

Н. А. КОПЫТЬКО

## МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ КИТАЙ ВИКТОРА КОПЫТЬКО : «3-е КИТАЙСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ»

Продолжая разговор о диалоге с художественными традициями Древнего Китая (см. [1]) и о рецепции поэтики искусства Поднебесной в академической музыке Беларуси, обратимся к более подробному рассмотрению одного из «китайских путешествий» современного белорусского композитора Виктора Копытько.

Камерная кантата «3-е Китайское Путешествие» на древние китайские тексты для сопрано, баритона, камерного хора (ансамбля) и магнитофонной ленты (1998) является одним из шедевров творчества В. Копытько. Сочинение представляет яркий пример пространственно-звуковой синестезии – сонорно-акустическая плановость партитуры рождает ощущение зримости, непосредственного физического присутствия в бескрайнем, рельефном, наполненном воздухом пространстве; многомерная акустическая перспектива «3-го Китайского Путешествия» побуждает вспомнить о принципах изображения пейзажа в традиционной чаньской живописи. Лирический сюжет кантаты неразрывно связан с хронотопом пути – дороги, странствия, путешествия, где время оказывается поглощено пространством, а субъекты-персонажи растворены в музыкальном хронотопе и являются самим его веществом. Подобная доминанта внеличного начала, отвечающая даосскому мировосприятию, многое предопределяет в поэтике китайского искусства: в этом смысле «3-е Китайское Путешествие» замечательно органично по сплаву западного и восточного типов музыкального мышления и драматургии. Образно-смысловая ёмкость произведения, его символичность, изысканность и внешняя безыскусность выражения создают убедительную метафору китайской поэтики (с аудиозаписью «3-го Китайского Путешествия» Копытько можно ознакомиться в сети Интернет по адресу: <https://www.youtube.com/watch?v=4v65QGEN8KM>).

Либретто кантаты скомпоновано композитором из нескольких источников: текстовой основой партии хора стал небольшой фрагмент «Сутры о великой мудрости и полном совершенствовании» в переводе А. Рогачёва [2], в основе партий баритона и сопрано – стихотворения «Вечером останавливаясь в Лэсяне» Чэнь Цзы-ана в переводе В. М. Алексеева [3, с. 238] и «Девушка шла к жениху» из «Шицзин» в переводе А. Штукина [4, с. 35]. Приведем либретто «3-го Китайского Путешествия»:

Хор	О, Гуаньинь, милостивая Бодхисатва! О, Гуаньинь, милостивая Бодхисатва! («Сутра о великой мудрости и полном совершенствовании»)
Баритон соло	Родимый мой край не виден нигде вдали, и к вечеру солнце, а я одиноко иду. Рекою, долиною застлана старая родина, путями-дорогами в город иду к рубежу. На дикой границе рвутся поляны тумана, в глубоких горах – в линию встали деревья.

Вот такова тоска в эти чёрные дни!  
Ау да ау, ау да ау кричит в ночи обезьяна.

(Чэнь Цзы-ан)

Хор  
О, Гуаньинь, милостивая Бодхисатва!  
О, Гуаньинь, милостивая Бодхисатва!  
...Углубилась в высочайшую мудрость в деяньях своих...  
...Всегда озаряет сиянье...

(«Сутра о великой мудрости и полном совершенствовании»)

Сопрано соло  
Так с Цзяном сольётся потока волна...  
Та девушка шла к жениху.  
С собою нас брать не хотела она,  
С собою нас брать не хотела она,  
Потом стосковалась одна.  
  
Так воды сливаются за островком...  
Та девушка шла к жениху.  
С собой ты нас взять не хотела в свой дом,  
С собой ты нас взять не хотела в свой дом,  
Была ты нам рада потом.  
  
Тэ в Цзян возвращает поток своих вод...  
Та девушка шла к жениху.  
Она собралась, только нас не берёт,  
Да жалко ей стало, что нас не берёт,  
Тоскует теперь и поёт.

(«Шицзин»)

Сопрано, Баритон,  
Хор  
Тра-ля ля-ля-ля...

В соответствии с физическим временем звучания кантаты, её архитектуру можно графически выразить в схеме 1.

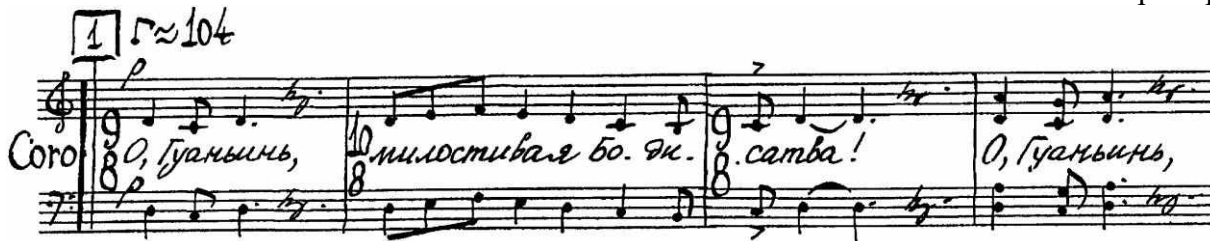


Схема 1. Архитектоника кантаты в соответствии с физическим временем звучания

Включённость в образно-акустическое пространство «3-го Китайского Путешествия» достигается благодаря мистериальному разворачиванию-представлению событий, в целом остающихся для реципиента загадочными. Слушатель находится в позиции свидетеля сиюминутно творящегося действия: сутра, доносящаяся из храма – обращение к сострадательной Бодхисатве Гуаньинь, голос одинокого путника, затерянный в бескрайних просторах, песенка девушки... Подобный всеобъемлющий «взгляд со стороны» тождественен точке зрения Бодхисатвы (китайское имя «Гуаньшиинь» переводится как «Наблюдающий за Звуками Мира», «Созерцающий Звуки Мира»). Хор (при-

мер 1) является одновременно и участником, и ретранслятором событий, персонификация сольных голосов условна – Юноша и Девушка символизируют полярные, не существующие друг без друга начала мироздания – *Ян* и *Инь*. О том, идут ли влюблённые навстречу друг другу, встретятся ли они, и, наконец, влюблённые ли это – знает лишь Бодхисатва.

Пример 1.



Фабула как таковая в «3-м Китайском Путешествии» отсутствует – в нём нет рассказчика, относительна персонификация, никак не обозначен характер взаимодействия персонажей. Кажущаяся бессюжетность компенсируется погружённостью во внутреннее – «физическое» – пространство действия, сопричастность которому оказывается возможной благодаря акцентированию соответствующего параметра композиции. В медитативном развёртывании партитуры пространственный фактор доминирует над временным, а стереофоническое качество музыкальной ткани поглощает действенно-процессуальный вектор музыкального развития. Ощущение акустической глубины и безмерности пространства достигается в «3-м Китайском Путешествии» сочетанием темброво-фактурных ярусов в автономном для каждого из них течении композиционного времени: алеаторическая дискретность и независимость линий создаёт эффект сопоставления дальнего, среднего и крупного акустических планов (при этом каждая из линий остаётся в пределах динамики *Piano!*). «Размытая» пульсация инструментального яруса (гонг, там-там, позже добавляется фонограмма) заполняет гулкое объёмное пространство, внутрь которого погружены – им же и несомы – крупноплановые вокальные соло.

Потенциальная бесконечность развёртывания, заложенная в музыкальной ткани «3-го Китайского Путешествия», обусловлена равновесием динамики и статики в присущем медитативной драматургии сочинения типу процессуальности. В его основе лежит определённый композиционный принцип: по словам И. Стравинского, «музыка, связанная с онтологическим временем, обычно основывается на принципе подобия» [цит. по 5, с. 48]. В кантате В. Копытько он реализуется на всех композиционных уровнях и в каждой из контрапунктирующих линий партитуры, включая в себя тематическую макро- и микрорепризность, вариантное развитие, основанное на микроизменениях музыкальной ткани (ладовых, ритмических, динамических, темброво-сонорных), приёмы ритмического *ostinato*. В качестве примера приведём партию баритона (пример 2), где ощущение дрящей бесконечности мелодической линии основано на текучести модальной ткани, ладовой микроизменчивости монодии, сотканной из шести типов трихордов. Впечатлению безопорности мелодии – её растворённости в пространстве, в самом течении Пути – способству-

ет и просодическое выравнивание вербального текста, ненавязчивое нивелирование ударности и безударности слогов в длительностях равной протяжённости. Мелодический рельеф монодии баритона словно повторяет рельеф пейзажа, разворачивающегося перед внутренним взором путника, следует изгибам его пешего пути – постепенному преодолению плавных подъёмов и спусков, длительным остановкам на высоких точках ландшафта:

Пример 2.

Barit. solo  $\text{♩} = 48-50$

Ро-ди-мый мой край не выден ни где в да-ли,  
и к ве-ге-ру солн-це, а я о-ди-но-ко и.  
Ду. (А. у!.. А. у!..) Ре. ко. ю, ро. ми. но. ю  
за-ста-на ста-ра. я ро-ди-на, ну.  
та. ми-ро. ро. га. ми в го. род и. Ду кру. бе.  
Ду. (А. у!.. А. у!..)

Партия сопрано (пример 3) представляет совершенно иной тип мелодического развёртывания, символично контрастирующий мелодике баритона. Танцевальная по природе, она ассоциируется с лёгким кружением, мягким симметричным вращением в рамках мажорного, затем минорного трезвучий:

Пример 3.

Soprano solo

4. Poco più moto. Tranquillo e semplice

с Цзэ-ном со-лётся по-то-ка вол-на... Та  
де-вуш-ка шла к же-ни-ху. С со.  
. бо. ю нас братъ не хо-те-ла о-на, с со.  
. бо. ю нас братъ не хо-те-ла о-на, по.  
том сто-ско-ва-лась од-на.

Воплощённое в «3-м Китайском Путешествии» время-состояние, оставившееся время медитации, предполагает восприятие всего происходящего в один и тот же момент времени-вечности. В свете подобной одномоментности драматургическое пространство кантаты оказывается потенциально сворачиваемым: рассредоточение звучащих фрагментов действия в линейном времени («выключение» линии одного персонажа в момент «включения» линии другого, см. приведённую выше схему) вполне сопоставимо с попаданием «объектов» в поле зрения Созерцающей Звуки Мира Бодхисатвы. Ряд тонких наблюдений по поводу пространственно-временной организации сочинения зафиксирован в работе российского исследователя И. Матюхова: «...хор интонирует текст сутры. Дважды его звучание сменяется высказываниями героев-солистов, но это не значит, что пение хора прекращается; просто оно перестаёт быть слышимым для нас, виртуально продолжаясь во внутреннем образном пространстве» [6, с. 136]; «Изложенные на практике в горизонтальном последовании, в художественной виртуальной реальности сольные партии сосуществуют одновременно. Собственно говоря, всё, что мы слышим в кантате до наступления коды, в сюжетном смысле происходит одновременно» [6, с. 137]. В предложенной композитором схеме пунктирными линиями наглядно представлено это соотношение реального (акустического) и виртуального времени (схема 2).

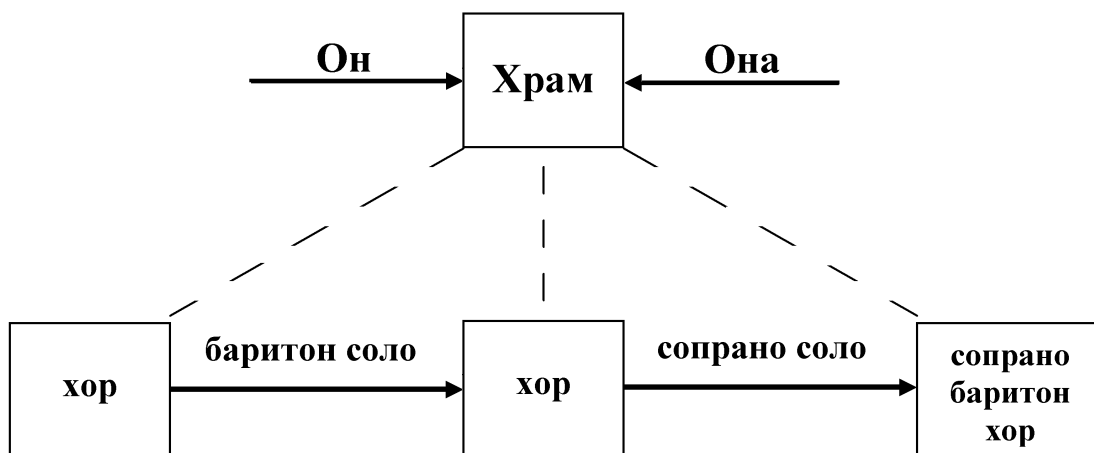


Схема 2. Соотношение реального (акустического) и виртуального времени в «3-м Китайском Путешествии»

Двухъярусная схема объединяет два измерения хронотопа: сюжетное время (верхний ярус), в котором все события происходят симультанно (Он и Она движутся навстречу друг другу и одновременно к Храму), и онтологическое время (нижний ярус), совпадающее с реальным процессом звучания кантаты. Налицо характерная для композиционного мышления В. Копытько дискретная параллельная драматургия: внешне она выражается чередованием разделов, каждый из которых, завершившись, фактически продолжает виртуально «звучать», отвечая за смысловую драматургию высшего порядка.

В последних тактах «Китайского Путешествия» собираются все сюжетно-драматургические и акустические линии кантаты: солисты и хор объеди-

няются в «изумлённое, счастливое “Тра-ля-ля”» [6, с. 138]. Парадоксально модулирует и сам ракурс повествования: из надмирной точки зрения, представить которую было возможно лишь в условиях дискретной параллельной драматургии, мы попадаем во вполне земное – или всё-таки трансцендентное? – пространство встречи. Неожиданное завершение кантаты *Stop subito* (внезапное прекращение звучания) ассоциируется с достижением цели Пути, с выходом за рамки сюжетного хронотопа, иными словами – с просветлением, или *сатори*. В лирическом измерении кантаты это сатори тождественно остановившемуся прекрасному мгновению: по остроумному замечанию И. Матюхова «Герои словно теряют дар речи от счастья» [6, с. 138].

В «3-м Китайском Путешествии» органично слиты восточная и европейская этические системы координат. В данном контексте хронотоп пути, воплощённый в вербально-поэтическом и музыкальном звучании партитуры, представляется скрытой метафорой Пути человека. *Образ Дао-Пути* вбирает в себя весь реализованный в кантате круг китайских интенций и символов, выражая метасюжет и метасмысл «3-го Китайского Путешествия» Копытько.

Китайские путешествия Виктора Копытько, объединившие ряд камерно-кантатных, инструментальных и музыкально-театральных сочинений автора (перечислены в [1, с. 246]) необычны по своей художественной перспективе, представляя трансцендентное странствие автора по Поднебесной – по горизонталям сюжетов, образов и текстов, по смысловым и метафорическим вертикалям, по неевклидовым спиральям художественного времени и пространства. Метафизический Китай В. Копытько может оставить в недоумении слушателя, для которого рецепция поэтики Востока ассоциируется с этнографическим моделированием, с более либо менее очерченной стилизацией. Для композитора древний и средневековый Китай – мир приключений и парадоксов, даосского волшебства и чаньских коанов – не является экзотикой. Симптоматичны высказывания автора, дающие ключ к пониманию его художественного метода: «В Китае я никогда не был, но ощущаю его как свой родной дом» (из беседы с В. Копытько); «я очень люблю гулять во времени и пространстве: посидеть за чайником вина с Пу Сун-лином в Китае XVII века, подсмотреть (точнее – подслушать), как знакомятся библейские персонажи. Для меня это огромное удовольствие. Я просто начинаю жить там и, надеюсь, у меня это получается» [7, с. 36].

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Копытько, Н. А.* Рецепция китайских художественных традиций и поэтики искусства Поднебесной в белорусской музыке рубежа XX – XXI веков // Пути Поднебесной : сб. науч. тр. : в 2 ч. – Минск : РИВШ, 2017. – Вып. VI. – Ч. 1. – С. 243–248.
2. *У, Чэньэнь.* Путешествие на Запад [Электронный ресурс] / У Чэньэнь // Великая эпоха. – Режим доступа: <http://www.epochtimes.com.ua/ru/china/chinese-literature-classics/roman-puteshestvye-na-zapad-glava-19-79968.html>. – Дата доступа: 14.12.2019.
3. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии : сборник [переводы] / вступит. статьи и примеч. С. Серебряного и др. – М. : Худож. лит., 1977. – 925 с.
4. Шицзин : Книга песен и гимнов / пер. с кит. А. Штукина. – М. : Худож. лит., 1987. – 351 с.
5. *Притыкина, О.* Категория времени в эстетике Стравинского / О. Притыкина // Вопросы музыкального стиля. – Л. : ЛГИТМиК им. Н. Черкасова, 1978. – С. 39–57.

6. *Матюхов, И.* Творчество Виктора Копытько в контексте развития белорусской хоровой музыки в последней трети XX – начале XXI столетия : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. Матюхов ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – СПб., 2013. – 398 л.
7. *Гарахавік, А.* «Люблю вандраваць у часе і прасторы ...» [размова з кампазітарам В. Капыцько] / А. Гарахавік // Мастацтва. – 1995. – № 8. – С. 33–36.