

КОНЦЕПЦИЯ «НОВОЙ» МИСТЕРИИ В ГЕПТАЛОГИИ «СВЕТ» К. ШТОКХАУЗЕНА

Музыкальный театр всегда являлся главным инструментом, позволяющим реализовывать искания творца. Здесь возможно моделировать пространство интеллектуально-смыслового поля, пространство воображения, пространство субъективного созерцания. Музыкальный театр Германии не стал исключением в этом отношении. Он явил собой уникальный образец синтеза искусств, потому изучение процесса формирования и развития жанра мистерии в контексте немецкого музыкального театра выбрано не случайно.

Сегодня, на рубеже XX–XXI столетий, К. Штокхаузен на наших глазах осуществляет «грандиозный» и «утонченный» проект «новейшей» мистерии в гепталогии «Свет». В своей работе он опирается на уникальные традиции немецкого музыкального театра, в частности, на особенности вагнеровской театральной концепции, основанной на принципе синтеза искусств. Он доводит интуитивное вагнеровское ощущение «особого генетического кода» немецкой культуры до его рационального осознания, до «формульной» и «мультиформульной» композиции, раскрывает уникальную способность «мистерии звука», расширяя его до пределов бесконечности и причастности к универсальной реальности Бытия. И хотя сам композитор неоднократно в своих интервью отрицал связь собственного замысла с законами вагнеровского театра, тем не менее, его творение неизбежно опирается и на них, и на другие выработанные веками традиции.

Свободолюбивый и независимый «родовой дух» немецкого театра оказался тесно связан с тенденциями протестантской церкви, что сформировало «темпы движения» германской музыкально-театральной сцены. По мнению немецкого историка театра Й. Грегора, «кривая театрально-духовного бытия» была крайне динамичной, отличалась «чрезвычайно резкой амплитудой колебаний вплоть до наших дней», что позволило сделать немецкий театр «самым грандиозным и утонченным» (цит. по [2, 4]). Соответственно, постановки средневековых мистерий в Германии уже отличались «традиционным»

немецким размахом и реалистическими чертами. Формы и жанры старинного немецкого театра закладывали основы национальной сцены, моделировали «его особый генетический код».

Именно этим «генетическим кодом», опираясь на «грандиозность» и «утонченность», три столетия спустя воспользовался Р. Вагнер, создавая свой великий шедевр – *романтическую драму-мистерию «Парсифаль»*. Соединив воедино мистерию, миф и драму в рамках оперного жанра, композитор явил миру обновленный «духом таинства» и «потрясающей силы» синтез. Именно «Парсифаль» стал той отправной точкой, от которой начинается формирование «новой» мистерии на профессиональной музыкально-театральной сцене уже в XX веке.

Гений Р. Вагнера смог выполнить «сверхзадачу» целой эпохи романтизма. Он обозначил новый стиль «искусства будущего», результатом чего стала мистерия. Кроме того, композитор оказался способным создать «подобие новой религии», названной «вагнерианством», оказавшей огромное влияние на последующую музыкальную жизнь и выпешней далеко за пределы XIX века. Байреит, по мнению Р. Вагнера, стал «храмом искусства». Посещающие его становились «посвященными» в «мир духа» и «духовной энергии», в тайну «мистерияльного действия». Композитор доказал, что звуковой «облик» способен решить проблему единения людей, объединить мысли и чувства человека, воссоздать его божественную природу. Последующие реформы музыкального театра проводились либо с целью опровержения, либо с целью оправдания и подтверждения вагнеровской идеи на право бытования жанра мистерии в постоянно моделируемом пространстве музыкального театра.

Однако, задолго до «Парсифаля», в 1821 году появилось на свет поэтическое сочинение Байрона «Каин», названное самим поэтом *мистерией*. Замысел мистерии возник тогда, когда в Италии общественно-политическая обстановка становилась все более напряженной. Поэт стал размышлять о судьбе близких, скорбеть о погибших друзьях-единомышленниках, переносить боль за обездоленных,

брошенных на произвол судьбы, – бессмысленных «жертв» этого мира. Размышления Байрона отозвались глубокой болью в третьем акте мистерии, где поэт затронул проблему «угодной» и «неугодной» Богу жертвы, показав через универсальный источник знаний бессмысленность деяний революции.

«Каин» Байрона, несомненно, произвел сенсацию в литературном мире XIX века и имел широкий резонанс в среде литературных критиков. «Поэзия религии», «старинная мистерия», «апокалипсическое откровение», «сакральное знание» – так называли мистирию Байрона. Синтез древнегреческого «языческого» мифа и библейской легенды в названном произведении дал мощный толчок к поискам «искусства будущего» и нашел подтверждение в творчестве многих художников, композиторов, поэтов, философов XIX века. Однако это явление не было случайным. Оно было подготовлено не только исторической реальностью, но также литературной и прежде всего философской мыслью. Еще на рубеже XVIII–XIX веков Гете в своей трагедии «Фауст» события последней сцены мыслил в мистериальном пространстве, о чем свидетельствует собственный комментарий автора. В 1800 году немецкий философ Ф. Шеллинг создал знаменитую «Систему трансцендентального идеализма», а позже – «Философию искусства», «Введение в мифологию», «Философию Откровения», где дух мистериальности легко читается между строк.

По существу и Байрон, и Гете, и Шеллинг, и Вагнер, не сговариваясь, были заняты одним и тем же – поисками сакральных знаний, приводивших их на мистериальный путь. Жанр мистерии, найденный Вагнером, как синтетический «сверхжанр» эпохи, вобрал в себя все возможные пути музыкально-театрального развития, подобно «точке-пучку», где «сгущаются» и «контаминируются» различные и порой неоднородные явления. Столь мощный синтез своеобразного ритуального воплощения, опыт Р. Вагнера, побудил других авторов к подобным поискам и повлек за собой вторичное репродуцирование этой идеи.

Откликом на «Парсифаль» явилось знаменательное событие. В Южной Германии, в селении Обераммергау, на рубеже XIX–XX веков была осуществлена первая постановка в новейшем времени оригинальной «Мистерии страстей господних». «Дух» старинного немецкого театра вернулся на современную сцену, после чего прокатилась волна постановок и стилизаций жанра мистерии в теат-

рах различных стран Европы и прежде всего в театре символизма Франции, Англии, Германии, России. Так, К. Дебюсси, не столько подражая Р. Вагнеру, сколько протестуя против его концепции, пытался создать иную мистирию – символическую, учитывая новые возможности музыкального языка, формы, пространственно-временных соотношений, философско-религиозных идей и реальных возможностей театра. В России А. Скрябин преследовал те же самые цели, но уже в сфере симфонической музыки. Его мистерия духа, в которой должны были принять участие все люди Земли, должна была преобразовать мир. В театральной концепции русского символического театра, по мнению А. Порфирьевой, постоянно прослеживалась одна и та же мысль: «...Слияние мифа и трагедии на основе сакрального ритуала должно привести к рождению новой мистерии – средству пресуществления каждой человеческой личности и всей человеческой общности в целом. Мистерия, однако, дело отдаленного будущего. Пока ни общество, ни сами художники к ней не были готовы. Поэтому ближайшая цель театра – предуготовление к мистериальному откровению путем символизации и ритуализации театрального действия» [3, 41]. Символисты творили «новую мистирию» подобно тому, как романтики создавали «собственную мифологию».

Несомненно, это было связано с тем, что рубеж двух столетий поставил западноевропейский оперный театр перед лицом серьезных перемен и переоценкой прежних эстетических ценностей, перед поисками новых возможностей раскрытия мира человеческих эмоций, где невольно переосмысливались цели и задачи оперного жанра, его границы и воздействие. Здесь мифоритуальная концепция вагнеровского театра вновь оказалась «краеугольным камнем». Вместе с философскими теориями С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, психоаналитическими изысканиями З. Фрейда она повлияла на развитие, по крайней мере, двух направлений начала нового века – экспрессионизма и экзистенциализма. Если символисты угадывали или предчувствовали мистирию жизни, то экспрессионизм ее выявлял и выражал.

Такая тенденция была продиктована тем, что в первой половине XX века теософия и теология занимают доминирующее положение. Мистические формы познания привлекают философов, драматургов, художников и композиторов. Постепенно религиозные воззрения захватывают все виды ис-

куства несмотря на то, что XX век явился веком урбанизации, технологизации человеческого бытия. Например, П. Клодель работает над религиозно-философской концепцией театра и трактует его с позиций неокатолицизма. Он выводит жанр религиозно-философской трагедии и вплотную подходит к жанру мистерии, где идеи веры, жертвы, искушения становятся основой драматургии.

Музыкальный театр Германии достаточно гибко воспринял философские идеи Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, З. Фрейда и по-своему преломил их. Доказательством могут служить оперные шедевры Р. Штрауса («Саломея», «Электра»), А. Шенберга («Ожидание», «Счастливая рука», «Лунный Пьеро»), А. Берга («Лулу», «Воцтек»).

Особенно ярко это проявилось в творчестве А. Шенберга. Интерес к религии, философии и мистике проявлялся у композитора на протяжении всей жизни. Доказательствами того становятся посвященный Г. Малеру доклад о мистической сущности гения («Гений светит нам впереди, а мы силится идти за ним. Хотя этот свет невыносим для нас»), увлечение пьесами А. Стринберга, которые были окутаны тайной и мистикой, принадлежность к художественному содружеству В. Кандинского «Голубой всадник». В 20–30-е годы XX века сам А. Шенберг формулирует собственную идею мессианства: творчество есть выражение пророческого прозрения и «высшей воли». Оно дается свыше как пророческий дар и диктуется композитору на протяжении всей его жизни. Композитор, подобно пророку-медиуму, передает мысли Создателя. А. Шенберг приходит к выводу, что композитор – бессознательно выражает идеи сверхбытия, а произведения есть «сакральные письма», адресованные всему человечеству. В них содержатся предсказания будущего, жизнь настоящего и прошлое, которое уходит к «коллективно-бессознательному» и «архетипическому». Выражением этих идей стала опера «Моисей и Аарон», в которой ярко представлены черты мистерии, особенно в ритуальных эпизодах.

В начале 30-х годов XX века во Франции, родине этого средневекового жанра, произошел новый всплеск интереса к жанру мистерии. В Сорбонне были найдены древние тексты мистерий, что послужило толчком к «опоэтизации» эпохи Средневековья, Древнего мира и мира «Первоначально-го». Многие поэты и драматурги, писатели и музыканты вновь стали развивать идею создания «но-

вой мистерии» XX века, вдохновлялись ею и попадали под ее влияние. Достаточно вспомнить опыты А. Онегера и Д. Мийо, П. Хиндемита и К. Орфа, И. Стравинского и других, где мифологема жертвенности, обрядовости стала практически ведущей. Этому есть ряд оснований.

Во-первых, «новая мистерия» XX века основывалась на мифоритуальной концепции Р. Вагнера и на философской теории Ф. Ницше, явившего миру «рождение трагедии из духа музыки». Во-вторых, на попытке возрождения «аутентичного» средневекового мистериального театра, получившего название «театр старинный». Например, созданные К. Орфом мистерии отражали не только «дух средневековых мистериальных игр», но воспроизводили их форму и образы, по-новому подчеркивали идею жертвенности и ритуальности. В-третьих, мистериальность стала неотъемлемой чертой немецкого музыкального театра в целом. Наконец, все это вместе связано с небывалым для кичащегося своим научным знанием материалистического века всплеском интереса к религии, вере, божественному мироустройству.

Во второй половине XX века черты мистерии присущи почти всем творениям О. Мессиана («Святой Франциск Ассизский», «Преображение», «Три литургии»), проявляются в опере Б. Бриттена («Река Керло»), ораториях К. Пендерецкого («Страсти по Луке», «Dies irae»).

В 2005 году К. Штокхаузен планировал завершить работу над гегталогией «Свет», столь сложным циклом, и представить ее на суд слушателю. Идея мистерии обрела новую жизнь благодаря композитору, который воспользовался иными техническими возможностями, законами современной музыкальной формы, средствами музыкальной выразительности, а также идеей *сверхсинтеза мировой мифологии и мировой мистерии*. И это не случайно.

В основу оперы «Свет», если можно ее так называть, К. Штокхаузен положил библейскую концепцию о сотворении мира. Но «театральное представление» не раскрывает какое-либо одно направление религии или учение церкви и даже саму тему Библии, которая оказалась вынесенной за рамки сочинения. Композитор, скорее всего, стремился «обнаружить» и раскрыть «архе» всех существующих религий, для достижения поставленной цели он применял синтез всех техник, использованных в собственном творчестве, и, как следствие, пытался «открыть» новые, в частности, технику «иррацио-

нального творчества». Думается, гепталогия «Свет» есть «индивидуальный проект» композитора или «новая мистерия», построенная на уникальном синтезе различных религиозных, философских, космических, мифологических, ритуальных и театральных линий, «контаминированных» в религиозно-мистическом действе.

Опера состоит из семи отдельных произведений. Отдельные произведения выстроены по принципу дней недели. Однако действие оперы связано не с буквальными днями творения, но с символическим «представлением о единстве человека, земли и космоса и разворачивается во взаимодействии и противоборстве трех основных героев „Света“ – Михаэля, Люцифера и Евы», – отмечает С. Савенко [4]. Далее автор продолжает: «По замыслу Штокхаузена, Михаэль, „ангел-созидатель нашего универсума“, воплощает творческие силы эволюции, Люцифер – его противник, а Ева призвана способствовать обновлению „генетического качества“ человека, ведя его к рождению нового музыкального человечества» [4].

Действие гепталогии, без сомнения, разворачивается в сверхреальном пространстве и времени. Однако, сверхреальный пространственно-временной процесс проецируется на уровень реальный, то есть земной и подсознательный. Он же выступает сверхстержнем «мировой гармонии» как доминанта ее динамического развития и единства. Структура гепталогии выглядит следующим образом [2, 269]:

Понедельник – это день Евы, матери всего человечества, день Луны, женского эротического начала, день водной стихии;

Вторник – день сражения Михаэля с Люцифером, сил Света с силами Тьмы, день Марса, то есть войны;

Среда – день согласия Михаэля, Люцифера и Евы, день Меркурия;

Четверг – день Михаэля, где представлена история его детства, юности, любви, победы над Люцифером, день Юпитера;

Пятница – день соблазнения Евы Люцифером, день Венеры;

Суббота – день Люцифера, его смерти, день Сатурна;

Воскресенье – день мистического брака Евы и Михаэля, день Солнца как торжества Света.

Из структуры «Света» видно, что мировоззрение К. Штокхаузена включает космический уро-

вень. Его система взглядов, сформированная к 50-м годам, основывалась на том, что истинная цель произведения искусства – природа непознаваемого трансцендентного бытия, а творчество – выражение «высшей воли». Оно ведет к духовному преображению человечества, к совершенствованию мира посредством «высшего сознания» [6, 7]. Само «высшее сознание» есть «сознание расширенное», включающее в себя синтез пространственно-временных категорий реального мира и трансцендентального Универсума. «Расширенное сознание» связано и с «духовным зрением», которое открывается личности на определенной ступени духовного развития или дается свыше художникам-гениям.

К. Штокхаузен гениально трактует образы главных героев собственного «творения». Глубина их трактовки позволяет говорить, что в произведении имеется несколько драматургических уровней: символический, религиозный, философский, мифологический, мистериальный, ритуальный, театральный и действительный.

Каждый герой оперы представлен и фигурирует в трех «измерениях» – музыкальном, вербальном и театральном. Одновременно с этим композитор создает три формулы для Евы, Люцифера и Михаэля. В этом состоит новая эстетическая парадигма, которая привела композитора к созданию «формульной композиции». У каждого героя своя формула, своя интонация и музыкальный инструмент. Каждая формула содержит характерное для нее количество звуков, которые являются ее ядром. Из ядра вырастает мелодия, но мелодия нового типа, которая содержит шумовые звуки, окрашенные паузы, пространственное решение и так далее:

Люцифер – бас – тромбон – 11 звуков – интонация септимы;

Ева – сопрано – бассетгорн – 12 звуков – интонация терции;

Михаэль – тенор – труба – 13 звуков – интонация кварты.

Из трех формул, а точнее их сегментов, К. Штокхаузен собирает сверхформулу или «тройную формулу», которая появляется в различных разделах «Света». Она может быть просто перенесена в текст новой оперы, может варьироваться и перемешиваться с другими музыкальными компонентами. Таким образом, «практически весь музыкальный текст всех семи опер выведен подобным путем из исходной суперформулы трех персонажей» [5].

В этой связи традиционные категории, такие, как тема, мелодия, гармония не присутствуют. Наличие совершенно других параметров, связанных с числовым их выражением, позволило композитору выйти на совершенно другой уровень раскрытия темы. Сам К. Штокхаузен утверждал, что композитор музыку не сочиняет, но открывает ее, в этом и состоит основная его задача. С этих позиций композиционные структуры произведений представляют собой числовые упорядоченные ряды или «формулы». Они в свою очередь связаны с «калейдоскопом» вариантной композиции или как называл ее сам композитор «момент-формой» – открытой или бесконечной формой.

Тем не менее, творчество К. Штокхаузена, особенно поздний его этап, обусловлено парадигмами авангарда второй волны. В своих трудах, посвященных указанному направлению, П. Булез особенно заостряет внимание на концепции «нового звука» и связывает с ним проблему современного композиторского мышления. Безусловно, это новаторское завоевание XX века получило широкое распространение во второй его половине. К музыке «нового звука» относятся [5]:

сонорика – музыка звучностей, где единицей материала является не отдельный звук-тон, а *группа* звуков;

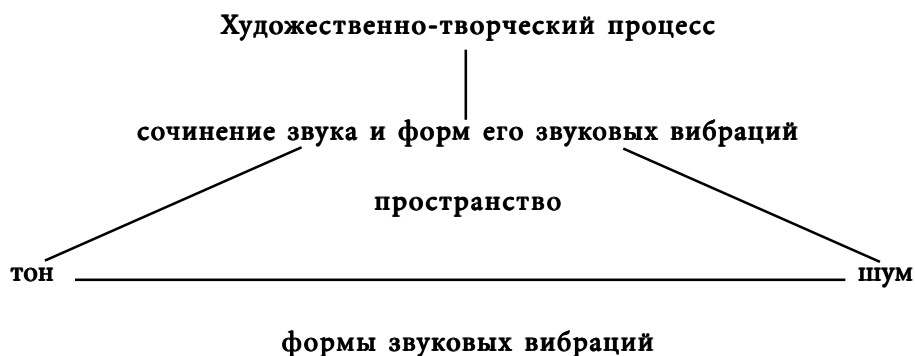
электронная музыка, где более нет звуков натуральных инструментов, природных звуков, а музыка оперирует звуками электрогенераторов, и поэтому звуки изначально не связаны с «законами природы»;

конкретная музыка, материалом которой являются звуки жизни (например, шум леса, звук пада-

ющих капель воды, пение птиц и т. п.), препарированные специальной электронной аппаратурой.

Погружение в «звуковую глубину» – процесс мистического плана. Неизведанная вселенная втягивает в свой мир и предоставляет композитору возможность творить собственную реальность. Данную мистичность относительно звукового пространства, времени и способов его решения наиболее полно и глубоко разработал К. Штокхаузен. Пройдя искушение на раннем этапе творчества «тотальным сериализмом», он приходит к идее пуантилистической техники. Композитор сознательно отвергает прежние методы музыкального мышления: «От всего этого я отказался, начав работать с пуантилизмом. Наш собственный мир – наш собственный язык – наша собственная грамматика: никаких НЕО...!» (цит. по [5]).

Технику пуантилизма он вылетает в художественно-творческий процесс и приходит к мысли о том, что нужно «сочинять сам материал музыки», то есть звук, а, следовательно, его специальные формы звуковых вибраций, вместо традиционных. Композитор теоретически обосновывает собственные искания: «Материал уже не оформляется как данный заранее, материал сочиняется, вы создаете свои собственные звуки» (цит. по [5]). В данном случае звуковым «материалом» является не только звук в традиционном его понимании, но и шумы, а также все, что находится в пространстве между ними. Вслед за сочинением звукового материала и форм звуковых вибраций композитор приходит к мысли об изменении звуковой формы. Сам процесс схематически можно представить следующим образом:



Из схемы видно, что звуковое пространство между звуком-тоном и звуком-шумом формирует ту самую форму звуковой вибрации, которую компо-

зитор выводит из художественно-творческого процесса. Сам процесс подобен таинству творения, а композитор в данном случае уподобляется Творцу.

Здесь стоит обратить внимание на то, что культура второго авангарда открыла феномен третьего измерения музыки:

- 1) мелодия или горизонталь,
- 2) гармония или вертикаль,
- 3) глубина звуковой структуры¹.

С этих позиций художник отказывается от общепринятой типовой формы произведения и создает свой «индивидуальный проект» для каждого сочинения. Эксперимент подобного рода можно сравнить с эффектом «внутреннего взрыва» или «мирового катаклизма». Сам К. Штокхаузен поясняет: «Мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки. В 1951-м году произошла революция, которую я называю „революцией параметров“. Это означает, что в каждом данном произведении присутствует полифония между параметрами» (цит. по [5]). Можно представить, насколько изменится не только форма, звуковое, пространственно-временное изложение художественного произведения, но и его содержательный компонент.

Кроме систематизации элементов художественно-творческого процесса, К. Штокхаузен разъясняет специфику средств звука. Сам звук он называет «отдельное». В творческом процессе композитора они превращаются в параметры пространственно-временного плана и позволяют «отдельному» быть независимым и реализовывать себя как:

- единица формы,
- форма в целом,
- форма-процесс.

Исходя из предложенного К. Штокхаузенем соответствия «отдельного», можно говорить о том, что он в процессе формирования художественной реальности и сверхреальности пользуется теорией зонного строя, открытой практически параллельно с творческими исканиями композитора.

Один звук содержит в себе целый ряд близко расположенных частот. Например, звук *ля* первой октавы содержит 440 *гц*. Однако, он может иметь не только 440 *гц*, но и частоту в пределах 435–445 *гц*, не превращаясь при этом ни в соль первой октавы, ни в си-бемоль первой октавы. В пределах 10 *гц* образуется зона, в которой находится звук, и то «пространство», в котором возможно создать или «сочинить сам материал музыки», моделируя длительность, высоту, объем и звуковой состав.

Зонный строй был совмещен с концепцией электронной музыки, возможности которой позволяли и позволяют моделировать звуковой материал до микропреобразований. Электронным способом выстроенная октава, разделенная на 72 ступени или части, разрешила проблему микродинамики, микроритма, микротембра и т. д. Благодаря этому оказалось возможным работать с «сочиненным музыкальным материалом» в рамках звуковой сферы.

Отсюда следует, что «отдельное» есть гармоническая система, связанная с законами пуантилистической техники. Это микросистема с возможностью ее расширения до макро-уровня, но с непрерывным условием возвращения обратно в исходную позицию. По меткому замечанию Г. Калопиной, это есть «формообразующий блок», точнее идея пространственно-временного разрастания из звука-точки и постепенного ее ухода к самой себе.

С другой стороны, думается, что здесь – уникальное и оригинальное преломление третьего гегелевского закона диалектики «отрицание отрицания», где все развитие движется по спирали. Форма вырастает из точки и к ней же возвращается, но виток возвращения не повторяет исходной позиции начального этапа вырастания. Точка возвращения может и должна быть иной. С этих позиций объясняется, почему К. Штокхаузен наиболее радикально разработал технику пуантилистической композиции. Именно звук-точка или «сочиненный музыкальный материал», находясь в собственном моделированном пространстве, преодолевая себя, движется по спирали времени и разрастается до сверхпределов. Затем, на новом спиральном витке, вновь становится звуковой точкой или новым моделированным пространством. Техника пуантилизма как нельзя лучше подходит для решения подобной творческой задачи.

В этом состоит идея бесконечного движения и развития жизни на различных ее уровнях. Продолжаться такое развитие будет до тех пор, пока все человечество не обретет совершенство и не сольется в едином «экстазе» с божественным миром. Это есть по-новому решенная идея мистического познания Бытия, идея поиска истины и света, по сути – мистерия, облаченная в «новые одежды».

Кроме того, доказывая собственную концепцию художественно-творческого метода, К. Штокхаузен во многом опирается на достижения науки XX века, в частности, на теорию относительности, квантовую теорию, математические теории, религиозно-фило-

¹ Имеется в виду не глубина фактуры, а глубина отдельных звуковых компонентов.

софские и даже не отрицает теорию хаоса. Думается, что композитор не просто ссылается на научные новшества, но активно втягивает их в свой творческий процесс, влетая их в «бесконечно вращающуюся» спираль. Она же, в свою очередь, становится символом бесконечности и вечности.

Если далее развивать эту мысль, то можно увидеть, что перед нами образуется несколько «слоев» или «пластов» вселенского Бытия:

1. Пласт хаоса, пласт темного, подсознательного, бессознательного. Он самый низший, его характеризуют неразделимость, неосознанность.

2. Пласт открытый законов природы и человеческого бытия. Он характеризуется рационалистическим подходом к открываемым объектам.

3. Пласт математический. Стройные числовые ряды подобны искусству, но не искусство, они красивы и гармоничны, но столь же рациональны.

4. Пласт модельной физики. Он связан с математическим пластом. Модель может проецироваться как на макро-уровне, так и на микро-уровне. Сюда же относится и квантовая физика. Моделирование пространства позволяет приходиться к определенным выводам, но столь же рациональным.

5. Пласт философский. Он есть движущаяся мысль, которая динамично развивается и позволяет синтезировать уже найденные идеи. По сути он символизирует человеческое развитие, уровень мыслительного процесса.

6. Пласт религиозный, который включает в себя практически все религиозные мировые концепции. Он рационален и эмоционален.

7. Пласт сверхсознания. Он не обозначен, но незримо присутствует. К нему идет все развитие предыдущих пластов. Это наивысшая точка человеческого развития. Он втягивает в себя все вышеназванные пласты и, подобно мистическому озарению, дарует свет на столь сложном пути. Но «катарсис» достигнут, и все возвращается к началу.

Категории, которыми оперирует К. Штокхаузен, выстроены в том же иерархическом порядке: человеческое – сверхчеловеческое – космическое. Наличие нетематических тоновых элементов, шумовых элементов, звуковых вибраций, образующих различные пространственно-временные компоненты художественного целого, свидетельствует о том, что в сочинении присутствуют нормативы мифологического сознания. Это показала в своих работах В. Валькова, развивающая идеи В. Бобровского о двух типах тематизма: рассредоточенного и ярко определенного. «Рассредоточенная тема – это специфический момент организации эмоционально-интуи-

тивной стороны творчества слушателя, исторически связанный с религиозным сознанием и через него с более древней универсальной сферой осмысления мира – мифологическим мышлением... Мифологический компонент опирается на иррациональную интуитивную сторону постижения мира и, в то же время, несет в себе индивидуальность. Принципиальная невычлененность «темы» из контекста есть воплощение мифологического принципа «все во всем» и религиозных представлений о всепроникающей благодати Бога... Вариантность, ускользание от точной фиксации, изменчивость облика такого тематизма есть следствие природы религиозного сознания, его тяготения к живой и подвижной естественности представлений» [1, 86].

Художник *высокого* искусства музыки, субъективно, быть может, желавший общения с широкой массой слушателей на общем языке, в действительности уже априорно отшатывается от усредненности «слишком человеческого», объективно стремясь к выходу за его пределы, в какое-то «сверх-обыденное», туда, где нет ординарности, быта-серости, где *нет даже самих этих слов* усредненного человека. Художник чувствует необходимость быть *выше* того, что всеми «разжевано», чуждое «правильное» безликое общее место.

Это – принципы и тенденции музыки XX века в целом. Квинтэссенция же их сосредоточена в творческих установках наиболее радикальных художников. Девальвация антропоцентризма осуществляется парадоксальным образом, путем *гипериндивидуализма*, то есть отделения себя от общей массы, возвышения над ней. Художник стремится создать свой собственный мир, вплоть до того, что даже сами звуковые элементы, звуки он хочет получать индивидуально для каждого произведения (а не общие со всеми). Фигурально выражаясь, художник вначале сотворяет свой небо и землю, возглашает далее «да будет свет!», по сути ставя себя на место Творца. Вслед за гипериндивидуализмом самопроизвольно возникает его противоположность – внеиндивидуализм, *космизм* как закономерный результат отвержения «слишком человеческого» [5]. Космизм как слияние с эманацией первоединого (почти по Плотину) посредством вибраций-волн с их периодичностью актуализирует отодвинутое в миф 2500-летней исторической плитой опущение Музыка сфер и Мировой гармонии. Приведем несколько высказываний К. Штокхаузена: «В музыкальной деятельности всегда необходимо обнаруживать какой-либо из аспектов Универсума»; «Все время звучит музыка сфер»; «Искусст-

во координаций и гармония вибраций»; «Я говорил бесчисленное множество раз... я не сочиняю СВОЮ музыку, но только передаю вибрации, которые я получаю»; «Я послан, так сказать, сверхъестественной силой делать то, что я делаю»; «Мы, музыканты, в случае, если сами не закрываем себя, то становимся проводниками универсального космического Духа»; на вопрос «Кто Ваш любимый композитор?» композитор дает ответ: «Бог-Отец – Pater-Deus» (цит. по [5]).

Таким образом, в конце XX века возникла потребность новой трактовки мистерии, в творчестве К. Штокхаузена вновь засиял мистический свет внутри математически точной теории. Зачем понадобилось композитору в конце XX столетия вновь прибегать к этому устаревшему, казалось бы, жанру? Думается, что эта мысль связана с тенденциями модерна, направления, которое вбирало в себя многие стилистические явления и направления культуры XX века. В работах многих немецких ученых понятие «модерн» связывается с экспериментальными музыкальными явлениями, но к концу XX века время экспериментов постепенно проходит. Модерн превращается в эклектический стиль и метод художественного моделирования как реального, так и inferнального бытия, интерес к которому все растет. Если в 60-е годы познание мира носило экстравертный характер и аналитический метод был преобладающим, то начиная с 70-х годов, познание мира превращается в самопознание. Экстравертное сменяется интравертным, анализ явления приводит к синтезу.

В 80-е годы XX века к синтезу художественного моделирования мира добавляется синтез религиозно-философских направлений. Дискуссии, споры и разлады особенно характерны в области религии. Появляются новые религиозные течения, либо неизвестные ранее, либо давно забытые и вновь обретшие силу. Представители каждого религиозного

направления стараются по-своему трактовать Библию и универсальные законы бытия, претендуют на роль избранного народа, стремятся к абсолютной власти над всем человечеством.

Именно эти тенденции и парадигмы второй половины XX века в полной мере отразились в творчестве К. Штокхаузена. Пройдя волну технических экспериментов в области музыки, композитор прибегает к новому «универсальному» эксперименту – попытке создания семидневной оперы «Свет». К. Штокхаузен, определяя сложную синкретическую позицию соотношения мистерии, мифа, драмы и оперы, соединяя их метрически-количественные и топологически-качественные признаки, через анализ символов и аллегорий, музыкально-графических представлений, второстепенных звуковых измерений создает мощнейшее поле сопряжения «новейшей» мистерии. В нее втянуты миф, опера, оратория, трагедия, драма, комедия – практически все жанры, предшествующие тайне зарождения «Света». Наряду с этим композитор выявляет поле сопряжения «мистерии звука» как первоначального «точечного» микроуровня, постоянно расширяющегося до макроуровня Вселенной. Модель бесконечности постепенно приобретает *гиперформу*, способную к дальнейшей своей модификации.

Таким образом, *гиперсинтез* превращается в *гипосинкретизм*. Он обнажает и возвращает, театрально моделирует и воссоздает «точку-архе», как начало, первооснову и перводеяние возникающего пространства-бытия, пространства-сознания, пространства-созерцания. Пространство играющего сознания не перестает улавливать грани постоянно движущегося Бытия, преломлять их и создавать новые формы реальности. Следовательно, философию мистерии можно встретить на всех уровнях Бытия и можно говорить, что она является его Альфой и Омегой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Н. Новгород, 1992.
2. Колязин В. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002.
3. Порфирьева А. Драматургия Вячеслава Иванова: Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера // Проблемы музыкального романтизма: Сб. науч. трудов. Л., 1987.
4. Савенко С. Карлхайнц Штокхаузен // <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shtokhauzen/>
5. Ценова В. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. www.kholopov.ru.
6. Чаплыгина М. Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена. М., 1990.