

Анна Гурьевна Чулова – музыковед, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, заведующий отделом дополнительного образования Череповецкого областного училища искусств и художественных ремёсел имени В. В. Верещагина (Череповец, Россия), *schuvalova.anna2011@yandex.ru*

Anna G. Chupova – musicologist, lecturer of musical and theoretical disciplines, Head of Supplementary Vocational Education Department at the Cherepovets Regional College of Arts and Artistic Crafts named after V. V. Vereshchagin (Cherepovets, Russian Federation), *schuvalova.anna2011@yandex.ru*

УДК 782

DOI 10.61908/2413-0486.2021. 25.1.39-67

РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ LIEBESTOD
В ОПЕРЕ «LUCI MIE TRADITRICI» С. ШАРРИНО

RE-INTERPRETATION OF THE LIEBESTOD
IN SALVATORE SCIARRINO'S «LUCI MIE TRADITRICI»

Аннотация

Статья посвящена исследованию одной из самых известных опер итальянского композитора С. Шаррино «Luci mie traditrici». Анализируя диспозицию персонажей и их взаимоотношения, образно-смысловые оппозиции и их функционирование в либретто и музыке, композиционно-драматургические особенности, автор выявляет архетипические признаки, позволяющие отнести произведение Шаррино к актантной модели *Liebestod*. При сопоставлении смыслов «вечной» темы в прочтении Вагнера и Шаррино обнаруживается переосмысление концепта итальянским маэстро. Финальная сцена оперы знаменует собой капитуляцию любви, отражая сквозную тему театральных сочинений Шаррино – невозможность любить вследствие тотального взаимонепонимания и отчуждения людей в современном мире.

Abstract

The article is devoted to the study of one of the most popular operas by the Italian composer Salvatore Sciarrino «Luci mie traditrici». Analyzing the disposition of the characters and their relationships, figurative and semantic oppositions and the way they function in the libretto and music, compositional and dramatic features, the author identifies archetypal features that allow to attribute Sciarrino's work to the actantial model of the *Liebestod*. When comparing the meanings of the “eternal” theme in the interpretations of Wagner and Sciarrino, the author reveals the re-interpretation of the concept by the Italian maestro. The final scene of the opera manifests the surrender of love, reflecting the recurring theme of Sciarrino's theatre works – the inability to love due to global miscommunication and alienation of people in the modern world.

Ключевые слова: Сальваторе Шаррино, «Luci mie traditrici», опера, *Liebestod*, Вагнер, реинтерпретация

Keywords: Salvatore Sciarrino, «Luci mie traditrici», opera, *Liebestod*, Wagner, re-interpretation

Поэтический термин *Liebestod*, как известно, принадлежит Рихарду Вагнеру и связан с его оперой «Тристан и Изольда» – историей всепоглощающей Любви, которая находит своё осуществление в Смерти-преображении. Неологизм Вагнера отражает концепцию нерасторжимого единства Эроса и Танатоса, их тождественность друг другу и взаимообратимость. Эстетизация Смерти позволяет переосмысливать и её синонимичные спутники-метафоры: Ночь и Экстаз.

Liebestod как культурный архетип, смысловой и образный концепт музыкального искусства, опирается на бинарную оппозицию, в которой два самостоятельных понятия обретают новую смысловую сущность. Особенности интерпретации темы в европейской музыкальной культуре, как это убедительно показано в диссертации О. В. Филипченко [1], определяются ницшеанскими категориями «аполлонического» и «дионисийского» начал. Исследователь

рассматривает *Liebestod* сквозь призму актантной модели, выделяя такие субстраты, как пара влюблённых, живущих в разделяющей их «странной» действительности, где переплетаются реальность и сон, трагический «недостаток» героев, объясняющий их гибель, переоценка ими личного отношения к жизни и смерти, влечение к смерти, поэтизация Ночи как благоприятной поры для влюблённых, «добровольное умирание» во имя достижения сверхцели, катарсический финал. Эти архетипические черты позволяют обнаруживать единую модель в произведениях разных исторических эпох, стилей и жанров. Сами же сюжетные варианты, музыкальные интерпретации и историко-культурные модификации свидетельствуют о постоянной эволюции *Liebestod*, обусловленной поисками новых смыслов.

В новейшей истории оперы архетип *Liebestod* вновь интенсивно формируется и переосмысливается в опере Сальваторе Шаррино «*Luci mie traditrici*».

От драмы «Предательство во имя чести» к истории Джезуальдо

«*Luci mie traditrici*» – самая знаменитая, и, пожалуй, наиболее часто исполняемая опера Шаррино. Не будет преувеличением назвать её и самой известной итальянской оперой конца XX века, получившей единодушное признание и у публики, и у критики по обе стороны Атлантики. Синергия драматургических составляющих, эмоциональная острота, звуковая чувственность, семантическая интенциональность совместились в этой работе со структуралистскими процессами организации в макро- и микроформальных плоскостях.

Путь к опере был извилистым и занял почти десятилетие. В 1987 году Шаррино получил предложение написать музыку к пьесе «*Il tradimento per l'onore*» («Предательство во имя чести»), которая в то время приписывалась известному драматургу XVII века Джачинто Андреа Чиконьини. По разным причинам работа так и не состоялась, но драма заинтересовала композитора

напряжёнными сценами и почти готовыми для музыки дуэтами и была отложена для будущих проектов. В 1990-е годы внимание Шаррино привлекли трагические обстоятельства жизни итальянского композитора-мадригалиста эпохи Чинквеченто Карло Джезуальдо (1566–1613). Одним из импульсов было знакомство с книгой Джованни Юдика «Принц музыки»¹. Обдумывая возможность создания оперы, в основу которой ляжет история убийства принцем Венозы своей жены, сицилийский маэстро вспомнил о драме «Предательство во имя чести», фабула которой перекликалась со случаем Джезуальдо. «Но было странно, – вспоминал позднее Шаррино, – что в эпоху возвращения истории Джезуальдо эту пьесу полностью проигнорировали. До тех пор, пока я не подчеркнул очень тесную связь между человеческой трагедией Джезуальдо и этой драмой, написанной флорентийцем» [9, с. 59]².

В 1996 году, получив заказ от Шветцингенского театра, Шаррино начал работу над либретто оперы «Джезуальдо». Взяв за основу пьесу «Предательство во имя чести», композитор собирался сделать главными героями сочинения реальных исторических лиц: принца Венозы и Марию д'Авалос. Почти сразу же возникла идея использовать в качестве сквозной музыкальной темы мадригал Джезуальдо «Moro lasso». Однако узнав о том, что в Вене состоялась премьера одноименной оперы А. Шнитке, маэстро изменил свои намерения. Ознакомившись с партитурой русского композитора, Шаррино, хотя и не нашёл

¹ Iudica G. *Il principe dei musici*. Sellerio Editore Palermo, 1993. 208 p. Неоднократно переиздавалась. Книга получила премию Диего Фаббри в 1995 году и вдохновила режиссёра Вернера Херцога на создание фильма «Смерть на пять голосов» («Tod für fünf Stimmen»), снятого в том же году немецким телевидением ZDF. Спустя 20 лет автор опубликовал новую работу «Il caso Gesualdo» («Дело Джезуальдо», ed. La Vita Felice, 2013). Джованни Юдика (р. 1944) – известный итальянский юрист, профессор гражданского права в университете *LUISS Guido Carli* в Риме, президент *A.M.A.MI* (Академии старинной музыки в Милане), автор книг «Orfeo barocco» («Орфей эпохи барокко», ed. Sellerio, 1999, посвящена жизни А. Страделлы), «Chopin a Palma di Maiorca» («Шопен в Пальма-ди-Майорка», ed. La Vita Felice, 2009), «Mahler sul lettino di Freud e altre storie» («Малер на кушетке у Фрейда и другие истории», ed. La Vita Felice, 2011), «Il Musico fuggiasco» («Музыкант-беглец», ed. Archinto, 2018, о жизни и любви французского композитора эпохи барокко Анри Десмаре).

² Здесь и далее все иностранные источники цитируются в переводе автора настоящей статьи.

ничего, что не позволило бы ему продолжать сочинение оперы на схожий сюжет, всё же убрал ссылки на историю и музыку Джезуальдо.

В разгар работы произошёл несчастный случай: выходя из ресторана, Шаррино был сбит машиной и попал в реанимацию. Долгие месяцы, проведённые в больнице в почти обездвиженном состоянии, а потом в инвалидной коляске, казалось, отодвинули проект на неопределённый срок, но именно процесс сочинения, по уверению самого композитора, ускорил его выздоровление. Премьера «*Luci mie traditrici*» состоялась в Шветцингене в *Rokokotheater* 19 мая 1998 года³.

Энуклеация драмы

Первоисточник, на котором основано либретто, прозаическая трагедия «Предательство во имя чести» была опубликована в 1664 году⁴ под именем Джачинто Андреа Чиконьини (1606–1651), известного в ту эпоху драматурга и либреттиста, автора текстов к таким популярным в XVII веке операм, как «Ясон» Ф. Кавалли и «Оронтея» А. Чести⁵. Сравнивая произведения Чиконьини и «Предательство во имя чести», Шаррино обратил внимание на явное различие в литературном стиле. Сомнения в авторстве Чиконьини подтвердились найденным в примечании к «*Amar, e non saper chi in Drammaturgia*» Лионе Аллаччи (Рим, 1666) упоминанием о жалобе венецианского юриста Франческо Страмболи. Последний писал о недобросовестности римского редактора, опубликовавшего его пьесы под именем Чиконьини, чтобы извлечь

³ Режиссёром спектакля стал Питер Оскарсон, главные партии исполнили Шарон Спинетти, Кай Вессел, Георг Нигл, Пол Армин Эдельманн. Оркестром Штутгартского радио дирижировал Паскаль Рофе.

Российская премьера концертно-сценической версии оперы под названием «Живый свет моих очей» прошла 22 ноября 2012 года в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Художественным руководителем проекта выступил В. Тарнопольский. Для сценической постановки была приглашена известный режиссёр 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).

⁴ По другим данным в 1659 году.

⁵ Обе оперы были поставлены в Венеции в 1649 году.

большую материальную выгоду. Среди перечисленных им пьес упоминалось и «Предательство». Благодаря проницательности Шаррино истина восторжествовала и подлинное авторство было установлено – создателем этой трагедии ныне считается именно Ф. Страмболи.

Однако композитор существенно переработал пьесу. Для того чтобы понять масштаб изменений, проделанных Шаррино, изложим вкратце сюжет оригинала.

Герцог Федерико ди Поплей живёт в любви и согласии с молодой красивой женой Алоизией, в которую также тайно влюблён дворецкий Родриго. Супруги приезжают по приглашению приятеля Герцога, маркиза Альфонсо ди Радиано, в его дворец. Маркиз и Алоизия влюбляются друг в друга с первого взгляда и не могут противиться своей страсти. Дворецкий узнаёт об измене Алоизии и рассказывает об этом герцогу Федерико. Старинная поговорка «месть – это блюдо, которое нужно подавать холодным» объясняет дальнейшую стратегию поведения Федерико. Внезапно вернувшийся Герцог застаёт прелюбодеев, но сохраняет им жизнь, убивая при этом слугу Родриго. Раскаявшуюся Алоизию терзают муки совести, но она верит в то, что муж простил её. Федерико ходатайствует также за маркиза Альфонсо перед королём, желавшим в гневе наказать прелюбодеев. В действительности Герцог просто выжидает удобного момента, чтобы убить своего соперника. Пригласив маркиза к себе на загородную виллу, за обедом Федерико постепенно раскрывает свои карты и жестоко убивает обидчика. Ту же тактику поведения он использует и со своей женой⁶. Убедив Алоизию в своей любви, он приводит жену в спальню, где в постели находится труп её любовника и также жестоко убивает её, предаваясь страданиям своей сломленной души и оплакивая свою разрушенную жизнь.

⁶ Именно эта тактика поведения главного героя и получила отражение в названии пьесы – «предательство» ради чести, то есть он предаёт жену и друга, которые уверены в том, что он их простил.

Из приведённого изложения становятся очевидны параллели между сюжетом пьесы Страмболи и событиями, имевшими место в жизни Карло Джезуальдо в 1590 году. Напомним, что князь Венозы женился на своей кузине, прекрасной Марии Д'Авалос, которая к тому времени уже дважды была вдовой. Родив Джезуальдо сына, Мария спустя некоторое время стала любовницей неаполитанского аристократа Андреа Фабрицио Карафа, тоже, к слову, женатого. Их связь продлилась около двух лет и была раскрыта коварным доном Джулио, дядей Джезуальдо, чьи домогательства прекрасная Мария отвергла. Князь Венозы устроил влюблённым ловушку. Притворившись, что уезжает на охоту, он вернулся ночью в палаццо вместе с вооружёнными слугами, которых послал вперед, чтобы застрелить донну Марию и её любовника. После этого он ворвался в спальню и в охватившем его безумии изуродовал трупы мечом. Хотя поступок Джезуальдо соответствовал кодексу чести того времени и давал ему иммунитет, то есть привилегию освобождения от ответственности за совершённое убийство, сам факт того, что не «голубая кровь» отомстила «голубой крови», не давал покоя ни композитору, ни родственникам убитых. Преступление, совершённое с помощью слуг, не могло полностью восстановить честь князя и, кроме того, становилось оскорблением для семей донны Марии и дона Фабрицио.

Нетрудно заметить, что и реальная история Джезуальдо, и пьеса Страмболи, вероятно, вдохновлённая этими подлинными событиями, уже содержат некоторые архетипические черты темы *Liebestod*: пара влюбленных, чья любовь является запретной, трагический «недостаток» героев, их «заблуждение» в виде пренебрежения общепринятыми нормами, переступания через нравственные законы и чувство долга, в результате чего их настигает смерть.

По словам Шаррино, вдохновляющей идеей для него послужили диалоги Федерико и Алоизии – практически готовые любовные дуэты со скрытым свидетелем. Работая над текстом, композитор сделал всё, чтобы максимально

унифицировать историю, исключить из неё лишнее, всё, что мешает театральному представлению – философские отступления, юридические оправдания, побочные линии, второстепенных персонажей, комментирующих происходящее. Сократив количество персонажей до четырёх человек (Герцог Маласпина, Герцогиня Маласпина, Слуга и Гость), Шаррино сконцентрировался на центральном ядре драмы. Действия сведены к минимуму, на сцене практически ничего не происходит, события (измена Герцогини, убийство Слуги и Гостя) вынесены за рамки сценического представления. Время повествования сжимается до одного дня. Принцип работы с текстом оригинала, названный Шаррино энуклеацией драмы, в конечном итоге привёл к созданию абсолютно новой драматургии, в которой мало что осталось от первоисточника. Предельно «высушенный», освобождённый от барочной тяжеловесности текст стал настолько лаконичным, что каждая фраза обрела двусмысленность и символичность. Например, отправив Слугу шпионить за Герцогиней, Маласпина роняет: «Черёд твой первым будет». Таким образом всего лишь одна фраза Герцога раскрывает участь, которая уготована Слуге.

Структурные особенности оперы

Оригинал Страмболи, состоящий из 3-х актов и почти 50 сцен, сжимается в либретто Шаррино до 2-х действий и 8 сцен. Важную роль играет пролог, три интермеццо, небольшие инструментальные интермедии с *Viuo* («темнота») и прелюдия перед сценой VI.

Композиционно-структурная диспозиция оперы, основанная на взаимодействии симметрии и асимметрии, является полностью оригинальной, независимой от первоисточника. Восемь сцен образуют внутреннюю симметрию, исходя из места действия: в первых четырёх сценах события происходят в саду, в следующих четырёх – внутри дома (см. таблицу № 1). Однако эта симметрия находится в явном несоответствии с временем действия, определяющим разделение на акты: первое действие включает 5 сцен,

связанных со светлым временем суток (утро и полдень), а второе – 3 сцены, объединённые надвигающейся темнотой (сумерки, вечер, ночь).

Таблица № 1

Сцены	Место действия	Время действия	Персонажи	Образы и идеи	Текст (повторяющиеся слова-мотивы)
Сцена 1	сад	утро	синьор Маласпина, синьора Маласпина	Шип и кровь	«Моя жизнь» (Герцог)
Сцена 2	сад	утро	синьор Маласпина, синьора Маласпина, Слуга	Три взгляда на любовь и действия любовников	«Мой рай» (Герцог) «Моя жизнь» (Герцог) «Смерть» (Слуга)
Сцена 3	сад	полдень	синьора Маласпина, Гость	Четвёртый взгляд на любовь как ввеличную силу. Обманчивое зрение	«Рай – ад» «Любовь – смерть»
Сцена 4	сад	полдень	синьора Маласпина, Гость, Слуга		«Любовь – смерть» «Моя жизнь» (Герцогиня) Клятва в верности
Сцена 5	внутри дома	полдень	синьор Маласпина, Слуга	Прозрение	«Возможное – невозможное» «Моя жизнь» (Герцог)
Сцена 6	внутри дома	сумерки	синьора Маласпина, синьор Маласпина		«Я разрываюсь между двумя мечтами» (Герцогиня) Клятва в верности «Жизнь – смерть» «Мой рай» (Герцогиня) «Мой ад» (Герцог)
Сцена 7	внутри дома	вечер	синьора Маласпина, синьор Маласпина	Мирт и кипарис	«Возможное – невозможное»
Сцена 8	в комнате	ночь	синьора Маласпина, синьор Маласпина	Кинжал (шип) и кровь	«Моя жизнь» (Герцогиня) «Моя смерть» (Герцог) «Я разрываюсь между двумя мечтами» (Герцогиня)

Сцена 5 задумана как анжамбеман. Приём стихотворного переноса, основанный на несоответствии синтаксической и ритмической паузы, при котором конец фразы не совпадает с концом стиха, прекрасно отражает несовпадение структурных разделов оперы и пространственно-временных границ диегетического повествования и подчёркивает важную роль сцены 5: здесь предательство Слуги определяет решающий поворот всей трагедии.

Меньшее количество сцен второго действия уравновешено, с одной стороны, их большей продолжительностью, с другой – дополнительными тормозящими моментами в виде двух инструментальных интермеццо.

Четыре взгляда на любовь

Либретто оперы представляет собой довольно тонкую и сложную структуру, построенную на различных симметриях, взаимодействиях и взаимных отражениях слов, идей, образов, поступков персонажей. Герои говорят на дуалистическом языке в терминах бинарных оппозиций, среди которых центральными оказываются *vita – morte* (жизнь – смерть), *paradiso – inferno* (рай – ад), *impossibile – possibile* (невозможное – возможное).

Взаимообратимость этих понятий связана с идеей предательства. В самом деле, предательство движет поступками всех персонажей оперы: синьора предаёт доверие мужа, слуга предаёт синьору, гость предаёт дружбу, которая связывает их с герцогом, синьор предаёт доверие жены (веру в то, что муж простил её). Однако Шаррино призывает постановщиков не делать сильный акцент на преступлении, поскольку это уводит от центральных вопросов оперы. Все бинарные оппозиции вращаются вокруг главной темы: что есть любовь?

В «*Luci mie traditrici*» предстают разные взгляды (точки зрения) на любовь, которые являются индикаторами отношений героев. С самого начала мы видим инверсию традиционных гендерных ролей, лежащую в основе взаимоотношений Герцога и Герцогини. Она – активно деятельная, отважная, смелая, он – робкий, боязливый, чувствительный, падающий в обморок при виде крови. На гендерную

инверсию указывают также притяжательные местоимения, устанавливающие объект обладания. Весьма симптоматично, что на слова жены «Вы мой», Герцог не отвечает «Вы моя», а говорит: «Я ваш», тем самым раскрывая не только доминирование феминных черт в своём характере, но и полный отказ от себя, растворение в своей любви.

То, как представляют себе любовь главные герои, обнаруживает их полную противоположность в сцене 2. Антитетичность усложнена присутствием третьего человека, чья точка зрения высвечивает новый смысловой ряд центральной темы:

LA MALASPINA⁷

Chi ama è ardito.

IL MALASPINA

Chi ama teme.

UN SERVO (*non visto*)

Ah chi ama si tormenta.

LA MALASPINA

Sono ardita.

IL MALASPINA

Io timoroso.

SERVO (*non visto*)

Io disperato.

LA MALASPINA

Ardita perché v'amo.

IL MALASPINA

Timoroso perché v'adoro.

SERVO (*Non visto*)

Disperato perché non oso.

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Тот, кто любит, смел.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Тот, кто любит, пуглив.

СЛУГА (*невидимый*)

Ах, тот, кто любит, страдает.

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Я отважна.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Я робок.

СЛУГА (*невидимый*)

Я несчастен.

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Я отважна, потому что люблю вас.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Я робок, потому что я вас обожаю.

СЛУГА (*невидимый*)

Я несчастен, потому что я не осмеливаюсь.

В опере представлен ещё один взгляд на Любовь как на вневличную силу (судьбу, рок), которой персонажи не могут сопротивляться, которая лишает их воли и как бы руководит их поступками. Характерны в этом смысле фразы Герцогини и Гостя (сцена 3), выдержанные в стилистике любовной литературы эпохи Возрождения:

L'OSPITE

O che forza mi violenta...

ГОСТЬ

Ах, какая сила меня взяла в плен...

⁷ Либретто приводится по изданию: Salvatore Sciarrino. *Luci mie traditrici*. La Fenice prima dell'Opera 2018–2019. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. P. 29–41.

LA MALASPINA

O che violenza mi forza...

L'OSPITE

Palpita il cuor nel seno.

LA MALASPINA

Arde nelle viscere l'alma.

L'OSPITE

Amore m'ha ferito.

LA MALASPINA

Morte, perché non m'uccidi?

L'OSPITE

Misero, e che farò?

LA MALASPINA

Infelice, e che farai?

L'OSPITE

Soffrirò.

LA MALASPINA

Tacerò.

L'OSPITE

Penerò.

LA MALASPINA

Morirò.

L'OSPITE

O amore...

LA MALASPINA

O Onore...

L'OSPITE

Occhi miei traditori...

LA MALASPINA

Luci mie traditrici...

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Ах, что за сила овладевает мной...

ГОСТЬ

Бьётся сердце в груди.

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Пылает в недрах душа.

ГОСТЬ

Любовь ранила меня.

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Смерть, почему не убьёшь меня?

ГОСТЬ

Несчастный, что мне делать?

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Несчастливая, что мне делать?

ГОСТЬ

Страдать.

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Молчать.

ГОСТЬ

Мучиться.

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Умереть.

ГОСТЬ

О, любовь...

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

О честь...

ГОСТЬ

Очи мои предательские...

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Обманчивый свет моих очей...

Обратим внимание на то, какими словами Герцогиня и Гость описывают свои чувства: *forza* (сила, власть), *violenza* (насилие, неистовство), *violenta* (насильственный, принудительный). То есть сила охватившей их внезапно страсти воспринимается обоими как насилие, совершаемое над ними. Во взаимном созерцании друг друга они познают чувственную красоту, понимая при этом, что зрение их обманывает, вводит в заблуждение, предаёт.

В процессе развития событий Герцог и Герцогиня меняют свой взгляд на любовь. В приведённом выше диалоге синьора Маласпина переживает любовь как страдание. Осуждение «предательского зрения», принуждающее её к молчанию, терзания между долгом чести и силой любви, не поддающейся

рациональному управлению, желание умереть – всё это сближает топос её речи с выражениями Слуги и его точкой зрения на любовь. Молчание для обоих (и для Герцогини, и для Слуги, хотя для каждого по-своему) является способом сохранить честь Герцога⁸. Нарушая молчание, они встают на путь предательства.

Во втором действии восстанавливается равновесие традиционных гендерных ролей между супругами: он становится активным, требовательным, она – слабой, он приказывает, она подчиняется.

IL MALASPINA

Aprite le cortine del letto.

LA MALASPINA

Mi trema il polso...

IL MALASPINA

Adesso così poco ardita?

LA MALASPINA

Mi si ghiaccia il sangue...

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Одёрните полог кровати.

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Моё сердце колотится...

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Так мало отваги теперь?

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Моя кровь стынет в жилах...

Теперь для Герцога выражением любви становится смелость, способность преодолеть свою чувствительность, совершить поступок, переступить через себя.

Оппозиции «жизнь – смерть» и «любовь – смерть» в опере

Взаимобратимость жизни и смерти, как уже отмечалось выше, находит отражение в речах главных героев. В первом действии Герцог называет жену *mia vita* (моя жизнь), *mio paradiso* (мой рай), во втором – *mio inferno amoroso* (мой возлюбленный ад), *morte amorosa* (возлюбленная смерть). Разговоры супругов в последних сценах постоянно вращаются вокруг жизни и смерти. Желание Герцогини умереть не имеет однозначного толкования. Мы не знаем, обусловлена ли эта готовность, даже стремление к смерти вновь вспыхнувшей

⁸ См. фразу Герцога, обращённую к Слуге, когда тот рассказывает об измене синьоры: «Non ero disonorato se tacevi» («Я не был бы обесчещен, если бы ты промолчал»).

любовью к мужу⁹ или связана с мучительным переживанием собственной раздвоенности.

IL MALASPINA

Signora Duchessa, che fate?

LA MALASPINA

Nulla e molto.

IL MALASPINA

Come nulla e molto?

LA MALASPINA

Vivo per nulla e molto mi stanco di pensare alla colpa.

IL MALASPINA

Di ciò non più si parli.

LA MALASPINA

Di ciò sempre si pensi. Io perdonata?

E come?

Ah divisa tra due sogni, non vi stupisca s'io mi chiamo viva e morta.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Синьора Герцогиня, что вы делаете?

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Ничего, и много.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Как так, ничего и много?

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Моя жизнь пуста, но я изнемогаю под тяжестью вины.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Не говорите об этом более.

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Об этом думаю постоянно.

Я прощена? И как?

Ах, я разрываюсь между двумя мечтами, не удивляйтесь, что я называю себя живой и мёртвой.

Однако так же – живым и мёртвым одновременно – чувствует себя и Герцог. Он, по существу, умер в тот момент, когда Слуга сообщил ему об измене жены:

IL MALASPINA

Mi costringete a ucciderti.

SERVO

Così risarcirà l'onore.

IL MALASPINA

Ma perderò colei ch'è la mia vita.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Меня вынуждаешь убить.

СЛУГА

Тем честь вернёте.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Но потеряю ту, кто жизнь моя.

«Mia vita» – не просто выражение топоса всеобъемлющей любви, характерное для эпохи Возрождения. Согласно популярнейшей в то время теории любви, изложенной в трактате «Комментарий на “Пир” Платона» (1484) Марсилио Фичино, любовь предстаёт как единство жизни и смерти. Любящий, отрекаясь от самого себя и отдавая себя другому как бы умирает в себе самом и возрождается к жизни в душе другого, узнаёт себя в нём, так что двумя телами

⁹ См. слова Герцогини, обращённые к мужу в сцене 6: «Io parlo dell'amore presente che è immense» («Я говорю о любви, которую испытываю сейчас и которая безгранична»).

владеет одна душа. «О удивительная сделка, при которой кто отдаёт самого себя ради другого – обладает другим и продолжает обладать собой!.. – восклицает Фичино. – Ибо кто однажды умер, воскресает дважды, и за одну жизнь обретает две, и из себя одного превращается в двоих» [2, с. 159]. Потеряв любовь жены, Герцог становится мёртвым, ибо, по словам того же Фичино, «нелюбимый любящий вполне мёртв» [там же], ведь его душа отвергнута и не живёт ни в нём самом, ни в том, в ком страстно стремится жить¹⁰.

Убив жену, Маласпина метафорически убивает и себя. Именно поэтому он начинает называть её *mia morte* (моя смерть). Смерть же Герцогини, пока она его ещё (или опять) любит, даёт ему уверенность, что эта любовь больше не прервётся и будет вечной, как его собственная. Символично, что синьора Маласпина в последних сценах начинает называть мужа *mia vita* (моя жизнь). Обусловлено ли это настоящей страстью или же пониманием того, что от прощения и любви мужа зависит её жизнь? Вопрос остается открытым. Однако слияния идентичностей в этой паре влюблённых нет, вернее, оно имеет одностороннюю направленность, лишь со стороны Герцога, который говорит в сцене 8: «Invero: la vita è morte e la morte è vita» («Воистину: жизнь – это смерть, а смерть – это жизнь»). Синьора же Маласпина, хотя и говорит, что готова умереть за мужа, в действительности отделяет себя от него, о чём свидетельствуют её слова в сцене 6:

IL MALASPINA

Come mi amate voi?

LA MALASPINA

Come ama vostra Eccellenza l'anima sua.

IL MALASPINA

Mi amate come voi stessa?

LA MALASPINA

No, mio signore, ché vi odierai.

IL MALASPINA

Odiate voi medesima?

LA MALASPINA

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Как вы меня любите?

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Так любит Ваша Светлость свою душу.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Вы любите меня так же, как себя?

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Нет, синьор, я бы вас возненавидела.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Вы ненавидите себя?

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

¹⁰ Любопытно, что в эту теорию вписывается и любовь Слуги к синьоре Маласпина. В сцене 2, наблюдая за любовными признаниями Герцога и его жены, Слуга говорит знаменательную фразу: «Io della morte» («Я принадлежу смерти»).

Odio me medesima.

IL MALASPINA

Perché?

LA MALASPINA

Lo sapete perché.

Я ненавижу себя.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Почему?

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Вы знаете, почему.

Для немецкой премьеры Шаррино выбрал название «Die tödliche Blume» («Смертоносный цветок»), для английской – «The Killing Flower» («Убивающий цветок»). Это название не только отзывается в фамилии Malaspina, что буквально означает «злой шип», но и обыгрывает ретроспективно возвращающийся в заключительной сцене образ розы, о чей шип поранилась синьора Маласпина. Этот шип трансформируется в острое жало ножа, которым Герцог закалывает свою супругу:

IL MALASPINA

È vostra questa spina, io voglio
pungervi.

LA MALASPINA

Lacerate dunque l'altra immagine.

IL MALASPINA

Uscite o voi calici.

LA MALASPINA

Ah divisa tra due sogni.

IL MALASPINA

Lavatemi nel sangue.

A Dio, a Dio, sempre vivrò in tormento.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Вот ваш шип, которым я хочу уколоть.

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Отражение другого образа.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Наполните кубки.

СИНЬОРА МАЛАСПИНА

Ах, я расколота между двумя мечтами.

СИНЬОР МАЛАСПИНА

Умойте меня кровью.

Прощайте, прощайте, я буду жить в
вечных мучениях.

Таким образом, рождённая из крови роза¹¹ становится символом любви, которая рождается из смерти¹² и порождает смерть¹³.

Для итальянской версии оперы Шаррино выбрал название «Luci mie traditrici» – это ключевая фраза, взятая из диалога между Герцогиней и Гостем в сцене 3. Стоит признать, что это название, хотя и трудно переводимое на другие языки, представляется более удачным. Буквальный его перевод на русский язык

¹¹ См. ответ Герцогини в сцене 1 на слова Маласпины о слишком высокой цене её крови: «Нет, если из этой крови роза рождена».

¹² «Я – ваша смерть?» – спрашивает Герцогиня мужа в последней сцене. «Возлюбленная смерть», – отвечает тот.

¹³ «Ах, живу, чтобы принести смерть другим», – восклицает синьора Маласпина в последней сцене.

«Мои предательские глаза» не отличается поэтичностью, а вариант, укоренившийся в России после премьеры оперы – «Лживый свет моих очей» – не вполне точно соответствует авторской концепции из-за ярко выраженной негативной окраски слова «лживый» и сопутствующих ему синонимов «притворный», «неискренний», «двуличный». Слово «Lucе» в итальянском языке довольно ёмкое и вмещает в себя такие определения как «свет», «сияние», «зеркало», «вселенная», «истина». В опере Шаррино центральную роль играет обманчивость видения, зрения, поэтому адекватным (но опять-таки лишённым поэзии) переводом было бы «Моё обманчивое зрение». Итальянское название «Luci mie traditrici», кроме того, вырастает в более ёмкую метафору и, по мнению М. Саксер, «знаменует собой радикальное изменение в дискурсе любви с момента возникновения жанра оперы», ибо обманчивость визуального восприятия друг друга, обозначенная в заглавии, «указывает на фундаментальную неопределённость в отношении визуального восприятия и связанного с ним чувства любви» [6, с. 37].

Анаморфоз старинной песни и образ смерти

Драматургия «Luci mie traditrici» расслаивается, образуя то, что представлено на сцене, и то, что не показывается, но обретает «плоть» в музыке. Параллельно трагической истории предательства, ревности и убийства в опере разворачивается имманентно музыкальный «сюжет», который составляют пролог и три интермедии, основанные на Элегии Клода Ле Жёна «Qu'est devenu ce bel œil» (см. пример № 1). Трёхголосная шансон на текст Дюрана «Tombeau d'une belle et vertueuse Dame»¹⁴ – прекрасное «око» 1608 года – как указывает сам Шаррино, «имеет точную функцию: напоминание об эпохе».

Смысл её включения и манипуляции с оригинальным материалом вызывают в памяти «Le voci sottovetro» – обработки (*elaborazioni*) мадригалов

¹⁴ Буквально «Могила прекрасной и добродетельной дамы». Шаррино воспользовался текстом на современном французском языке.

Джезуальдо для голоса и ансамбля, над которым Шаррино работал в тот же самый период. «Голоса за стеклом» – образное выражение, своего рода троп в музыке Шаррино, раскрывающий принцип стирания, искажения, преломления, разложения на составляющие элементы оригинала.

Пример № 1

К. Ле Жён. Элегия «*Qu'est devenu ce bel œil*»

Dessus
Haute-contre
Taille

Qu'est de - ve - nu ce bel œil qui mon ame é - clai - rait ja de ses rais, Dans qui l'A - mour re - trou -
 Qu'est de - ve - nu ce bel œil qui mon ame é - clai - rait ja de ses rais, Dans qui l'A - mour re - trou -
 Qu'est de - ve - nu ce bel œil qui mon ame é - clai - rait ja de ses rais, Dans qui l'A - mour re - trou -

vait ses flé - ches, flam - mes et traits? Qu'est la bouche or' de - ve - nu et ce ris si mi - gnard, et ce
 vait ses flé - ches, flam - mes et traits? Qu'est la bouche or' de - ve - nu et ce ris si mi - gnard, et ce
 vait ses flé - ches, flam - mes et traits? Qu'est la bouche or' de - ve - nu et ce ris si mi - gnard, et ce

dis - cours? Dont ma mai - tresse a - tra - pait les plus fa - rouche en a - mours?
 dis - cours? Dont ma mai - tresse a - tra - pait les plus fa - rouche en a - mours?
 dis - cours? Dont ma mai - tresse a - tra - pait les plus fa - rouche en a - mours?

Объясняя название, композитор вспоминал легенду о Соломоне, заточившем в сосуд семьдесят двух демонов и бросившем его на дно моря, а также указывал на специфический для барокко вкус к жутким зрелищам, вроде анатомического театра, развивавшимся на границе между наукой и нездоровым любопытством. «...Что осталось от древних голосов? – задаётся вопросом Шаррино. – Увидим

ли мы их только на просвет или же сможем ощутить остаток, пусть даже минимальный, ещё не испарившийся из сосуда?» [7].

Устанавливаемая элегией Ле Жёна связь с эпохой барокко извлекает на поверхность мотив *vanitas* – разъедание красоты временем, что и составляет суть стихотворения Дюрана:

Qu'est devenu ce bel œil qui mon âme
éclairait ja de ses rais,
Dans qui l'Amour retrouvait ses flèches,
flammes et traits?
Qu'est la bouche or, devenue et ce ris si
mignard, et ce discours,
Dont ma maîtresse attrapait le plus
farouche en amours?

Что случилось с этими прекрасными глазами,
озарившими мою душу своими лучами,
В которых Любовь обретала свои стрелы,
пламя и помыслы?
Что случилось с золотыми устами, этим
милым смехом и этой речью,
Которыми моя возлюбленная ловила
неистовую любовь?

Собственно, процесс «разложения», выстроенный с бесстрашием анатома, и является «сюжетом» интермецци.

В прологе тема *Dessus* поручена невидимому сопрано¹⁵, поющему за сценой, и этот эффект одновременного присутствия (музыки, темы любви и смерти) и отсутствия (поющего персонажа, вообще героя истории) «позволяет слышать её уже как воспоминание, спетое кем-то (служгой?), печально поглощённым своими делами» [цит. по: 4, с. 58]. «Факт использования уже существующей музыки служит именно для того, чтобы встроить сцены и лучше отделить их друг от друга» [цит. по: 5, с. 46]. В последующих трёх интермецци происходит процесс постепенного изменения элегии: музыка возвращается, «показывая на себе раны времени» [8, с. 99]. Подобную процедуру, то есть деформацию знакомой модели, Шаррино сравнивает с процессом визуальной проекции, свойственным анаморфозу. Парадокс анаморфоза состоит в том, что один и тот же рисунок является двумя разными изображениями в зависимости от взгляда зрителя, при этом намеренно искажённая фигура неожиданно

¹⁵ В некоторых постановках Пролог поручают петь контратенору.

превращается в узнаваемый образ и наоборот. В музыкальном анаморфозе трансформация связана с изменением восприятия звукового объекта во времени.

Первое интермеццо, расположенное между сценами 2 и 3 и являющееся таким образом своеобразной осью симметрии в первом действии, раскрывается как придворная музыка. Шансон Ле Жёна легко опознаётся. Шаррино сохраняет структуру (два куплета по четыре строфы) и трёхголосие оригинала: мелодию сопрано исполняет засурдиненная виолончель, тема контральто поручена фаготу, а тенора – альту. Обращает на себя внимание не столько тембровая неоднородность, сколько намеренное несоответствие голосов их традиционной тесситуре, при котором альт звучит ниже фагота и виолончели. Дублировка партий оказывается ещё интереснее. Партию виолончели дублируют два саксофона, которые между собой, по предписанию автора, создают ложный унисон: II инструмент вследствие задвигания мундштука на эсе повышает строй. Тема фагота в 1 и 3 строфе дублируется трубой, играющей с сурдиной, а во 2 и 4 строфе – флейтой, тема альты удваивается басовым кларнетом. Как видим, в расстановке дублирующих инструментов композитор использует такой же принцип тесситурного несоответствия: относительно «высокий» инструмент дублируется в унисон низким и наоборот. Дублирование голосов имеет постоянный временной сдвиг относительно друг друга: трио виолончели, фагота и альты не доигрывает в конце каждой строфы две ноты оригинала, а их дубли, напротив, вступают с опозданием на два звука. На звучание ансамбля накидывается флажолетная «патина» скрипок, увеличивающая своё пространство от строфы к строфе. Скрипки не дублируют конкретную партию, лишь короткие мотивы или отдельные звуки разных тем. Так исподволь, через временной сдвиг в дублировке, принцип странного ансамблевого сочетания и возрастающую энтропию обертоновых дублировок у скрипок проступает эрозия, которую совершает время с элегией Ле Жёна.

В следующем интермеццо процесс «разложения» затрагивает три аспекта: тембровый, звуковысотный и структурный. Два последних в целом довольно

точно соответствовали оригиналу Ле Жёна в первом интермеццо. Теперь же два верхних голоса элегии, исполняемые *divisi* альтов, все ещё узнаваемы, но тема тенора, порученная виолончели и контрабасу, «распадается»: создаётся впечатление, будто голос дезориентирован, с трудом «вспоминает» отдельные мотивы и звуки своей темы, иногда начинает не с той ноты (см. начало) и лишь постепенно находит нужный мотив. Такой же эффект образуют большая и альтовая флейты, дублирующие отдельные обороты *dessus* и *haute-contre* оригинала, когда во втором куплете они начинают заимствовать отдельные звуки и мотивы друг у друга (пример № 2):

Пример № 2

С. Шаррино. «*Luci mie traditrici*», Интермеццо II, тт. 30–37

The musical score for Example 2, measures 30-37, is presented in a standard orchestral format. It includes parts for the following instruments: Flute in C I and II, Clarinet in Bb, Trumpet in C, Trombone I, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *pppp*, along with performance markings like *sord.* and hairpins. Measure numbers 35 and 36 are indicated at the top of the score.

Общая структура (2 куплета по 4 строфы) сохраняется, но внутри строф постоянно возникают внезапные обрывы и повторения отдельных оборотов, которые в первом интермеццо имели природу эхо-эффектов. Здесь же они

создают атмосферу растерянности, имитируя психические процессы, возникающие при травматических событиях: спутанность сознания, дезориентация в пространстве и времени, расстройство памяти и мышления.

Во втором интермеццо ведущую роль играет струнная группа, остальные тембры выполняют функции дублирующих «призраков». Исполнительские приёмы, предписанные композитором – сжатое смычковое тремоло *flautando* и флажолеты – способствуют тому, что голоса теряют «плоть», истончаются, звуковая аура становится зыбкой, колышущейся, неуверенной.

Деструктивные процессы в третьем интермеццо усиливаются. Их влияние распространяется, помимо указанных выше уровней (звуковысотного, тембрового, структурного), также на временной параметр. Композитор предписывает исполнение без темпа (*senza tempo*), в скобках указывая *lentissimo*, и делает двукратное ритмическое увеличение темы элегии. Ритмическая структура оригинала, кроме этого, подвергается весьма необычным изменениям. Мелодия *Dessus* распределяется между тремя скрипками, каждая из которых исполняет лишь одну ноту темы. Увеличивая продолжительность каждого звука, Шаррино добивается педализации ткани, при которой «след» предыдущего звука мелодии накладывается на последующий. Звуковысотная структура оригинала при изложении *Dessus* сохранена, однако высочайший регистр (четвёртая октава) и использование флажолетов нивелируют точность интонирования мелодии (см. пример № 3).

Голоса *haute-contre* и *taille* исполняются скрипкой и альтом всегда в виде флажолетов. Найденный во втором интермеццо приём замены отдельных звуков мелодии, «уход» от темы и «возвращение» к нужным мотивам, распространяется здесь на оба голоса. Неустойчивость интонирования усиливается приёмом обертонового *glissando* при исполнении отдельных звуков.

Намеченные в предыдущем интермеццо короткие обрывы внутри строф элегии теперь учащаются (по 2–3 в каждой строфе) и увеличиваются в объёмах (3–4 такта), превращаясь в пространственно-временные «разрывы» или, если

воспользоваться терминологией Шаррино, «окна». «Окна» дают возможность совместить две разные временные перспективы, взаимодействующие с пространством: одно время, не нарушая своего хода, остаётся на заднем плане, другое – останавливается для того, чтобы можно было «рассмотреть» что-то крупным планом.

Пример № 3¹⁶

С. Шаррино. «Luci mie traditrici», Интермеццо III, мт. 1–5

Senza tempo (lentissimo)

1 Fl. soffio ord.

Cl. in G II soffio ord.

Trb. in C a 2 sord.

Trbn. a 2 (senza sord.)

C. piegata a meta e ferma

G.C. ppp sempre

Vni I mf

Vni II p

Vla ppp

Сквозь «разрывы» с жутким гулом стального листа, хриплыми вдохами и выдохами тромбонов и труб, стуком фাগота (одиночный удар языка без

¹⁶ В примере № 3 стрелками указано распределение звуков мелодии *Dessus*.

образования звука) проступает зловещая атмосфера пустоты, небытие, смерть, Ничто, постепенно заполняющие всё большее пространство элегии.

Здесь действительно происходит как бы пересечение двух времён: прошлого, истории Герцога и Герцогини, неминуемо надвигающейся катастрофы, зловеще вторгающейся в «окна» интермедий, и другого времени, внеисторического, рамки которого задаются крайними точками: Прологом, в котором сопрано поёт элегию Ле Жёна и Прощанием «*Distendi la fronte*», написанным композитором на собственный текст для постановки оперы в Базеле в 2017 году. Новый финал – «не обязательный, но необходимый» (Шаррино) – первоначально представлял собой мадригал, исполняемый четырьмя главными героями с инструментами. Для венецианской постановки 2019 года маэстро его переработал, добавив пятый голос (сопрано из пролога). Этот новый финал, по словам композитора, «призывает нас дистанцироваться и всё пересмотреть. Мы вошли в ментальную область, где высвобождаются крайние импульсы, где разум и безумие смешиваются. Однако нельзя забывать и нельзя возвращаться домой запятнанными кровью: поэтому речь идёт не о прикреплении дополнения, а о создании последующего резонансного пространства для зрителя, для каждого из нас» [цит. по: 5, с. 51].

Реинтерпретация Liebestod

В сравнении с оригиналом – пьесой «Предательство во имя чести» – Шаррино заметно усиливает архетипические черты *Liebestod*. В опере итальянского композитора разные варианты видения любви определяют отношения персонажей. Автор дистанцируется от своих героев, предлагая слушателям самим сделать выбор в пользу того или иного взгляда на феномен любви. И всё же нельзя не заметить, что для каждого персонажа в конечном итоге любовь оборачивается страданием и смертью.

Оригинальность оперы Шаррино в ракурсе заявленной темы заключается в том, что здесь представлены две пары влюблённых, в чьих действиях

обнаруживаются архетипические признаки модели *Liebestod*. Наиболее очевидны эти признаки в паре Герцогиня – Гость, а сама история любовного треугольника, ревности и убийства в общих чертах напоминает эквивалентный сюжет – «Пеллеаса и Мелисанду» Дебюсси. Вторая пара влюблённых – синьор и синьора Маласпина – интересна тем, что их отношения оставляют множество открытых вопросов. Неизвестной остается предыстория их брака. Выше говорилось также о двойственности чувства Герцогини, которая, похоже, искренне любит сразу двух мужчин. Этим, вероятно, объясняется и тот факт, что традиционная для *Liebestod* общая интонационная драматургия распространяется не только на главных героев, а на всех персонажей оперы и в конечном итоге приводит к некоторой унификации вокальной сферы.

Вокальные партии оперы состоят из небольших модулей, имеющих двухчастную базовую структуру: длинная нота, *messa di voce* и быстро артикулируемый, полуречевой, нисходящий «арабеск», для которого не требуется, несмотря на запись, точного исполнения ритма и интервальной структуры. Свой вокальный стиль, предвестников которого можно встретить в сочинениях конца 1970-х годов, а также в «*Vanitas*» (1984), Шаррино назвал *sillabazione scivolata* (скользящая слоговая артикуляция), обозначив поиски формы, промежуточной между пением и речью. *Sillabazione scivolata* создаёт единое музыкальное пространство, в котором все микромодули соотносятся между собой и вместе с тем обеспечивают постоянный процесс вариантной трансформации ячеек. Сходство модулей и их обмен в партиях всех героев символизирует то чувство, которое их связывает.

Заложенная Вагнером взаимосвязь *Liebestod* и природы получает в опере Шаррино оригинальное воплощение. Оркестр создаёт вокруг голосов только звуки окружающей их среды, то есть только то, что они слышат (например, звуки насекомых или птиц в саду, дуновение ветра, дыхание рядом стоящего человека). Но звуки эти являются не натуралистической имитацией, а проекцией внутренних психологических процессов персонажей, то есть, как верно замечает

Д. Винай, происходит «подказанная метонимией своего рода интериоризация звуков, которые слышат главные герои» [10, с. 50].

Однако сопоставление «*Luci mie...*» с «памятником прекраснейшей из всех мечте» и образцом музыкального воплощения неразрывной связи Эроса и Танатоса – оперой «Тристан и Изольда» Р. Вагнера – позволяет выявить не только архетипические признаки актантной модели *Liebestod*, но и трансформацию этого концепта, которая ярко обнаруживает себя в отсутствии катарсического финала.

Вагнер представляет любовь как метафизический центр мироздания, всепоглощающую страсть. Желание полного слияния в мире Ночи, как известно, приводит героев Вагнера к *Liebestod*, «смерти в любви», в которой смерть является истинной целью любви, её осуществлением. Но окончательным исходом этой любви является не простая смерть, а смерть-преображение. Преобразиться для Тристана и Изольды – значит подняться «на более высокий онтологический уровень, преодолеть существование “здесь и сейчас”, и эротическое желание – есть не что иное как стремление к трансцендентности. Разделение субъекта и объекта, отсутствие непосредственного доступа субъекта к объекту, определяет конечность человека. Преодолеть разделение субъекта и объекта – значит выйти за рамки границ человеческого существования, оставить позади себя конечность Дня ради вечности Ночи»¹⁷ [3, с. 126]. Поэтому смерть воспринимается героями Вагнера как величайшая ценность. «Влечение к смерти» получает музыкальный эквивалент – знаменитый Тристан-аккорд, инверсионность структуры которого по отношению к идущему за ним доминантовому септаккорду воплощает идею взаимообратимости Любви и Смерти. Разрешающийся в финале оперы в тонику *Си мажора* Тристан-аккорд символизирует триумф *Liebestod*, нашедшей себя в преобразующей смерти.

Объясняя своё видение заключительной сцены в «*Luci mie traditrici*», Шаррино сказал: «Финальное решение – это *Liebestod*, но не в вагнеровском

¹⁷ Перевод А. Панфиловой.

смысле: в смысле полной капитуляции любви» [9, с. 58–59]. Все композиционно-драматургические и имманентно музыкальные особенности в опере подчинены деструктивным процессам. Вокальные мелодические фигуры уступают место быстрым речевым жестам *parlando*, охватывающим в 8 сцене весь спектр от шёпота до разговорной речи на всех динамических уровнях. Таким образом, точно интонируемое, мелодическое начало как бы «испаряется» из вокальных партий персонажей, создавая колоссальное напряжение в заключительной сцене. Своеобразная художественная «гумификация» элегии Ле Жёна в интермецци прямо противоположна триумфу разрешения Тристан-аккорда в финале вагнеровской оперы. «Напоминаю вам, что смерть ужасна», – обращается к Герцогине синьор Маласпина. «Для меня она сладостна», – отвечает жена. Рассмотренные выше процессы, происходящие в интермецци, призваны подтвердить слова Герцога: в смерти нет преображения, лишь страх и ужас, смерть есть Ничто и потому не может быть желанной, а *Liebestod* – это лишь погоня за химерой, саморазрушительный обман, и название оперы Шаррино подчёркивает это фундаментальное сомнение.

Реинтерпретация *Liebestod*, которая предлагает вместо финального преображения поражение Любви, признание себя побеждённой Смертью, являет собой один из вариантов сквозной темы театра Шаррино – невозможность любить. Во многих операх композитора коммуникативный сбой определяет взаимоотношения между персонажами и становится своеобразным зеркалом настоящего времени, отражающим проблемы современного общества: утрату любви как смысловой жизненной ценности, гендерную инверсию, раскрывающуюся в маскулинизации женщин и феминизации мужчин, рационализацию и прагматизацию отношений. Парцелляция людей и культуры, о которой часто говорит Шаррино, превращается в его произведениях в метафору социальной и экологической катастрофы.

Литература

1. Филипченко О. В. Тема Liebestod в европейской музыкальной культуре: дис. ... канд. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 253 с.
2. Эстетика Ренессанса: Антология: в 2 т. / сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981. Т. 1. 495 с.
3. Berger K. A Note on Tristan's Death Wish // *Richard Wagner and his World* / ed. by T. S. Grey. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2009. P. 123–132.
4. Gay C. Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino. «Luci mie traditrici» e «Lohengrin»: tesi di laurea. Università di Milano, 2005. 193 p.
5. Petazzi P. Ah, divisa tra due sogni... // Salvatore Sciarrino. *Luci mie traditrici*. La Fenice prima dell'Opera 2018–2019. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. P. 43–51.
6. Saxer M. Der verbotene Blick. Anmerkungen zur Scene III in Salvatore Sciarrinos *Luci mie traditrici* // Salvatore Sciarrino (Musik-Konzepte Sonderband) / hrsg. von Ulrich Tadday. München: Edition Text + Kritik, 2019. P. 36–52. E-Book.
7. Sciarrino S. Le voci sottovetro. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. Available. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/156.html> (accessed: 15.02.2020).
8. Sciarrino S. *Luci mie traditrici*. Nota dell'autore // Omaggio a Salvatore Sciarrino (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002), a cura di Enzo Restagno, Torino, Settembre Musica, 2002. P. 99.
9. 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.
10. Vinay G. I drammi e le opere teatrali da Perseo e Andromeda a la Porta della Legge // *Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi: drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*. Ricordi, 2010. P. 45–66.

References

1. Filipchenko O. V. *Tema Liebestod v evropejskoj muzykal'noj kul'ture: dis. ... kand. iskusstvovedenija* [The Liebestod theme in European music culture: Ph.D. thesis in Art History]. Moscow: RAM im. Gnesinyh, 2008. 253 p.
2. *Jestetika Renessansa: Antologija: v 2 t.* [The aesthetics of the Renaissance: an Anthology: in 2 volumes]. Compilation and Scientific editor by V. P. Shestakov. Moscow: Iskusstvo, 1981. Vol. 1. 495 p.
3. Berger K. A Note on Tristan's Death Wish. *Richard Wagner and his World*. Ed. by T. S. Grey. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2009. P. 123–132.
4. Gay C. *Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino. "Luci mie traditrici" e "Lohengrin": tesi di laurea*. Università di Milano, 2005. 193 p.
5. Petazzi P. Ah, divisa tra due sogni... *Salvatore Sciarrino. Luci mie traditrici. La Fenice prima dell'Opera 2018–2019*. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. P. 43–51.

6. Saxer M. Der verbotene Blick. Anmerkungen zur Scena III in Salvatore Sciarrinos *Luci mie traditrici*. *Salvatore Sciarrino (Musik-Konzepte Sonderband)*. Hrsg. von Ulrich Tadday. München: Edition Text + Kritik, 2019. P. 36–52. E-Book.
7. Sciarrino S. Le voci sottovetro. Nota dell'autore. *Salvatore Sciarrino official website*. Available. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/156.html> (15.02.2020).
8. Sciarrino S. *Luci mie traditrici*. Nota dell'autore. *Omaggio a Salvatore Sciarrino* (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002), a cura di Enzo Restagno, Torino, Settembre Musica, 2002. P. 99.
9. 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.
10. Vinay G. I drammi e le opere teatrali da Perseo e Andromeda a la Porta della Legge. *Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi: drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*. Ricordi, 2010. P. 45–66.