

С. В. Лаврова

**«ЭКОЛОГИЯ СЛУШАНИЯ» И ЭФФЕКТ «НЕВИДИМОГО ДЕЙСТВИЯ»
В ОПЕРАХ «ДЕВОЧКА СО СПИЧКАМИ» (*DAS MADCHEN MIT DEN
SCHWEFELHOLZERN*) ХЕЛЬМУТА ЛАХЕНМАННА
И «ЛОЭНГРИН» (*LOHENGRIN — AZIONE INVISIBILE*)
САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО**

Музыкальная практика постсериализма, проявившая себя как во французской спектральной музыке¹, направленной на преодоление порога слухового восприятия, так и в общей тенденции обращения к концептуальной тишине и поискам новых необычных звуковых форм, послужила началом направления «экологии слушания». Пресыщенность рациональными методами и, как следствия этого, «баллистикой звуков»², не направленных на слушателя, привела к поискам адекватного выражения спектра человеческих переживаний — своеобразной «экзистенциальной риторики».

В опере Х. Лахенманна «Девочка со спичками» (*Das Mädchen mit den Schwefelholzern*, 1990–1996) экзистенциальные символы выражены средствами конкретно-инструментальной музыки («*musique concrète instrumentale*»), составляющими основу оригинального творческого метода композитора. В отличие от «конкретной музыки» Пьера Шеффера, создававшего коллажи из записанных индустриальных шумов, «конкретная инструментальная музыка» открыла новые резервы в звучании обычных инструментов, которые композитор интегрировал в европейскую симфоническую традицию.

В опере *Das Mädchen mit den Schwefelholzern* эти средства отражают сюжет принятием определенной системы музыкально-звуковых ориентиров, вызывающих у слушателя аналогии на уровне физических ощущений: озноб, дрожь, холод, замерзающая девочка, отчаянно пытающаяся согреться пламенем зажженной спички. Этот собственный язык Х. Лахенманна исходит из его представления о «прекрасном» [2], что для композитора в первую очередь означает отказ от привычного и воскрешение чувств, которые еще «сохранили веру в человека».

В основу оперы были положены три первоисточника: сказка Андерсена, фрагмент «о страхе и желании» из писем Леонардо да Винчи³ и письма погибшей в 1977 г. в тюрьме Штаммхайм террористки «Фракции Красной Армии» (RAF) Гудрун Энслин. «Пламя — вдохновитель образов» — для девочки со спичками становится символом душев-

Лаврова Светлана Витальевна, канд. иск., доц., Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: slavrova@inbox.ru

¹ Спектральная музыка (*Musique spectrale*) — техника, основывающаяся композиторский процесс на анализе звукового спектра.

² Термин П. Булеза. См.: [1, с. 89].

³ «Подчиняясь жадному своему влечению, желанию увидеть великое множество разнообразных и странных форм, произведенных искусной природой, блуждая среди темных скал, я подошел ко входу в большую пещеру. На мгновение я остановился перед ней пораженный <...> Я наклонился вперед, чтобы разглядеть, что происходит там в глубине, но великая темнота мешала мне. Так пробыл я некоторое время. Внезапно во мне пробудилось два чувства: страх и желание; страх перед грозной и темной пещерой, желание увидеть, нет ли чего-то чудесного в ее глубине» [3].

© С. В. Лаврова, 2013

ного обновления и теплом «внутреннего дома», для Лахенманна — это метафора, связанная с образом девушки-террористки. Гудрун Энслин, дочь евангелического священника (как и немецкий композитор), была прямым потомком Гегеля, много и серьезно училась, прежде чем подложила бомбу под ковер в зале франкфуртского универмага: германистике, славистике, англистике, философии, социологии, педагогике, в двух университетах (Тюбингенском и Берлинском Свободном), в педагогическом колледже, серьезно думала о педагогической карьере, трудилась над докторской диссертацией. Когда-то они были знакомы с Х. Лахенманном. Здесь история андерсеновской сказки предстает перед нами в ранге вечного мифа о равнодушии и огне творческой энергии и воображения.

В опере нет либретто в его традиционном понимании: нет почти никакого действия; сказочного повествования, естественно, тоже нет. Прежде всего существует «невидимое действие», данное в физических ощущениях, выраженных звуковыми средствами, аналогично тому, как это происходит в опере «Лоэнгрин» С. Шаррино, жанр которой определен самим композитором именно этими словами.

Трещина поверхности, определяемая символическим триединством «ребенка, поэта и безумца», таким образом распределилась между литературными первоисточниками и трансформировалась в некий персонаж — символ, преподнесенный нам через экзистенцию, воплощенную в его физических переживаниях.

От Андерсена Лахенманн заимствует прежде всего температурный аспект: ледяной холод, лежащий в самой основе истории, противопоставленный символическому огню, не способному ни согреть, ни растопить это всеобщее бездушие. Используя уже ставшие его особыми техническими приемами звукоизвлечения спектры, он выражает ледяную стихию всевозможными типами *pizzicato* струнного квартета, в том числе бартоковским *pizzicato*.

Передаваемые посредством ощущений переживания находят конкретно-звуковые эквиваленты важнейшим символам и образам сказки, где они и становятся основой повествования, где каждый звуковой прием — носитель смысла, образа, запечатленной метафоры. И в этом контексте тело замерзающей девочки становится своеобразным проводником общечеловеческого ледяного холода, всеобщего равнодушия. Границы между «внутренним» и «внешним» не существуют. История передается нам посредством внутренних физических переживаний, и здесь невозможно не погрузиться вовнутрь звукоощущений, оставшись сторонним наблюдателем. Они затягивают слушателя словно в воронку, в которой тонет синусоида последних пульсаций сердца замерзающей девочки.

Таким образом происходит сокрушение привычных границ слухового восприятия — и нет никакой необходимости «переоткрывать смысл». Для Лахенманна значительно важнее «разрушить слово, вызвать аффект и превратить болезненное страдание тела в победоносное действие» [4, с. 125].

Замороженность звуков, звенящих, дрожащих, неспособных и нежелающих достичь какой-либо определенной тоновой высоты, тлеющее пламя зажженной спички — это больше, чем слово; оно бьет прямо в цель, минуя сознание, вызывая адекватный физический отклик. Дрожь ярко иллюстрируется заикающимися голосами, а единственное слово лишается своего значения, сворачиваясь до слога. Хору и солистам композитор поручает индивидуальные слоги текста, иногда — распознаваемые слова, морфемы или фонемы, а периодически и отдельные звуки, например *t*. Певцам

негативное — двигатель диалектической мысли, есть многократно опосредованная, подчас изменившаяся до неузнаваемости форма психического, нацеленного, как и всякое счастье, на чувственное осуществление и в нем достигающего своей объективности» [6, с. 136].

Изложение самой истории в *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* выглядит достаточно необычно: возникает ощущение, что мы слышим только окружающие ее звуки, без какой бы то ни было централизации на событиях.

Противопоставление двух литературных источников, заимствованных помимо андерсеновской сказки, строится на идее замкнутости и ограниченности в тесном пространстве в письмах Гудрун Энслин и в тексте Леонардо да Винчи, описывающем душный пейзаж, вулканы, темную пещеру, страх перед ее таинственностью. Эти тексты особым образом поворачивают элементы андерсеновской истории: внутреннее пространство — тепло, а снаружи — холод, убивающий своим бездушием. Пойманная в ловушку тюремной клетки Гудрун Эсслин пишет о равнодушии и безразличии «общества потребителей», а Леонардо, чей путь лежит через духоту, стремится в глубь таинственной прохладной пещеры. Каждая из этих историй инвертирует новые семантические элементы, так что «значение» перестает носить характер устойчивости.

Раздел оперы, в котором девочка заглядывает в окна домов, где идет подготовка к празднику, используются композитором для установки особых, отчасти даже полярных отношений между музыкой и текстом. Звуки преобразовываются в *glissandi* в различных скоростях, с различным диапазоном и продолжительностью. Особенно впечатляющим предстает рев глассандирующих тромбонов, накладывающихся на искаженную цитату «Тихой ночи». Постепенно увеличивающиеся в звуковой массе аккорды — результирующий итог застывших *glissandi* — перекрывают друг друга, накладываясь на звуки радио, доносящие отголоски новостей и обрывков популярных песен. Внезапно окружающие звуки обрываются, и мы слышим в интерпретации диктора, чей голос доносится из громкоговорителя, истории о «Девочке со спичками» Андерсена, а через некоторое время на этот голос накладывается женский с текстом Гудрун Энслин.

Далее последовательный принцип снова сменяется фрагментарным: сжатые *glissandi*, аккордовое *crescendo* в низком регистре, которое доходит до своего пика в монотонном прямолинейном звуке электрооргана. Теперь голоса также сжаты в короткие фрагменты. Голос хора будет произносить единственный слог (*ich-*).

Вновь обратившись к тексту «Негативной диалектики» Т. Адорно, можно найти яркое подтверждение идеям изложения материала и трансформации языковых и звуковых средств в *Das Mädchen mit den Schwefelhölzer*: «Язык не предлагает просто системы обозначений для познавательных функций. Там, где он выступает как язык в своем сущностном качестве, он превращается в изображение и изложение, не определяя своих понятий. Объективность этих понятий обеспечивается отношением, в которое язык „помещает“ понятия, сцентрированные вокруг вещи» [6, с. 135].

В соответствии с негативной диалектикой Т. Адорно момент произведения музыкального искусства, благодаря которому оно «выходит за границы действительности», заключается не в достигнутой гармонии «сомнительного единства» формы и содержания, индивида и общества, но в тех признаках, в которых проявляются несоответствие, разлад, в «неизбежном крушении страстного стремления к тождеству и идентичности» [6, с. 135].

Н. Колико, исходя из собственного определения творческого метода Х. Лахенманна, называет его «экзистенциальной риторикой»: «Есть тонкое, но довольно значительное различие между музыкой, — пишет композитор, — которая выражает „нечто“, определяемое на вербальном уровне, и музыкой, которая сама является „выражением“, т. е., будучи „немой“, она всё же красноречиво *говорит*, что сравнимо с *немым красноречием* морщин на лице, отмеченном печатью времени. Я доверяю только последней форме выражения» [7, с. 78]. Возможность говорить при помощи «немого красноречия» у Лахенманна оказывается близка к идее «невидимого действия» Сальваторе Шаррино.

В статье о творчестве итальянского композитора исследователь Джанфранко Винаи определяет три пункта, которые, по его мнению, создают константы невидимого действия в монодраме «Лоэнгрин» (*Lohengrin — Azione invisibile*) [8, p. 14–19]: для солиста, инструментов и голосов.

1. Невидимость действия заключается, с одной стороны, в отсутствии какого-либо визуально-сценического аспекта, а с другой, в том, что она сама по себе создает определенные затруднения для восприятия.

2. Неопределенность места действия, так как сцена — это пространство между временами и реальностями, отражение разобщенности сознания.

3. Неопределенность самого персонажа: даже если персонаж идентифицируется (Эльза), то изменение его психологического состояния образует своего рода модуляции в состояние медиума. Будучи сторонником «чистого искусства» и «чистой музыки», Шаррино сосредоточивается на внутреннем мире персонажа Эльзы — Лоэнгрина, который поручен одной солистке и образует внутреннюю драматургию действия: «Слишком часто музыкальное изобретение ищет свое собственное право на существование на сцене. Забываем, что у нее есть сила языка, который ей дает власть представляться, вызывать чистые иллюзии <...> это — внутренняя драматургия в музыке, которая должна нас волновать» [8, p. 16].

Музыкальное искусство Сальваторе Шаррино представляет собой имитацию, безостановочно измеряющую расстояние естественной модели и отличающей сущность внешности, идею изображения, оригинал копии, модели видимости. Это искусство «изображения без сходства», согласно словам Жюль Делёза, предполагает расстояние, желание далекого и неслышанного звука. «Между повторением, постоянно разрушающимся в себе, и повторением, разворачивающимся и сохраняющимся для нас в пространстве изображения, было различие: для-себя повторения, воображаемое. Различие живет в повторении. С одной стороны, различие побуждает нас переходить от одного порядка повторения к другому как бы в длину: от мгновенного повторения, разрушающегося в себе, к повторению, активно представляемому посредством пассивного синтеза. С другой стороны, различие заставляет нас переходить от одного порядка повторения к другому в глубину, от одной общности к другой в самих пассивных синтезах» [9, с. 125].

Именно в таком контексте соотношения первоначальной модели и ее отражения в зеркале замутненного сознания разворачивается «невидимое действие». Для С. Шаррино значение этого сочинения выражает его собственную идею «экологии слушания», что сближает его с «Прометеем» Луиджи Ноно. Необходимость вслушивания в восприятии новой музыки постструктуралистского периода совершает своего рода эстетический поворот к искусству призывов, осуществленный выходцами Дармштадта,

установившими от структурной четкости, существующей в звуковой баллистике и неконтролируемости.

Понятие бергсоновской чистой длительности — непрерывного многообразия, в отличие от пространства дискретного однообразия, во многом соответствует шарриновской концепции «продленного мгновения». «Для меня (С. Шаррино. — С. Л.) процесс звуковых преобразований рождается из синтеза больше, чем из процесса сегрегации элементов. Эта группа объединенных элементов — единство высшего порядка, — высвобожденная из лабиринтов памяти, способствует расширению времени, „продлению мгновения“. Итак, сравнение, ассоциации, память — именно эти психические акты превосходят интуицию „истинной продолжительности“ матрицы» [8, с. 15].

Prometeo и Lohengrin переводят внутреннюю драму звука на уровень обеспокоенности постоянно расширяющейся вселенной звука, переходом из микрокосмоса в макропространство. Выше этого бесконечного звукового пространства лишь воля композитора.

Звук как философия возможного, восприятие его энергии в перспективе, высвобождение пространства сознания от шумовой составляющей, для возможности вслушивания — для Ноно он несет в себе черты «трагической ритуальности», в то время как для Шаррино он имеет, скорее, экологический характер. Каждый человек в его психологической целостности обладает собственной звуковой структурой, которая дает ему возможность не только реагировать на мир звуков, но также и идентифицировать их.

Это чувство космической бесконечности, перефразируя Джордано Бруно, не исключает, но скорее подразумевает существование других бесконечных миров, состоящих из тех же самых элементов, хотя в переменных количествах. «Вселенная не есть абсолютная сущность, но лишь сопричастие этой природе, сопричастие этому виду, этой форме, явственной интеллекту и наличествующей в душе. Поэтому всегда от прекрасного понятого и, следовательно, измеримого и, следовательно, прекрасного по соучастию интеллект движется вперед к тому, что подлинно прекрасно, что не имеет никаких пределов и ограничений. Бесконечно расширяющееся пространство звука — это также и „Прометей“ Луиджи Ноно, это „открытая форма“, которая никогда не будет окончательно завершена, поскольку звуковой облик ее существенно меняется в зависимости от акустических параметров помещения, а также от местонахождения слушателя в концертном зале» [10].

Натуралистическая концепция музыки Шаррино не только проступает из того, как композитор сам анализирует собственные сочинения. Это проявляет себя в моделировании звукового пространства, вызывающего ассоциации с реальностью. В Лоэнгрине это очевидно: «голос звуковой космогонии» представляет собой проекцию на единичное — общего, космического. «Условие подобного исполнительского состава состоит в том, чтобы осознать голос как телесное отражение мира» [8, с. 16]. В опере только два действующих лица — Эльза и Лоэнгрин, однако они поручены одной исполнительнице — сопрано.

Как отмечает Жерар Пессон, музыковед Гуальтьеро Дацци соотносит оперу с «Прометеем» Луиджи Ноно: «Слушатель призван к тому, чтобы концентрироваться на микроскопических, неподвижных звуковых объектах, которые оказываются неустойчивыми микроорганизмами, увеличенными миллионами раз. Главная характеристика поэтики Шаррино — концентрация на услышанном в качестве аспекта, обуславливающего всю музыкальную концепцию, направленную из микрокосмоса в макрокосм» [11, p. 147].

То, что для внутреннего пространства действительно, характерно и для всего произведения. Жерар Пессон считает, что именно этот фактор затрудняет процесс восприятия музыки Шаррино: «...эта сжатость конструкции и материала, которую обнаруживаем у него во всем масштабе, в каждой сцене — фрагментом целого — и одновременно это множество как нечто обратно пропорциональное навязчивому единству их предмета» [11, р. 148]. Эта преобразованная реальность — попытка сделать чувствительным слушателя звуков среды к тем звукам, которые наиболее утонченные и самые тихие. Здесь продолжают идеи расширения границ музыкальности, открытия новых акустических явлений средствами артикуляции, утонченных тремоло и разнообразного ропота, элементов дыхания исполнителя.

«Я не сочиняю музыку, — говорит сам композитор. — Я описываю определенный психологический опыт. Моя музыка принадлежит области психоакустики. Что является самым важным, колебания, переданные звуком» [12]. Композитор, кажется, преподает слушателю точный и сконцентрированный прием, предлагая терапию через тишину вместо этого. У такого опыта есть энергия возобновления восприятия. Каждый элемент состава, даже крошечный, микроскопический приобретает свое значение: «То, чем я интересуюсь, прежде всего перцепционный мир. Моя музыка — пространство, в котором что-то происходит. Пространство, которое мы делим со всеми живыми существами, можно назвать окружающей средой. В этой окружающей среде я создаю напряженность между звуковыми элементами, намеренное отношение между элементами, где в действительности нет ни одного. Это не действительность, но представление о действительности. Очевидно, что звуковые элементы имеют некоторое отношение к музыкальным нотам, но есть другие параметры, которые я считаю более важным, такие как цвет и тембр звука» [13, р. 249].

В *Lohengrin* музыка привлекает естественное пространство, чтобы извлечь его эффекты и захватить его акустическую атмосферу, на грани развития и преобразования в симбиотическом единстве с ним. Итальянские композиторы С. Шаррино и Л. Ноно стремились объединять естественные элементы с «созданными» или искусственными, проектируя традиционные акустические источники в динамическом развитии и расширении. С помощью электронных устройств, основанных на эффекте «delay», звуковой фильтрации, появлялись возможности изменения любых параметров звука, создающих новые динамические и акустические пространства, которые используют в том числе и электроакустику, изменяя отношения между непосредственным звуковым сигналом и реверберацией. Благодаря «поэтике» микроизменений структуры звука становится возможным услышать неслышимое. Необходимо выйти за пределы «человеческого» времени, чтобы погрузиться в пространство трехмерности: горизонтального, вертикального и диагонального измерений. Из горизонтального «нулевого времени» они расходятся в разнонаправленные временные потоки, где в конечном счете вертикальное время совпадает с нулевым, представляя «прогрессию от последовательного до одновременного».

Почему был выбран Лоэнгрин? С точки зрения итальянского композитора, это произведение представляет собой самый радикальный пример фокусирования точки выслушивания: слушатель побужден «перемещаться» во внутреннее пространство сознания героини, чтобы окончательно потерять чувство отстраненного слушания, сделав ее восприятие действительности предметом собственного. Она становится своего рода сфокусированной точкой — «центром» произведения.

Шаррино пишет в предисловии к партитуре следующее: «Необходимо воскресить в памяти внутреннее пространство известной оперы: оно должно стать эпиграфом к новому Лоэнгрину. Оно отображается в безумных глазах Эльзы, оглушенной звоном колоколов. Музыка <...> преображается. На природе этого участия концентрируется наше внимание: то, что мне хотелось бы показать, это сознание Эльзы — символическое и психофизическое одновременно, а также корреляция между ассоциациями и сознанием слушателя» [12].

Существуя в двух версиях, как и «Прометей» Ноно, Лоэнгрин (1982–1984) в первом случае обозначен в жанровом отношении как мелодрама, во втором (1984) — как радиоспектакль, «невидимое действие» для певицы, хора и инструментов, заказанный Р. А. И. и тем не менее имевший и сценическое воплощение. «Невидимое действие» предполагает звуковой театр, как и в случае с «Девочкой со спичками». Композитор не просто объединяет музыку в единую «магию театра», но сознательно растягивает временное пространство, где минимальное движение сознания Эльзы не проходит незамеченным.

Невидимое действие происходит лишь в воскрешении памяти: сон, воспоминание или фантазия предписывают слушателю необходимость выстроить собственное отражение истории, данной сквозь призму безумия и раздвоения сознания Эльзы. Действие — это плод воображения слушателя, сфокусированного на звуковой ткани.

Подобный своеобразный род проекции требует отражения в зеркале сознания слушателя, деформирующего слуховыми впечатлениями мифы и прообразы европейской культуры. Это ироническое и фантазмагорическое прочтение Вагнера сквозь призму безумия. Миф, перечитанный в кошмарно-ироническом ключе, начиненный всевозможными метафорами и аллюзиями.

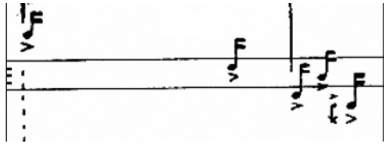
Сопоставив структуру литературной основы — рассказ французского писателя Жюль Лафурга «Лоэнгрин — сын Парсифаля» (*Jules Laforgue*, 1860–1887, «Lohengrin, fils de Parsifal») с драматургической версией, Шаррино, как и по отношению к вагнеровскому первоисточнику, его преобразует в ключе собственных идей. Сознательно нарушая последовательность событий, он заменяет линейность фрагментарностью, подчеркивая двусмысленность, он открывает слушателю собственный параллельный мир, предлагая возможные интерпретации. Действие разворачивается подобно лабиринту, исходной точкой которого становится сознание Эльзы, которую в Эпilogue композитор и вовсе помещает в пространство сумасшедшего дома. Эта ретроспектива объясняет красочность воображения героини, его раздвоенность и исходную точку возможных ассоциаций.

Драма переходит в монодраму, и Эльза принимает на себя все возможные роли, становясь своего рода репродуктором, посредством которого «говорят» и священник, и Лоэнгрин, и толпа. Постепенно эти образы делаются призрачными, обнажая безумие героини.

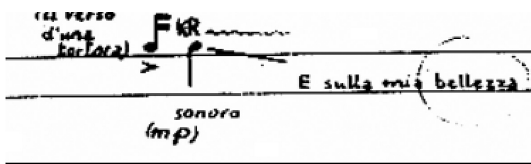
Солистка принимает на себя все основные функции действия, от музыки до текста: он включает персонажи и сцену, где в своей уникальной единственной роли представлена Эльза. Она становится точкой, в которой сфокусированы все события, воспроизводимые с бесконечным источником всевозможных оттенков. Внешние атрибуты отражены в пространстве внутреннего. Инструменты резонируют в пустоте, искажаясь в звуковом пространстве солистки. Фрагментарность, сцепленность звуковых событий при помощи монтажа выстраивают специфическую форму.

Не менее важна для Лоэнгринга С. Шаррино метафора зеркала: обманчивость реальности и отражения сквозь призму больного сознания.

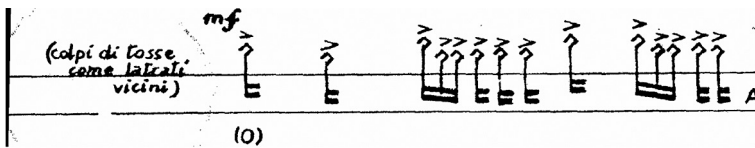
Используя в звуковой палитре все богатство вокально-инструментальных тембров, Шаррино обращается также и к шумовым эффектам: щелчкам, звукам, издаваемым закрытым ртом:



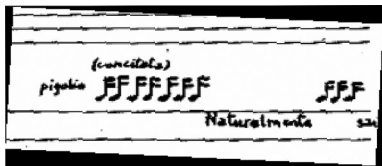
“kr ...”,



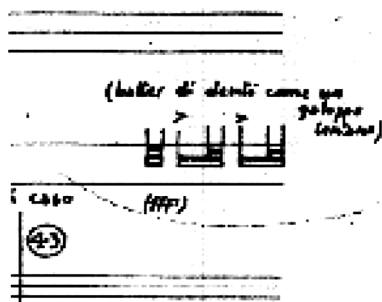
Звуки лающего кашля:



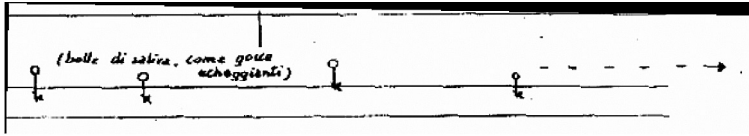
Пронзительные гортанные звуки:



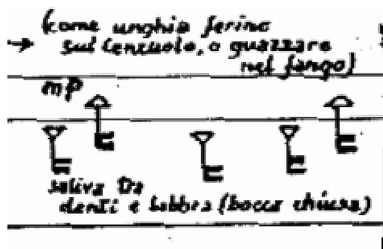
Зубной стук:



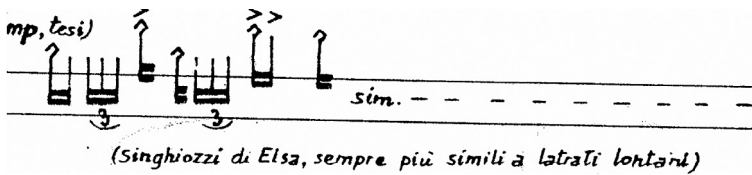
Пузыри из слюны, «подражание каплям»:



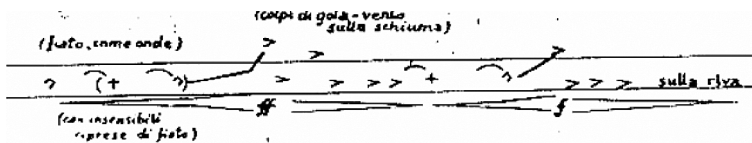
Зубной и одновременно резкий гортанный звук:



«Лающие рыдания»:



Хриплое дыхание:

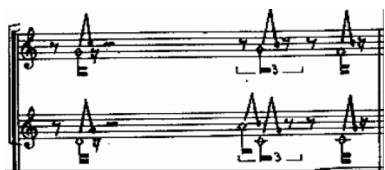


Помимо этих натуралистических приемов актриса выражает себя также посредством невротической декламации.

Инструментальные звуки также полны двусмысленности понимания звука и призывов, например *colpi di lingua* у гобоев и фаготов:



et-whistle у флейт: громкие свистящие звуки, часто используемые Шаррино:



Все звуки, произведенные инструментами и голосом, усилены микрофонами; у актрисы система микрофонов способна воспроизвести достаточно громко также самые маленькие эффекты, чей микроскопический размер сопротивляется их «чрезмерному» акустическому эффекту. Эта мощная деформация намеренно подчеркивает двусмысленность невидимого действия.

Поверхность музыкальных элементов дезориентирует зрителя, чья точка зрения колеблется постоянно между внутренней частью, на которой сфокусировано вслушивание, и внешней стороной — собственной аналитической и критической ролью; зритель поглощен лабиринтом игры поверхности и глубины, подобно ленте Мёбиуса.

Введение выступает своего рода трамплином для прыжка в действие и ассоциативную игру между внутренней частью и внешней стороной, между реальностью, сном, галлюцинацией, воспоминанием.

«Лебединая песня», проступающая из флейтовых трелей:



Когда в тексте появляются знаки, устанавливающие связь между сценой и внешним миром, реальность существования побуждает к идентификации ситуаций, снижение «четвертой стены» создает эффект многочисленных отражений, игру зеркал; а две позиции театра и жизни взаимодействуют в двусмысленности.

Между внутренней частью и внешней стороной открывается сходство посредством автоцитат, которое создает ощущение бесконечной игры.

В результате этой зеркальной игры появляется своеобразный магриттовский эффект отражений. Сопричастность становится столь сильной, близкой, что эмоциональный отклик оказывается близким к потрясению. Невидимое действие — Лоэнгрин — становится «открытым» текстом и зависит от своего отражения в сознании слушателя или зрителя. Таким образом, как и «Прометей» Ноно, невидимое действие — это произведение, которое никогда не будет окончено, и в процессе каждого нового исполнения, трансформируется в нечто новое, отражаясь в слушательском сознании, подобно постоянной изменчивости акустических параметров. «Музыка — глубоко эмоциональная вещь, — говорит Шаррино в одном из своих интервью, — она может глубоко затронуть Вас. Но ведь не все наслаждаются близким контактом. Мы живем во время большой скованности, холодности, и нехватки радости жизни, и таким образом, музыка может Вас смутить своим близким контактом. Это — самая красивая черта музыки; именно ее эротизм и близость восприятия позволяют множеству людей к ней обращаться» [12].

Большая часть третьей сцены занята навязчивым повторением Эльзой собственного имени. Потеря самоидентичности медленно опустошает героиню до одного един-

ственного звука: произнося собственное имя, героиня повторяет его с разнообразной интонацией. Безумство Эльзы, таким образом, становится полем действия «Лоэнгрин».

Невидимое действо — «Лоэнгрин» — это сочинение, которое находится на пороге тишины и звука. Особое значение для С. Шаррино приобретает понятие «экологии звука». Разрабатывая различные формы интеграции, которые дистанцируются ото всех, существовавших до сих пор, композитор также обращается к понятию «лиминальная музыка»: пороговая «лиминальная» музыка на сегодняшний день — это способ обострения чувствительности, преодолевающей инертность. «Каково на сегодняшний момент понимание экологии звука? <...> Она представляет собой чрезвычайно поднятый порог чувствительности соотношений в звуковом мире <...> Я отличил бы между тем акустическую экологию и экологию вслушивания; первая обращает внимание на любую естественную среду с акустической точки зрения. Вторая — скорее определенный угол зрения: она отмечает индивидуальный путь каждого из нас, который необходимо совершить для очистки сознания и слухового опыта, пытаясь укоренить музыкальные явления. Необходимо освободить ухо от накипи, защитить его от глухоты. Это взаимообусловленность, которая должна очистить сознание таким образом, чтобы оставить пространство внутри, для того чтобы позволить заполнить его новыми чистыми без потустороннего шума — звуками» [14, р. 204]. В этих словах Сальваторе Шаррино заключена его концепция вслушивания.

«Невидимое действо», как обозначенное в жанровом определении «Лоэнгрин», так и остающееся «за кадром» в «Девочке со спичками» Х. Лахенманна, провоцирует слушателя к новому типу восприятия. Слуховые образы призваны провоцировать воображение и, в конечном итоге, транслировать смысл происходящего.

Литература

1. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
2. The Beautiful in Music Today // Helmut Lachenmann Tempo. New Ser. 1980. N 135. Dec. P. 20–24.
3. Любимов Л. Д. Леонардо да Винчи // Искусство Западной Европы. URL: <http://www.bibliotekar.ru/iskusstvo-europa/17.htm> (дата обращения: 29.06.2012).
4. Делёз Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum* / пер. с фр. Я. И. Свирского. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 473 с.
5. Колико Н. Композиция Хельмута Лахенманна: эстетическая технология: автореф. дис. ... канд. иск. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2002. 24 с.
6. Адорно Т. В. А. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. 374 с.
7. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995 / ed. by Josef Häusler. Mainz: Bretkopf und Härtel, 1996. 488 S.
8. Gianfranco V., Gontier Ph., Raiola M. La construction de l'arche invisible: Salvatore Sciarrino à propos de dramaturgie et de son théâtre musical // *Dissonance*. 2000. N 65 (August). P. 14–19.
9. Делёз Ж. Различие и повторение. М.: «Петрополис», 1998. 384 с. Глава вторая.
10. Nono L. Unendlich, Unruhe, unfertig. Luigi Nono im Gespräch mit Lothar Knessl // *Osterreichische Musikzeitschrift*. 1989. N 6. S. 25–32.
11. Pesson G. Héraclite, Démocrite et la Méduse // *Entretemps*. 1990. N 9, décembre. P. 143–150.
12. Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin из интервью композитора. URL: <http://www.brooklynrail.org/2010/10/music/salvatore-sciarrino-with-alessandro-cassin> (дата обращения: 02.07.2012).
13. Sciarrino S. Carte dona suono scritti 1981–2001 // CIDIM — Novecento, 2001.
14. Sciarrino S. Diario parigino // *Avidi Lumi*. 2001. n°12. P. 204–250.

Статья поступила в редакцию 27 августа 2012 г.