

Особенности интерпретации образов Востока в творчестве Виктора Копытько

Статья посвящена творчеству современному белорусского композитора В. Копытько, в котором нашли художественно убедительное воплощение образы, связанные с культурой Китая. Оригинальные поиски в области синтеза искусств, речевой интонации представлены в произведениях автора в контексте индивидуально-го стиля и современных средств музыкальной выразительности.

Современное творчество композиторов Беларуси отличается разнообразием поисков в области форм, жанров и средств музыкальной выразительности. Немаловажную роль в этом игра-

ет обновление и расширение образного пространства, в котором все чаще появляются произведения, связанные с культурами разных стран и народов. Не остается без внимания и культура Китая, насчитывающая не одно тысячелетие и имеющая богатые традиции в области фольклора, поэзии, литературы, музыки.

Зарубежные европейские композиторы также не прошли мимо образов Поднебесной, запечатлевая их в ярких, порой глубоко философских симфонических и музыкально-сценических концепциях. Достаточно вспомнить симфонию Г. Малера «Песнь о земле» на стихи китайских поэтов VIII в., балет Б. Бартока «Чудесный мандарин», комическую оперу Ц. Кюи «Сын мандарина», балет «Красный мак» и музыку Р. Глиэра к пьесе Го Мо-жо «Цюй Юань», посвященную жизни легендарного поэта Китая (ок. 340 – 278 до н. э.). В этом же ряду стоят опера «Сын Солнца» и «Китайская сюита» для симфонического оркестра С. Василенко.

В белорусской музыке китайские парадигмы обнаруживаются не только в творчестве В. Копытько. Во многом самобытны восточные опусы Г. Гореловой (кантата «Тысяча лет надежды», фантазия «Иней на колоколах», «Семь элегий Ли Бо» для гитары и ударных), В. Кузнецова («Хуэйчан» – лирическое стихотворение Мао Цзэ-дуна для баритона, хора басов и там-тама).

Активный интерес белорусских композиторов к культуре Поднебесной обусловлен многими факторами. Среди них – сохраняющийся в исторической памяти период тесной дружбы между китайским и советским народами, по-своему близкие исторические судьбы двух стран, активизировавшиеся в наше время культурные контакты, наконец, имманентное стремление любой творческой личности открыть для себя новые художественные миры и импульсы для вдохновения.

Среди ярко одаренных и талантливых мастеров белорусского музыкального искусства выделяется личность Виктора Копытько. Композитор окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции профессора А. Мнацаканяна (1982) и уже в первых авторских опусах заставил говорить о себе как о человеке глубоко мыслящем, стремящемся охватить все многообразие средств выразительности XX в. Как справедливо отмечали исследователи, «особой приметой стиля композитора является строение композиций на основе Hauptstimme (главного голоса),

который объединяет алеаторику, экспрессивную сонорность, эскизные контуры музыкальной ткани с вкраплениями фольклора... Среди средств выразительности В. Копытько особенно выделяет тембр, который выполняет экспрессивную и конструктивную роль. В его произведениях доминируют утонченное звучание, красочные фоновые образования, которые способны передать и мгновенные смены настроения, и психологические нюансы, и состояние души» [4, с. 292]. Подобные характеристики стиля во многом правомерны и в отношении сочинений, связанных с китайской тематикой.

Интерес к культуре и философии Востока проявился у Копытько еще в студенческие годы. Осмысление восточных традиций, во многом было «спровоцировано» увлечением Дж. Кейджем, который под влиянием дзэн-буддизма стал особенно ценить в искусстве случайное, «непреднамеренное», непредсказуемое. Об опосредованном влиянии известного американского композитора Копытько говорил в одном из интервью, опубликованном в журнале «Мастацтва» [1]. Новым в восприятии Востока в творчестве белорусского автора был отказ от традиционного русского «ориентализма» в сторону «индивидуализации» далекого от Европы мира, в интерпретации которого, вместе с тем, намечаются скорее пути сближения культур, нежели их дистанцирования.

Китайские интенции Копытько обнаруживаются в сочинениях разных лет. Достаточно назвать произведения на древнекитайские тексты: фантазию «Северный ветер» – искусную импровизацию, построенную на игре, пении и речитации двух исполнителей (1992); кантату «Третье Китайское Путешествие» для сопрано, баритона, камерного хора, ударных и магнитофонной ленты (1998); композицию «Пишут Друг Другу» (1998 – 2000; совместно с Ю. Красавиным) для ансамбля солистов на стихи китайских поэтов Ли Бо и Ду Фу; музыку к драматическим спектаклям «Три ножа страны Вэй» и «Розовая Бабочка».

Одним из первых сочинений, претендующих на серьезное и последовательное осмысление многих существенных констант китайской литературы и вместе с тем организующих звуковое пространство по законам «неевропейской» музыки, является камерная кантата-история «Сюцай из Ишуя» (1982 – 1983) для сопрано и камерного ансамбля на текст из «Рассказов Ляо Чжяя о Необычайном» Пу Сун-лина. Писатель Пу Сун-лин, живший в

середине XVII – начале XVIII в., считался одним из ярчайших новеллистов своего времени, его произведения переведены на многие языки мира. Сложность претворения новелл китайского литератора в смежных видах искусства обуславливается не только своеобразием эстетики, стиля, аллегоричностью высказывания, но и постоянно присутствующим дуализмом реального и фантастического начал. Во многом это было связано с деятельностью плеяды оппозиционно настроенных поэтов и мыслителей, социальная окраска творчества которых особенно ярко проявилась после Маньчжурского вторжения (1644). Как замечают литературоведы, в этот период «спорки общества обличаются в насыщенных фантастикой и иронией новеллах Пу Сунлина. У Цзинцзы в сатирическом романе “Неофициальная история конфуцианства” клеймил <...> пошлость, карьеризм и консерватизм служилой интеллигенции» [5, с.155]. (Аналогичные явления гораздо позже будут наблюдаться в европейской, в частности белорусской, литературе, многие произведения которой требуют сегодня своего дальнейшего глубокого осмысления. Достаточно вспомнить сборник Я. Борщевского «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях»).

Однако, если в европейском искусстве свойства реалистического восприятия мира формировали, как правило, *психологические* установки в литературе и театре, то китайская художественная культура издревле тяготела к иносказанию, аллегии, смысловому подтексту. Эти качества раньше, чем в иных культурах, способствовали формированию новых, «элитарно» организованных средств выразительности, направленных на условно-игровое начало и «нонперсонификацию». Эффект «азмоциональности», рождающийся в восприятии кантаты Копытько «Сюцай из Ишюя», как очевидно, обусловлен самой традицией повествования-игры, имеющей фольклорное происхождение, при которой утонченные изгибы китайской просодии должны были тонко отражаться в мимике, пластике, жестикуляции.

Копытько на интуитивном уровне тонко уловил «условно-игровую» природу китайского театра, что, несомненно, опосредованно проявилось в контексте камерной кантаты. На языковом уровне композитор не ставил перед собой задачу достоверно воспроизвести аутентичные особенности китайской музыки. В принципе, в условиях русской речи это вряд ли было бы возможным, так как древняя пентатонная система *люй-люй* была

рождена в синкретизме с тоновой просодией китайского языка. Для европейского слушателя ангемитонные варианты этой системы не обладают той степенью семантической дифференциации, которая обнаруживается, допустим, у восточных народов других регионов, где «ладовые модели воспринимаются до сих пор как носители конкретного *образно-эмоционального смысла*» [7, с. 88]. Естественным выходом из этой ситуации оставался, образно говоря, прием «игры в китайскую речь». Следует отметить, что композитору эта «игра-имитация» удалась. Основная сложность заключалась в достижении независимости вокальной партии от интонационно-ритмических особенностей русской просодии. В итоге, как справедливо пишут исследователи творчества белорусского музыканта, «композитор реализует свое ощущение интонационной амплитуды китайской речи, в соответствии с чем осуществляет фонетический “перевод” русского текста на китайский язык – вне перевода лексического <...> нарушение просодии обусловлено погружением русского текста в условия тонического – безударного – языка; таким образом, текст выступает не только как смысловой (сюжетный), но и как звуковой – фонетический – ряд» [3, с. 41].

Восприятие подобного вокального интонирования не может претендовать на активную эмоциональную реакцию, так как слушатель должен быть «посвящен» в условия игры этой театрализованной истории, основные смыслы которой трудно интерпретировать с позиций «традиционных» сценических кантат. В этой связи нельзя не согласиться с мнением филолога А. Камчатнова, который, размышляя над феноменом подтекста, пишет: «Термином *подтекст* целесообразно обозначить тот смысл, который предназначен лишь для избранных и понятен только посвященным...» [2, с. 44].

Тонкая «игра в Восток» реализуется Копытько и на уровне оригинально сопрягаемых музыкальных инструментов, в результате чего образуются изысканные тембровые миксты или, напротив, неожиданно «обнаженные островки» солирующих инструментов. Композитор мастерски изобретает новые, порой специфически окрашенные созвучия, колористичность которых и дыхание китайской «экзотики» достигается за счет использования флейты, ксилофона, арфы, подготовленного роля, челесты, клавирина, кобелла.

Несмотря на ощущение спонтанности представления, кантата логично организована с точки зрения развития материала и

на уровне композиции, в которой явно обнаруживаются черты рондальности. Доказательством того, что Копытько не стремится ограничить стилевое пространство кантаты «китайской ментальностью», служат жанровые вкрапления европейского происхождения – вальс, оперный речитатив, которые удачно подчеркивают некоторую парадоксальность всего повествования. Подобное стилевое «двоемирие» заставляет вспомнить высказывание одного из китайских композиторов, который еще в 1950-е гг., размышляя о плодах взаимодействия культур, писал: «В китайской национальной музыке уже не всегда можно различить, что является “исконно китайским”, а что ведет свое начало от зарубежных источников» [6, с. 52].

Камерная кантата В. Копытько «Сюэцзя из Ишюя» свидетельствует о многообразии творческих интересов белорусских композиторов, об их причастности к общемировому процессу взаимодействия культур, об оригинальности поисков в области музыкального языка и форм сценического синтеза искусств.

Список использованных источников

1. *Гарахавік, А.* «Люблю вандроваць у часе і прасторы...» [Интервью с В. Копытько] // Мастацтва. – 1995. – № 8. – С. 33-36.
2. *Камчатнов, А.* Подтекст: термин и понятие / А. Камчатнов // Филологические науки. – 1988. – № 3. – С. 44-45.
3. *Копытько, Н.* Китайские путешествия Виктора Копытько / Н. Копытько // Весці БДАМ. – 2004. – Вып. 5. – С. 37-43.
4. *Мдзівані, Т.* Кампазітары Беларусі / Т. Мдзівані, Р. Сергіенка. – Мінск: Беларусь. – 1997. – 400 с.
5. *Сорокин, В.* Китайская литература / В. Сорокин // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 154-157.
6. *Хо Лу-тин.* Проблемы национальной формы в китайской музыке / Хо Лу-тин // О китайской музыке: статьи китайских композиторов и музыковедов / ред.-сост. Г. Шнеерсон. – М.: Музгиз, 1958. – С. 46-73.
7. *Шахназарова, Н.* Музыка Востока и музыка Запада / Н. Шахназарова. – М.: Советский композитор, 1983. – 152 с.

SUMMARY. The article deals with creative work of contemporary belorussian composer V. Kopytko, where chinese images are represented clearly. Author's musical compositions present original searches in the sphere of art's synthesis, speech intonation in the context of individual style and modern facilities of music expressiveness.

Статья поступила в редакцию 22.09.2010 г.