

фламандских и испанских песен. К примеру, колорит, краски и аромат средневеково-ренессансной музыки запечатлены в сюите характерных танцев в испанском кабачке (IV картина), в «Танце Жилины», написанном в духе средневековой пастурели, в вариациях Неле (V картина). В «Хороводе девушек» (II картина) воссозданию звуковой ауры стилизованной эпохи способствуют прозрачное звучание арфы, параллелизмы голосоведения.

Таким образом, в эстетических установках балета «Тиль Уленшпигель» обнаруживаются отражения художественных особенностей мистерии. Мистериальность выражается в ирреальном толковании закрепившихся в культурных пластах сюжета и образов. Мистерия выявляется и как внутреннее качество драматургии, организация художественного пространства сочинения.

Мистериальная концепция балета оказалась жизнеспособной и действенной для последующих композиторов, драматургов, режиссёров. Мистериальное восприятие архетипического образа Тили, предпринятое М. Штейнбергом, эксплицирует мистериальные акценты «проникновения» в интертекстуальное «открытое произведение» (У. Эко) отечественными композиторами второй половины XX века: в опере Н. Каретникова «Тиль Уленшпигель», балете Е. Глебова «Легенда об Уленшпигеле».

Литература:

1. Богданов-Березовский В. М. Максимилиан Штейнберг. М., 1947.
2. Гнесин М. Ф. М. Штейнберг // Советская музыка. 1946. № 12. С. 29–37.
3. Записная книжка М. Штейнберга № 11. Запись от 26 июня 1936 г. // КР РИИИ. СПб. Архив М. Штейнберга, ф. 28, оп. 1, № 876.
4. Римский-Корсаков А. Н. М. О. Штейнберг. М., 1928.

А. А. Преодоляк

«СВЕТ» ШТОКХАУЗЕНА В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ КОМПОЗИТОРА: К ВОПРОСУ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖАНРА МИСТЕРИИ

На рубеже XX–XXI веков мистерия, опираясь на идею *сверхсинтеза мировой мифологии*, обрела новую жизнь. Она «заиграла» иными красками и формами, преследуя свою неизменную цель – духовное обновление человечества. Ярким её

воплощением явилась гепталогия «Свет» К. Штокхаузена, которая стала «индивидуальным проектом» композитора, потрясающим своей глубиной и уникальностью.

Художественно-философское поле его сочинений связано с проблемой поиска единства, созданием музыки, которая сможет открыть законы Вселенной, привести к Создателю. Здесь облик Штокхаузена-композитора сливается с образом со-Творца, образом жреца, творящего музыкальную мистерию будущего, образом посвящённого в тайну творения, в тайну творческого процесса. Такое понимание личности композитора и его творчества уводит в природу трансцендентного бытия. «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 Штокхаузена.

Философские искания композитора в сфере художественного творчества привели к новому пониманию музыки и созданию «нового музыкального человека». В представлениях Штокхаузена музыка – явление, прежде всего, космическое, отражающее «дыхание» Бога, структуру божественного Универсума. Всё в этом мире, от атома до вселенной, производит звуки, которые можно перевести в акустические волны.

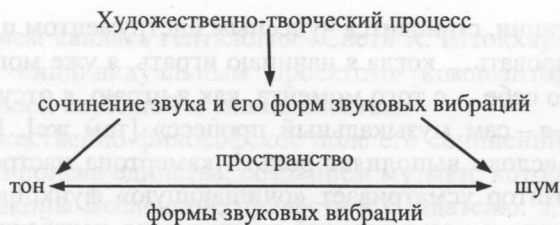
Согласно К. Штокхаузену, художник-гений есть тот самый пророк-медиум, который музыку не сочиняет, но открывает и доносит её божественное «дыхание» до слушателя при помощи «инструменталиста нашего завтра», связанного с «композитором нашего сегодня» [4, 14]. Слушатель есть то самое «новое музыкальное человечество», преображённое посредством музыки, которая представляет собой «импровизационный процесс, чистое зеркало моментальных озарений одного или группы исполнителей-единомышленников» [там же].

Техника импровизации в творчестве Штокхаузена связана с медитативным музыкальным погружением. «Музыкант, благо-

даря медитации, становится чудесным инструментом и начинает сам резонировать... когда я начинаю играть, я уже могу больше не думать о себе... с того момента, как я играю, я отсутствую; я есть звук, я – сам музыкальный процесс» [там же]. В данном контексте «слово выполняет роль ...камертона настроений», в нём композитор усматривает «очищающую» функцию. Следовательно, логика размышлений композитора неизбежно приводит к «утопическому» и мистифицированному действию, к проговору в «музыку свободного измерения».

«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. К. Штокхаузен же творит свою музыкальную субъективную мистифицированную реальность. С философским аспектом моделирования звука композитор соединяет аспект звука как композиционной единицы. Погружение в «звуковую глубину» представляет собой процесс мистического плана. Незведанная вселенная втягивает в свой мир. К этому Штокхаузен пришёл через многочисленные искушения «тотальным сериализмом», сознательно отвергнув их впоследствии.

Технику пуантилизма он также вплетает 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 теоретизирует собственные искания: «Материал уже не оформляется как данный заранее, материал сочиняется, вы создаёте свои собственные звуки» [3]. В данном случае звуковым «материалом» является не только звук в традиционном его понимании, но звуковые шумы, а также всё, 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 находится между звуком-тоном и звуком-шумом, оно же задаёт форму звуковой вибрации, которую композитор выводит из художественно-творческого процесса. С этих позиций художник вправе отказаться от общепринятой типовой формы произведения и создать свой «индивидуальный проект» каждого отдельного сочинения. Эксперимент подобного рода можно сравнить с эффектом «большого взрыва» или «мирового катаклизма». Сам К. Штокхаузен поясняет: «Мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки. В 1951 году произошла революция, которую я называю „революцией параметров“. Это означает, что в каждом данном произведении присутствует полифония между параметрами» [там же]. Здесь изменяются не только форма, звуковое, пространственно-временное изложение художественного произведения, но и его содержательный компонент.

К. Штокхаузен разъясняет специфику средств звука. Сам звук он называет «отдельное». Длительность – это его протяжённость. Высота – частота, громкость – звуковой объём, а тембр – форма колебаний. В творческом процессе К. Штокхаузена они превращаются в параметры пространственно-временного плана и позволяют звуку быть независимым и реализовывать себя многопланово: как единица формы, форма в целом, форма-процесс.

Из предложенного композитором соответствия «отдельного» естественно следует вывод, что в процессе формирования художественной реальности он пользуется следующей теорией. Один звук содержит в себе целый ряд близко расположенных частот. Например, *ля* первой октавы содержит 440 *гц*. Однако, этот звук может иметь и иные частоты – в пределах 435–445 *гц*, не превращаясь при этом ни в *соль*, ни в *си-бемоль*. 10 *гц* колебания или зона, в которой находится звук, составляют то «пространство», в котором возможно создать или «сочинить сам материал музыки»,

моделируя длительность, высоту, объём и звуковой состав. Зонный строй был совмещён Штокхаузенем с концепцией электронной музыки, возможности которой позволяли и позволяют моделировать звуковой материал с учётом микропреобразований.

Отсюда следует, что «отдельное» есть гармоническая система, точнее микросистема, связанная с законами построения звука, с возможностью саморасширения до макроуровня, но непременным условием возвращения обратно, в исходную позицию. По верному замечанию Г. Калошиной, это есть «формообразующий блок», как воплощение идеи пространственно-временного разрастания из звука-точки и постепенного её ухода к самой себе. С другой стороны, думается, что это уникальное и оригинальное преломление третьего гегелевского закона диалектики («отрицание отрицания»), согласно которому всё развитие движется по спирали. Именно звук-точка или «сочинённый музыкальный материал», находясь в собственном моделированном пространстве, преодолевая себя, движется по спирали времени и разрастается до сверхпределов. Затем на новом спиральном витке он вновь становится звуковой точкой или новым моделированным пространством. Продолжаться такое развитие способно до тех пор, пока всё человечество не обретёт совершенство и не сольётся в едином «экстазе» с божественным миром. Это есть по-новому решённая идея мистического познания Бытия, идея поиска истины и света, по сути *мистерия*, облачённая в «новые одежды».

Важно отметить и иное. 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-философские, и даже не отрицает теорию хаоса. Думается, что композитор не просто ссылается на научные новшества, но активно вовлекает их в свой творческий процесс, вплетая их в «бесконечно вращающуюся» спираль. Она же, в свою очередь, становится символом бесконечности и вечности. Если развивать эту мысль далее, то можно увидеть, что образуются несколько «слоёв» или «пластов» вселенского Бытия:

- пласт *хаоса*, пласт тёмного, подсознательного, бессознательного;

- пласт *открытий законов природы* и человеческого бытия;
- пласт *математический*;
- пласт *модельной физики*;
- пласт *философский*;
- пласт *религиозный*;
- пласт *сверх-сознания*.

Категории, которыми оперирует Штокхаузен, выстроены в том же иерархическом порядке: человеческое – сверхчеловеческое – космическое. «Художник *высокого* искусства музыки, – пишет Ю. Холопов, – субъективно, быть может, и желавший общения с широкой массой слушателей на общем языке, в действительности уже бежит от усреднённости „слишком человеческого“, объективно стремясь к выходу за его пределы, в какое-то сверхобыденное, туда, где нет ординарности, быта-серости. Художник чувствует необходимость быть *выше* того, что есть „правильное“ безликое общее место» [3]. Если основа всей музыки «звук», то он перестаёт быть данностью или материалом, напротив, становится «образом» и результатом композиторского действия. «Фигурально выражаясь, – продолжает Ю. Холопов, – художник вначале „творит свои небо и землю“, провозглашает 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“» [там же].

В основу гепталогии «Свет» К. Штокхаузен положил библейскую концепцию о сотворении мира. Но в театральном её решении композитор стремится обнаружить «архе» мировых религий, прийти к их синтезу. Думается, гепталогия «Свет» есть «индивидуальный проект» композитора, «новая мистерия», построенная на уникальном синтезе различных религиозных, философских, космологических, мифологических, ритуальных и театральных пластов, «контаминированных» в религиозно-мистерийном действе. Либретто было написано самим композитором.

Цикл состоит из семи отдельных опер, выстроенных по принципу дней недели. Само действие оперы связано не с буквальными днями творения, но с символическим «представлением о единстве человека, земли и космоса и развёртывается во

взаимодействии и противоборстве трёх основных героев „Света“ – Михаэля, Люцифера и Евы» [2]. По замыслу К. 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» [там же]. Каждая опера имеет свой завершённый ритм, систему наисложнейших связей, подобно связям космическим. Следовательно, развитие оперного цикла происходит по законам расширяющейся Вселенной. Собственно, возвращается формула вагнеровского «Парсифаля»: «в пространстве время здесь». Пространство и время в гепталогии образуют главную драматургическую составляющую. Она же выступает сверхстержнем динамического развития и единства оперы.

Структура гепталогии выглядит следующим образом. *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 [см. 1, 269].

Как и положено в мифологическом и мистериальном театре, драматургия сочинения разделена на несколько слоёв. *Мифологический* слой связан с библейским сюжетом. Композитор создаёт «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. С мифологическим пластом связаны главные герои, они свободно переходят из одного пространственного поля в другое, минуя преграды. Такова, например, сцена Кругосветного путешествия Михаэля, который, преодолевая препятствия, осуществляет семь остановок в разных странах. Решается она в духе инструментального театра,

ещё раз подчёркивая мысль о «музыкальности» всего мира. Музыка стирает границы между странами, языками, объединяет их в единое целое. «Музыкальный универсум» позволяет Михаэлю свободно путешествовать в пространстве и времени.

С мифологическим пластом неразрывно связан пласт *символический*. Символика действия необычайно сложна. 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».

Каждый герой оперы представлен и фигурирует в трёх «измерениях» – музыкальном, вербальном и театральном. Одновременно с этим Штокхаузен создаёт три формулы для Евы, Люцифера и Михаэля. В этом состоит новая эстетическая парадигма, которая привела композитора к созданию «формульной композиции». «Формульную композицию» Штокхаузен выводил сложным путем. Сонорное слышание материала сочеталось с препарированием звуковой формулы, живым музицированием и электронной музыкой. У каждого героя есть своя формула, своя интонация и свой музыкальный инструмент. Каждая формула содержит характерное для неё количество звуков, которые являются её ядром. Из ядра вырастает мелодия, но мелодия нового типа, содержащая шумовые звуки, окрашенные паузы, а также их пространственное решение и т.д. *Люцифер* – бас – тромбон – 11 звуков – интонация септимы, *Ева* – сопрано – бассетгорн – 12 звуков – интонация терции, *Михаэль* – тенор – труба – 13 звуков – интонация кварты. Из трёх формул, а точнее их сегментов, Штокхаузен собирает сверх-формулу 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 путём из исходной суперформулы трёх персонажей» [3].

Ритуальное начало прорастает в мифологических рядах, причём пространство и время ритуала являются частью сценического процесса генталогии. Например, в сцене «Кругосветного путешествия» само путешествие есть мистерия познания мира,

его тайн, мистерия получения священного знания. Во время путешествия Михаэль познаёт самую великую тайну Бытия – тайну любви, он встречает Еву. Формулы Михаэля и Евы соединяются, устремляются ввысь и где-то наверху замирают. Ритуал «вознесения» обрётённой любви представлен композитором как кульминация сцены «Кругосветного путешествия». Ритуалом является и «Экзамен» Михаэля, когда он стремится попасть в школу высшего владения музыкой. Музыка, со своей стороны, предстаёт в опере тайной, благодаря которой может измениться мир и человек.

«Прощание» Люцифера (четвёртая сцена «Субботы») – ещё один пример ритуала. Исполнение его, по замыслу автора, происходит не в театре, а во дворе храма. Таким решением композитор раздвигает границы сценического пространства и времени до пределов пространства и времени храмового и, как следствие, вселенского. Так мистериальное действо гепталогии объединяет в себе вечное и сиюминутное, театр и действительность. Пространство сочинения открыто в мир.

Гимн Добродетели Франциска Ассизского накладывается на религиозный цейлонский ритуал. Известно, что в учении Франциска Ассизского ведущими являются категории мудрости, бедности, любви, смирения, послушания. В гепталогии процессия постепенно выходит из храма на открытое пространство, где находятся клетки с птицами. Их открывают, что символизирует выпускание души из оков зла (одновременно это намёк на проповедь Франциска птицам), после чего следует тибетский ритуал погребения мёртвых. 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 преображением самого себя, есть искусство превращения в Человека. Думается, это и есть новый синтез по Штокхаузену.

Композитор придаёт слову характер настройки, оно призвано объяснить характер действия. Ту же роль играют имена собственные. Они часто остаются запечатлёнными в партитуре как символ времени или эпохи. «Текущие моменты» превращаются в «моменты вечности». Например, вторая часть «Субботы» на-

зывается «Песнь Катинки как реквием Люцифера». Здесь композитор не просто уделяет имени особое значение, но и даёт его детальный анализ. *Cat* – кошка и в то же время она есть знак субботы, *think* – думать, мыслить, *a* – артикль или исток. Становится понятно, почему флейтовую пьесу исполняет Катинка в образе чёрной кошки. В «Понедельнике» в пьесе «Оплодотворение фортепианной пьесой» Штокхаузен обыгрывает имя исполнителя-пианиста, ведь оно переводится как «любовник». И в подобном ключе «музыкальность мира» проявляет себя на всём пространстве гепталогии.

Другой, не менее показательный пример находится в «Среде», где композитор применяет достаточно шокирующий вертолётно-струнный квартет, участники которого находятся на самих вертолётах. Перед нами воссоздаётся уникальный приём «новой полифонии» не столько слышимой, сколько видимой. Шум – мелодия – зримый ряд движения вертолётот – точка фиксации в зрительном зале позволили композитору соединить ранее несоединимые ряды. Такой предстала попытка увековечить свою реальность, попытка придать ей оттенок мифологичности, включить в процесс космической мистерии. Композитор на практике показывает, что между космологической мистерией 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.

Литература:

1. Зенкин К. В. Карлхайнц Штокхаузен // История зарубежной музыки. XX век: учеб. пособие / отв. ред. Н. А. Гаврилова. М., 2005. С. 253–277.
2. Савенко С. Карлхайнц Штокхаузен [Электронный ресурс]. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/schtokhauzen/>
3. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>.
4. Чинаев В. Карлхайнц Штокхаузен – суперзвезда // Музыкальная жизнь. 1991. № 5. С. 12–14.