

# opera musicologica

Научный журнал  
Санкт-Петербургской  
консерватории

Scholarly Journal  
of Saint Petersburg  
Conservatory

*Учредитель и издатель:*

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

*Редакция:*

А. В. Денисов, главный редактор  
(доктор *иск.*, профессор СПбГК и РГПУ)  
Т. И. Твердовская, заместитель главного  
редактора (канд. *иск.*, доцент СПбГК)  
Л. П. Махова, ответственный секретарь,  
редактор  
О. И. Баранова, редактор английских текстов

*Редакционная коллегия:*

Н. А. Брагинская (канд. *иск.*, доцент СПбГК)  
Т. В. Букина (доктор культурологии,  
доцент АРБ)  
И. С. Воробьев (доктор *иск.*, профессор СПбГК)  
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник  
Лондонского городского ун-та)  
З. М. Гусейнова (доктор *иск.*, профессор СПбГК)  
Н. И. Дегтярева (доктор *иск.*, профессор СПбГК)  
Л. Г. Ковнацкая (доктор *иск.*, вед. науч. сотр.  
РИИИ, вед. специалист исследовательской  
группы СПбГК)  
Г. В. Лобкова (канд. *иск.*, доцент СПбГК)  
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,  
профессор АРБ и РГПУ)  
В. О. Петров (доктор *иск.*, доцент  
Астраханской консерватории)  
Д. Р. Петров (канд. *иск.*, доцент МГК)  
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,  
доцент СПбГУ)  
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,  
доцент СПбГУ)  
Е. В. Титова (канд. *иск.*, профессор СПбГК)  
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,  
доцент СПбГУ)  
А. И. Янкус (канд. *иск.*, доцент СПбГК)

*Контакты:*

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А  
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: opera\_musicologica@conservatory.ru,  
opera\_musicologica@mail.ru  
Официальный сайт:  
www.conservatory.ru/opera\_musicologica

*Консультативный совет:*

Л. О. Акоюн (доктор *иск.*, вед. науч. сотр. ГИИ)  
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского  
университета)  
Б. М. Гаспаров (доктор филос. наук, профессор  
Колумбийского ун-та)  
Н. Н. Гилярова (канд. *иск.*, профессор МГК)  
Е. Н. Дулова (доктор *иск.*, профессор  
Белорусской гос. академии музыки)  
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)  
К. В. Зенкин (доктор *иск.*, профессор МГК)  
Ю. С. Карпов (канд. *иск.*, профессор Казанской  
консерватории)  
Л. В. Кириллина (доктор *иск.*, профессор МГК)  
Т. И. Науменко (доктор *иск.*, профессор РАМ  
им. Гнесиных)  
А. Ф. Некрылова (канд. *иск.*, науч. сотр. ИРЛИ  
(Пушкинский Дом) РАН)  
С. И. Савенко (доктор *иск.*, профессор МГК,  
вед. науч. сотр. ГИИ)  
М. А. Сапонов (доктор *иск.*, профессор МГК)  
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,  
профессор Нижегородской консерватории)  
Е. М. Царёва (доктор *иск.*, профессор МГК)  
А. М. Цукер (доктор *иск.*, профессор  
Ростовской консерватории)  
Т. В. Шабалина (доктор *иск.*, профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе  
по надзору в сфере связи, информационных  
технологий и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации  
ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»  
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых  
научных изданий, в которых должны быть  
опубликованы основные научные результаты  
диссертаций на соискание ученой степени кандидата  
наук, на соискание ученой степени доктора наук  
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут  
быть воспроизведены, полностью или частично,  
в какой-либо форме (электронной или печатной)  
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением  
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2023

## Содержание

### Статьи

*Владимир Горячих*  
Время в «Хованщине»  
М. П. Мусоргского **8**

*Андрей Денисов*  
«Это тоже мне знакомо...»:  
явные и скрытые смыслы застойной  
музыки в финале второго акта  
«Дон Жуана» В. А. Моцарта **20**

*Анна Чупова*  
Денатурированная мифология  
и художественное «амбигю»:  
«Перепела в саркофаге»  
Сальваторе Шаррино **32**

*Анастасия Романычева*  
Первый композиторский конкурс Уолтера  
Коббетта: фантазии Уильяма Хёрлстоуна,  
Фрэнка Бриджа и Гайдна Вуда **66**

*Лидия Белонайте*  
Двенадцать прелюдий для фортепиано  
Галины Уствольской: цикл или  
контрастно-составная композиция? **90**

*Ирина Попова*  
Частушки по-жгонски,  
или Тайный язык в фольклоре  
костромских шерстобитов **108**

*Елена Битерякова*  
Архангельские материалы в фондах  
Научного центра народной музыки  
имени К. В. Квитки (общая  
характеристика) **126**

### Рецензии

*Галина Лобкова*  
Музыкальный фольклор  
Стародубского района Брянской области  
в записях 1950-х годов (из фондов  
Научного центра народной музыки  
имени К. В. Квитки Московской  
государственной консерватории  
имени П. И. Чайковского) **152**

Сведения об авторах **163**

Информация для авторов **167**

*Founder and Publisher:*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

*Editorial Staff:*

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)  
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor  
Olga Baranova, Editor of English texts

*Editorial Board:*

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)  
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)  
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)  
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)  
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)  
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)  
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)  
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)  
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)  
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)  
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

*Contacts:*

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: [opera\\_musicologica@conservatory.ru](mailto:opera_musicologica@conservatory.ru),  
[opera\\_musicologica@mail.ru](mailto:opera_musicologica@mail.ru)  
Official site: [www.conservatory.ru/opera\\_musicologica](http://www.conservatory.ru/opera_musicologica)

*Advisory Board:*

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)  
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)  
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)  
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)  
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)  
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)  
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)  
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)  
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)  
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)  
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)  
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)  
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency  
for Information Technologies and Communications  
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

*The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.*

## Contents

### Articles

*Vladimir Goryachikh*  
Time in “Khovanshchina”  
by M. Mussorgsky **8**

*Andrei Denisov*  
“This is Also Familiar to Me...”:  
Explicit and Hidden Meanings of Table Music  
in the Second Act Finale of “Don Giovanni”  
by W. A. Mozart **20**

*Anna Chupova*  
Denatured Mythology and Artistic “Ambigu”:  
“Cailles en Sarcophage” by Salvatore  
Sciarrino **32**

*Anastasiia Romanycheva*  
The First Walter Cobbett’s Competition:  
The Phantasies of William Hurlstone,  
Frank Bridge and Haydn Wood **66**

*Lidiya Belyunayte*  
Galina Ustvol’skaya’s Twelve Preludes  
for Piano: Cycle or Contrasting-Composite  
Form? **90**

*Irina Popova*  
Couplets à la Zhgon, or The Secret Language  
in the Folklore of Kostroma  
Wool Beaters **108**

*Elena Biteriakova*  
Arkhangelsk Materials in the Funds  
of the Klyment Kvitka Folk Music Research  
Center (General Characteristics) **126**

### Reviews

*Galina Lobkova*  
Musical Folklore of the Starodubsky District  
of the Bryansk Region in the Recordings  
of the 1950s (from the Collections of the  
Klyment Kvitka Folk Music Research  
Center of the Moscow State Tchaikovsky  
Conservatory) **152**

Contributors to this issue **163**

Directions to contributors **167**

Научная статья

УДК 782.1

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.003

## Денатурированная мифология и художественное «амбигю»: «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино

Анна Гурьевна Чупова

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,  
Петрозаводск, Россия, schuvalova.anna2011@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7891-2320>

**Аннотация.** «Перепела в саркофаге» (1979) — одна из ранних театральных работ Сальваторе Шаррино, написанная по заказу Венецианского музыкального биеннале. Предметом статьи является поэтика оперы, а также механизмы деформирования образа реальности, лежащие в основе мифов массовой культуры XX века и ставшие одной из композиторских стратегий, позволяющих выявить основную тему «Перепелов» — непрочность и переменчивость восприятия. Мифология, изъеденная потреблением, или, как ее называет Шаррино, «денатурированная мифология» нашла отражение в сложной интертекстуальной структуре либретто, которое включает в себя фрагменты литературных произведений и пьес, мемуаров и документальной хроники, философско-эстетических и научных эссе, поэзии и текстов эстрадных шлягеров 1920–40-х годов. Контаминация несовместимых компонентов («художественное „амбигю“») становится руководящим драматургическим принципом, проникающим на вербальный, визуальный и музыкально-стилевой уровни сценического синтеза оперы. В фокусе внимания автора также оказываются: воплощение трех сквозных образов-архетипов (Сирены, Идеальные Голоса и Платье), определяющих шарриновскую концепцию денатурированной мифологии; рассмотрение музыкально-драматургических и композиционных закономерностей «Перепелов», в основе которых лежат повторяющиеся «мифические схемы»; характеристика принципов структурирования и взаимодействия семантических слоев оперы, пения и разговорного диалога; изучение механизмов включения и стратегий искажения заимствованного материала из классической музыки, американских джазовых стандартов и европейских шлягеров первой половины XX века.

**Ключевые слова:** Сальваторе Шаррино, «Перепела в саркофаге», Джорджо Марини, оперный театр XX века, мифология, сирена, голос, джазовый стандарт, эстрадный шлягер, стратегии искажения

**Для цитирования:** Чупова А. Г. Денатурированная мифология и художественное «амбигю»: «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 32–65. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.003>.

© Чупова А. Г., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.003

## Denatured Mythology and Artistic “Ambigu”: “Cailles en Sarcophage” by Salvatore Sciarrino

*Anna G. Chupova*

Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia, schuvalova.  
anna2011@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7891-2320>

**Abstract.** *Cailles en sarcophage* (1979) is one of Salvatore Sciarrino’s early theatrical works, commissioned by the Venice Music Biennale. The subject of the article is the poetics of the opera, as well as the mechanisms of deformation of the image of reality, which underlie the myths of mass culture of the 20th century and have become one of the composer’s strategies that make it possible to identify the main theme of *Cailles* — fragility and variability of perception. Mythology distorted by consumption, or, as Sciarrino calls it, “denatured mythology” reveals itself in the complex intertextual structure of the libretto, which includes fragments of literary works and plays, memoirs and documentary chronicles, philosophical, aesthetic and scientific essays, poetry and texts of pop hits of the 1920–1940s. Contamination of incompatible components (the “artistic *ambigu*”) becomes a guiding dramaturgical principle that penetrates the verbal, visual and musical-stylistic levels of the stage synthesis of the opera. The author’s attention is also focused on: the embodiment of three end-to-end archetype images (Sirens, Ideal Voices and Dress), defining Sciarrino’s concept of denatured mythology; consideration of the musical, dramatic and compositional features of *Cailles*, which are based on repetitive “mythical schemes”; characteristics of the principles of structuring and interaction of semantic layers of opera, singing and conversational dialogue; study of the inclusion mechanisms and strategies for distorting citations from classical music, American jazz standards and European hits of the first half of the 20th century.

**Keywords:** *Salvatore Sciarrino, “Cailles en sarcophage”, Giorgio Marini, 20th century opera, mythology, siren, voice, jazz standard, pop hit, distortion strategies*

**For citation:** Chupova A. G. Denatured Mythology and Artistic “Ambigu”: “Cailles en Sarcophage” by Salvatore Sciarrino. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 32–65. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.003>.

© Anna G. Chupova, 2023

## Денатурированная мифология и художественное «амбигю»: «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино

Сальваторе Шаррино — один из самых плодовитых и успешных оперных композиторов современности. Интерес к мифологии, мифотворчество, интерпретация и реинтерпретация мифов являются сквозными мотивами его театрального мира. Маэстро, написавший 50 лет назад свою первую одноактную оперу «Амур и Психея», сейчас находится в ожидании премьеры новой театральной работы «Венера и Адонис. Крушение мифа»<sup>1</sup>.

К сожалению, в России оперы Шаррино практически не исполняются<sup>2</sup>, при этом в отечественном музыкознании фигура итальянского маэстро вызывает живейший интерес. Большой вклад в изучение творчества Шаррино внесен С. В. Лавровой. В своей докторской диссертации, а также в ряде статей, которые позже легли в основу ее книги «Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX — начала XXI века»<sup>3</sup>, исследователь, опираясь на лекции, эссе, аннотации самого композитора и зарубежные работы, рассматривает широкий круг вопросов композиторской техники итальянского «оракула», а также его художественно-эстетическую концепцию. Уделяет Лаврова внимание и музыкальному театру Шаррино, анализируя его оперы сквозь призму ав-

---

<sup>1</sup> Премьера запланирована на март 2023 года.

<sup>2</sup> На сегодняшний момент в России была исполнена только одна опера композитора. В 2012 году в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоялась российская премьера концертно-сценической версии оперы “*Luci mie traditrici*” (название переведено как «Лживый свет моих очей»). Художественным руководителем проекта выступил В. Тарнопольский. Для сценической постановки была приглашена известный режиссер Катерина Панти Либеровичи. Исполнителями стали ансамбль «Студия новой музыки» под управлением Игоря Дронова, Екатерина Кичигина (сопрано), Андрей Капланов (баритон), Татьяна Абраменко (меццо-сопрано), Павел Глядешин (тенор). 11 июня 2017 года в Рахманиновском зале Московской консерватории состоялся концерт «*Ombre luci. Музыка современной Италии*», организованный коллективом Студии новой музыки. В рамках программы была исполнена 4-я часть “*Lo sprecchio infranto*” («Разбитое зеркало») оперы “*Vanitas*”.

<sup>3</sup> Лаврова С. В. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX — начала XXI века. Санкт-Петербург: Издательство Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. 230 с.

торских концептосфер звука, времени, пространства, композиционной структуры и стратегий руководства слушательским восприятием. Тем не менее проблематика оперного творчества композитора требует дальнейшей существенной разработки.

Среди ранних опер Шаррино особо выделяется произведение с загадочным и провокационным названием “Cailles en sarcophage” / «Перепела в саркофаге». Посвященные ему исследования Даниэлы Террановы [Terranova 2015] и Лавровой [Лаврова 2019] при всей своей аналитической насыщенности оставляют место для иных размышлений и смысловых магистралей. Предметом настоящей статьи стала поэтика оперы в единстве художественно-эстетических и композиционно-технических аспектов.

\* \* \*

В 1979 году Шаррино получил заказ на создание оперы от Венецианского музыкального биеннале, театральный раздел которого в тот год был целиком посвящен теме мифологии. Художественный руководитель фестиваля Марио Мессенис объяснял, что намерение организаторов состояло в «повторном открытии смысла первичных и архетипических ценностей как повторном обнаружении языкового универсума, после разлагающих и чисто феноменологических тенденций, типичных для 1960-х годов»<sup>4</sup> [цит. по: Terranova 2015, 24]. В поисках либретто Шаррино вновь обратился к Джорджо Марини, в сотрудничестве с которым был поставлен зингшпиль «Асперн».

Премьера новой оперы состоялась 17 октября 1980 года в Театре Ла Фениче в Венеции под управлением автора. Постановочную часть осуществил Дж. Марини, костюмы и декорации были созданы Паскуале Гросси.

Работа над либретто велась при большом участии композитора. Практически все тексты вокальных номеров были разработаны Шаррино, в отдельных случаях именно он предлагал определенные решения и за ним оставалось последнее слово.

Композитора всегда интересовала мифология: напомним, что в основе его первого театрального опыта лежал переосмысленный миф об Амуре и Психее. Однако в этот раз проект объединил культовые фигуры XX века. «Меня привлекли неоднозначность мифов о кино и культуре, а также смерть мифов, демифологизация мифа», — говорил композитор в интервью [Vinay 2002, 50].

---

<sup>4</sup> Здесь и далее все цитаты из иностранных источников приводятся в переводе автора настоящей статьи.

Шаррино убежден, что мифологическое мышление присуще каждому человеку, но люди могут не осознавать его влияния. Активное развитие средств массовой информации, различных медиажанров создают благоприятные условия для ремифологизации социума. Опираясь на установки и стереотипы массового сознания, СМИ умышленно культивируют определенные мифологемы. Авторов оперы интересуют как процессы самозарождения и самораспространения мифа в современном социуме в качестве экспликативной модели, так и механизмы намеренного преобразования художественного образа или информации для формирования определенных целевых установок — иными словами, деформированный образ реальности. В этом контексте символичным выглядит посвящение оперы Лучано Берио, который, по словам Шаррино, открыл новые пути представления мифа в музыке.

Называя «Перепелов» «интеллектуальным, очень амбициозным синтезом» [Vinau 2002, 50], композитор вовсе не грешит против истины. Либретто оперы отличает сложная сеть интертекстуальных маршрутов. Текст буквально соткан из видоизмененных цитат. Следующая ниже таблица (см. таблицу 1) может дать представление как об общей структуре оперы, так и о том, какие источники были использованы Шаррино и Марини при составлении либретто.

Таблица 1. Текстовые источники либретто «Перепелов в саркофаге» С. Шаррино

Table 1. Text sources of the libretto *Cailles en sarcophage* by S. Sciarrino

Части	Названия разделов	Тексты <sup>5</sup>
Часть 1	Папен	Ж. Жене «Как играть „Служанки“». Примечание к пьесе Ж. Лакан «Мотивы параноидального преступления. Преступление сестер Папен» Джуна Барнс «Ночной лес», глава 5 <sup>6</sup> Дж. Марини (ранее существовавшие тексты к либретто) В. Беньямин «Образы городов» П. Вайс «Преследование и убийство Жан-Поля Марата, представленное артистической труппой психиатрической лечебницы в Шарантоне под руководством господина де Сада»
	Ночь	К. Кавафис Стихотворение «Голоса»
	Марлен	К. Малапарте «Шкура» Дж. Марини

<sup>5</sup> Ссылка на тексты дана в порядке их первого появления.

<sup>6</sup> В предисловии к партитуре Шаррино ошибочно указывает главу 7.

Части	Названия разделов	Тексты
		<p>Гизела фон Высоцки  М. Дитрих  Ж. Жене «Как играть „Служанки“. Примечание к песне»  Ч. Хайэм  В. Беньямин Эссе «Вальтер Беньямин и его ангел»  Ж. Кокто Текст о Марлен Дитрих для презентации в Монте-Карло  П. Вайс «Преследование и убийство Жан-Поля Марата...»</p>
<b>Часть 2</b>	<p>Раскопки</p> <p>Грета</p> <p>За столом</p>	<p>К. Кавафис Стихотворение «Голоса»  М. Бланшо «Пение сирен»</p> <p>С. Битон (Воспоминания 40-х)  (использовавшиеся ранее цитаты из Кокто, Беньямина; Р. Барт «Лицо Греты Гарбо»)  Ф. Йегги «Трамвай по имени Талула»  (использовавшиеся ранее цитаты Марини, Барнс)</p> <p>Малапарте «Шкура», глава 7 «Обед у генерала Корка»  Дж. Марини  С. Шаррино</p>
<b>Часть 3</b>	<p>Камилл(а)</p> <p>Перепела в саркофаге</p> <p>Гала</p>	<p>М. Фуко Комментарий к «Воспоминаниям гермафродита»  Э. Барбен «Воспоминания гермафродита»  Д. Барнс «Ночной лес»  Дж. Марини  Л. Арагон <i>Contre-Chant</i> из сборника «Одержимый Эльзой»  Ж. Кокто «Орфей»  Г. Шолем Эссе «Вальтер Беньямин и его ангел»</p> <p>К. Кавафис Стихотворение «Голоса»  К. Бликсен «Пир Бабетты»</p> <p>Ж.-А. Фабр Фрагменты трактата об энтомологии  (использовавшиеся ранее цитаты из Вайса, Барнс)  С. Дали «Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим»  (использовавшиеся ранее цитаты из Малапарте, Кавафиса)  Текст Ф. Ведекинда в либретто оперы А. Берга «Лулу» в адаптации С. Шаррино</p>

Однако приведенными цитатами вовсе не исчерпывается либретто «Перепелов». Свод текстовых источников существенно расширяется благодаря включению фрагментов популярных американских и европей-

ских песен 1920–40-х годов. Кроме того, каждый раздел оперы предваряется эпиграфом<sup>7</sup>.

Сложная интертекстуальная структура либретто нашла отражение и в трактовке персонажей оперы. Огромное количество ее героев можно условно разделить на пять групп:

- 1) реально существовавшие личности творческих профессий, чьи имена еще при жизни стали легендами (кинозвезды, «иконы стиля» Марлен Дитрих и Грета Гарбо, Анна Мэй Вонг<sup>8</sup>, знаменитый фотограф, художник-декоратор и дизайнер Сесил Битон<sup>9</sup>, «великий и ужасный» сюрреалист и провокатор Сальвадор Дали, его жена и муза Гала);
- 2) реально существовавшие люди, известность которых обусловлена «геростратовой славой», люди, чьи имена и поступки послужили предметом горячего обсуждения в СМИ и оставили след в истории культуры, философии и психиатрии (сестры Кристина и Леа Папен<sup>10</sup>, Эркюлин Барбен<sup>11</sup> под именем Камилл(а));
- 3) литературные персонажи и герои известных картин (генерал Корк и миссис Флэт — персонажи романа К. Малапарте «Шкура», а так-

<sup>7</sup> Эпиграфы есть в либретто, но в партитуре они отсутствуют.

<sup>8</sup> Анна Мэй Вонг (1905–1961) — первая голливудская кинозвезда китайского происхождения. Снималась вместе с Марлен Дитрих в «Шанхайском экспрессе». В опере Шаррино она играет роль билетерши в поезде и одновременно секретаря Марлен.

<sup>9</sup> Сесил Битон (1904–1980) — известный британский фотограф, икона стиля, дизайнер интерьеров, художник по костюмам и декорациям. Получил «Оскар» за дизайн костюмов и лучшую работу художника-постановщика в фильме Дж. Кьюкора «Моя прекрасная леди» (1964). Портретист королей, рок-музыкантов и кинозвезд, Битон работал с известностью как с материалом, используя фотографии в качестве нового медиа для создания персон светской хроники.

<sup>10</sup> Сестры Папен, Кристина (1905–1937) и Леа (1911–2011) — французские преступницы, жестоко убившие в 1933 году в Ле Мане жену и дочь хозяина в доме, где они работали прислугой (Кристина — кухаркой, Леа — горничной). Дело сестер Папен широко освещалось в прессе и в течение последующих десятилетий неоднократно привлекало внимание психиатров, философов, деятелей искусства, посвятивших ему различные эссе, пьесы, романы и художественные фильмы. Психиатр и философ Ж. Лакан, впечатленный этим случаем, написал статью «Мотивы параноидального преступления. Преступление сестер Папен» (1933). Сходство сюжетных мотивов с делом Папен можно обнаружить в пьесе Ж. Жене «Служанки» (1947), хотя писатель и отрицал этот факт, а также в нашумевшем фильме Пон Чжун Хо «Паразиты» (2019).

<sup>11</sup> Эркюлин Барбен (1838–1868) — французский мемуарист-гермафродит. При рождении его пол был определен неправильно, до 20 лет он воспитывался как девочка и идентифицировал себя с женщиной. Осматривавшие его врачи установили, что он является мужчиной с дефектом развития половых органов. Барбен был официально признан мужчиной и сменил имя, однако социализироваться в мужском мире не смог и покончил жизнь самоубийством. Оставленные им мемуары получили широкую известность во второй половине XX века в связи с публикацией и комментариями М. Фуко.

же Сотрапезник как отражение главного героя книги, то есть самого Малапарте; две Служанки из одноименной пьесы Ж. Жене как сюрреалистические двойники сестер Папен; крестьянин и его жена с картины «Анжелюс» Ж.-Ф. Милле).

- 4) вымышленные персонажи оперы (Иллюзионист, Ассистентка, Мать, Сын, Отец, театральная портниха, проводница поезда, пассажиры на корабле и в поезде, официанты, слуги и служанки);
- 5) персонажи, субстанциональной формой которых является голос (Голоса из радио, Голоса издалека, Голоса из граммофона).

Как и в «Асперне», в либретто «Перепелов» значительное внимание уделяется визуально-сценическому компоненту<sup>12</sup>: подробным описаниям окружающей обстановки, предметов, передвижений актеров в пространстве и метаморфоз, происходящих с ними при мгновенном изменении перспективы. Декорации и костюмы также образуют широкий референциальный контекст, обусловленный как *интратекстуальными* ссылками, то есть указывающими на отдельные сцены самой оперы, так и *интертекстуальными*. Так, например, сценография раздела «Перепела в саркофаге» опирается на структурные элементы, заимствованные из предыдущих разделов («Папен» и «Марлен»), и представляет собой кухню в поезде, где лихорадочно готовят Грета Гарбо и Марлен Дитрих. На первой костюм из фильма «Королева Кристина», вторая одета как героиня «Шанхайского экспресса». Описания пластических поз актеров в разделе «Гала», с одной стороны, дают отсылку к знаменитому фото Ман Рэя<sup>13</sup> (*ил. 1*), на котором соединенные руки Дали и Галы вокруг скульптуры женской руки образуют причудливую композицию, с другой — заставляют вспомнить целую серию сюрреалистических вариаций, созданных Дали по мотивам известной картины Милле: «Архитектонический „Анжелюс“ Милле» (1933), «Гала и „Анжелюс“ Милле, возвещающий очень скорое появление загадочной картинки конической формы» (1933), «Археологический отголосок „Анжелюса“ Милле», «„Анжелюс“ в усадьбе Перпиньян» (1965) и ряд других работ.

Таким образом, принцип смешения элитарного и массового, сложного и простого, глубокого и поверхностного, уникального и банального распространяется на все уровни сценического синтеза «Перепелов»:

<sup>12</sup> Предельное внимание к сценографии, вероятно, является заслугой Дж. Марини, режиссерская фантазия которого получила в «Перепелах» широкий простор для реализации.

<sup>13</sup> Ман Рэй (1890–1976), настоящее имя Эммануэль Радницкий — фотограф, художник, кинорежиссер, представитель дадаизма и сюрреализма. В 1929 году сделал фотосессию молодого Дали, еще стоящего тогда на пороге мировой славы.

- 1) вербальный предлагает соединение сложных философско-эстетических, поэтических, культурологических, художественных, научных текстов с мемуаристикой и незамысловатыми чувствительными стихами популярных песенок;
- 2) визуальный отсылает к известным живописным полотнам, фильмам, фотографиям и дизайну;
- 3) музыкально-стилевой формирует звуковую материю, которая сочетает гиперреалистическую имитацию звуков окружающего мира с многочисленными цитатами и аллюзиями на классическую музыку, американские и европейские джазовые стандарты первой половины XX века.

Принципиальная разнородность материала оперы может вызвать ассоциации с так называемым амбигю<sup>14</sup>. Эта гастрономическая метафора отнюдь не случайна. Название оперы заимствовано из рассказа датской писательницы Карен Бликсен «Пир Бабетты»<sup>15</sup> и отсылает к двум

<sup>14</sup> Амбигю (от лат. ambigere — соединять противоположное) — обед, на котором подают два противоположных блюда: горячее и холодное. Например, десертное амбигю — мороженое с ягодами и горячий кофе. В случае «Перепелов», желая сохранить кулинарную образность слова, оно используется в переносном значении, как смесь противоположных компонентов.

<sup>15</sup> Действие происходит в глухой норвежской деревушке, где живут последователи строгой лютеранской общины, отвергающей мирские радости. Героинями являются три женщины. Две из них — сестры Мартина и Филиппа, дочери пастора, основавшего общину. Обе в юности были необыкновенно красивы, могли бы выйти замуж и покинуть деревню, но не сделали этого, оставшись с отцом и посвятив ему всю свою жизнь. В Мартину влюбился молодой и горячий офицер Лоренс Лёвенхельм. Не робкого десятка и ранее поймавший на своем веку женщин, он благоговел и робел перед ее красотой и вынужден был уехать, так и не объяснившись с красавицей. В Филиппу влюбился французский оперный певец Папен. Он давал ей уроки вокала и мечтал о том, как увезет ее с собой в Париж, где она будет блистать на подмостках оперного театра. Но, репетируя однажды с ней дуэт Дон Жуана и Церлины, он так увлекся, что не смог сдержаться и поцеловал девушку. Испугавшись и его чувств, и своих собственных, Филиппа попросила отца, чтобы тот отказал Папену от уроков. Прошло 16 лет, и однажды в дом к сестрам пришла измученная женщина, которую звали Бабетта. Она приехала по рекомендации Папена и скрывалась от французских властей, поскольку принимала самое активное участие в делах Парижской коммуны. Бабетта осталась у сестер и в течение последующих 14 лет готовила им и еще десятку бедняков самую скромную похлебку, а сестры посвятили себя делам духовным. Однажды Бабетта объявляет, что выиграла по лотерейному билету 10 тысяч франков и просит сестер дать ей возможность приготовить рождественский обед, посвященный памяти их отца. Несмотря на опасения сестер, необычные яства не испортили праздника, напротив, духовно преобразили собравшихся. Люди забыли о своих ссорах и обидах, в них загорелась искренняя вера. Прихожане пели гимны и чувствовали необыкновенное единение. Однако среди гостей только один генерал Лёвенхельм был способен оценить то, чем потчевали собравшихся. Он был потрясен винами и блюдами, среди которых были черепаховый суп,



Ил. 1. Сальвадор Дали и Галя (1936)  
/ Фото: Ман Рэй

Fig. 1. Salvador Dali and Gala (1936) /  
Photo: Man Ray

областям человеческой деятельности: кулинарному искусству («перепелки в саркофаге» — дорогое изысканное блюдо с фаршем из фуа-гра и трюфельным соусом) и археологии (той ее ветви, которая занимается изучением саркофагов — резных каменных гробов). Между ними уже существует тонкая ироническая взаимосвязь по принципу метонимии, балансирующей в границах тематического поля «черного юмора», ведь буквальный перевод слова «саркофаг» с древнегреческого означает «поедающий плоть»<sup>16</sup>. Археология тесно связана с прошлым, тайной. Восстанавливая связь времен, она изучает и реконструирует историю человечества по вещественным источникам. Кулинария, с одной стороны, выступает воплощением взаимосвязи культуры и национальных традиций, с другой, соотносится с естественными потребностями человека, формируя основы его существования. «Приготовление пищи заслуживает

---

блины по-демидовски, перепела в саркофаге. Генерал произнес речь о благодати, но никто из прихожан ее не понял, так же как не смогли они оценить и прекрасные блюда. Однако возвращались они домой, преисполненные той самой благодати. Тем временем на кухне, заваленной горой грязной посуды, Бабетта рассказала сестрам, что она истратила на обед все выигранные деньги и что в прошлой своей жизни она была шеф-поваром прекрасного ресторана в Париже, который назывался “Café Anglais”.

<sup>16</sup> Название объясняется тем, что первые саркофаги изготавливались из особой породы известняка, который позволял быстро разлагаться телу, растворяя человеческие останки.

своего звания одной из величайших революционных инноваций в истории не потому, что оно преобразует пищу <...>, а потому, что оно преобразует общество. Культура начинается там, где сырое делается приготовленным... Приготовление пищи <...> — это способ организации общества» [цит. по: Павловская 2014, 79]. В этом контексте актуализируются проблемы консьюмеризма с характерными для него установками на вещизм и гедонизм. Таким образом, принципом общей связи между кулинарией и археологией оказываются вещи, предметы, *продукты* в двух общепринятых смыслах этого слова.

В опере получили претворение обе ассоциации, взаимно отражающиеся друг в друге. На это указывают сценические ремарки, описывающие места действий: в «Папен» столовая и кухня, в «Раскопках», соответственно, площадка археологических раскопок с артефактами, в роли которых выступают столовые приборы и предметы из «Папен», банкетный зал в разделе «За столом», где в финале под столом обнаруживается рыхлая земля археологической стоянки, в «Перепелах в саркофаге» — купе поезда, представляющее собой своего рода передвижную кухню, в открытом окне которой виднеется все та же археологическая площадка.

Соединяя старые (сирены, ангел) и новые (культовые фигуры XX века) мифы, высвечивая погребальные аллюзии и все, что с ними связано, иронически приравнивая легендарное к ископаемому, археологический ракурс формирует, по выражению Дж. Виная, негативную мифологию, «мифологию, разъединенную потреблением, изношенную повседневной жизнью и стереотипами» [Vinay 2010, 20]. Шаррино дает ей свое обозначение — *денатурированная мифология*.

В опере можно выделить три сквозных образа-архетипа, непосредственно определяющих авторскую концепцию современной мифологии: Сирены, Идеальные Голоса и Платье.

*Сирена* — метафора красоты, соблазна и обмана. В опере этот образ имеет своих двойников, которых связывает между собой андрогинная природа: Русалка, Ангел, Гермафродит, персонифицированный в Камилле. Выбор в качестве персонажей оперы таких кинодив, как Марлен Дитрих и Грета Гарбо, равно как и отсылки к фильмам «Голубой ангел», «Шанхайский экспресс» и «Королева Кристина», в данном контексте представляются весьма символическими. Обе актрисы обладали гипнотизирующей, ангелоподобной красотой. «Своим зрителям Гарбо являла как бы платоновскую идею человеческого существа, и этим объясняется, что ее лицо — почти бесполое, хотя и без всякой двусмысленности», — так описывает ее Р. Барт в «Мифологиях» [Барт 2008, 134]. Андрогинность ее красоты частично эксплицирована сюжетом фильма «Королева Крис-

тина», в котором Гарбо предстает то в облике прекрасной женщины, то как молодой лорд, гарцующий на коне и целующий свою фрейлину. Но, как справедливо замечает Барт, «переодеваясь, Гарбо ничуть не преображается; она все время остается сама собой, и лицо ее как в короне, так и в низко надвинутой широкополой шляпе — одинаково белоснежное и отрешенное» [Барт 2008, 134], лицо Ангела, лицо, в котором «нам явлена Идея» [Барт 2008, 135].

Маскулинность и женственность одновременно характерны и для образа Марлен Дитрих, известной своей бисексуальностью и предпочитавшей носить вне сцены брюки, мужские рубашки и галстуки. Это сочетание соблазна и опасности прекрасно уловил Жан Кокто, который писал: «Марлен Дитрих... Ваше имя звучит сначала как ласка, а потом как удар хлыста. Вы носите перья и меха, которые кажутся вашими собственными и так же естественны на вас, как мех на шкуре хищника и оперение на птице. Ваш голос и ваши глаза — это голос и глаза Лорелеи, но Лорелея была опасной, а вы — нет, потому что ваш секрет красоты заключается в том, что вы так же красивы, как и добры» [Паван 2012, 71]. В опере Марлен, в соответствии с сюрреалистической логикой, предстает также и Сиреной, в тот момент, когда ее секретарша, откинув одеяло, видит вместо ног русалочий хвост.

Весь синонимичный ряд андрогинных образов, бесконечно множась, символизирует двусмысленность, ускользающую реальность и истину, иногда с меланхолией, а иногда и с насмешкой, как это происходит в конце раздела «Камилл(а)», когда звуковая пелена малой терции (лейтинтервал шарриновских сирен), исполняемой кларнетом с использованием мультифонии, раскрывается как анаморфоз паровой сирены, иронически обнажая другое значение сквозного образа оперы.

С Сиренами неразрывно связан другой архетип, играющий не менее важную роль в «Перепелах», — это *Голос*. Три голоса (меццо-сопрано, тенор и баритон) реализуют все ситуации пения в этой, основанной преимущественно на разговорных диалогах, опере. Певцы не идентифицируются с конкретным персонажем, их реальное присутствие на сцене всегда связано с безмянными лицами (пассажиры корабля и поезда, посетители раскопок, слуги и официанты и т. п.). Но по большей части они воплощают именно Голоса (голоса из радио, голоса из граммофона, далекие голоса, эхо голосов), определяя таким образом свою основную функцию здесь — представить Голос как таковой, явить, используя термин Барта, Идею Голоса. Первое их появление связано с «Песней сирен» (1 часть, раздел «Ночь») на слова К. Кавафиса:

Идеальные голоса и любимые  
тех, кто умерли, или тех, которые  
для нас потеряны, как и умершие.  
Порою с нами говорят они во снах;  
порою в мыслях мы их слышим.  
И со звучаньем их на миг к нам возвращаются  
звуки из первой поэзии нашей жизни —  
как музыка, ночью, далекая, что гаснет<sup>17</sup>.

В основе этой сквозной темы лежит начальный мотив ноктюрна Норины и Эрнесто “*Tornami a dir che t'amo*” из оперы «Дон Паскуале» Г. Доницетти (третий акт, сцена VI). Текст арии перекликается со стихотворением Кавафиса фразой: “*La voce tua si cara rinfranca il core oppresso*” («Твой голос дорогой оживляет сокрушенное сердце»). Это, по выражению Дж. Виная, «истинное прощание с бельканто Доницетти, которое временами кажется анаморфным» [Vinaу 2010, 20], действительно содержит черты, типичные для будущих транскрипций и анаморфозов композитора (см. *ил. 2*). «Сексуально определенная пара — тенор и сопрано» [Булгакова 2015, 72], ставшая центром итальянской оперы XIX столетия, заменяется парой меццо-сопрано и тенор<sup>18</sup>, скорее намекающей на гендерную инверсию, а транспозиция на квинту вниз меняет также и регистрово-акустический баланс оригинала: партия тенора звучит выше, чем меццо-сопрано. Шаррино постепенно отклоняется от основной мелодии, трансформируя ее. Начальный мотив — нисходящие хроматические терции — становится лейтмотивом сирен, который то тут, то там проявляется в разных местах оперы. Тему сопровождает «морской» аккомпанемент, исполняемый обертонами у струнных. Песня возвращается далее в «Раскопках» и «Перепелах в саркофаге», становясь своеобразной интерлюдией. Идея угасающей, исчезающей музыки получает в драматургии оперы прямое выражение: «Песня сирен» в последний раз прозвучит из уст Сальвадора Дали («Гала»), который цитирует лишь текст «Голосов» Кавафиса без музыки.

<sup>17</sup> *Кавафис К. П.* Голоса / перевод с греческого Евгении Казанджиду // Стихи.ру, 2000–2023. URL: <https://stihi.ru/2018/04/25/5451> (дата обращения: 27.03.2022).

<sup>18</sup> С 12 такта мотив Доницетти переходит к тенору и баритону, в то время как в партии меццо-сопрано контрапунктом звучит модуль, который станет основой вокального стиля Шаррино начиная с 1990-х годов.

Norina  
*pp*  
Tor - na - mi a dir che m'a - mi,

Ernesto  
Tor - na - mi a dir che m'a - mi,

Ил. 2 а. Г. Доницетти. «Дон Паскуале», 3 акт, сцена VI. Дуэт Норины и Эрнесто

Fig. 2 a. G. Donizetti. *Don Pasquale*, 3 act, scene VI. The duo of Norina and Ernesto

M.S.  
*pppp* (senza tr.) *ppp* (sempre sim. il trillo) *ppp*  
Vo - ci i.de - a - li e ca - re di quel - li che mo

T.  
*pppp* (senza tr.) *pp* (sempre sim. il trillo) *ppp*  
Vo - ci i.de - a - li e ca - re di quel - li che mo

Ил. 2 б. С. Шаррино. «Перепела в саркофаге», 1 часть, «Ночь», Песня сирен, тт. 4–6

Fig. 2 b. S. Sciarrino. *Cailles en sarcophage*, 1 parte, La Notte, The Song of sirens, meas. 4–6

Феномен смысла и звучания, Голос обладает амбивалентной сущностью: он «отсылает одновременно к внутреннему и внешнему, природному и культурному, аутентичному и искусственному, подлинному и иллюзорному, живому и мертвому, индивидуальному и нормативному, неопределенному и стереотипному, сиюминутно-событийному и легкоопосредуемому» [Булгакова 2015, 18]. Рождаясь внутри тела и становясь медиумом телесности, он выступает выразителем внутреннего, закрытого, сущностного. Время и культурные контексты могут предопределять в Голосе асексуальность, травестию мужского и женского начал<sup>19</sup>, про-

<sup>19</sup> Как это происходило, например, с певцами-кастратами, культ которых породил топос, «связанный с нечеловечностью звучания, сексуальной амбивалентностью, невозможностью удовлетворения эротического удовольствия и неизбежностью смерти» [Булгакова 2015, 72]. Позже подобными качествами стал наделяться и другой пограничный между полами голос — меццо-сопрано.

тивопоставлять его «правильному» зрению и связывать с обманом восприятия: «Голос оживляет неподвижную материю, но неминуемо ведет очарованного к гибели...» [Булгакова 2015, 77].

Голоса из граммофона в сценах «Галы», в сущности, иллюстрируют ту же множественность отражений, итерационность и рекурсивность, которые характерны для всей оперы. Механическое (= нечеловеческое) пение — подобие пения живого. Технология призвана сохранить это живое для того, чтобы вечно возвращать прошлое и сохранять живую память. Ирония, однако, заключается в том, что образуется фикция фикции или имитация имитации: певцы подражают механическим голосам, звучащим со старой пластинки, так же как инструменты воспроизводят не естественное звучание стрекочущих сверчков, а их механическую запись.

Третий сквозной образ-архетип «Перепелов» — *Платье* Марлен — функционирует как визуальный лейтмотив. Мы видим его мельком в витрине магазина на безголовом манекене («Папен»); в качестве гальюнной фигуры на носу корабля («Ночь»), окаменевшей реликвии, извлекаемой из земли крестьянами с картины «Анжелюс» Милле («Раскопки») или изысканного блюда, давшего название опере, которое достают из холодильника Марлен Дитрих и Грета Гарбо и украшают его кораллами, майонезом и листьями салата («Перепела в саркофаге»). Его приносят на подносе Марлен Дитрих, которая облачается в него для того, чтобы выступить перед зрителями («Марлен»); оно множится в витринах магазинов города, по которому гуляют Грета Гарбо и Сесил Битон («Гарбо»). *Платье* Марлен олицетворяет то ангела на диване («Гарбо»), то маленькую вареную русалку-ребенка, которую подают на обед у генерала Корка и потом хоронят в саду («За столом»), то самоубийцу-гермафродита на анатомическом столе у патологоанатома («Камилл(а)»).

С одной стороны, *Платье* — это вещь, способная преобразить, одеться значит стать другим. На многоликость как признак власти и могущества указывает любая мифическая рефлексия об одежде, будь то народно-поэтическая традиция (поговорки, сказки) или философско-эстетические и культурологические исследования. Одежда в целом и *Платье* как его предметный компонент представляют собой знаково-символическую систему, которая демонстрирует социокультурный статус «носителя» и в то же время служит отражением его индивидуальности, собственного «Я». С другой стороны, *Платье* само по себе, без человека, актуализирует концепт Пустоты.

Голос без тела, *платье* без человека в «Перепелах» становятся акустической и визуальной метафорами «присутствия отсутствия». По существу, они воплощают бартовскую концепцию соотношения смысла и формы

в современном мифе. Отнимая у вещей их человеческий смысл, миф, согласно Барту, заставляет их «обозначать отсутствие такового»: «Функция мифа — удалять реальность, вещи в нем буквально обескровливаются, постоянно истекая бесследно улетающей реальностью, он ощущается как ее отсутствие» [Барт 2008, 305].

Трактовка мифа в «Перепелах» соприкасается с пониманием современного мифа Р. Бартом, переносящим его в сферу языка. Подобно бартовским мифологиям повседневной жизни, которые представляют собой не рассказывание некоей истории, но лишь форму, способ обозначения, оперу Шаррино и Марини невозможно пересказать, потому что она формируется не как (хроно)логически связанное *повествование*, но как фрагментарный *дискурс*. Об этом размышляет композитор в предисловии к партитуре: «...рассказы, сюжет — это только средства: которые, согласно традиционной поговорке, ошибочно принимают за цель; в лучшем случае „история“ может считаться эффективной поддержкой для понимания. Смыслы, однако, заключаются не в самих средствах, а, скорее, в их выборе — и, следовательно, не в сюжете, но в способе, каким реализуется работа» [Sciarrino 1980, I].

Композиция «актов для музея навязчивых идей» (подзаголовок, данный Шаррино «Перепелам») состоит из трех частей, каждая из которых включает в себя три «главы». Это единственная опера композитора, в которой нет традиционных обозначений структурных единиц, таких как «акт» и «сцена». Отсылая к архитектонике литературного произведения, слово *parte* / часть указывает не только на новые принципы конструирования целого, но и на поиски новых способов коммуникации со зрителем-слушателем.

Подобно «Асперну», в «Перепелах» происходит четкое разделение слова пропеваемого и слова декламируемого, пения и разговорного диалога, которые наделяются разными драматическими функциями. Установка Шаррино и Марини на дискурсивность обуславливает семантическую и выразительную важность произнесенного слова. Масштабы и доминирование разговорного текста, присутствие большого количества драматических актеров<sup>20</sup> ставят вопрос о жанровых границах между собственно оперой и музыкой к драматическому спектаклю. Жанровый канон здесь определяется ролью музыки, которая отнюдь не является фоном или иллюстрацией к происходящему, но, скорее, как и в «Асперне», параллельным «присутствием», подобно актерам и сценическим объектам. Как уже отмечалось выше, в «Перепелах» принимают участие

<sup>20</sup> Для постановки требуются три актрисы и четыре актера.

лишь три певца (меццо-сопрано, тенор и баритон). Вокальные номера немногочисленны. Кроме упоминавшейся «Песни сирен», неоднократно исполняемой на протяжении оперы, это песня *Goody goody*, которая звучит за кулисами, пока Марлен Дитрих готовится к выступлению; терцет дам с острова Капри о сивиллах-прорицательницах («За столом»); дуэт в «Камилле»; фрагменты эстрадных композиций *Danse avec moi*, *Second hand rose*, *Les bijoux*, передаваемых по радио или звучащих со старой пластинки («Гала»); дуэт *dell'Angelus*.

Каждая сцена «Перепелов» представляет собой повторяющуюся структуру в борхесовском смысле, или, как поясняет Шаррино, «повторение, которое обнаруживается в перспективах, в постоянно меняющихся обстоятельствах, в соответствии с тем, что определяется как „мифическая схема“, дорогая авторам. Внутри сцен также циркулируют общие элементы, почти подсказки <...>. Однако повторение одной истории (или ее отражение в другой) — это лишь двусмысленное начало агонии бесконечных отображений» [Sciarrino 1980, I]. Наличие музыкальных повторений (лейтмотив сирен, материал Папен, фортепианный модуль «Камилла(ы)», а также цитаты «легких» композиций, музыка «сверчков», не говоря уже о своеобразной «репризе», которая концентрирует весь услышанный ранее материал в «Гала») является не только средством объединения, которое позволяет не потеряться слушателям в этом «море» историй, образов и интертекстов. В действительности Шаррино и Марини, экспериментируя с разными формами ассоциаций, преследуют цель изучения психологических механизмов восприятия: «с расчетливым изучением того, как зрительные ассоциации влияют на эмоциональность в музыке и, наоборот, эмоциональное состояние допускает различные ассоциации, [опера] следует через весь спектр аналогий вплоть до точки взаимного расстройства — в соответствии с сюрреалистической техникой: когда стимул больше не соответствует согласованной ассоциации» [Sciarrino 1980, I].

В предисловии к партитуре композитор справедливо отмечает сложности постановочной части, обусловленные воздействием на драматургию оперы сюрреалистической логики и методов кинематографического монтажа. В самом деле, комментарии в либретто и партитуре, касающиеся сценографии, требуют практически невыполнимых для театра 1970–80-х годов маневров. В основе всех оптических иллюзий лежит изменение угла зрения. Например, в «главе» «Ночь» пассажиры на палубе корабля видят движущийся по берегу поезд. В следующем разделе сцена представляет собой купе того самого поезда, в окне которого можно увидеть проплывающий мимо корабль с путешественниками. Далее купе

поезда превращается в гримерку, а потом в театральную сцену с двумя занавесами: тот, который ближе к зрителям, определяет фокус представления «Перепелов», тот, который в глубине сцены, — фактически его оборотную сторону, закулисье. В момент, когда дальний занавес поднимается, обнажая сверкающие лучи прожекторов, кажется, еще чуть-чуть, и зрители встретятся со своим собственным отражением, но ближний занавес одновременно опускается. Векторы изменяющейся перспективы движутся не только по горизонтали, но и по вертикали. Так, в разделе «За столом» сценография оказывается «перевернутой» относительно раздела «Ночь»: корабль опрокинут вверх дном, море и перила на потолке.

Множественность персонажей, историй, текстов, интертекстуальных ссылок апеллирует к тому общему, что их всех связывает, — к глубинам человеческой психики, предлагая встречу с непознаваемым, бессознательным и воображаемым. Отсюда берет начало образ Ночи, который станет сквозным в творчестве Шаррино<sup>21</sup>, ведь Ночь — метафора сумеречной зоны сознания, где размыта граница между реальным и ирреальным.

Главная тема «Перепелов» — *хрупкость и изменчивость восприятия* — определяет и ведущие принципы драматургии, движимой идеями превращения, метаморфозы, анаморфозы, реверсии. Отражение одной сцены, образа, текста, музыки в других порождает рекурсивную систему зеркальных подобий. Однако это отражение не буквальное, а трансформированное по законам сюрреалистической логики. Множественность персонажей, текстов, интертекстуальных отсылок компенсируется повторяющимися самореферентными образно-визуальными и музыкальными структурами — «следами, не такими незаметными, но и не настолько бросающимися в глаза, чтобы на них обратили внимание те, кто не хочет их воспринимать» [Sciarrino 1980, I]. Повторяющаяся мифическая схема, упоминаемая Шаррино в предисловии, обнаруживает себя в концепте двойника, который трактуется в лакановском смысле как расщепление между Я (*je*) и Другим-собой (*moi*). *Moi* определяет дистанцированный идеализированный образ «я», формируемый на «стадии зеркала» и противопоставляющий себя субъекту. «Мука бытия двумя»<sup>22</sup> по-разному

<sup>21</sup> В первой половине 1980-х годов появится целый ряд произведений, посвященных Ночи: *Ai limiti della notte* (1982) для виолончели, *Allegoria della notte* (1982) для скрипки и оркестра, *Autoritratto nella notte* (1983) для оркестра, *La navigazione notturna* (1985–2017) для 4-х фортепиано.

<sup>22</sup> Фраза Ж. Лакана из эссе «Мотивы параноидального преступления. Преступление сестер Папен». См.: Лакан Ж. Мотивы параноидального преступления. Преступление сестер Папен / перевод с французского Никиты Архипова // SYG.MA URL: <https://syg.ma/>

преломляется в парах персонажей (Кристина и Леа Папен, две служанки как их отражение, Марлен и ее секретарша, пара крестьян с картины «Анжелюс» Милле, Грета Гарбо и Сесил Битон, Гала и Дали, Мать и Сын) и достигает своей кульминации в трагической гендерной раздвоенности Камилла(ы). Не случайно в качестве эпиграфа для «Камилла(ы)» Шаррино выбирает фразу Пьера Клоссовски: «Другой — это дистанция между чем-то и тем же самым». Акустическая стратегия раздвоенности в этом разделе находит идеальное сценическое воплощение. Меццо-сопрано и тенор, чередуясь, поют фразы, как бы доносимые дуновением ветра. В основе дуэта лежит стихотворение Л. Арагона *Contre-Chant* из сборника «Одержимый Эльзой» (1963):

Напрасно образ твой спешит ко мне навстречу  
 Где я, там нет его, его я не привечу  
 Мой взгляд — стена, и ты на нем найдешь  
 Лишь тень мечты, что ты же создаешь  
 Мои глаза — зеркальное окно  
 И отражения им видеть не дано  
 В пустых зрачках найдет себе жильё  
 Отсутствие слепящее твоё<sup>23</sup>.

Согласно сценическим указаниям, певица находится за кулисами, а певец — вне сцены, но его голос раздаётся из трудно идентифицируемых точек зала, и постоянно перемещается в пространстве, «всегда издали и с противоположной от исполнительницы стороны» [Sciarrino 1980, 247]. Шаррино называет их дуэт невозможным, поскольку ни сами певцы, ни их голоса никогда не встречаются, не соединяются, подобно неуловимым отражениям в зеркале. Инструментальное сопровождение этого недостижимого дуэта образует два пространственно-акустических плана (см. *ил.* 3). Дальний, фоновый включает в себя остигатную ритмоформулу у фаготов, имитирующую стук колес поезда, вдохи и выдохи флейты и тихую мультифоническую терцию кларнетов, вызывающую ассоциации то ли с сиреной парохода, то ли с гудком паровоза. Другой (ближний) пространственный план связан с тембром фортепиано. Один

@nikita-archipov/zhak-lakan-motivy-paranoidalnogho-priestupleniia-priestupleniie-siestior-papien (дата обращения: 22.08.2021).

<sup>23</sup> Стихотворение в переводе на русский язык взято из книги: Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа. Семинары: Книга XI (1964) / пер. с фр. А. Черноглазова. Москва: Гнозис; Логос, 2004. С. 23. Переводчик стихотворения не указан, возможно, это автор перевода основного текста А. Черноглазов.

инструмент расположен в оркестровой яме и в буквальном смысле сопровождает певицу: когда она уходит со сцены, его звучание постепенно гаснет. Фактурный модуль фортепиано представляет собой «актуальную, но ничего не подозревающую модель раннего романтического пианизма» [Sciarrino 1980, I], а именно тип фактуры Этюда op. 25 № 1 Ф. Шопена.

Модуль подхватывается вторым фортепиано, расположенным за кулисами. Материал периодически возвращается, как если бы ветер доносил до слуха звуковые обрывки. Вызывая «призрачный образ воображаемого романтизма», Шаррино в действительности конституирует «ночную, ироническую и люциферианскую физиономию отношений, которые сегодня невозможны» [Sciarrino 1980, I].

Шопен, а также упомянутая выше аллюзия на Доницетти из «Песни сирен» — не единственные референции к классической музыке в «Переделах». Так, первые три звука мелодии сирен совпадают также с мотивом из «Легкого и изящного танца Дафниса» балета «Дафнис и Хлоя» Равеля (ц. 43 партитуры), на что указывает сам Шаррино. В «Раскопках» мелодическая фраза меццо-сопрано “*che tuor*” («которая умирает») воспроизводит начальную флейтовую мелодию «Послеполуденного отдыха фавна» К. Дебюсси (ил. 4).

Шаррино транспонирует оригинал на терцию ниже и метрически чуть растягивает второй звук. Стихотворение Кавафиса создает завуалированный иронический контекст для этой цитаты: «идеальные голоса» умерших порой оживают в нашей памяти, подобно музыке, которая гаснет на расстоянии.

Откровенно иронический оттенок носит цитата кларнетового пассажа, открывающего «Рапсодию в стиле блюз» Д. Гершвина (см. ил. 5). Грета Гарбо говорит, обращаясь к Сесилу Битону во время фотосъемки: «Я голодна». Фагот имитирует недовольное урчание в желудке, продолжением которого и является кларнетовый пассаж, причем не от *g*, как в оригинале у Гершвина, а от *es*, то есть с использованием дополнительного клапана. Это один из многочисленных примеров, где образуется насмешливая взаимосвязь между мифологическим и гастрономическим (и сиренам вроде Греты Гарбо ничто человеческое не чуждо).

Призрачная интродукция, с которой начинается раздел «За столом» (ил. б), имеет прообразом вступительные разделы арий Дж. Россини. Шаррино указывает на источник — каватина Розины из «Севильского цирюльника». Процедура искажения и трансформации оригинала сходна с тем, что композитор сделал с увертюрой Моцарта к «Свадьбе Фигаро» в «Асперне».

Fl. *in sol*

Cl. I

Cl. II

Fg.

M.S.

T.

*p*

*pp*

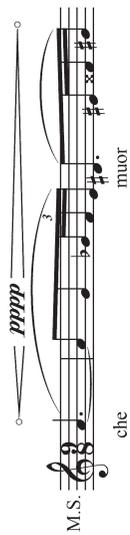
*poco*

*sim.*

*sim.*

Ил. 3. С. Шаррино. «Перепела в саркофаге», 3 часть, «Камилл(а)», тт. 103–105, фрагмент

Fig. 3. S. Sciarrino. *Camille en sarcophage*, 3 parte, Camille, meas. 103–105, fragment



Ил. 4. С. Шаррино. «Перепела в саркофаге», 2 часть, «Раскопки», тт. 29–30.

Fig. 4. S. Sciarrino. *Cailles en sarcofage*, 2 parte, Un samro, meas. 29–30.

I  
Cl.  
II  
Fg.  
I  
Trb.  
II

*gliss.*  
*pppp*  
*s/m*  
*rapidiss. leggeriss.*  
*(sempre piu p poss.)*  
*pp*  
*colpi di lingua*  
*5*  
*3*  
*5*  
*pp*  
*ppp*  
*pp*  
*suono pedale*

Ил. 5. С. Шаррино. «Перепела в саркофаге», 2 часть, «Грета», тт. 165–167, фрагмент

Fig. 5. S. Sciarrino. *Cailles en sarcofage*, 2 parte, Greta, meas. 165–167, fragment



Материал неоднократно возвращается на протяжении сцены, центром которой является вальс генерала Корка. Остинатная ритмическая пульсация у фагота (*ил. 7*) вызывает еще одну смутную аллюзию — на вступление из хореографической поэмы «Вальс» М. Равеля.

В беседе с Жанфранко Винаем, вспоминая о своем пути в музыкальном театре, Шаррино так определил значение «Перепелов»: «...это момент смерти, „нигредо“<sup>24</sup>, если воспользоваться алхимическим термином. Тот момент, в котором моя музыка умерщвляется, чудовищно превращаясь в уже существовавшую музыку, чтобы стать зеркалом реальности» [Vinaу 2002, 50].

Что имеет в виду композитор? Музыка «Перепелов», по существу, выполняет две функции:

1. Создание звукового ландшафта, гиперреалистической имитации окружающей среды, состоящей из природных (сверчки, насекомые, морские волны), человеческих (сердцебиение, дыхание) и искусственных (звук движения и торможения поезда, пароходная сирена, «заевшая» или крутящаяся после окончания пластинка, радиопомехи) акустических явлений. Они сюрреалистически перетекают одна в другую и их непрерывные метаморфозы создают иронию двойственности.
2. Создание звукового контекста *L'età d'oro della canzone*<sup>25</sup> («золотого века песни») посредством цитирования и аллюзий. Впрочем, анаморфозы и транскрипции американских джазовых стандартов и популярных эстрадных песен 1920–40-х годов также, по сути, являются либо сюрреалистической, либо гиперреалистической имитацией «идеальных голосов» давно ушедшей, мифической, «ископаемой» эпохи.

Эстрадные шлягеры, несущие отпечаток сиюминутности, эфемерности, в отличие от академической музыки более подвержены устареванию и забвению. Однако, устанавливая эмоциональную связь между конкретным периодом времени и музыкой, они в то же время становятся мощным эвокативным механизмом, концентрирующим ностальгию.

<sup>24</sup> Нигредо в алхимии означает первый этап создания философского камня, шире — начальная стадия любого процесса трансформации: распадение на разрозненные частицы, полное разложение, образование однородной черной массы.

<sup>25</sup> Работа над «Перепелами» способствовала появлению сборника “Blue Dream. L'età d'oro della canzone” («Голубая мечта. Золотой век песни») для сопрано-сола, балерины и фортепиано (1980), в который вошли 18 джазовых хитов конца 1920-х — начала 1930-х годов. Шаррино не только стал автором подборки, но также осуществил транскрипции и анаморфозы девяти композиций.



Репрезентированные как бы сквозь толщу времени, «легкие» композиции звучат в «Перепелах» с различными искажениями.

Стратегии искажения, позволяющие изменить музыкальный материал с помощью специфических средств, многочисленны в творчестве Шаррино. Дж. Банч [Bunch 2016] приводит порядка 16-ти вариантов, среди которых «стирание», «интерференция», «развоплощение», «атомизация», «скремблирование» и другие. Все они образуют феномен *sottovetro*<sup>26</sup> («за стеклом») — особое качество музыкальной материи, которая становится «бледным туманом, завесой, скрывающей или проявляющей реальность» [Sciarrino 1998, 139]. Концептуальное поле *sottovetro* включает как внутренние драматические импульсы, моделирующие механизмы трансформации памяти и восприятия, так и внешние, имитирующие, например, посторонние шумы, характерные для аналогового широкоэвещательного радио, или специфический «треск» при воспроизведении грампластинки на старом проигрывателе. Таблица 2 дает представление о широте привлечения цитатного материала «легких» песен, частоте и формах его использования в опере, а также стратегиях искажения, примененных к нему композитором. Последние заимствованы нами из классификации Дж. Банча.

Завершая ранний период оперных исканий композитора, «Перепела в саркофаге» стали одним из самых сложных и экспериментальных сочинений для музыкального театра того времени. В то же время опера открыла путь другим композициям Шаррино. Работа с фрагментами текстов, соотношение вокального и разговорного компонентов, музыкальные идеи, найденные в «Перепелах», — все это получит развитие как в сценических произведениях 1980-х годов («Vanitas», «Лоэнгрин»), так и в сочинениях, не связанных с театром, но сохраняющих драматическое ядро («Efebo con radio»). Эти «акты для музея навязчивых идей» также по праву можно назвать средоточием композиторских стратегий, которые Шаррино позже теоретически осмыслит и обобщит в серии своих известных лекций *Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi*. Недолгая сценическая жизнь «Перепелов в саркофаге», однако, свидетельствует о том, что, подобно изысканному и дорогостоящему блюду, давшему им интригующее название, представить их способен настоящий профессионал, подлинный художник, а оценить — истинный интеллектуальный гурман.

<sup>26</sup> Название, данное Шаррино одному из своих произведений.

Таблица 2. Американские и французские песни 1920–40-х годов, цитируемые в опере «Перепела в саркофаге» С. Шаррино  
 Table 2. American and French songs of the 1920–40s quoted in the opera *Cailles en sarcofage* by S. Sciarrino

Название песни	Краткая справка о песне	Формы используемая в опере	Моменты звучания в опере и их краткая характеристика	Тип искажения (по классификации Дж. Банча)
“Danse avec moi”	Слова: André Honez Музыка: Фрэнсис Лопес Год создания: 1947. Впервые песню исполнила Сюзи Делер (французская актриса и певица, 1917–2020) в фильме «Набережная Орфевр» (Quai des Orfèvres, 1947).	Только музыка	<b>1 часть, Папен</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>тт. 1–6</i>: фрагменты первых 3-х тт. мелодии песни попеременно исполняют 2 кларнета с эхо-отголосками отдельных интонаций у флейты; ударные, челеста и струнные создают «помехи» — контрастный материал, функция которого состоит в «затемнении» цитаты;</li> <li>• <i>тт. 7–10</i>: довольно точная цитата первых 6 тт. песни; 2 трубы распределяют между собой звуки мелодии; остальное оркестровое окружение сохраняет функцию шумового подавления цитируемого материала;</li> <li>• <i>тт. 50–75</i>: тема исполняется солирующей флейтой <i>in G</i> (<i>frullato</i>); 2 кларнета (<i>frullato</i> и <i>tremolo</i>) создают гармонический остов песни; у струнных в этот момент звучит «музыка насекомых» + мотив из шлягера “Night and day” (тт. 53, 75);</li> <li>• <i>т. 81</i>: у солирующей флейты тихо, но довольно отчетливо и почти без искажений звучит начальный мотив первых 3-х тактов, однако без гармонической поддержки;</li> <li>• <i>тт. 92, 95–96, 104–105, 110–112</i>: мотивы песни появляются как «окна»; исполнительские приемы аналогичны т. 81; наложения стилистически контрастного материала сведены к минимуму, мелодия звучит в полной тишине.</li> </ul>	Развоплощение Стирание Скремблирование Интерференция  Атомизация Интерференция  Интерференция Скремблирование Сопоставление Вивисекция Стирание  Вивисекция Стирание
		И текст, и музыка	<b>3 часть, Гала</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>тт. 10–44</i>: тему исполняет «голос из граммофона» (меццо-сопрано), «в нос» (<i>nasale</i>), с сильным вибрато каждой ноты, отчетливо (<i>mf</i>), на французском языке, в тональности оригинала; оркестровое сопровождение, помимо спорадической гармонической поддержки (двойные <i>tremoli</i> флейты</li> </ul>	Интерференция Вивисекция



(Продолжение)

Название песни	Краткая справка о песне	Формы исполъз-я в опере	Моменты звучания в опере и их краткая характеристика	Тип искажения (по классификации Дж. Банча)
"Goody goody"	Музыка: Мэтти Малнек Слова: Джонни Мерсер Год создания: 1936	И текст, и музыка	<p><b>1 часть, Марлен</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>т. 44–68: 3 вокалиста (меццо-сопрано, тенор, баритон) поют песню почти деликом, находясь за кулисами. Им аккомпанирует ансамбль (флейта <i>in C</i>, кларнет <i>in B</i>, басовый кларнет и фагот), который перед этим из оркестровой ямы проходит за кулисы, а потом, во время исполнения песни, возвращается обратно. Голоса и инструменты звучат очень тихо (ремарка: <i>издалека</i>), исполнение «носовым» звуком, но привычным способом звукоизвлечения. И вокальный, и инструментальный ансамбли в выстраивании вертикали используют принцип переkreщивания. Например, баритон поет все время выше тенора, фагот периодически звучит выше альтовой флейты и кларнета, используя максимально высокие звуки в своем регистре. Этот принцип отражается на голосоведении, в котором плавность сочетается со скачкообразными «разрывами».</li> </ul>	Переоркестровка
"Ain't Misbehavin'"	Музыка: Томас Уоллер и Харри Брукс Слова: Энди Разаф для бродвейской музыкальной комедии «Горячий шоколад Конни» Год создания: 1929	Только музыка	<p><b>1 часть, Марлен</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>т. 70: первые 6 тактов мелодии песни звучат соло у альтовой флейты с использованием обертонов; призрачное, интонационно негочное звучание; отдельные ноты переносятся на октаву ниже, меняя интонационный рисунок мелодии; стальная листа и струнная группа создают искаженные поверхности материала.</li> <li>т. 71–76: трансформированная мелодико-гармоническая структура того же материала; мелодия и гармония разделены на сегменты, исполняемые разными тембрами в расширенных инструментальных техниках; струнные создают искажающий фон.</li> <li>т. 77–78: «настоящая» музыка, т. е. деревянные и струнные играют своим обычным звуком вступление для того,</li> </ul>	<p>Развоплощение Интерференция</p> <p>Стирание Развоплощение Скремблирование Интерференция Атомизация</p>

			чтобы Марлен начала петь (ремарка: «Затем Марлен открывает рот, чтобы спеть»). Скрытая ирония: гармонический оборот у деревянных соответствует в оригинале окончанию песни, т. е. музыканты уже закончили играть, а певица еще даже не начала петь.	Стирание Развоплощение Скремблирование Интерференция Атомизация
			<b>2 часть, Грета</b> • т. 47–52: трансформированная мелодико-гармоническая структура первых 6 тт. песни, вариант, близкий к тому, что звучал в тт. 71–76 «Марлен»; струнные создают искажающий фон, близкий к радиопомехам.	Интерференция Скремблирование Стирание
“Willow Weep for Me”	Музыка и слова: Энн Ронелл Год создания: 1932 Джазовый стандарт	Только музыка	<b>2 часть, Грета</b> • тт. 54–75: тему песни с изменениями (отсутствует начальный ход вниз на октаву) исполняет флажолетами солирующая виолончель (очень тихо и призрачно), далее она звучит флажолетами у 1-х скрипок; в т. 70 обычным звуком у солирующей скрипки начальный мотив; с тт. 72–73 идет постепенная трансформация мотива в родственный ей “Sophisticated lady”.	Интерференция Стирание Скремблирование Суперпозиция
“Sophisticated lady”	Музыка: Дюк Эллингтон Слова: Митчелл Периш при участии Ирвинга Милса Год создания: 1932 Первоначально была написана как инструментальная композиция	Только музыка	<b>2 часть, Грета</b> • тт. 72–75: мотив песни как бы вырастает изнутри мелодии “Willow Weep for Me”; обе темы имеют схожие интонации и триольный ход; в тт. 74–75 первые скрипки исполняют привычным способом звукоизвлечения мотив “Sophisticated lady”, в то время как у труб контрапунктом по-прежнему звучит мотив “Willow Weep for Me”.	Интерференция Стирание Скремблирование Суперпозиция
“In the Mood”	Музыка: Глен Миллер, основана на композиции “Tiger Rag Stomp” Винни Маноне первая запись: 1938 Звучит в к/ф «Серенада Солнечной долины»	Только музыка	<b>3 часть, Перелета в саркофаге</b> • с т. 6 и до конца сцены: тему исполняет фатог в Ges с мощью характерного приема одиночных ударов языком без образования точной тоновой высоты; трубы заполняют паузы между мотивами то обычным звуком, то с помощью <i>soffio</i> ; мотив “In the Mood” является контрапунктом к «Песне сирен».	Развоплощение Интерференция Суперпозиция

(Окончание см. на след. стр.)

(Окончание)

Название песни	Краткая справка о песне	Формы исполъз-я в опере	Моменты звучания в опере и их краткая характеристика	Тип искажения (по классификации Дж. Банча)
“Second Hand Rose”	музыка: Джеймс Ф. Хэнли слова: Грант Кларк год создания: 1921	Только музыка	<p><b>2 часть, За столом</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>т. 75–76: фрагменты припева песни (без слов, закрытым ртом) исполняют 3 дамы с острова Капри (меццо-сопрано, тенор и баритон); Шаррино в предисловии не скрывает иронического контекста: «намок на увядших старушек?»..</li> </ul> <p><b>3 часть, Галя</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>тп. 80–113: песня звучит в исполнении трио меццо-сопрано, тенор, баритон, которые поют «носовым» звуком, не подключая грудной регистр, при этом баритон поет фальцетом, выше тенора; соло альта, к которому далее присоединяется струнная группа, — радиопомехи; альтовая флейта, кларнеты и фагот создают песенный аккомпанемент. Припев “Second hand rose” звучит почти целиком; к концу количество радиопомех увеличивается; искажение затрагивает и голоса, которые начинают петь <i>tremolato</i>.</li> </ul>	Стирание Вивисекция
“Who’s Afraid of the Big Bad Wolf?”	слова и музыка: Фрэнк Черчилл год создания: 1933 Песня была написана для мультфильма У. Диснея «Три поросенка»	И текст, и музыка	<p><b>2 часть, За столом</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>тп. 220–223: тема песни исполняется струнными (2 скрипки, альт, виолончель) в тот момент, когда на подносе приносят сирену в виде вареной маленькой девочки (ее символизирует Платья Марлен); звучность легкая (за счет штрихов <i>spiccato</i> и <i>jeté</i>), призрачно-фантастическая (динамика <i>pppp</i>) и интонационно неточная (флажолеты).</li> <li>тп. 289–293 (финал): теперь, тема звучит весьма громко (<i>fff</i>) у того же струнного квартета, с тем же использованием расширенных инструментальных техник. Духовые создают контрапункт, комбинируя традиционные и нетрадиционные приемы звукоизвлечения.</li> </ul>	Интерференция Переоржестровка
		Только музыка	<p><b>Развоплощение</b> Вивисекция</p> <p><b>Развоплощение</b> Интерференция</p>	

“Les bijoux”	музыка и слова: неизвестный автор исполнитель: Луи Линель	И текст, и музыка	<b>3 часть, Гала</b> • тт. 47–52: фрагмент песни исполняет баритон, имитируя радиотрансляцию; инструментальный ансамбль (альтовая флейта, кларнет, вторые скрипки, альт и контрабас), играющий «обычным» звуком, создает сопровождение, первые скрипки и альт — фоновые радиопомехи.	Стирание Переоркестровка Интерференция Вивисекция
“Dolorosa”	музыка и слова: неизвестный автор исполнитель: Robert Jusog год создания: 1921	И текст, и музыка	<b>3 часть, Гала</b> • тт. 68–71: фрагмент песни исполняет меццо-сопрано, имитируя радиотрансляцию; струнный ансамбль, альтовая флейта и кларнет, играющие «обычным» звуком, создают сопровождение. Тромбоны, чередуя открытые и закрытые звуки <i>soffio</i> , имитируют радиопомехи.	Стирание Переоркестровка Интерференция Вивисекция

### Типы искажений по Дж. Банчу [Bunch 2016, 253–255]:

*Атомизация* — регистровое или тембровое расположение партий / голосов цитируемого материала таким образом, чтобы создавалась пространственная аналогия. Размещение мелодий на крайних регистрах, перераспределение звуков гармоний на чрезвычайно широкие расстояния или отделение аккордовых тонов друг от друга с помощью экстремальных тембровых различий.

*Вивисекция* — маркированное вырезание материала из его первоначального символического контекста и обращение с ним как со звуковым найденным объектом. Резкое отсечение цитируемого фрагмента.

*Интерференция* — наложение гармонически / тембрально контрастного, нового композиционного материала поверх цитаты без полного ее затемнения. Искажение поверхности путем добавления к ней стилистически чужеродных фонематических приемов.

*Переоркестровка* — изменение аффекта (эмоции) цитаты путем изменения ее оркестровки. Без использования расширенного множества цитируемого материала. Возникновение эффекта неправильного запоминания.

*Развоплощение* — разрушение высотной основы с помощью расширенных инструментальных техник, при этом «скелет» или оболочка материала остается все еще узнаваемым.

*Разъединение* — разъединение частей цитаты (например, вокальной и инструментальной партий композиции) и их раздельное развертывание в разные моменты сочинения.

*Схремблирование* — нарушение или разрушение звучащей «поверхности» цитируемого материала с помощью tremoli / sprazolini.

*Сопоставление* — размещение двух и более цитат или звуковых объектов рядом друг с другом (по горизонтально), подразумевающее резонанс.

*Стирание* — стирание гармоний, ног или фрагментов из цитируемого материала. Удаление из него концептуально значимого аспекта.

*Суперпозиция* — временное наложение двух и более цитат или звуковых объектов друг на друга по вертикали.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- [1] Барт 2008 — *Барт Р.* Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. Москва: Академический Проект, 2008. 352 с.
- [2] Булгакова 2015 — *Булгакова О.* Голос как культурный феномен. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. 568 с.
- [3] Паван 2012 — *Паван Ж.* Марлен Дитрих / пер. с фр. Е. В. Пурьжинской. Москва: Молодая гвардия, 2012. 256 с. Электронная копия: Rrulit.me, 2011–2023. URL: <https://www.rulit.me/books/marlen-ditrih-download-279914.html> (дата обращения: 01.08.2022).
- [4] Павловская 2014 — *Павловская А. В.* Человек и еда: к истории зарождения традиций питания // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 2. Электронная копия: Открытая наука, ?–2023. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-i-eda-k-istorii-zarozhdeniya-traditsiy-pitaniya> (дата обращения: 24.07.2022).
- [5] Bunch 2016 — *Bunch J. D.* A polyphony of the mind: intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino: Dissertation. Urbana, Illinois, 2016. 509 p.
- [6] Sciarrino 1980 — *Sciarrino S.* Cailles en sarcophage: Partitura. Milano: Ricordi, 1980. 368 p.
- [7] Sciarrino 1998 — *Sciarrino S.* Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi. Milano: Ricordi, 1998. 148 p.
- [8] Terranova 2015 — *Terranova D.* Il mito nella drammaturgia sonora del teatro musicale contemporaneo. (Analisi comparata di tre casi: *Cailles en sarcophages* di Salvatore Sciarrino, *Medea* di Adriano Guarnieri, *Antigone* di Ivan Fedele). Tesi di dottorato di ricerca. Università degli Studi di Udine, 2015. 233 p.
- [9] Vinay 2010 — *Vinay G.* Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi: drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino. Milano: Ricordi – Accademia di Santa Cecilia, 2010. 282 p.
- [10] Vinay 2002 — *Vinay G.* La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano sul teatro musicale e la drammaturgia // Omaggio a Salvatore Sciarrino (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002), a cura di Enzo Restagno. Torino, Settembre Musica, 2002. P. 49–65.

## References

- [1] Barthes, Roland (2008). *Mifologii [Mythologies]*, translation from French, introductory article and comments by Sergey Zenkin. Moscow: Akademicheskiiy Proekt, 2008. 352 p. (in Russian).
- [2] Bulgakova, Oksana (2015). *Golos kak kul'turnyy fenomen [Voice as a cultural phenomenon]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 568 p. URL: [https://www.rulit.me/books/golos-kak-kulturnyj-fenomen-read-424281-5.html#section\\_2](https://www.rulit.me/books/golos-kak-kulturnyj-fenomen-read-424281-5.html#section_2) (accessed: 28.03.2022) (in Russian).
- [3] Pavan, Jean (2012). *Marlene Dietrich*, translated from French by Yekaterina V. Puryzhinskaya. Moscow: Molodaya gvardiya, 2012. 256 p. URL: <https://www.rulit.me/books/marlen-ditrih-read-279914-71.html> (accessed: 01.08.2022) (in Russian).

- [4] Pavlovskaya, Anna V. (2014). *Chelovek i eda: k istorii zarozhdeniya traditsiy pitaniya* [Man and food: on the history of the origin of food traditions] // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikaciya. 2014. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-i-eda-k-istorii-zarozhdeniya-traditsiy-pitaniya> (accessed: 24.07.2022) (in Russian).
- [5] Bunch, James Dennis (2016). *A polyphony of the mind: intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino*: Dissertation. Urbana, Illinois, 2016. 509 p.
- [6] Sciarrino, Salvatore (1980). *Cailles en sarcophage: Partitura*. Milano: Ricordi, 1980. 368 p.
- [7] Sciarrino, Salvatore (1998). *Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi*. Milano: Ricordi, 1998. 148 p.
- [8] Terranova, Daniela (2015). *Il mito nella drammaturgia sonora del teatro musicale contemporaneo. (Analisi comparata di tre casi: Cailles en sarcophages di Salvatore Sciarrino, Medea di Adriano Guarnieri, Antigone di Ivan Fedele)*: Tesi di dottorato di ricerca. Università degli Studi di Udine, 2015. 233 p.
- [9] Vinay, Gianfranco (2010). *Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi: drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*. Milano: Ricordi – Accademia di Santa Cecilia, 2010. 282 p.
- [10] Vinay, Gianfranco (2002). “La costruzione dell’arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale e la drammaturgia”. In *Omaggio a Salvatore Sciarrino* (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002), a cura di Enzo Restagno. Torino, Settembre Musica, 2002. P. 49–65.

Статья поступила в редакцию: 06.01.2023; одобрена после рецензирования: 04.02.2023; принята к публикации: 15.02.2023; опубликована: 27.03.2023.

The article was submitted 06.01.2023; approved after reviewing 04.02.2023; accepted for publication 15.02.2023; published: 27.03.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

педий в различные регионы России и Беларуси. Автор сборников народных песен, монографий и более 50 научных статей по различным проблемам музыкального искусства и фольклора. Научный руководитель четырех кандидатских диссертаций и более чем 30 выпускных квалификационных работ студентов консерватории по различным специальностям и направлениям подготовки.

*Анастасия Николаевна Романычева* — музыковед, аспирант кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор А. В. Денисов). В 2022 с отличием окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Музыковедение» (класс А. В. Денисова). Сфера научных интересов — английская музыка XX века.

*Анна Гурьевна Чупова* — музыковед. Победитель Общероссийского конкурса «Лучший преподаватель музыкально-теоретических дисциплин музыкальных училищ и колледжей России „Теория и история — энциклопедия музыки“» в номинации «Музыкальная литература» (2017), лауреат III Всероссийского конкурса «Наука о музыке. Слово молодых ученых» (Москва — Казань, 2009). Регулярно принимает участие во всероссийских и международных конференциях. Область научных интересов связана с европейским музыкальным театром XX–XXI веков, отечественной музыкой XX века, музыкой в структуре медиатекста.

author of folk song collections, monographs and more than 50 scientific articles on various problems of musical art and folklore. She is a scientific supervisor of four candidate dissertations and more than 30 final qualifying works of conservatory students in various specialties and training areas.

*Anastasiia N. Romanycheva* is a musicologist and a postgraduate student of the Foreign Music History Department of at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (scientific advisor — Dr. Habil. (Doctor of Art History), Professor Andrei V. Denisov). Graduated with honors from the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, where she studied under Prof. Andrei V. Denisov (specialty “Musicology”). Her research interests focus on the English music of the 20th century.

*Anna G. Chupova* — a musicologist. Winner of the national competition «The best teacher of music and theoretical disciplines of music schools and colleges of Russia “Theory and History-Encyclopedia of Music”» in the nomination “Musical Literature” (2017), laureate of the III national competition “The Science of Music. The word of young scientists” (Moscow – Kazan, 2009). She regularly participates in national and international conferences. Her research interests are related to the European musical theater of the XX–XXI centuries, Russian music of the XX century, music in the structure of media texts.

**opera musicologica**  
научный журнал  
Санкт-Петербургской консерватории  
Том 15. № 1. 2023

Подписано в печать 27.03.2022. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 10,6. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 70 экз. Заказ

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»  
197198, Санкт-Петербург,  
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н  
e-mail: skifia-print@mail.ru