

О ФЕНОМЕНЕ СИМУЛЯКРА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА КАРЛХАЙНЦА ШТОКХАУЗЕНА

Н. В. Санникова

Новосибирская государственная
консерватория (академия) им. М.И. Глинки

В статье рассматривается один из механизмов художественной коммуникации между автором предельно авангардного сочинения и его слушателем. Оперный цикл СВЕТ композитора Штокхаузена, по мнению автора статьи, представляет собой художественный *симулякр*: при помощи этого понятия из области философии постмодернизма прояснение художественной сути данного произведения осуществляется чрезвычайно эффективно.

Ключевые слова: авангард, Штокхаузен, опера, коммуникация, симулякр, культура.

Карлхайнц Штокхаузен (1928 – 2007) приобрел широкую известность и стал признанным лидером послевоенного западноевропейского авангарда еще на заре своей композиторской карьеры. Пройдя более чем полувековой профессиональный путь, композитор ушел из жизни в статусе выдающегося художника современности, творчество которого во многих аспектах стало доминантным в судьбе Новой музыки.

Заняв место на вершине европейского музыкального авангарда, композитор, как его предшественники (Шенберг, Веберн – прежде всего) и современники (Мессиян, Булез, Ксенакис), предложил культуре новые выразительные возможности и коммуникативные стратегии. Штокхаузен был весьма активен в этом направлении и являл собою пример художника необычайно пытливого профессиональной натуры, который в своей музыке и текстах различных жанров (теоретические статьи, предисловия к музыкальным сочинениям,

эссе...) настойчиво ищет выхода из существующих концептуальных тупиков авангардного искусства.

Исключительное место в наследии Штокхаузена занимает оперный цикл СВЕТ¹ (1977–2003) – не имеющее равных по масштабам сочинение (общая продолжительность семи опер составляет около тридцати часов) о фундаментальных основах Вселенной. Замысел гегталогии о мироздании и его духовных столпах возник уже у зрелого композитора, обладающего немалым профессиональным багажом и духовным опытом, что дает основание рассматривать цикл СВЕТ (LICHT/LIGHT) в качестве произведения, в котором достаточно полно, если не исчерпывающе, воплотились результаты творческого роста Штокхаузена.

¹ Здесь и далее соблюдается выделение названий музыкальных произведений Штокхаузена прифтом без кавычек, принятое самим автором и широко употребляемое в исследовательской литературе о его творчестве.

Содержание штокхаузеновской оперной гепталогии СВЕТ отражает идею миротворения, Божественного творческого акта, складывающегося (в данном случае – именно складывающегося, а не последовательно протекающего) из семи компонентов – семи дней недели, в каждом из которых выражена особая смысловая доминанта, являющаяся неотъемлемой составляющей общей концепции гармоничного мироздания: «Части оперы рассматриваются как структура Универсума: Понедельник – день его Зарождения, Вторник – день войны Хаоса и Провидения в эволюционном эксперименте, Среда – день Согласия этих сил, Четверг – день Познания и Выбора Пути, Пятница – день Искушения и Покаяния, Суббота – день смерти и Трансформации, Воскресенье – день Полета и растворения в Свете» [2, с. 46].

В эпически протекающем действии цикла СВЕТ сквозными являются только три персонажа: *Михаэль*² *Ева* и *Люцифер* – герои, прежде всего, библейские, относящиеся к началу времен. К тому же Михаэль и Люцифер имеют нетленную природу, в то время как Ева, оставаясь прародительницей рода человеческого, входит в современное бытие живой и полностью прозревающей реалии и смыслы нашего мира, как если бы и она постоянно оставалась бессмертной и неизменной, непостижимым образом наблюдая историю рода человечества отсюда со стороны.

Также персонифицированы некоторые участники действия: их облик соткан из игры символов и понятий, уместающихся в сфере мыслимого. Однако на уровне чувственного восприятия и воображения такие образы имеют подчас весьма причудливое,

² В Библии образу Михаэля соответствует архангел Михаил.

не столько фантастическое, сколько именно механически суммированное – частично анималистическое, частично антропоморфное воплощение. Таков, например, *Lucisamel* – *Люцикэмэл* в образе верблюда, в имени которого зашифрованы обозначения Люцифера (Luci-), собственно верблюда (-camel), а также аббревиатура имен главных персонажей цикла (-mel). Одновременно существующие в пространстве оперы Штокхаузена библейские персонажи, светские герои и героини-маски, героини-символы СВЕТА, воплощают силы добра и зла, противостоят друг другу в намерении влиять на человеческие души и в стремлении наладить союзнические отношения с представителями мира ангелов. По замыслу композитора это противостояние, но не открытая борьба, не прямое столкновение, увенчивается победоносным триумфом сил добра, воплощенном в нравственном перерождении Люцифера, который вновь становится Божьим проповедником.

Вся полнота и толерантность религиозных представлений композитора отразилась в его гепталогии СВЕТ, содержание которой опирается, главным образом, на различные христианские верования, а также на древние верования, герметическую, буддистскую символику и идеологию. Композитор, создавая оригинальную художественную концепцию, начал движение по пути суммирования идей, принадлежащих различным религиозно-философским системам.

Мировоззрение Штокхаузена, испытывая влияние различных религиозных практик, к которым в течение жизни общался композитор, не менее тесно связано с окружающим социальным и культурным контекстом. В наши дни человечество обладает объемным багажом научных

знаний, характеризующим материальное бытие, и активно эволюционирует в этом направлении – настолько активно, что темпы глобального научно-технического развития внушают тревогу. Все чаще оставляя приоритет за информацией, имеющей практическую ценность, человек движется по пути познания в область материального, утрачивая при этом некогда гораздо более обширные зоны соприкосновения с высшими интеллектуальными истинами, дарованными нам основателями культурных и религиозных традиций. Стремительно развивающиеся технологии связи, год от года расширяющие коммуникативные возможности, способствуют весьма динамичной циркуляции различных сведений о мире, отвлекая человека от размышлений, обращенных к его духовным глубинам.

Характерными чертами культуры XX века являются не только обозначенные выше направления познавательных усилий, но и необычайная скорость накопления информации, что чревато новыми интеллектуальными вызовами: «Мы находимся во вселенной, в которой становится все больше и больше информации и все меньше и меньше смысла», – полагает французский философ Жан Бодрийар [4]. Западные мыслители обнаруживают ряд кризисных явлений, вызванных именно скоростью наращивания информационного потока, высокие темпы которого не позволяют продуцировать смыслы из стремительно накапливающихся сведений. Так, информация начинает вытеснять, замещать собою смысл: конфликтное соприкосновение информационных потоков и усилий по их осмыслению формирует особые феномены в современной культуре. Их суть сводится к замещению былых стратегий рационального освоения потока все новых и новых

данных, на основе которых и происходила переоценка прошлого опыта культуры с учетом вновь обретаемых сведений, неким поверхностно усвоенным «знанием». Но в структуре этого «знания» недостает истинного понимания, а дефицит извлеченного смысла замещается личностно окрашенным отношением к полученной информации, обеспечивающим ее приятие или неприятие. В философии постмодернизма подобные феномены сконцентрированы в понятии *симулякра*.

По мнению В. Фурса, «гигантский процесс симуляции» здесь заключается в том, что «информация, в которую превращается или при помощи которой распространяется некоторое событие, уже представляет собой деградированную форму этого события», и «вместо того, чтобы побуждать к коммуникации, занимается ее разыгрыванием. То же и в отношении смысла – информация не производит смысла, а разыгрывает его» [4]. Попробуем прояснить суть отношения творчества Штокхаузена к вышеобъявленной теме.

Сконцентрируемся на одном – исключительно ярком, но далеко не единственном в художественном пространстве геталогии – примере из оперы СРЕДА. Так, в содержании 4 сцены (МИХАЭЛИОН) отражен путь кандидата к наивысшему посту координатора Вселенной, который он начинает в образе... верблюда! Его называют *Lucicamel* – Люцикэмэлом, в качестве обращения к избирателям он исполняет *CAMEL-DANCE Михалъ*³ – танец верблюда, который обеспечивает ему победу на президентских выборах. Но верблюд

³ Именно так обозначен этот эпизод в нотном тексте партитуры 4 сцены: здесь и далее мы будем употреблять названия сцен и эпизодов в том написании, которое использовал сам Штокхаузен.

не может выполнять возложенную на него миссию: чтобы перейти на более высокую ступень существования, ему необходимо заслужить это право в схватке. *BULL-FIGHT* – БОИ БЫКОВ, который разыгрывается между верблюдом и исполнителем-тромбонистом, изображающих тореадора и быка, выигрывает верблюд.

После просмотра постановки МИХАЭЛИОНА у неподготовленного зрителя неизбежно появится ощущение, будто он погружен в драматургию театра абсурда. Подобные соображения отнюдь не единичны, и специфические попытки композитора время от времени «объясниться» с публикой через статьи, тексты, публичные выступления были призваны снять очевидный аспект отчуждения и непонимания. По тем же причинам в среде исследователей сформировалось искреннее желание выяснить, что стоит за творческими «выходками» композитора.

В сборнике из нескольких эссе о творчестве Штокхаузена под общим названием «Святая серьезность в Игре» Г. Петерс, размышляя о СВЕТЕ, исходит из того, что обозначено автором в одном из первых эскизов к гегталолии в марте 1977: «Ситуация: Божественный Театр» [3, с. 247]. Сценический облик оперного цикла Петерс рассматривает как чистейшего значения театр, «игру игр»: игр любви, войны, свобода, цель чему – «более высокое развитие» (из вышеупомянутого эскиза пера композитора; прим. – Н. С.), и все, что выходит за границы логики есть выражение особой игривости, штокхаузеновского юмора.

При том, что Петерс, несомненно, удивительно серьезный и глубокий автор, его взгляд на рассматриваемый вопрос кажется нам несколько упрощенным. Действительно, многие вещи в опере и цикле выглядят

забавно: чего только стоит давняя, по выражению исследователя «лингвистически игривая», штокхаузеновская традиция наделения персонажей удивительно причудливыми именами – *Sirisi*, *Lucipolyp*, *Lucicamel*, или сочинение космического алфавита, понятного всем обитателям Вселенной. Однако смысл фантазирования такого героя, как, например, Люцикэмэл, лежит гораздо глубже того, что мы связываем с представлением о свойственном театру, в некоторых его проявлениях, дурачестве.

Между тем, время от времени оперное действие, в частности, та сцена СРЕДЫ, о которой шла речь, и вправду обретает некий оттенок шутовского спектакля, в котором перед публикой разыгрываются всякие нелепицы, «чудеса», вроде распивания верблюдом, избранным Президентом Вселенной, шампанского из огромной бутылки в честь успешного завершения мероприятия и полирования его копыт угодливыми подчиненными – не в этом ли заключена авторская пародия на современное общество, крайне озабоченное вопросами политкорректности, корпоративной этики и тому подобного?

Однако мы вновь возвращаемся к понятию симулякра. Термин «симулякр», использовавшийся еще Платоном, в XX веке был «реанимирован» одним из основоположников философии постмодернизма Жоржем Батаем (1897–1962), который привлекал его в коммуникативном ракурсе, как своеобразное средство общения в условиях неадекватности нашего «понятийного языка» бытию. «Фундаментальным свойством симулякра в связи с этим выступает его принципиальная несоотнесенность и несоотнесенность с какой бы то ни было реальностью» [4], положение некоего параллельного, по отношению к ней, мира.

По выражению Клоссовски, «в симулякрах понятий... выраженная мысль неизменно подразумевает особую восприимчивость собеседника» [4]. Тем самым симулякр, как продукт коммуникации, подменяет смысл и его истинное понимание всего лишь эмоционально подкрепленной убежденностью в понимании этого смысла через сопереживание ему, он – некая разновидность экзальтации, интенсивность которой как раз и определяет ценность симулякра в современной культуре.

Именно так можно ничего не понимать, но испытывать глубокое убеждение, что понимаешь. Верить, излучая безграничную восторженность, что сопрячен чему-то невыразимому. Его детали, контуры и сама Истина важны лишь постольку, поскольку с некой отсылкой на нее и вырастает это приятное чувство эмоциональной и коммуникативной исключительности, «настроенности» на «волну», излучаемую симулякром. «Таким образом, коммуникация, осуществляющаяся посредством симулякра, основана <...> на кооперации неустойчивых и сиюминутных семантических ассоциаций коммуникативных партнеров. Если на основе понятийного общения возможно устойчивое взаимопонимание, то «симулякр есть... сообщничество, мотивы которого не только не поддаются определению, но и не пытаются самоопределяться» (Клоссовски)» [5]. Не это ли своеобразное «сообщничество» предлагал Штокхаузен зрителю, создавая в МИХАЭЛИОНЕ ни что иное, как симулякр политического устройства, власти? Именно так для Штокхаузена открылась возможность создать в оперном цикле СВЕТА симуляцию установления миропорядка, регулируемого высшими, божественными силами.

В полном соответствии с представлениями Бодрийяра, художественная симуляция Штокхаузена исходит из «утопии принципа соразмерности» реальности и отражающего ее знака, «из радикального отрицания знака как ценности». Это привело к переходу от употребления знаков, отражающих что-либо, к знакам, указывающим на отсутствие чего-либо: «Если первые отсылают к теологии истины и тайны, то вторые знаменуют собой наступление эры симуляции и симулякров: здесь уже нет ни Бога, чтобы узнавать своих, ни Страшного суда, чтобы отделить истинное от ложного, поскольку «все уже умерло и воскрешено заранее», – считает М. Фурс [5].

Таким образом, нам представляется допустимым рассматривать содержание гепталогии сквозь призму бесконечно дwoящихся образов реальности и ее симуляции, традиционных основ религиозного мышления и попыток симулировать контуры некоей универсальной религии, убедительность которой придает отнюдь не весомость доводов и опора на традицию, а, несомненно, яркое и эмоционально убедительное художественное воплощение.

Испытав на себе влияние избытка ресурсов и возможностей, предоставляемых современной культурой, пережив специфический кризис новаторства, когда изобретение очередной техники композиции или способа воплощения в звуках чего бы то ни было уже не дает никакого приращения художественной ценности, Штокхаузен своей гепталогией показывает, что феномен целостности европейского музыкального искусства лежит отнюдь не в сфере знания о ней. Он располагается в области нашего личного представления о целостности, которое не только грани-

чит с понятием художественного идеала, с представлением о цельности художественного мышления современного человека, но и вполне реально обеспечивает возможность практической художественной коммуникации, даже в том случае, если публика вовсе не осведомлена о стилевых и технологических предпочтениях композитора.

Художественный симулякр, коммуникативная суть которого состоит в специфической провокационности, стимулирующей эмоциональный ответ и «запускающей» механизм художественной коммуникации, взамен точному знанию о том, как это устроено и какой спектр значений выражает, предоставляет возможность составить индивидуальное эстетическое представление о художественном произведении и послании, в нем содержащемся. Как мы полагаем, в этом заключен художественный метод Штокхаузена – полный парадоксов, сложившийся путем преодоления или даже совмещения множества противоречий, однако полностью соответствующий творческой сути автора.

Если художественная коммуникация все-таки остается возможной и при непроясненности структуры, и необозначенных эстетических позициях композитора и публики, то весь возникающий по этому поводу пласт аналитики, философской казуистики, разговоров о значении авангарда в судьбе европейской культуры приводит к двум крайностям. Обычно утверждают, что художественная коммуникация в данном случае остается всего лишь видимостью. На самом деле она вовсе неосуществима, поскольку композитор и все, кто вовлечен в эту непростую рефлексию, балансируют на грани абсурда без всякой надежды прийти к взаимопониманию. Либо

провозглашают, что в искусстве авангарда до сих пор кроется еще неразгаданный творческий прорыв, который каким-то неожиданным образом обеспечит в будущем духовное преобразование искусства и человечества.

Но тогда мы вынуждены констатировать возвращение всего дискурса к общей оценке состояния современной культуры: в музыкальном авангарде художественный импульс оказался окружен неким *симулякром* творческой веры в могущество универсального закона, возможно, когда-то известного человеку, но затем на века утраченному им. Это значит, что погоня за этим универсальным законом сулит открытие «философского камня» в искусстве, такое познание сути творчества, которое приведет к окончательному, причем рациональному по своей природе, пониманию художественного совершенства. Не это ли будет знаменовать «закат богов» – прекращение творческой деятельности вообще, которое наступит с решением «последнего вопроса» искусства?

Поэтому художественный авангард требует к себе хотя и благожелательного, однако отстраненного и не лишнего скептицизма отношения, но не слепой веры в будущность этого искусства, которую разделяли его творцы и некоторые наиболее последовательные апологеты из числа музыковедов и художественных критиков. Их усилия, безусловно, оказались результативными в деле привлечения внимания к творчеству композиторов-авангардистов, однако они тщетны, когда ставится задача разобраться в сущности целей и ценностей, с которыми авангард обращается к человеку и современной культуре.

При всей внимательности Штокхаузена к собственной композиционной технологии, он вполне отдает себе отчет, что публика вряд ли поймет и оценит эти аспекты рафинированного языка и стиля. Гораздо важнее композиционной стороны все-таки оказывается образ художественной целостности-совершенства, который необходимо спровоцировать, симулировать, создать его видимость, воспринимаемую публикой.

Однако для реализации подобных творческих задач композитор должен затронуть поистине всеобщее, а поскольку вряд можно найти тему, более всего характеризующую общность человеческих космологических, религиозных, мифологических представлений, чем сотворение Мироздания, выбор этой темы оказывается практически predetermined. Тем самым, гепталоги́я СВЕТ – не только грандиозный художественный замысел, не только гигантское сочинение, масштабы которого несопоставимы ни с чем, до сих пор созданным европейской культурой, но и апофеоз коммуникационной стратегии композитора. Это – неподражаемый симулякр эмоционального единения в акте художественного «общения», снимающий конфессиональные и иные разногласия, фантом всеобщей благодати, достигаемый через соприкосновения с этой грандиозной музыкальной мистерией.

И, что особенно существенно, результатом функционирования и распространения этого коммуникационного поля ста-

новится такая художественная видимость, которая воспринимается всерьез всеми: и публикой, которой этот симулякр-коммуникат предназначен, и самим автором. Штокхаузен в этом смысле был так же искренне ослеплен своим созданием, как и его публика. Видимо, за всем этим композитору виделся некий образ истинной и законченной творческой и социальной гармонии, достижение которого знаменует собой конец истории, «время нуль»⁴, о котором говорил композитор.

Литература

1. *Жабинский, К.А.* Культура в пространстве музыки / К.А.Жабинский, К.В.Зенкин // Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. / Ростов-на-Дону, 2003. – Вып. 2. – С. 37–102.
2. *Поспелов, П.* Каменный ангел или божественный ребенок / П.Поспелов, М.Чапыгина // Медведь. – М., 1996. – № 1–2. – С. 44–46.
3. *Peters, G.* Holy Seriousness in the Play. Essays on the Music of Karlheinz Stockhausen. – Stockhausen-Stiftung für Music, 2003. – 299 p.
4. *Можайко, М. А.* Симулякр [Электронный ресурс] / Энциклопедия постмодернизма; ред. Грицанов А. А. // Издательство «Книжный дом», 2001. – Режим доступа: www.slovari.yandex.ru/dict/postmodernism/article/pm1/pm1-0431.htm.
5. *Фурс, В. В.* Симулякры и симуляция [Электронный ресурс] / Энциклопедия постмодернизма; ред. Грицанов А. А. // Издательство «Книжный дом», 2001. – Режим доступа: www.slovari.yandex.ru/dict/postmodernism/article/pm1/pm1-0432.htm.

⁴ Именно так обозначен этот эпизод в нотном тексте партитуры 4 сцены: мы употребляем названия сцен и эпизодов в том написании, которое использовал сам Штокхаузен.