

## В ПОИСКАХ ПАРАДОКСОВ БЫТИЯ (ЕЩЕ РАЗ О «СВЕТЕ» КАРЛХАЙНЦА ШТОКХАУЗЕНА)

**Х**удожественное пространство сочинений Штокхаузена можно назвать парадоксальным Бытием. Композитор создает его сам путем экспериментов. Парадокс в оригинально используемом им типе синтеза есть соединение несоединимого, вызванного сложностью и многосоставностью содержания. Художественно-философское поле сочинений Штокхаузена связано с проблемой поиска единства, созданием музыки, которая сможет открыть законы Вселенной. Здесь облик Штокхаузена-композитора сливается с образом со-Творца, образом жреца, творящего музыкальный театр будущего. «Непознаваемое», «новое музыкальное человечество», «музыкальный человек», «божественное и наивысшее искусство», «озарение», «абсолютный темп интуиции», «высшее сознание», «расширенное сознание», «духовное зрение», «сверхрелигиозный путь», «гармоническая взаимосвязь», «акустическая волна», «космические шумы», «лабиринтная композиция», «открытая переменная форма», «момент-форма», «статическое время», «время переживаний», «микровременные процессы» – это лишь некоторые составляющие философско-эстетических воззрений композитора. Учитывая столь сложный категориальный аппарат, можно говорить о «расширенном сознании»<sup>1</sup> композитора.

«Поиск единства» позволяет ему максимально синтезировать все, что его окружает. Если развивать эту мысль, то стоит обратить внимание на составляющие синтеза: 1) философские учения; 2) философские идеи; 3) культурные традиции; 4) научные идеи – математики, физики, акустики; 5) религиозные концепции не только традиционные, но и религиозных меньшинств<sup>2</sup>; 6) мифы; 7) эстетические категории; 8) жанры; 9) реальный и художественный миры; 10) художественные направления; 11) художественные формы; 12) композиционные техники. Этот ряд можно продолжать до бесконечности. При таком количестве синтезирующих процессов в произведении создается по-

ливалентное поле, которое вызывает огромный интерес у слушателя.

В представлениях Штокхаузена музыка – явление, прежде всего, космическое, отражающее «дыхание» Бога и структуру божественного Универсума. Все в этом мире, от атома до вселенной, производит звуки, которые можно перевести в акустические волны. Сама собой напрашивается параллель с философской системой Пифагора, где музыка сфер играла ведущую роль и превращалась в сакральное искусство, связанное с сакральным пифагорейским учением.

Согласно Штокхаузену, художник-гений есть тот самый пророк-медиум, который музыку не сочиняет, но открывает и доносит ее божественное «дыхание» до слушателя при помощи «инструменталиста нашего завтра», связанного с «композитором нашего сегодня» [7, 14]. Слушатели образуют то самое «новое музыкальное человечество», преображенное посредством музыки, которая есть «импровизационный процесс, чистое зеркало моментальных озарений одного или группы исполнителей-единомышленников» [7, 14]. Столь сложному процессу помогает, по мнению Штокхаузена, медитативное музыкальное погружение: «Музыкант, благодаря медитации, становится чудесным инструментом и начинает сам резонировать... когда я начинаю играть, я уже не могу больше не думать о себе... с того момента, как я играю, я отсутствую; я есть звук, я – сам музыкальный процесс» [7, 14]. «Вербальные партитуры» помогают столь сложному процессу. «Слово выполняет роль... камертона настроений», в нем композитор усматривает «очищающую» функцию. Следовательно, логика размышлений композитора неизбежно приводит к «утопическому» и мистифицированному действию, к прорыву в «музыку свободного измерения».

Ярким примером в этом плане может служить сочинение *Stimmung* для вокального ансамбля. Здесь оригинально сочетаются медитативное и сценическое время, воплощенное через «магию» звука, слова, импровизации. Обертоновый ряд звука си-бемоль, превращенный в серию, «затягива-

<sup>1</sup> Термин М. Чашлыгиной [6, 7].

<sup>2</sup> Стоит отметить, что Штокхаузен принадлежал к протестантскому направлению «Евангелистов».

ет» слушателя в свое пространство. Расширение начинается с басового тона и постепенно охватывает верхний регистр. Прочерченная звуковая вертикаль настраивается вербальным звуком, который превращается в слово – «камертон настроений», а затем вновь возвращается в звук. Ограниченный по своим возможностям человеческий голос творит невозможное. Импровизация, медитативность, сценическое воплощение становятся органичным целым.

«Музыка свободного измерения» позволила композитору создать философию «нового музыканта». Музыкант есть сам звук или звуковое пространство. Его можно моделировать. Я творю себя, я есть звук тварный и творимый. Здесь не ускользает от внимания параллель с романтизмом, где субъективное «я» творит свою неповторимую реальность. Штокхаузен тоже творит свою «музыкальную субъективную мистифицированную» реальность. Безусловно, это новаторское завоевание XX века получило широкое распространение во второй его половине. С философским аспектом моделирования звука композитор соединяет аспект звука как композиционной единицы и выявляет его качества в таких техниках, как *сонорика*, *электронная музыка*, *конкретная музыка*, в двух последних звук препарирован специальной электронной аппаратурой [5]. Поэтому погружение в «звуковую глубину» представляет собой процесс мистического плана, и неизведанная вселенная втягивает в свой мир.

Философские искания композитора в сфере художественного творчества, по сути, привели к созданию «нового музыкального человека», который должен реализовывать себя в новом музыкальном театре. Для этого нужен новый музыкальный проект, не похожий на оперный в традиционном ее понимании. Штокхаузен находит такой проект, им становится гештальт «Свет». В его основу композитор положил библейскую концепцию о сотворении мира. Но в театральном ее решении стремился обнаружить «архе» мировых религий и привести их к синтезу. Думается, в этом наиболее полно раскрываются парадоксы Бытия. Такое сочинение мог создать тот, кто обладал синтетическим мышлением. Писать подобное в какой-то одной философской, религиозной или культурной традиции невозможно, так как все равно произойдет прорыв за ее пределы к тому вечному, чем является синтез всего и вся. Именно этот синтез есть бесконечно

интересное, вбирающее в себя все остальные категории.

Цикл «Свет» состоит из семи отдельных «опер», построенных по принципу смены дней недели. Само действие 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» [4]. 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]. Каждая «опера» имеет свой завершённый ритм, систему наисложнейших связей, подобно связям космическим. Следовательно, развитие всего цикла происходит по законам расширяющейся Вселенной.

Пространство-время в гештальте является сверхстержнем динамического развития и единства цикла. Структура гештальта складывается следующим образом [1, 269]. *Понедельник* – 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. Каждый день недели есть путь преодоления себя, своих слабостей и своего несовершенства.

Композитор создает «мировое мифологическое пространство», контаминируя мифологемы из различных источников. Мифологический уровень бытия вбирает в себя мотивы Ветхого Завета, апокрифа Апокалипсиса Варуха, мотив мессианства, «ритуалемы» распятия, вознесения, преображения, поиска вечного, мифологему пути. Главные герои свободно переходят из одного пространственного поля в другое, минуя преграды. Например, второе действие «Понедельника» включает сцену кругосветного путешествия Михаэля. Преодолевая препятствия, он осуществляет семь остановок в раз-

ных странах. Решается сцена кругосветного путешествия посредством формы инструментального театра, что еще раз подчеркивает мысль о «музыкальности» всего мира. Музыка стирает границы между странами, языками, объединяет их в единое целое. «Музыкальный универсум» раскрывает парадоксы Бытия. Каждый оперный день имеет свой тон и ритм. Вокруг них выстраивается гармоническая и ритмическая партитура. С тоном и ритмом связана цветовая символика и тембровое решение каждого отдельно взятого действия. Например, в «Четверге» солирует труба, а все остальные инструменты, подстраиваясь, формируют «звуковой универсум».

Одновременно с этим композитор создает три формулы соответственно для Евы, Люцифера и Михаэля. У каждого героя своя формула, интонация и музыкальный инструмент. Каждая формула содержит характерное для нее количество звуков, которые являются ее ядром. Из ядра вырастает мелодия, но мелодия нового типа, содержащая шумовые звуки, окрашенные паузы, пространственное их решение и т. д. *Люцифер* – бас, тромбон, 11 звуков, интонация септимы; *Ева* – сопрано, бас-сетгорн, 12 звуков, интонация терции; *Михаэль* – тенор, труба, 13 звуков, интонация кварты. Из трех формул, а точнее их сегментов, Штокхаузен собирает сверхформулу или «тройную формулу», которая появляется в различных разделах «Света». Она может быть просто перенесена в текст новой оперы, может варьироваться и совмещаться с другими музыкальными компонентами: «... практически весь музыкальный текст всех семи опер выведен подобным путем из исходной суперформулы трех персонажей» [5].

В музыкальном плане формулы взаимодействуют между собой, но они есть суть одно. Формулы вступают в «борьбу» друг с другом, но это «борьба» особого плана. Например, «борьба» формул Люцифера и Михаэля: формула Михаэля постепенно входит в формулу Люцифера, но охватывает всю сцену «Видения». Зло, находящееся внутри самого человека, умирает, оно побеждено, как побежден и сам Люцифер.

Особый интерес представляет сцена «Прощание» Люцифера, четвертая сцена «Субботы», она является ритуальной. Ее исполнение, по замыслу автора, происходит не в театре, а в церкви. Таким решением композитор раздвигает границы сценического пространства и времени до пределов про-

странства и времени храмового и, как следствие, вселенского. Так действие гешталоги объединяет в себе вечное и сиюминутное, театр и действительность. Пространство сочинения открыто в мир. Гимн Добродетели Франциска Ассизского накладывается на религиозный цейлонский ритуал. В учении Франциска Ассизского ведущими являются категории мудрости, бедности, любви, смирения, послушания. Постепенно процессия выходит из храма на открытое пространство, где находятся клетки с птицами. Их открывают, что символизирует выпускание души из оков зла (одновременно, намек на проповедь Франциска птицам). После чего следует тибетский ритуал погребения мертвых. Время проживания ритуального процесса совпадает с реальным временем совершения ритуала. Происходит создание «некой мистериальной реальности», где художественный процесс сплетается с процессом реальной жизни. Стираются границы: ритуал превращается в жизнь, а жизнь в ритуал. Победить зло в самом себе есть огромная работа над преобразованием самого себя, есть искусство превращения в Человека. Думается, это и чаемый результат нового синтеза.

Слово в «Свете» призвано объяснить характер действия. Имена собственные играют ту же роль. Они часто остаются запечатленными в партитуре как символы времени или эпохи. «Текущие моменты» превращаются в «моменты вечности». Например, вторая часть «Субботы» называется «Песнь Катинки как реквием Люцифера». Здесь композитор не просто уделяет значение имени, но и дает его детальный анализ. Cat – кошка, знак субботы, think – думать, мыслить. Становится понятно, почему флейтовую пьесу исполняет Катинка в образе черной кошки. В «Понедельнике» Штокхаузен обыгрывает имя исполнителя-пианиста в пьесе «Оплодотворение фортепианной пьесой», где имя переводится как «любовник». С этих позиций «музыкальность мира» проявляет себя во всем пространстве гешталоги.

Другой не менее показательный пример находится в «Среде», где композитор применяет достаточно шокирующий вертолетно-струнный квартет, участники которого находятся на самих вертолетах. Они реально перемещаются в небесном пространстве, их музыка транслируется на экране в зрительном зале. При этом траектория их полета соотносится с музыкально-мелодическим развертыванием. Перед нами воссоздается уникаль-

ный прием «новой полифонии» не столько слышимой, сколько видимой. Шум, мелодия, зримые траектории движения вертолетов, точка фиксации в зрительном зале – все это позволило композитору соединить несоединимые ряды. Подобный замысел есть попытка увековечить свою реальность, попытка придать ей оттенок мифологичности, включить в процесс космического. Штокхаузен поднимает проблему соотношения искусства и реальности. Существование искусства возможно лишь в пространстве созданной творцом художественной реальности или же оно может совмещаться с реальностью Бытия. Пожалуй, это и есть парадокс Бытия в музыкальном Универсуме, созданным Штокхаузеном. Композитор показывает, что между космологическим и реальным пространством и временем нет огромной пропасти. Реальность сама играет различными гранями собственной уникальности, она сама есть когда-то созданное Бытие с идеальными пропорциями.

Увлекаясь техническими экспериментами, композитор в области музыки определяет сложное соотношение мистерии, мифа, драмы и оперы, соединяя их «метрически-количественные» и «топологически-качественные» признаки. На основе анализа символов и аллегорий, музыкально-графических представлений, «второстепенных» звуковых измерений автор открывает «мощнейшее поле сопряжения» нового синтеза, куда втянуты миф, опера, оратория, трагедия, драма, комедия – практически все жанры, предшествующие «тайне зарождения „Света“». Наряду с этим художник выявляет «поле сопряжения» звукового синтеза, как первоначального «точечного» микроуровня, постоянно

но расширяющегося до макроуровня Вселенной. Модель бесконечности постепенно приобретает *гиперформу*, способную к дальнейшей своей модификации. Принцип мульти-структурирующего синтеза обнажает и моделирует «точку-архе» как начало, первооснову и перводеяние возникающего пространства-бытия, пространства-сознания, пространства-созерцания. Пространство играющего сознания не перестает улавливать грани постоянно движущегося парадоксального Бытия, преломлять его и создавать новые формы реальности.

Одной из ведущих линий музыкального искусства XX века явилась *полижанровость* – свободный (подвижный) синтез жанров разных видов искусств [2, 3]: соединились опера, оратория, симфония, балет, театр (мистерия, разновидности драматического театра), литературные жанры (поэма, роман), приемы киноискусства. Рассматривая творчество Штокхаузена, невозможно отделаться от мысли, что перед нами создан музыкальный театр нового поколения. В этом театре традиционный синтез искусств постепенно превратился в *мультикультурный синтез* (термин Г. Калошиной). Сегодня полижанровый комплекс во всей его многогранности становится частью глобального синтеза: *искусства, философии, науки* (законы акустики, физики, высшей математики, кибернетики), *техники* (достижения инженерии начала XXI века), *ритуала* (храм), *природы и экосистемы земли*. Этому способствует многомерность современных культурных процессов, главные тенденции и парадигмы которых в полной мере сконцентрированы в гешталоги «Свет».

## ЛИТЕРАТУРА

1. История зарубежной музыки. XX век : Учеб. пособие. М., 2005.
2. Калошина Г. Особенности симфонизации монументальных вокальных сочинений А. Онеггера. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987.
3. Калошина Г. Симфонизация в полижанровых сочинениях А. Онеггера // Теоретические проблемы вокальных жанров. Ростов н/Д, 1979.
4. Савенко С. Карлхайнц Штокхаузен // <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shtokhauzen>
5. Ценова В. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // <http://www.kholopov.ru>
6. Чаплыгина М. Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена: Лекция по курсам «Музыкально-теоретические системы», «Современная гармония». М., 1990.
7. Чинаев В. Карлхайнц Штокхаузен – суперзвезда // Муз. жизнь. 1991. № 5.