

Тарасова О.А.

кандидат искусствоведения, доцент кафедры
теории музыки и фортепиано, Харьковская
государственная академия культуры

ТЕНДЕНЦІИ «ВІЗУАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ» В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ СТИЛЕ ЛАНГ ЛАНГА

Аннотация. Путем сравнительного анализа интерпретаций выдающимися пианистами XX-XXI вв. западноевропейских музыкальных шедевров выявляется специфика визуальной драматургии как параметра стиля современного китайского пианиста Ланг Ланга.

Ключевые слова: визуальная драматургия, функциональная логика музыкальной формы, тематическая производность, микротематизм, сонорный принцип интонирования, фактурная иерархия.

Анотація. Тарасова О.О. Тенденції «візуальної драматургії» у виконавському стилі Ланг Ланга. Шляхом порівняльного аналізу інтерпретацій видатними піаністами ХХ-ХХІ ст. західноєвропейських музичних шедеврів виявляється специфіка візуальної драматургії як параметра стилю сучасного китайського піаніста Ланг Ланга.

Ключові слова: візуальна драматургія, функціональна логіка музичної форми, похідний тематизм, мікротематізм, сонорний принцип іntonування, фактурна ієрархія.

Annotation. Tarasova O. Trends of “visual drama” in the performing style of Lang Lang. By the comparative analysis of interpretations of West-European musical masterpieces by the prominent pianists of XX-XXI centuries the specific of visual dramaturgy as a parameter of style of the modern Chinese pianist Lang Lang are educed.

Keywords: visual dramaturgy, functional logic of musical form, thematic development, micro themes, sonorant principle of intonation, texture hierarchy.

«Восток и Запад предоставляют друг другу альтернативы решения тех проблем, которые возникают в недрах каждого из культурных кругов и диктуются внутренними закономерностями развития их традиций».

И. Юдкин

Актуальність теми исследования. Популярность современного китайского пианиста Ланг Ланга можно сравнить с популярностью мега-звезды кинематографа. Между тем, оценка его исполнения слушателями и критиками далеко неоднозначна. Отмечая безусловенную технику Ланг Ланга, «трансцендентные» пианистические возможности, эмоциональную открытость и полнокровность, вводящие слушателей в гипнотическое состояние, критики дают негативную оценку некоторым качествам его пианизма, называя их «коммерческими» (технический перфекционизм, граничащий с самолюбованием; абсолютизация колористического начала, преувеличенная мимика, нарушающая тонкую грань эмоциональной утонченности и позерства, стилевая неадекватность). «Ланг Ланг «хлопочет лицом», имитируя контакт с прекрасным», «красочный звуковой дизайн Ланг Ланга лишен содержания», «Ланг Ланг пользуется шоуменской харизмой» – подобными высказываниями наполнены рецензии на концерты китайского пианиста.

Однако роль фигуры Ланг Ланга для развития китайского пианизма трудно переоценить. Следствием «эффекта Ланг Ланга» стал феноменальный всплеск интереса к фортепианной игре (сегодня увлечены 60 миллионов китайцев (каждый двадцатый)). В исполнительском стиле Ланг Ланга проявляются сущностные особенности китайского пианизма, формирующегося в активном плодотворном диалоге Запада и Востока. Именно пианизм, вследствие своей экстраординарной популярности, представляет сегодня китайское музыкально-исполнительское искусство на мировой арене и вносит существенный вклад в формирование ведущих фортепианных тенденций современности, осознание которых представляет несомненную актуальность для музыковедения.

Цель исследования – выявить тенденции исполнительской драматургии Ланг Ланга в ракурсе их обусловленности спецификой национальной ментальности.

Когда в сознании стихает ошеломляющий шквал впечатлений от игры Ланг Ланга, при повторном прослушивании его интерпретаций возникает предположение, что в процессе кристаллизации исполнительской формы китайским пианистом действуют законы, которые концептуально отличны от европейской фортепианной традиции. Именно эти различия в трактовке прославленных произведений европейских композиторов, которые обнаруживаются на всех уровнях исполнительского текста (от трактовки тона до композиционно-драматургических принципов), и вызывают столько споров и критических реплик.

Чтобы выявить имманентные параметры исполнительского стиля Ланг Ланга, а также степень их обусловленности особенностями китайской ментальности, сравним исполнительские версии сочинений Л. Бетховена, Ф. Шопена, С. Прокофьева, И. Альбениса, представленные в концертной программе китайского пианиста в Вене (2010 год), с интерпретациями

Надійшла до редакції 15.12.2012

соответствующих произведений выдающимися европейскими исполнителями (Э. Гилельс, С. Рихтер, В. Ашkenази, М.-А. Амлен).

На концерте в Вене прозвучали две Сонаты Л. Бетховена: № 3 (C-dur, оп. 2, № 3) и № 23 (f-moll, оп. 57 "Appassionata").

Уже в экспозициях начальных частей проявляются специфические особенности драматургического мышления Ланг Ланга. Так, в Сонате № 3 три элемента главной партии не «вытекают» друг из друга, подчиняясь логике эмоционально-образного развития, а сменяют друг друга по некоему принципу, который, очевидно, можно назвать «персонажным». Конкретизируем сказанное. Каждый новый тематический элемент, каждая новая фактурная формула оцениваются китайским пианистом как появление нового персонажа, новой «маски», а не психологически обусловленного оттенка состояния. Таким образом, основополагающие бетховенские принципы сквозного мотивно-тематического развития на основе производного контраста в интерпретации Ланг Ланга утрачивают приоритетные позиции. Движущей силой драматургии становится не конфликт внутри амбивалентного образа, а «парад» выпуклых, «зримых» «персонажей», воплощенных в различных типах движения. Акцент сделан не на принципах сквозного развития, а на энергии фактурно-образных и динамических со-поставлений. Таким образом, производный тематизм трансформируется в микротематизм, организованный монтажным принципом по горизонтали. Доминирует «эстетика фрагмента». При таком подходе возрастает роль тембровой драматургии, воплощенной в разнообразии приемов звукоизвлечения (подобно «чистым краскам» импрессионистов). Более того, построения на основе единого артикуляционного приема исполняются Ланг Лангом абсолютно идентичным штрихом, как в музыке эпохи барокко (характерный прием «восьмушки», описанный И. Браудо).

В отличие от Ланг Ланга, исполнительская концепция Владимира Ашkenази соответствует европейской традиции антропоцентризма. Образ сочинения раскрывается в динамике эмоционально-психологического развития. Пианистом интонируется каждый мотив, каждый элемент фактуры. Пластичная фразировка, в сочетании с утонченными градациями динамики и агогики (нюансы, которые фактически отсутствуют в исполнительском стиле Ланг Ланга), подчиняется закономерностям человеческого дыхания и речи. Цельность интерпретации обусловлена сквозной логикой взаимодействия образно-тематических начал, многочисленными мотивно-тематическими арками, фактурной иерархией, ясностью композиционной структуры.

То же различие концептуальных подходов характерно для интерпретаций Аппассионаты. Безосновательно (в европейском понимании) Ланг Ланг объединяет два конфликтных элемента начальной темы (очевидно, по его логике они устремляются к мелодической вершине). Характерно, что второй элемент, который, в соответствии с традицией, полон хрупкости и беззащитности, в данном контексте становится динамической кульминацией! Побочная партия (второй «персонаж») гиперчувствительна, с характерным запаздыванием мелодии относительно метра вследствие

искусственного «растягивания» кратких звуковых мотивов, в заключительной партии (третий «персонаж») господствует пассажность. Как и в предыдущей интерпретации, Ланг Ланг реализует монтажный принцип композиции вне причинно-следственных связей. При этом технический перфекционизм, яркая эмоциональность Ланг Ланга вызывают у слушателей эмоцию восхищения.

Отличие концепции Эмиля Гилельса раскрывается с первых звуков. Начальная тема построена на конфликтном сопряжении полярных образов: объективного (первый элемент по звукам тонического трезвучия) и субъективного (второй элемент с подчеркнутыми полуточковыми тяготениями). Взаимодействие элементов, их взаимные столкновения и трансформации являются движущими силами драматургического развития. По сравнению с версией Ланг Ланга, значительно усилен пространственно-временной фактор: вертикаль функционально дифференцирована, горизонталь насыщена перекличками и мотивными арками. Связующая партия становится у Э. Гилельса символом времени (а не токкатности), побочная преображается соответственно «сценарию» образного развития: в экспозиции она полна тревожности, в реprise исполнена торжественного величия. Характерным нюансом является воплощение идеи Преодоления путем восхождения к кульминации – и ее превышения. Результатом художественной коммуникации становится эмоция сопереживания, т.к. концепция Э. Гилельса соответствует закономерностям антропоцентризма.

Интерпретация произведений Ф. Шопена китайским пианистом тоже находится вне русла привычной традиции. Мы не найдем здесь «умения собирать полевые цветы, не стряхнув с них ни росинки, ни легчайшего пуха», «слез польского народа, обратившихся в необычайно прекрасные кристаллы», о которых писал польский поэт Ц. Норвид в эпитафии композитору [1, с. 374]. Хрупкие «паутинные» узоры подголосков, пассажи, тающие в невесомом шлейфе отзвуков, шорохи и дуновения обретают в концепции Ланг Ланга материальность, плотность, осязаемость.

Этюд № 13 в исполнении Ланг Ланга можно назвать «Бурлящая река» или «Радость жизни». Здесь нет «хрустального аромата» воздуха, наполняемого звуками, аристократической утонченности, изысканной хрупкости на грани реального и ирреального миров. Мелодические линии выпуклые, звучание выполнено жизненной энергии и наслаждения. В этой связи уместно упомянуть, что «музыка» и «радость» в китайской письменности выражаются одним иероглифом.

Сравнительный анализ интерпретаций Полонеза № 6, Ля-бемоль мажор «Героический», Ор. 53 рождает раздумья об особенностях эмоционального выражения в китайском исполнительском искусстве.

В мелодическом аспекте обращает внимание «нелогичная» для европейца фразировка. Мелодия выстраивается в линейной перспективе, ее течение изредка нарушается неожиданным акцентированием понравившихся пианисту интонаций с последующим их обыгрыванием. Лирические темы часто сопровождаются *subito piano* на мелодических вершинах, – прием, заимствованный у В. Горовица (аналог вокального фальцета, пространственного смешения и т.д.). Значи-

тельно большее внимание в крайних частях Ланг Ланг уделяет ритмической формуле полонеза, многократный повтор которой завораживает слушателя.

Принципиальное различие в трактовке мелодического фактора проявляется при сравнении интерпретаций Ланг Ланга и Э. Гилельса. Бесспорный приоритет мелодического начала, глубина пространственной перспективы на фактурном уровне, чуткое бережное интонирование всех элементов музыкальной ткани, сложная вязь скрытых голосов и подголосков, ажурный каркас интонационных арок, функциональное взаимодействие разделов формы – вот качества, присущие исполнению Э. Гилельса и рождающие знаменитый шопеновский «флёр».

В драматургическом аспекте Ланг Ланг сохраняет присущий ему персонажный принцип, организованный визуальной презентативной логикой, а не каузальными проекциями образно-тематических начал. Форма членится по типам движения. Господствует драматургия показа, экспозиционность. Начало среднего раздела можно обозначить как «иероглиф атаки»: акцентируется остинатность, стихия движения, наступательный напор, приоритет мелодии и мелодико-тематических связей полностью утрачивается. Кантиненный эпизод знаменует появление нового персонажа («иероглиф бархатного прикосновения»): Ланг Ланг усиливает здесь чувственность, сосредоточивая внимание на акустическом совершенстве звучания.

Э. Гилельс сохраняет в среднем разделе горделивую упругость полонезной поступи. Новая фаза развития образа, сохранив качества производности, отмечена «фактурными событиями» – сигналами, пространственными эффектами. Внешний (событийный) и внутренний (психологический) сюжетные ряды движутся параллельно, взаимодействуя в системе «рельеф – фон». Таким образом, исполнительская версия Э. Гилельса представляет собой монолог лирического героя – полифонической личности в динамике развития душевных движений.

Интерпретация Ланг Лангом Седьмой сонаты С. Прокофьева поражает совершенством техники, ясностью структуры, пластичностью и прозрачностью фактуры, отшлифованностью мельчайших деталей, эмоциональным разнообразием и полнотой. Незабываемое впечатление производят наступательный напор главной партии, хрустальное звучание мелодии побочной. Фактура в исполнении Ланг Ланга представляет собой «живой организм»: она то «распадается» на множество «осколков», то (по мере приближения к кульминациям) фокусируется в цельные пласти, охваченные единой стихией движения. Сквозь музыкальную ткань первой части «проглядывает» множество образов-картин различного характера: энергичный персонаж (главная партия) «уступает место» хрупкому (побочная партия), горделивому (тт. 293–303). Завершение разработки – это своеобразное «растворение» в пространственной перспективе (словно «улетел воздушный змей», о котором так часто упоминает в интервью пианист – тт. 317–332). Визуализация музыкальных образов, присущая стилю Ланг Ланга, обуславливает оригинальные решения эпизодов-связок (тт. 333–337): вопреки традиции, китайский пианист исполняет подобные эпизоды forte, словно «меняя ма-

ску». Так предваряется, например, побочная партия в репризе – новый образ, наполненный душевным трепетом и теплотой. Вторую часть Сонаты в исполнении Ланг Ланга можно охарактеризовать такими эпитетами, как «восторг», «наслаждение», «купование». Мягкие аккорды словно окутывают необыкновенно певучую, эмоционально наполненную мелодию. Ее длительное развертывание приводит к кульминации – ликующему гимну под звон колоколов (для сравнения, С. Рихтер трактует этот эпизод в трагедийном ключе, как вселенскую катастрофу). Эпизод, раскрывающий в исполнении С. Рихтера семантику неотвратимости времени, у Ланг Ланга звучит в расплывчатой матовой атмосфере импрессионистических звучаний. Подчеркивание полуточности в среднем голосе фактуры ассоциируется с отдаленным звоном. Реприза воспринимается как воспоминание. Финал начинается *attacca* в очень быстром темпе. Пианисту удается ярко воплотить в этой части стихию движения. Игра ритмами и акцентами напоминает стиль И. Стравинского. Отдельные эпизоды буквально «врываются» друг в друга, благодаря сочетанию *crescendo* с *accelerando* в связующих разделах. Финалоцентрическая концепция последней части производит захватывающее впечатление. Для пианиста будто не существует технических трудностей. Его возможности в плане ускорения темпа и усиления динамики кажутся беспредельными.

Колористические качества фортепиано раскрывает Ланг Ланг в цикле И. Альбениса «Иберия», исполняя его в импрессионистической манере. В отношении мелодизма китайский пианист применяет сонорный принцип. Каждый звук мелодии обладает абсолютной ценностью: с помощью изумительного «бархатного» туша Ланг Ланг прослеживает все стадии «жизни» этого звука – рождение, расцвет и умирание. Обратной стороной такого подхода является явное преобладание вертикали в ущерб микроинтонации, интонационно-тематическим связям, ладотональному тяготению.

При сравнении этой интерпретации с версией французского пианиста Марка-Андре Амлена выявляются два существенных момента. Во-первых, концепция М.-А. Амлена репрезентирует образ воспоминания. Исполнительская драматургия осуществляется путем диахронного процесса (переключений «прошлое – настоящее»). Ланг Ланг абсолютизирует настоящее, полностью погружаясь в «остановленное мгновение». Для него равной ценностью обладают все элементы текста – и поэтому в интерпретации минимализированы явления производности (как движения из прошлого в будущее) и функциональности (как проявления иерархичности). Во-вторых, исполнение французского пианиста рождает целый шлейф ассоциаций, связанных с «испанской темой» – гитарные приемы, импровизации канте хондо. В интерпретации китайского пианиста, напротив, отсутствуют географические и исторические приметы.

Обобщая наблюдения над спецификой исполнительского стиля Ланг Ланга, выделим его основные тенденции: *визуальный тип драматургии*, которому присущи микротематизм (а не производность), монтажный принцип построения композиции (а не сквозное развитие), полифония пластов (а не функциональность элементов гомофонно-

гармонической фактуры); интонирование и фразировка не связаны с общеевропейскими особенностями речевого высказывания; не проявлен историко-национальный контекст художественного мира исполняемых произведений. Думается, что это – не «исполнительский каприз». Причины явления кроются в особенностях китайской культуры и исторического развития, космологических представлениях, закономерностях речи.

Характеризуя своеобразие китайского искусства, В. Поликарпов акцентирует присущий ему синкретизм, который «вдохновляется и определяется природой иероглифического выражения» [4, с. 107]. «Если живопись в Китае – это целостный вид искусства, в котором стихи и каллиграфия составляют неотъемлемую часть произведения живописи, воссоздавая гармонию и таинство мироздания во всех его проявлениях, то поэзия считается квинтэссенцией искусства. Она преобразует начертанные знаки, почитаемые почти как святыни, в звук, и ее высшее предназначение – соединение человеческого гения с первоисточниками жизненных сил мира. Проникнутая идеями конфуцианства и даосизма, китайская поэзия объединяет разум и отрешенность, она стремится проникнуть в реальность и передать со всей остротой дух жизни, «неосязаемый трепет звуков», чemu способствует музыкальность, присущая многотональному китайскому языку» – отмечает далее ученый [4, с. 108]. Каллиграфия (искусство чистых линий) является ведущим видом искусства. Отражая состояние души, каллиграфия «пробуждает экспрессивность движения и воображаемую силу знаков», благодаря чему каждый китайец может настроить свой внутренний мир в резонанс с космосом. Как подчеркивает В. Редя, «иерогlyph приучает к образному восприятию мира, так как дает картину понятия, которое он выражает, графический образ понятия» [5, с. 92]. Иными словами, в китайском мировосприятии доминирует визуальное начало, намечающее стезю к глубинам смысла. «Такое стремление к наглядности повествования и избеганию умозрительности вполне соответствовало условиям развития дальневосточных художественных традиций, в которых «не может появиться антропоцентристическая или моноцентристическая модель мира: центр везде, в каждой точке», – утверждает И. Юдкин [7, с. 45]. Китайская картина мира – это множественность сознаний, пребывающих в гармонии со Вселенной. Поэтому интонирование и фразировка в китайском исполнительстве не согласуются с европейскими закономерностями певческого и речевого высказывания на основе дыхательного процесса, соответствующего антропоцентристической картине мира.

Визуально-символическое воплощение получают пять основных тонов китайского лада, олицетворяющие: «1) Север, планету Меркурий, дерево и чёрный цвет, 2) Восток, Юпитер, воду и фиолетовый цвет, 3) центр, Сатурн, землю и жёлтый цвет, 4) Запад, Венеру, металл и белый цвет, 5) Юг, Марс, огонь и красный цвет» [3, с. 177]. Во взаимоотношении этих тонов отсутствует ладовая иерархия, характерная для европейской музыки, притяжение к ладовому центру. Не интонация, а физические свойства звука создают магию звучания.

Наглядность свойственна и китайской речи, особенности которой, по замечанию И. Юдкина «состоят, во-первых, в моносиллабичности лексики китайского

языка, где каждое слово передается одним слогом, а во-вторых, в смыслоразличительной роли интонации, в зависимости от которой совершенно меняется семантическая нагрузка слогов, что обеспечивает дифференциацию» [7, с. 46]. В то время, как в европейских языках «интонация = эмоция», в китайском языке «интонация = смысл». Коренное различие между европейскими и восточными языками формирует иное осмысление времени. Как отмечает Г. Орлов, «В первых фонетическое письмо отвечает принципу сериализованных взаимоотношений между отдельными фонемами – аналогично тому, как соотносятся события, размещаемые в стреловидном линейном времени. В иероглифах восточных языков, напротив, подчёркивается единовременность обозначаемых ими образов, ощущений и чувствований» [3, с. 69]. Характерно, что в китайской грамматике отсутствуют формальные средства для передачи времён: она знает только настоящее. В этом контексте явления производности, сквозной драматургии утрачивают свой смысл.

И последнее. Не только чуждая речевая система, но и незнание истории европейской музыки затрудняют для китайцев процесс вхождения в европейский художественный контекст и овладения той выразительностью, которая естественна для европейского музыканта.

Выводы. Важнейшей характеристикой исполнительского стиля Ланг Ланга является визуальная драматургия – система взаимодействия и развития образных начал в рамках художественной целостности музыкального произведения, которой присущи: сонорный подход к интонированию, трансформация производного тематизма в микротематизм, эстетика фрагмента, медитативность, монтажно-игровой принцип композиции. Объективное начало воплощается в наличии «множественности сознаний» (персонажи, маски). Субъективное начало – в фигуре «наблюдателя», созерцающего смену «событий» в художественном пространстве музыкального произведения. Предпосылкой выразительности является сенсорно-двигательный опыт, организованный ритмом смены визуальных впечатлений.

Визуальная драматургия является следствием процесса взаимообогащения восточной и европейской художественных традиций. С одной стороны, ее специфика обусловлена особенностями китайской музыкальной ментальности, с другой стороны – ведущими тенденциями современного пианизма.

Литература:

- Брошевич Е. Образ любви / Е. Брошевич. – К.: Рад. письменник, 1961. – 376 с.
- Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: Автореф. дисс... канд. искусств. – 17.00.02. – СПб, 1994. – 17 с.
- Орлов Г. А. Древо музыки / Г. А. Орлов. – Вашингтон – Санкт-Петербург: Н. А. Frager & Co – «Советский композитор», 1992. – 409 с.
- Поликарпов В.С. Лекции по культурологии. – М.: «Гардарика», «Экспертное бюро», 1997.-344 с.
- Редя В. Я. Музыка в культурной композиции «серебряного века»: Исслед. очерки. Монография / В. Я. Редя. – К. : ДАККиМ, 2006. – 276 с.
- Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX – XXI веков: Автореф. дисс... канд. искусств. – Ростов-на-Дону, 2011. – 28 с.
- Юдкин И. Проблема «Восток – Запад» в исследовании музыкальной культуры: попытка определения// Проблемы музыкальной культуры : Сб. ст. / Сост. Юдкин И. Н. – Вып. 2. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 40-51