

# ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА В БЕЛАРУСИ: СОЧИНЕНИЯ ВИКТОРА КОПЫТЬКО И АРКАДИЯ ГУРОВА СЕРЕДИНЫ 1970-х гг.

*Н. А. Копытько,*

*научный сотрудник Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, кандидат искусствоведения*

С начала 1990-х гг. в творчестве белорусских композиторов все более активно разрабатывается эстетико-художественное направление, связанное с включением элементов представления, или performance, в несценические произведения разных жанров. В подобных сочинениях визуальный параметр, включающий в себя самые разнообразные ситуационно-поведенческие проявления исполнителей, выступает смысловым и драматургическим контрапунктом к акустическому параметру, непосредственно с ним взаимодействуя. Среди современных авторов, которым в той или иной степени оказалась близка сфера *музыкального перформанса*, – В. Копытько, В. Кузнецов, Л. Симакович, В. Воронов, А. Беляев и др. [3].

История музыкального перформанса в Беларуси началась в середине 1970-х гг. Этот термин, принятый в современном музыковедении, не был распространен в композиторском обиходе и музыкальной практике Беларуси того времени. По отношению к рассматриваемым произведениям данное определение вводится нами *постфактум*, не являясь собственно авторской (композиторской) жанровой дефиницией.

Пионерами музыкально-перформативного направления в Беларуси стали молодые композиторы-единомышленники Виктор Копытько (р. 1956) и Аркадий Гуров (1956–2002), почти на два десятилетия предвосхитившие эстетико-стилевые искания в данной сфере.

Виктор Копытько включает в свои опусы элементы performance начиная с самых ранних сочинений. В композиции для голоса и фортепиано «Из «*Больничной тетради*» Семена Кирсанова» (1974–1975) 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. Первыми исполнителями «*Больничной тетради*» стали сам композитор и

А. Гуров, премьера состоялась в мае 1975 г. в их alma mater, музыкальном лицее (ныне – Республиканская гимназия-колледж при Белорусской государственной академии музыки). В своих воспоминаниях о безвременно погибшем друге юности автор «Больничной тетради» так описывает это легендарное событие: «Пел я сам, аккомпанировал Аркадий, которому по замыслу автора пришлось играть не только на клавишах, но и на струнах рояля, стучать по его корпусу, шипеть сквозь зубы, говорить текст во время пения и в антифоне со мной. Кажется, он к тому же был в темных очках. Это было великолепно, одна из лучших премьер в моей жизни. Таким образом, я обязан Аркадию и рождением<sup>1</sup>, и исполнением моего первого “взрослого” опуса» [1, с. 173].

Перформативный элемент является составной частью еще одного сочинения В. Копытько середины 1970-х гг. В *Дивертисменте для белорусских цимбал и подготовленного рояля* (1976) идея музицирования трактована в перевозданном – и парадоксальном – ключе. Пластическое действие, не связанное с явно очерченным сюжетом, позволяет метафорически осмыслить *диалогический смысл* происходящего на сцене: в предпоследней (5-й) части Дивертисмента цимбалист и пианист *меняются инструментами*, проходя по сцене, а к последней (6-й) части возвращаются на исходные позиции. Так же неожиданно в предпоследней части сочинения возникают голоса невидимых персонажей: в воспроизводимой электронным источником звука фонограмме молчание на сцене исполнители беседуют друг с другом в ином акустическом и смысловом измерении. Этот разговор «негромок и неразборчив» (ремарка композитора) и представляет скорее образ беседы, чем беседу как таковую. 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 важнейших партитур в творчестве композитора. По своей философской установке и производимому на зрителей эффекту это сочинение сближается с хеппенингом, рассчитанным по своей

---

<sup>1</sup> А. Гуров познакомил В. Копытько со стихами Семена Кирсанова.

природе на эстетическое потрясение и выведение реципиента за рамки обыденного восприятия. Фактически же Дивертисмент В. Копытько не является хеппенингом, будучи произведением целиком авторским: 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<sup>2</sup>.

В творчестве А. Гурова середины 1970-х гг. перформативная линия также находит свое индивидуальное воплощение. В вокальном цикле *«Пять зонгов из лирики Б. Брехта» для среднего голоса и фортепиано* (1976) основные перформативные функции возложены на певца, который одновременно является главным героем этого мини-спектакля (определение В. Копытько). Поведенческие рекомендации зафиксированы А. Гуровым на последней странице партитуры. По свидетельству В. Копытько, первого и единственного на сегодняшний день исполнителя этого вокального цикла<sup>3</sup>, в письменном виде авторский комментарий был оформлен лишь в процессе репетиций, а многие поведенческие ходы возникли в соавторстве А. Гурова – В. Копытько<sup>1</sup>.

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 немецкого драматурга.

В 1976 г. создается еще один опус А. Гурова, который можно отнести к синкретическому жанру музыкального перформанса – *«Оправдание Офелии» для низкого женского голоса, скрипки и фортепиано по мотивам трагедии У. Шекспира «Гамлет» в переводе Б. Пастернака*. В отличие от брехтовского цикла это

---

<sup>2</sup> Премьера Дивертисмента В. Копытько состоялась 25 ноября 1976 г. Исполнители: Ангелина Ткачева – белорусские цимбалы, Виктор Копытько – подготовленный рояль. Сочинение исполнялось в разных странах (в Беларуси, России, Литве, Греции) только этим тандемом музыкантов, с 2011 г. талантливыми интерпретаторами Дивертисмента становятся Вероника Прадед и Екатерина Марецкая.

<sup>3</sup> В качестве певца-артиста; А. Гуров играл на рояле. Единственное исполнение «Пяти зонгов» состоялось в зале Союза композиторов БССР в декабре 1976 г.

<sup>1</sup> Подробнее о «Пяти зонгах из лирики Б. Брехта» А. Гурова см. [2].

произведение никогда не исполнялось публично и до недавнего времени считалось утраченным<sup>2</sup>.

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, детальные 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 *отстраняет* невыносимую для нее реальность, прячась за мелодическими формообразами когда-то слышанных ею баллад. В речитативах (их три вида: речитатив-сессо, *Sprechgesang* и мелодекламация) Офелия словно перебирает осколки своей памяти, ведя бесконечную беседу с воображаемыми персонажами.

Рассмотренные сочинения мы причисляем к первым в Беларуси произведениям музыкально-перформативного направления. Три из них сегодня практически не известны ни исследователям, ни широкому слушателю. Счастливым исключением стал Дивертисмент для белорусских цимбал и подготовленного рояля В. Копытько.

Продолжают оставаться легендой произведения А. Гурова, репатриировавшегося в Израиль в 1991 г., а в 2002 г. трагически погибшего от рук террористов. «Пять зонгов из лирики Б. Брехта» хорошо помнят музыканты, присутствовавшие на премьере. «Оправдания Офелии» не знает почти никто. Процесс возвращения в исполнительский и научный обиход творческого наследия этого замечательного автора, прожившего в Минске большую часть своей жизни, только начинается.

---

<sup>2</sup> Подробнее об «Оправдании Офелии» А. Гурова см. [2].

1. *Копытько, В.* Жили-были / В. Копытько // Монолог. Свободное творчество. – Минск : [Б.и.], 2004. – Вып. 8. – С. 165–175.

2. *Копытько, Н.* Б. Брехт и Р.М. Рильке в творчестве Аркадия Гурова минского периода. Часть I. Претворение эстетики брехтовского театра в камерно-вокальных сочинениях А. Гурова / Н. Копытько // Весн. Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2012. – № 21. – С. 44–55.

3. *Копытько, Н.* Музыкальный перформанс в камерно-кантатном творчестве современных белорусских композиторов / Н. Копытько // Музыкальная культура Беларусі: гісторыя і сучаснасць : матэрыялы Міжнар. навук. канф., 31 мая 2008 г. – Мінск, 2008. – С. 94–105.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ