

УДК 78.038.531 (476)

Музыкальный перформанс в творчестве композиторов Беларуси

Копытько Н. А.

Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», Минск



В статье исследуется музыкальный перформанс как феномен современного композиторского творчества Беларуси. Выявляются два периода развития музыкально-перформативной тенденции в белорусской музыке: первое обращение к ней происходит в середине 1970-х гг. в произведениях В. Копытько и А. Гурова, следующий период, начавшийся в 1990-х гг. и продолжающийся до настоящего времени, отмечен явно возрастающим интересом отечественных авторов разных поколений к аудиовизуальным сочинениям. Актуальный в практике постмодернизма и достаточно многозначный термин *performance* трактуется автором статьи в художественно-эстетическом ракурсе, в связи с чем понятие «музыкальный перформанс» избрано в качестве определяющего. В работе выявляется специфика музыкального перформанса, важнейшими составляющими которого выступают вербальная партитура с зафиксированными в ней композиторскими постановочными рекомендациями и гибкое семантическое взаимодействие музыкально-акустического и визуально-пластического параметров.

Ключевые слова: музыкальный перформанс, творчество композиторов Беларуси, современная белорусская музыка.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 17-22)

Musical Performance in Creativity of Belarusian Composers

Copytsko N. A.

State scientific establishment «The Center for Belarussian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus», Minsk

Musical performance as a phenomenon of modern composer creativity in Belarus is investigated in the article. Two periods of the development of this artistic tendency in Belarusian music come to light. The first references occurs in the mid-seventies in the pieces by V. Copytsko and A. Gurov. The following period, begun in the 1990-ies and proceeding till now, is noted by obviously increasing interest of domestic authors of different generations to audiovisual compositions. Significant in the practice of postmodernism and multiple-valued term of performance is treated in the art-aesthetic foreshortening. In this connection the concept of musical performance is selected as the defining. In the paper specificity of the musical performance is singled out with its major components – the verbal score with the composer's fixed production recommendations and flexible semantic interaction of musical-acoustic and visually-plastic parameters.

Key words: musical performance, creativity of Belarusian composers, contemporary music of Belarus.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 17-22)

На рубеже XX–XXI столетий в творчестве белорусских композиторов сформировалось новое эстетико-художественное направление, связанное с тяготением авторов к игровой поэтике и выразившееся во включении разнообразных элементов визуально-пластического и пространственно-

процессуального сценического действия во внетеатральные произведения различных жанров. В подобных сочинениях визуальный параметр, включающий в себя разнообразные ситуационно-поведенческие проявления исполнителей, является органичной составляющей художественного целого, вы-

Адрес для корреспонденции: e-mail: n_copytsko@yahoo.com – Н. А. Копытько

ступая смысловым и драматургическим контрапунктом к музыкально-акустическому параметру и непосредственно с ним взаимодействуя. Все видимые (или воображаемые) аксессуары, вовлеченные в исполнение, также оказываются значимыми в процессе сотворения особой образно-эмоциональной энергетикой, рождающейся на стыке акустического и визуально-пластического рядов.

Цель статьи – выявление особенностей музыкального перформанса как феномена композиторского творчества в современной белорусской музыке, рубежа XX–XXI вв.

Среди современных композиторов Беларуси, которым в той либо иной мере оказалась близка сфера музыкального перформанса – В. Копытько, В. Кузнецов, В. Воронов, А. Беляев, Л. Симакович, А. Короткина и др. Степень и характер проявления перформативного начала индивидуальны для каждого из авторов. Процентное соотношение в их сочинениях музыкально-акустической и визуальной составляющих может быть весьма различным: от эпизодического включения элементов *performance* в качестве эффектного пластического, штриха (подчас эпатажного), до партитур, не поддающихся смысловому разделению акустического и визуального ярусов. Подобные синкретические по своей сути музыкальные перформансы не являются театральными сценическими произведениями в традиционном смысле: во-первых, само понятие сцены трактуется в них достаточно широко, нередко обозначая всё физическое пространство представления – от интерьера до экстерьера; во-вторых, визуально-пластические проявления внутри их художественного пространства могут быть обусловлены не столько внешне театральными, сколько акустико-драматургическими задачами.

Понятие музыкального *performance*. Понятие функционирует сегодня в различных областях современной художественной действительности, однако наиболее часто оно ассоциируется с таким явлением как акционизм (искусстводействия), который может охватывать самые разнообразные формы творчества, используя в качестве своего материала *любые средства*. Искусство действия стало квинтэссенцией идеи о превалировании творческого акта над его результатом, актуализировав тенденцию к уничтожению грани между искусством и действительностью; эта тенденция приоб-

рела особую популярность во второй половине XX века. По определению культуролога Н. Маньковской, перформанс представляет собой «публичное создание артефакта по принципу синтеза искусства и не-искусства, не требующее специальных профессиональных навыков и не претендующее на долговечность» [1]. Вместе с тем исследовательница отмечает: «если в США перформанс достаточно профессионализирован и близок к исполнительскому искусству (танец, музыка, пение и т. д.), то в Европе и Канаде он сохранил свой радикальный характер» [1]. В этих высказываниях, в сущности, зафиксированы две диаметрально противоположные стороны понятия, обнаруживающие огромную амплитуду балансирования на грани *искусство – не-искусство*, что соотносимо с универсальностью английского слова «*performance*» (среди его значений: представление, спектакль, выступление, концерт; игра, исполнение (роли), действие, поступок и т. д. [2]).

Объединяя целый ряд сочинений белорусских авторов термином «музыкальный перформанс», мы трактуем актуальный в практике постмодернизма многозначный термин *performance* исключительно в художественном смысле, определяющем эстетическую направленность происходящего визуально-акустического события на слушателя-зрителя. Необходимо отметить, что, за редким исключением, у рассматриваемых ниже произведений белорусских композиторов отсутствует авторская жанровая дефиниция «музыкальный перформанс». Однако по целому ряду признаков они несомненно относятся к данной сфере творческих проявлений, что и позволяет распространить на них это определение.

Сфера музыкального перформанса активно разрабатывается в творчестве белорусских композиторов с 1990-х гг. Однако история этого художественного явления началась для Беларуси еще в середине 1970-х гг. Первыми сочинениями, тяготеющими к эстетике представления, стали партитуры композиторов В. Копытько и А. Гурова, почти на два десятилетия предвосхитившие эстетико-стилевые искания отечественных авторов в этой области. **Виктор Копытько** включает в свои опусы элементы *performance* начиная с самых ранних произведений. В композиции для голоса и фортепиано «Из *Больничной тетради*» Семена Кирсанова»

(1974–1975 гг.) на пианиста возложены разнообразные «шумовые и речевые функции» (ремарка композитора), что расширяет персонажно-драматургическое пространство вокальной поэмы, выводя ее за пределы традиционного камерно-вокального жанра. Перформативный элемент является важнейшей составной частью еще одного сочинения В. Копытько середины 1970-х гг. В *Дивертисменте для белорусских цимбал и подготовленного рояля* (1976) пластическое действие, не связанное с явно очерченным сюжетом, подчеркивает диалогический смысл происходящего на сцене: на предпоследнюю (5-ю) часть Дивертисмента цимбалист и пианист меняются инструментами (эти действия сопровождаются перемещениями исполнителей по сцене), а к последней (6-й) части возвращаются на исходные позиции. Открытый финал Дивертисмента вариабелен: в качестве заключительной синтаксической точки предполагается включение общего света в зале (опус исполняется при минимальном освещении) «или какая-то иная сильнодействующая акция» (авторская ремарка).

Дивертисмент, как и другие музыкально-перформативные сочинения В. Копытько, в равной мере предназначен и для сугубо акустического восприятия. Написанный в пору увлечения молодого автора эстетикой дзэн, он до сегодняшних дней остается одной из наиболее принципиальных партитур в творчестве композитора. По своей философской установке и производимому на зрителей эффекту это сочинение сближается с *хэппенингом*, рассчитанным по своей природе на эстетическое потрясение и выведение реципиента за рамки обыденного восприятия. Фактически же Дивертисмент В. Копытько не является *хэппенингом*: все поражающие воображение зрителей «случайности» срежиссированы самим композитором и подробно запрограммированы в вербальной партитуре, а алеаторическое начало, дающее исполнителям определенную свободу временных и пластических проявлений в пространстве сцены, подчинено организующей демиургической логике.

В творчестве *Аркадия Гурова* (1956–2002) перформативная линия также находит свое индивидуальное воплощение. В вокальном цикле *«Пять зонгов из лирики Б. Брехта» для среднего голоса и фортепиано* (1976) основные перформативные функ-

ции возложены на певца, который одновременно является главным героем этого *мини-спектакля*. Поведенческие рекомендации зафиксированы А. Гуровым на последней странице партитуры. По свидетельству В. Копытько, первого и единственного на сегодняшний день исполнителя этого вокального цикла (в качестве певца-артиста А. Гуров играл на рояле), в письменном виде авторский комментарий был оформлен лишь в процессе репетиций, а многие поведенческие ходы возникли в соавторстве А. Гурова–В. Копытько. А. Гуров использует в своем сочинении два уровня *очуждения* брехтовского текста – музыкальный и перформативный. Пластическое действие становится *визуальным контрапунктом* к текстам Брехта, то парадоксально «иллюстрируя» их, то вступая с ними в абсурдное, порой трагическое противоречие. Сценическое пространство «Пяти зонгов» метафорически отождествляется с внутренним пространством стихотворений великого немецкого драматурга.

В 1976 г. создается еще один опус Аркадия Гурова, который можно отнести к синкретическому жанру музыкального перформанса – *«Оправдание Офелии» для низкого женского голоса, скрипки и фортепиано по мотивам трагедии Шекспира «Гамлет» в переводе Б. Пастернака*. В отличие от брехтовского цикла, это произведение никогда не исполнялось публично и до недавнего времени считалось утраченным. В «Оправдании Офелии» на основе шекспировского текста А. Гуров фактически создает самостоятельную пьесу, выстраивая *свою* драматургию развития образа Офелии. Приемы музыкального и визуально-пластического очуждения продиктованы здесь стремлением А. Гурова передать особое душевное состояние героини, которая «перестала выражать свои мысли с помощью общепринятых понятий» (из авторской преамбулы). «Оправданию Офелии» предшествует развернутая вербальная партитура, где даны подробные постановочные рекомендации: подбор исполнителей, их стиль поведения на сцене и костюмы, детальны предписания по поводу жестов, мимики и перемещений персонажей в сценическом пространстве и т. д. (помимо главной героини в произведении есть еще два действующих лица: Скрипач и Пианист). В заново смонтированной А. Гуровым прямой речи Офелии выделяются два

типа интонационного высказывания: песня и речитатив. В песнях разум Офелии остраивает невыносимую для нее реальность, прячась за мелодическими формообразами якобы слышанных ею когда-то баллад (все мелодии песен героини сочинены А. Гуровым). В речитативах (их три вида: речитатив-*secco*, *Sprechgesang* и мелодекламация) Офелия словно перебирает осколки своей памяти, ведя бесконечную беседу с воображаемыми персонажами.

Как уже было сказано выше, активное обращение к музыкальному перформансу в творчестве белорусских композиторов происходит с начала 1990-х гг., отмеченных эстетико-стилевым обновлением во всех сферах отечественного искусства. В художественной области музыкального перформанса продолжает плодотворно работать **Виктор Копытько**. Среди сочинений, которые сам автор определяет как «вокально-инструментальные представления», – фантазия с игрой, пением и речитацией для двух исполнителей «Северный Ветер» на древние китайские тексты (1992), пьеса для одного исполнителя «Элегия памяти Арриго Бойто» с использованием текстов В. Дорошевича, Ф. И. Шаляпина и К. Пеполи (2000), кантата «Пишет письмо» для мужского голоса (с ударными аксессуарами) и магнитофонной ленты на стихи Ли Бо (2000, 2005), сцена для ансамбля солистов и женского хора «История статира» на тексты из Священного Писания и белорусского фольклора (2007), Приглашение, или Новый Дивертисмент для камерного ансамбля (в честь 100-летия Джона Кейджа, 1982–2012) и др. К жанровой сфере музыкального перформанса обращается в 1990-х гг. **Вячеслав Кузнецов**. Назовем следующие сочинения композитора: «Монолог Гамлета» из «Дисморфомании» В. Сорокина для голоса и подготовленного фортепиано (1992), фрагмент из африканской народной поэзии для ансамбля ударных инструментов с пением и телодвижениями «Ветер и птица» (1999), «Тайные заклинания Эстева-на Пакарати, аборигена острова Пасхи» для голоса и магических действий (2001), «Два текста Даниила Хармса» для четырех исполнителей (2004), «Австрийская тетрадь», два стихотворения Эриха Фрида для голоса, фортепиано и ударных (2006). В ряду музыкальных перформансов отечественных авторов рубежа XX–XXI вв. перечислим также произведения **Валерия Воронова** (вокаль-

ный цикл для контратенора, контрабаса (виолончели) и фортепиано «Любовные песни Даниила Хармса», 1999), **Андрея Беляева** («Cantatilla con dolore» для двух исполнителей и магнитофонной ленты на стихи З. Гиппиус и О. Манделштама, 1999–2000), **Ларисы Симакович** (калядны жарт «Серада ў чаканні крывых вечароў», музыкальный перформанс для камернага аркестра і 25 званочкаў, 2004 и др.), **Анны Короткиной** (музыкально-театральные перформансы «Песни Басё» для чтеца, фортепиано и ударных на стихи Мацуо Басё, 2004; «Море» для чтеца, сопрано, фортепиано, виолончели и ударных на стихи Т. Мушинской, 2005; «Монологи души» на стихи М. Шагала для актера-чтеца, сопрано, фортепиано и ударных, 2008).

Пространство перформанса. В музыкальных перформансах белорусских авторов действия исполнителей не являются стихийными, а сочиняются и режиссируются композиторами (или придумываются ими совместно с исполнителями, но обязательно заранее), хотя определенный элемент импровизационности, как правило, присутствует. К этим произведениям обычно прилагается *вербальная партитура*, в которой – с большей или меньшей степенью детализации – указываются пространственные перемещения исполнителей, поведенческие и мимические моменты, называются используемые в представлении предметы и т.д. Приведем некоторые вербальные рекомендации из сочинений современных белорусских композиторов: «Руки с палочками после окончания игры зависают в воздухе и далее, при имитации Большого Барабана и Тарелки обозначают иллюзорные прикосновения к инструментам. Для особой выразительности можно помогать себе всем корпусом тела» (В. Копытько «Элегия памяти Арриго Бойто»); «С последним ударом Баритон передает барабан Басу; тот надевает ремень на плечо, прилаживает инструмент к бедру и играет на нем на ходу во время пения», «Поворачиваются и медленно идут через сцену к выходу, выходят из зала и удаляются, не прекращая пения» (В. Копытько «История статира»); «В течение всего представления музыканты находятся в постоянном движении: ходят по кругу друг за другом (или в разные стороны), приседают, садятся на пол, ложатся и т.д., но, при каждом ударе фрусты, вздра-

гивают и застывают до следующего вступления» (В. Кузнецов «Два текста Даниила Хармса»); «Вокалист медленно выходит из-за кулис с включенным метрономом и устанавливает его на струны рояля в нижнем регистре, а по окончании сочинения снимает метроном и, не выключая, уносит его за кулисы, оставаясь в образе» (В. Кузнецов «Монолог Гамлета» из «Дисморфомании» В. Сорокина).

В большинстве случаев обращение к перформативным элементам в подобных сочинениях белорусских авторов достаточно последовательно и составляет неотъемлемую часть аудиовизуальной композиции. Пожалуй, одной из самых интересных проблем является смысловая взаимозависимость звукового, вербального и визуально-пластического рядов в музыкальных перформансах. Семантические отношения между ними оказываются очень гибкими и далеко не всегда обнаруживают непосредственную взаимосвязь. Так, например, в «Северном Ветре» В. Копытько акустико-драматургическая фабула визуализируется в «сюжете», не связанном напрямую с вербальным текстом: двум основным звуковым линиям, интонируемым исполнителями, сопутствуют контрапункты – звуко-шумовые и визуально-пластические, как зафиксированные в вербальной партитуре (тихий перезвон колокольчиков, физическое движение исполнителей), так и «случайные» (звуки шагов, скрип досок сцены, доносящиеся из зала шорохи и т. п.).

Пространственно-пластическая реализация музыкальных перформансов белорусских авторов нередко оказывается обусловленной поэтикой текста, озвучиваемого в представлении. Так, очевидно, что смещенность смысловых реалий в текстах Д. Хармса спровоцировала В. Кузнецова и В. Воронова к созданию параллельного визуально-ситуационного абсурда («Два текста Даниила Хармса» В. Кузнецова, «Любовные песни Даниила Хармса» В. Воронова). Толчком к перформативному прочтению может быть и смысловой импульс, исходящий от текста, изначально вписанного в обрядово-ритуальную ситуацию: подобной знаковостью фольклорных текстов и образов в значительной степени продиктовано сценическое поведение исполнителей в сочинениях В. Кузнецова «Ветер и птица» (где использованы фрагменты из африканской народной поэзии) и «Тайные заклинания Эстевана Пакарати, аборигена острова

Пасхи» (основано на тексте заклинания, записанного в 1982 году Туром Хейердалом от Э. Пакарати).

Гораздо более опосредованные, неллинейные отношения между визуально-пластической, вербальной и музыкальной составляющими в музыкальных перформансах вызваны усложненным образно-ассоциативным подтекстом сочинений, в которых разыгрывается придуманная или же по-своему истолкованная композитором «история». В «Элегии памяти Арриго Бойто» В. Копытько (согласно комментарию автора она «исполняется музыкантом, профессионально играющим на ударных инструментах, а также способным к напеванию и мелодекламации предложенных текстов и минимальному лицедейству») многоярусный ассоциативный подтекст обусловлен мемориальным характером замысла. В данной пьесе В. Копытько обнаруживается несколько уровней повествования, позволяющих не только взглянуть «со стороны» на драматичную судьбу итальянского композитора, но и в определенном смысле пережить ее. Рассказчик совмещает в себе несколько персонажных ракурсов: в процессе повествования исполнитель, «играющий в историю», сам становится ее персонажем. Коррелятом этого перевоплощения выступают различные способы озвучивания вербальных текстов (В. Дорошевича, Ф. И. Шаляпина и К. Пеполи) вкупе с визуально-поведенческими моментами. Поначалу это именно «повествование о...» всерьез и не всерьез, лицедейство, балаган: момент отчужденности от текста подчеркивается его игровым интонированием в манере quasi-рэпа при намеренном рассечении смыслового и грамматического единства фраз и слов. С изменением «места действия» (музыкант переходит от ударной установки на авансцену к маримбе) текст уже не речитируется, а проговаривается (то шепотом, то в полный голос), перемежаясь с вокальными разделами. В этом чередовании декламации и пения исполнитель словно раздваивается на повествующего и героя, чтобы в коде окончательно раствориться в своем персонаже, который уходит в воображаемое пространство, предпочитая играть на иллюзорных инструментах, словно не замечая реальных, стоящих перед ним.

Премьера «Элегии памяти Арриго Бойто» В. Копытько, а также написанных в

1999–2004 гг. перформативных сочинений В. Кузнецова и А. Беляева состоялась в рамках концерта под названием «Тимпаны и Лицы: музыка с танцами, игрой, пением, речитацией, телодвижениями и магическими действиями» 23 января 2004 г. в Костеле Святого Роха (в то время – Камерный зал Белорусской государственной филармонии). Этот необычный концерт, объединивший музыкальные перформансы трех названных композиторов и стихи-танцы поэта Д. Строчева, сегодня можно без преувеличения назвать легендарным. Он не только представил белорусским зрителям панораму ярко индивидуальных ракурсов воплощения перформативного жанра в музыкальном искусстве Беларуси и в определенной мере подытожил достигнутое белорусскими композиторами в этой сфере, но и дал очевидный творческий стимул другим отечественным авторам. Обращает на себя внимание, что ни одно из прозвучавших в концерте «Тимпаны и Лицы» сочинений не имело подзаголовка «перформанс»: эту прерогативу композиторы оставили исследователям.

Заключение. Термином «музыкальный перформанс» определяется *новый вид синтеза* акустического и визуального параме-

тров. Специфика перформансов подобного рода заключается в том, что в них нет стремления разрушить *феномен произведения* в его традиционном европейском понимании, в противоположность радикальным перформансам, декларативно порывающим с искусством и понятием эстетического как таковым. Рассмотренная нами разновидность перформанса – музыкальный перформанс (musical performance) – не только остается в пределах эстетического, но и представляет собой *зафиксированный* (с большей либо меньшей степенью подробности) *авторский текст*. Важно и то, что визуальная составляющая представления (поведенческая, иногда сценическая) хотя и может включать импровизационные элементы, остается, тем не менее, результатом композиторского творчества, а конечная цель музыкальных перформансов не перестает быть художественной целью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маньковская, Н. Б. Перформанс / Н.Б. Маньковская // Культурология. XX век: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. и сост. С. Я. Левит. – СПб., 1998. – Т. 2. – С. 120.
2. Performance // Большой англо-русский словарь: в 2 т. / сост.: Н. Н. Амосова [и др.]; под общ. рук. И. Р. Гальперина. – 3-е изд., стер. – М., 1979. – Т. 2. – С. 191.

Поступила в редакцию 13.06.2013 г.