусственная имитация знакомых слушателю звуков окружающей реальности (сверчки, ночные гудки, звуки поезда, сирены паровозные сирены, сердечные пульсации, шуршание и щелчки старых пластинок, радиопомехи). Композитор пишет о том, что опера строится на экспериментах с разного рода аналогиями, согласно сюрреалистической идее несоответствия первоначального раздражителя связанной с ним ассоциации [15, p. 194]. Пространство бессознательного — это пространство свободы, в которое прорывается истинная реальность желаний, страхов и наваждений, тающихся в глубинах сознания. Отражение этих процессов в музыкальной форме — одна из основных задач Шаррино, о которой он неоднократно говорит в своих теоретических работах. Она же составляет основу закадрового руководства восприятием — «невидимого действия», которое соприсутствует всем театральным произведениям композитора. «Каждое событие оставляет мысленный след, который создает ощущение потока, — говорит Шаррино. — Рефлексия организует некую параллельную реальность внутри нас. С теоретической и психологической точек зрения моя музыка решает проблему музыкальной формы с позиции процессов повторения, распознавания (узнаваемости в варьировании, того, что фактически определяет специфику музыкального языка). Форма представляет те же самые процессы, которые формируют музыкальную память, подобно ментальному отражению, собирающему фрагменты моей музыки в единую сущность» [15, p. 127]. По этой причине «Cailles en sarcophage» строится на отрицании и постоянных остановках повествования. Метаморфозы сонора становятся основным драматургическим средством, открывающим путь к произведениям Шаррино 1980-х годов. Эти идеи обретут полную выразительную зрелость в опере «Лоэнгрин», определенной композитором с жанровой точки зрения как «невидимое действие». В «Cailles en sarcophage» драматургической основой становится зеркальность отражений, которые повторяют ту или иную сцену в вариациях постоянно меняющихся обстоятельств. «Драматургические символы циркулируют внутри сцен, оставляя следы, как тайные неочевидные подсказки» [15, p. 193].

Отвечая на юнговские вопросы «Что есть музыка? Что такое поэзия? Что такое мифология?» [16, с. 8], в своей опере через галерею новых мифологических героев XX века Шаррино создает специфический опыт переживания этих реальностей драматургическими средствами. «Лишь величайшие создания мифологии, — утверждает Юнг, — могут рассчитывать на то, чтобы донести до современного человека, что он находится лицом к лицу с феноменом, который по „глубине, постоянству и универсальности сравним лишь с самой Природой“» [16, с. 8]. Путем сравнения мифологии с музыкой Юнг приходит к мысли, что необходимо наличие «специального слуха» для возникновения резонанса — «сочувственного отклика, изливающегося из глубины души личности» [16, с. 8]. Этот «специальный слух» также востребован и для репрезентации мифов XX века через музыкальные архетипы в опере. И именно на этой основе Шаррино выстраивает свойства резонанса.

Согласно указанию либреттиста, опере предшествует известный текст Мориса Бланшо «Пение сирен. Встреча с воображаемым», который, как кажется композитору, является руководством к скрытым значениям, содержащимся в «Cailles en sarcophage»: «Сирены, вполне вероятно, и в самом деле пели, но не удовлетворяли, лишь давая понять, в каком направлении открывались истинные источники и истинное счастье пения» [17]. Так же как и пение сирен, изобретательность Шаррино-композитора создает иллюзорное восприятие слушателя, через мимесис и метаморфозы, служащие инструментами для построения зеркальной драматургии.

Метафора навигации, применяемая Шаррино для описания композиторской стратегии в его звуковых картах, — ключ к пониманию контекста эпиграфа из Бланшо о встрече Улисса с сиренами, аналогичной путешествию древнего героя за горизонт бессознательного, определяющего грань между реальностью и воображаемым, звуком и тишиной. Шаррино неоднократно утверждал, что представляет музыку в качестве всеохватывающего экстремального опыта, обладающего катарсическими возможностями [12, р. 123]. «Мы говорим здесь как об акустическом аспекте, так и о психическом аспекте. Слушание становится путешествием или рождением: мы внезапно сталкиваемся с самим собой» [12, р. 123].

В опере также фигурирует образ сирен. «Песня сирен», которую мы впервые слышим в начале первого действия («La notte»), начинается с цитаты дуэта-ноктюрна Норины и Эрнесто «*Tornami a dir*» (Доницетти, Don Pasquale — 3-й акт) с постепенной звуковой трансформацией.

Пение сирен звучит на палубе корабля в сумерках, когда трое пассажиров наблюдают за ускользящим берегом. В цитате из Доницетти Шаррино оставляет триольный ритм и мелодическое движение. Во 2-м акте образ пения сирен концентрируется вокруг одной из самых сюрреалистических сцен оперы, которой предшествует эпиграф Борхеса из «Книги вымышленных существ»: «*Сирена — вымышленное морское животное*» [18]. Этот эпизод — фрагмент из романа Курцио Малапарте «Шкура», действие которого происходит в Италии в период с 1943 по 1945 годы. В романе описывается сюрреалистический обед в честь генерала Корка, на котором в качестве изысканного блюда была подана русалка, пойманная в аквариуме. Внешний вид сирены был столь непривлекательным, что гости были в ужасе [19].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что для Шаррино язык звуковых символов, действующий невидимо и имеющий характер «закадрового» руководства, образует своего рода метаязык, позволяющий очертить контуры современного мифа через «предметы, чья мифичность до поры как бы дремлет» [20, с. 36]. Миф у Барта заключается в мистификации общества массового потребления с целью скрыть его реальную эфемерную природу, а также исторический генезис и искусственную жизнь под мнимой естественностью. Так, например, «пластмасса — это не столько вещество, сколько сама идея его бесконечных трансформаций; пластмасса насквозь пропитана нашей удивленностью чудом, причем это изумление — радостное, ибо числом трансформаций человек меряет собственное могущество, и, следя за превращениями пластмассы, он тем самым как бы ликующе скользит по поверхности Природы» [20, с. 40].

В «Асперне» Шаррино уже использовал образ гермафродита, выполняющего функции посредника между персонажами. Он же становится символом двусмысленности и множественности значений, определяющих, в конечном счете, целое. Таким образом, вновь образуется внутреннее сюрреалистическое пространство смысловой игры. Фрагмент текста в либретто, открывающего 3-й акт, посвящен двойственной природе гермафродита. Герой (гермофродит) рассказывает историю из врачебной практики Огюста-Амбруаза Тардые (одного из основоположников судебной медицины), изложенную в публикации 1874 года (книге «Медицинско-правовой вопрос идентичности») [21]. В свою очередь, в книге была изложена история пациентки Тардые — Камиллы, покончившей жизнь самоубийством по причине трагического восприятия собственной амбивалентности. В этой сцене Шаррино вновь прибегает к средствам анаморфоза, цитируя преобразованный

Этюд № 1 ор. 25 Шопена. «Раздвоенность всегда была для меня постоянной навязчивой идеей. <...> Искусство может быть представлено как удвоение реальности, которое, однако, не всегда очевидно: чем выше точность воспроизведения, тем вероломнее обман. Аналогичен парадокс зеркала, меняющего правую и левую стороны объекта в отражении, но оставляющего неизменным верх и низ» [22, р. 32].

Двойственность в «Cailles en sarcophage» лежит в основе соотношения видимого, происходящего на сцене, и невидимого действия; проходит через непрерывную трансформацию, анаморфоз звуковой материи. Так же как и в «Асперне», композитор создает парность образов и персонажей, тем самым усиливая эффект раздвоенности. В этом размывании границ театральной и звуковой драматургии невидимого действия открывается бездна коллективного бессознательно-го. Отрицание объективности демонстрирует хрупкость человеческого восприятия.

Подводя итоги, заметим, что трактовка оперного жанра Шаррино основывается на парадоксе видимого и невидимого. Эти две сущности драматургического действия оказываются взаимопроникающими: они меняются местами, проецируются также на уровни слышимого и беззвучного. Этот постоянный взаимообмен «невидимого действия» и происходящего на сцене составляет главную особенность оперного театра Шаррино. На примере двух ранних опер («Асперн» и «Cailles en sarcophage») можно доказать, что этот прием сформировался буквально в первых же оперных опытах. «Невидимое действие» проявляет себя как проекция внутреннего мира героев. Отсутствие атрибутов внешнего действия, которое обращает на себя внимание и в ранних операх, помогает слушателю сосредоточиться на звуковом пространстве и проецировать его на воображаемые визуальные образы. Позже, в 1980-е годы, Шаррино написал оперу «Лоэнгрин» (1984), жанр которой был определен композитором как «невидимое действие» для певицы, хора и инструментов. В этом произведении он не просто объединяет звуковую картину с действием в единую «магию театра», но сознательно растягивает временное пространство звука, из-за чего минимальное движение в сознании главной героини не проходит незамеченным слушателем. Таким образом, «невидимое действие» происходит лишь в воскрешении памяти, где сон, воспоминание или фантазия создают необходимость построения собственного отражения истории слушателем. В оперном творчестве Шаррино последних лет эта тенденция создавать «невидимые действия» с тонким психологическим развитием, интертекстуальными ссылками и перекрестками, таинственными

образами говорящей на своем музыкальном языке природы, разрастающейся галереей художественных мифов нового времени, представленных через аллюзии и цитаты, становится основополагающей.

Оттачивая этот метод де-проекции, композитор создает подлинные оперные шедевры, в которых именно музыка и собственно музыкальное действие являются драматургическим стержнем, а текст и драма занимают, скорее, комментирующие позиции, отказываясь от главной роли, уступая ее великой силе музыки, способной выразить и донести до реципиента всю глубину истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Sciarrino S.* Aspern Teatro La Fenice: libretto e guida all'opera [Электронный ресурс] // URL: <http://www.teatrolafenice.it/media/3wjmc1380524720.pdf> (дата обращения: 10.01.2019).
2. *Vinay G.* La costruzione dell'arca invisibile Intervista a Salvatore Sciarrano sul teatro musicale e la drammaturgia // Omaggio a Salvatore Sciarrino 3–7 settembre 2002 a cura di Enzo Restagno. S. 49–60.
3. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / Перевод О. А. Печенкина. Тула: б/и 2013. 204 с.
4. *Лаврова С. В.* Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Казань. 2016. 535 с.
5. *Siciliano E.* Genio e sregolatezza // Enzo Siciliano incontra Salvatore Sciarrino. Torino: Prosa c.r.l., 1992. 78 p.
6. *Baltrusaitis J.* Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Paris: Flammarion, 1984. 145 p.
7. *Лаврова С. В.* «Экология слушания», и эффект «невидимого действия» в операх «Девочка со спичками» («Das Mädchen mit den Schwefelholzern») Хельмута Лахенманна и «Лоэнгрин» (Lohengrin — Azione invisibile) Сальваторе Шаррино // Вестник СПбГУ. 2013. № 1. С. 9–20.
8. *Carratelli C.* L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto", Tesi di dottorato. Paris: Università di Trento- Université Paris Sorbonne, 2006. 409 p.
9. *Лаврова С. В.* Эффект «бестелесности» в «исследованиях белого» Сальваторе Шаррино: вторая серия парадоксов «Логика смысла» Жюль Делёза как опыт сравнительного анализа // Вестник СПбГУ. 2012. № 4. С. 68–75.

10. *Lacan J.* Motives of paranoiac crime: the crime of the Papin sisters. // *Le Minotaure*, 1933 (Dec.) P. 7–11 [Электронный ресурс] URL: <http://www.lacan.com/papin.html> (дата обращения: 10.01.2019).
11. *Sciarrino S.* Carte da suono scritti (1981–2001). Palermo: CIDIM-Novecento, 2001. 463 p.
12. Лаврова С. В. Натуралистическая концепция Сальваторе Шаррино // Проблемы музыкальной науки, 2015. № 1 (18). С. 24–27.
13. *Dalì S.* Il mito tragico dell'Angelus di Millet, Mazzotta: Soggetti: Arte 1978. P. 68–69.
14. *Sciarrino S.* Note di presentazione di Efebo con radio. Milano: Ricordi, 1981. 16 p.
15. *Sciarrino S.* Mimesi e metamorfosi in una parabola operistica (programma di sala). Venezia: Teatro La Fenice, 1980. 199 p.
16. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. Киев: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
17. Бланишо М. Пение сирен. Встреча с воображаемым [Электронный ресурс] URL: <http://lib.ru/INPROZ/BLANSHO/sireny.txt> (дата обращения: 10.01.2019).
18. Борхес Х. Л. Книга вымышленных существ «Письмена Бога». М.: Республика, 1994. 511 с.
19. Малапарте К. Шкура. М.: Ад Маргинем, 2015. 304 с.
20. Барт Р. Мифологии. М. Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 314 с.
21. *Herculine Barbin*, Una strana confessione: memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault. Torino: Einaudi, 1979. 120 p.
22. *Sciarrino S.* L'impossibilità di divenire invisibili, programma di sala di Vanitas, Milano: Teatro della Piccola Scala, 1981. 138 p.
23. Лакан Ж. Семинары. Книга 7 (Этика психоанализа). 1959–1960. М.: Гнозис, Логос, 2006. 415 с.
24. Лаврова С. В. «Логика смысла» новой музыки. Опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Хельмута Лахенманна и Сальваторе Шаррино. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2013. 305 с.
25. Лаврова С. В. Пространство тишины»: ирония и оптические иллюзии в новой музыке // Вестник СПбГУ. 2013. № 2. С. 8–14.

REFERENCES

1. *Sciarrino S.* Aspern Teatro La Fenice: libretto e guida all'opera [E`lektronny`j resurs] // URL: <http://www.teatrolafenice.it/media/3wjmc1380524720.pdf> (data obrashheniya: 10.01.2019).

2. *Vinay G.* La costruzione dell'arca invisibile Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale e la drammaturgia // Omaggio a Salvatore Sciarrino 3–7 settembre 2002 a cura di Enzo Restagno. S. 49–60.
3. *Bodriyyar Zh.* Simulyakry` i simulyaciya / Perevod O. A. Pechenkina. Tula: b/i 2013. 204 s.
4. *Lavrova S. V.* Proekcii osnovny`x konceptov poststrukturalistskoj filosofii v muzy`ke postserializma: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Kazan`. 2016. 535 s.
5. *Siciliano E.* Genio e sregolatezza // Enzo Siciliano incontra Salvatore Sciarrino. Torino: Prosa c.r.l., 1992. 78 p.
6. *Baltrusaitis J.* Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Paris: Flammarion, 1984. 145 p.
7. *Lavrova S. V.* «E`kologiya slushaniya», i e`ffekt «nevidimogo dejstviya» v operax «Devochka so spichkami» («Das Madchen mit den Schwefelholzern») Xel`muta Laxenmanna i «Loe`ngrin» (Lohengrin — Azione invisibile) Salvatore Sciarrino // Vestnik SPbGU. 2013. № 1. S. 9–20.
8. *Carratelli C.* L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una “composizione dell'ascolto”, Tesi di dottorato. Paris: Università di Trento- Université Paris Sorbonne, 2006. 409 p.
9. *Lavrova S. V.* E`ffekt «bestelesnosti» v «issledovaniyax belogo» Salvatore Sciarrino: vtoraya seriya paradoksov «Logiki smy`sla» Zhilya Delyoza kak opy`t sravnitel`nogo analiza // Vestnik SPbGU. 2012. № 4. S. 68–75.
10. *Lacan J.* Motives of paranoiac crime: the crime of the Papin sisters. // Le Minotaure, 1933 (Dec.) P. 7–11 [E`lektronny`j resurs] // URL: <http://www.lacan.com/papin.html> (data obrashheniya 10.01.2019).
11. *Sciarrino S.* Carte da suono scritti (1981–2001). Palermo: CIDIM-Novecento, 2001. 463 p.
12. *Lavrova S. V.* Naturalisticheskaya koncepciya Salvatore Sciarrino // Problemy` muzy`kal`noj nauki, 2015. № 1 (18). S. 24–27.
13. *Dalì S.* Il mito tragico dell'Angelus di Millet, Mazzotta: Soggetti: Arte 1978. P. 68–69.
14. *Sciarrino S.* Note di presentazione di Efebo con radio. Milano: Ricordi, 1981. 16 p.
15. *Sciarrino S.* Mimesi e metamorfosi in una parabola operistica (programma di sala). Venezia: Teatro La Fenice, 1980. 199 p.
16. *Yung K. G.* Dusha i mif: shest` arxetipov / per. s angl. Kiev: Gos. biblioteka Ukrainy` dlya yunoshestva, 1996. 384 s.

17. *Blansho M.* Penie siren. Vstrecha s voobrazhaemy`m [E`lektronny`j resurs] URL: <http://lib.ru/INPROZ/BLANSHO/sireny.txt> (data obrashheniya: 10.01.2019).
18. *Borxes X. L.* Kniga vy`my`shlenny`x sushhestv «Pis`mena Boga». M.: Respublika, 1994. 511 s.
19. *Malaparte K.* Shkura. M.: Ad Marginem, 2015. 304 s.
20. *Bart R.* Mifologii. M. Izd-vo im. Sabashnikovy`x, 1996. 314 s.
21. *Herculine Barbin*, Una strana confessione: memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault. Torino: Einaudi, 1979. 120 p.
22. *Sciarrino S.* L'impossibilità di divenire invisibili, programma di sala di Vanitas, Milano: Teatro della Piccola Scala, 1981. 138 p.
23. *Lakan Zh.* Seminary`. Kniga 7 (E`tika psixoanaliza). 1959–1960. M.: Gnozis, Logos, 2006. 415 s.
24. *Lavrova S. V.* «Logika smy`sla» novoj muzy`ki. Opy`t strukturno-semioticheskogo analiza na primere tvorchestva Xel`muta Laxenmanna i Sal`vatore Sharrino. SPb.: Izd-vo SPbGU, 2013. 305 s.
25. *Lavrova S. V.* Prostranstvo tishiny`: ironiya i opticheskie illyuzii v novoj muzy`ke // Vestnik SPbGU. 2013. № 2. S. 8–14.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

С. В. Лаврова — д-р искусствоведения, доц.;
proscience@vaganovaacademy.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Svetlana V. Lavrova — Dr. Habil; Ass. Prof.;
proscience@vaganovaacademy.ru