

Н. А. КОПЫТЬКО

ПЕРВЫЙ ОПЫТ ВОПЛОЩЕНИЯ ПРОЗЫ ПУ СУНЛИНА В БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ

Пу Сунлин (1640–1715) – один из самых известных и почитаемых во всём мире писателей. Помимо японского, корейского, вьетнамского его произведения переведены на английский, немецкий, французский, датский, чешский, итальянский, польский, венгерский, румынский, болгарский и другие языки. Ляо Чжай (псевдоним писателя) славился среди своих современников тонким литературным стилем и сумел поднять китайскую новеллу на небывалую высоту.

Русскоязычные читатели впервые смогли погрузиться в увлекательный мир «Рассказов Ляо Чжая о необычном» благодаря переводам академика В. М. Алексеева, которые и ныне считаются шедеврами. По словам Л. Эйдлина, свой первый перевод новелл Пу Сунлина В. М. Алексеев опубликовал в 1910 году [1]. В данной связи напомним (более того – подчеркнём) и тот недостаточно широко известный факт, что в этом же году две новеллы Пу Сунлина в переводе В. М. Алексеева были напечатаны в «Нашей Ниве» («Даос з гор Лао» [2] и «Гульня мячам у падводным царстві» [3]; перевод на белорусский язык выполнен предположительно В. Ластовским [4, с. 247]).

Не является ли эта публикация в «Нашей Ниве» той самой, *первой* публикацией переводов В. М. Алексеева из «Рассказов Ляо Чжая о необычном»? Этот интереснейший вопрос мы пока оставляем без ответа, так как он требует дополнительных изысканий и не входит в круг основной проблематики нашей статьи.

Первым обращением к новеллам Пу Сунлина в белорусской музыке, а также исключительно редким опытом воплощения в ней китайской *прозы* (большинство отечественных композиторов предпочитают поэзию Поднебесной) стала **История для сопрано и камерного ансамбля «Сюцай из Ишуя» (1982–1983) Виктора Копытько**. О прозе Пу Сунлина композитор впервые услышал ещё в детстве, в середине 1960-х гг., однако, по его словам, «прошли годы, прежде чем я прочитал и полюбил её всерьёз» (из буклета к премьерному исполнению партитуры в Минске 10 апреля 2002 г.).

Приведём текст небольшой новеллы Пу Сунлина «Сюцай из Ишуя» в переводе В. М. Алексеева, целиком озвученный В. Копытько в его «истории» (композитор опустил лишь первое слово – «Некий», оставив остальной текст без изменений):

Сюцай из Ишуя давал уроки где-то в горах. Ночью явились к нему две красавицы; вошли, полные улыбок, но ничего не говоря. Затем каждая из них смахнула длинным рукавом пыль с дивана, и обе, одна за другой, уселись. Платья у них были так нежны, что не производили шороха.

Вскоре одна из красавиц поднялась и разложила на столе платок из белого атласа, по которому было скорописью набросано строки три-четыре. Студент не разобрал, какие там были слова. Другая красавица положила на

стол слиток серебра, лана в три-четыре. Сюцай подобрал его и сунул себе в рукав. Первая красавица забрала платок и, взяв другую за руку, вышла с нею, захохотала.

– Невыносимый пошляк! – сказала она.

Сюцай хотел пощупать серебро, но куда оно делось – неизвестно.

На стуле сидит изящная женщина; даёт ему ароматом пропитанную тонкую вещь. А он её в сторону – не обращает внимания. Серебро же он берёт! Все признаки нищего бродяги! Кому действительно вынести такого человека?

А лиса – прелесть! Можно себе представить её тонкие манеры! [5].

«Сюцай из Ишуя» представляет архетип истории испытания (теста) на тонкость, деликатность, интеллигентность человеческой природы. Поскольку в данном случае тестирующий – очаровательная лукавая лиса-оборотень, а тестируемый на поверку оказывается безнадёжным обывателем, сама история и её интерпретация облекаются композитором в лёгкую и остроумную игровую форму. Композиционно-драматургическое решение камерной кантаты В. Копытько исходит из авторского ощущения художественной атмосферы фантастических новелл Пу Сунлина, основанных на переплетении мира реального и мира чудес. Текст новеллы запечатлевает увлекательный сюжет, довольно загадочный, несмотря на его кажущуюся реалистичность. Вполне очерченная фабула «Сюцай из Ишуя» ощутимо «не пускает» читателя внутрь сюжета, оставаясь эмоционально закрытой и буквально *оживая* в интерпретации композитора: история не столько «рассказывается», сколько «показывается» – разыгрывается «в лицах», что соотносимо с подачей текста народными рассказчиками с соответствующими дикцией, мимикой и жестиком. Пластичность музыкального пространства выступает в кантате В. Копытько коррелятом типа движения (его быстроты, резкости, стремительности либо – плавности, замедленности) и его вектора, а также раскрывает эмоциональную окрашенность конкретных сюжетных перипетий. Непредсказуемая изменчивость музыкальной ткани обеспечивает действенность и динамичность «Сюцай из Ишуя»: слово «adventure» – «приключение» (а именно так звучит подзаголовок «история» в авторском английском эквиваленте) фиксирует основной композиционный принцип сочинения: не только и не столько сюжетные приключения, сколько приключения структурно-акустические – *тембровые, ладовые, ритмические, вербально-просодические*.

Игровое начало «Сюцай из Ишуя», основанное на постоянных микроизменениях в ладовой, метроритмической, темброво-фактурной, артикуляционно-штриховой и других сферах, создаёт впечатление импровизационной стихийности композиции, однако «нанизывание» структурных событий подчинено единому *рондальному принципу*, организующему композицию в крупном плане (аналитический разбор камерной кантаты см. в нашей публикации [6]). Особенно интересно отметить метод творческой дедукции, применённый В. Копытько в «Сюцай из Ишуя»: исходя из своих внутренних представлений композитор *моделирует* в своём первом «китайском путешествии» звучание традиционного китайского инструментального ансамбля,

которое до этого никогда не слышал, и интуитивно угадывает его, что с удивлением обнаружит впоследствии.

Избранный композитором крайне необычный инструментальный состав с большим количеством ударных и клавишных инструментов (Flauto /=Flauto piccolo/, Corno; 3 Crotali, Campanaccio, Triangolo basso, Tam-tam, 3 Legni, Maracas, Raganella, Guiro, Frusta, Silofono; Arpa I, Arpa II; Celesta, Cembalo, Prepared piano; Viola, Violoncello) способствует воссозданию объёмной полихромной звуковой атмосферы, сопоставимой с изысканностью палитры китайской пейзажной живописи. В многомерном тембровом спектре «истории» В. Копытько выявляются два основополагающих типа звучания, сопоставление которых рождает глубокую акустическую перспективу: с одной стороны – звучания чистого, ясно очерченного тембра, экспрессия которого усугубляется соответствующей артикуляцией и динамической амплитудой (в том числе это касается специфического «белого» тембра сопрано, обретающего вне эмоциональной интонации качество звучания *pop vibrato*). С другой стороны – вибрирующие «смазанные» звучания, обладающие богатой обертоной, тончайшими темброво-фоническими градациями (в поиске подобного сонорно-акустического качества композитор думает о венгерских цимбалах; замечена им нашлась лишь в сложном тембровом миксте: арфа-клавесин-челеста-подготовленный рояль). Соответственно выявленным темброво-сонорным типам звучания каждый из инструментов выполняет свою определённую функцию в акустической драматургии кантаты: в мелодическом (сольном) качестве помимо сопрано выступают флейта и валторна (менее последовательно – альт и виолончель), остальные инструменты, как правило, объединяются в тонкие тембровые миксты, основанные на высвечивании акварельных оттенков внутри единого фактурно-сонорного блока.

Не менее интересно проанализировать звуковысотную основу композиции кантаты В. Копытько. Ладовые «путешествия» «Сюэя из Ишуя» базируются на созданной композитором *полиладовой системе*, основная структурная единица которой – пентатоника – является древнейшим ладообразованием китайской музыки. Система В. Копытько основана на взаимодействии четырёх пентатоник – трёх «белоклавишных» (с основаниями «до», «фа», « соль » – своеобразной аналогией европейской функциональной системе) и контрапунктирующей им «чёрноклавишной», на их различном сопряжении по горизонтали и вертикали.

Несмотря на то, что ладовая система композитора индивидуальна и не имеет своей опорой китайскую музыкальную теорию, всё же необходимо отметить некоторые параллели. Акустический облик партитуры обнаруживает несомненное родство с китайской музыкой, основанной на системе *люй-люй*. Как известно, для китайских теоретиков вертикаль была равна горизонтали и гармония заключалась в *одновременном звучании* всех звуков люй-люй – двенадцатиступенного звукоряда, образованного последованием одиннадцати квинт (эталон этой гармонии – кластерное звучание губного органчика *шен*). Звукоряд люй-люй, тем не менее, не стал основой для формирования ладово-интонационного мышления: около VII века до н.э. в соответствии с развитием

интонационной природы китайского языка (!) из системы люй-люй было выделено 5 важнейших тонов, образовавших пентатонный звукоряд.

Вышеозначенные принципы звуковысотной организации музыкальной ткани можно выявить и в «Сюэе из Ишуя»: интонационной основой выступают пентатоники, их суммарный звуковой состав образует хроматическую 12-ступенную шкалу. Качество же вертикали – степень её плотности либо разреженности – постоянно видоизменяется. В течение своих «приключений» от раздела к разделу каждая из пентатоник выступает в новом фактурно-тембровом качестве, реализуя таким образом все свои возможности в непрерывных микроизменениях модальной ткани. Специфический тип процессуальности, опирающийся на подобный принцип звуковысотной организации, обнаруживает очевидную параллель с китайским (шире – восточным) музыкальным мышлением. Однако модальность сама по себе, обладая иным, нежели у функциональной тональности, композиционным дыханием, не всегда способствует динамичности композиции. При отсутствии функционально-гармонической процессуальной логики композиционно-драматургическая динамичность «Сюэя» достигается за счёт активизации иных формообразующих параметров, важнейшим из которых выступает *ритм*. Диалектика устойчивости и неустойчивости непосредственным образом реализуется в метроритмической сфере сочинения, её коррелятами выступают *ритмическая регулярность и нерегулярность*. Постоянное обновление метроритмического пульса композиции соотносимо с микроизменчивостью модальной ткани «истории»; как и в ладовой сфере, здесь можно выявить *модуляционный принцип*, на котором зиждется органичность сопряжения разделов, цельность метроритмической пластики музыкальной ткани: в кантате выстраивается весьма дифференцированная ритмическая шкала, основанная на иерархическом соподчинении всех составляющих её элементов по горизонтали и вертикали (подробнее о принципе метроритмических модуляций в кантате В. Копытько см: [6]).

В разнообразие ритмической пластики «истории» своеобразно вплетается *вербальный ряд* прозы Пу Сунлина. Одной из необычных черт кантаты В. Копытько является то, что интонационно-ритмическое воплощение её вокальной партии оказывается в значительной степени *автономным* от просодии русского текста. В «Сюэе из Ишуя» композитор реализует своё 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 новеллы Ляо Чжэя выступает в кантате не только как смысловой (собственно сюжетный), но и как звуковой – артикуляционно-фонетический, темброво-фонический ряд. *Игра* со словом как со звуковой структурой выражается в рассечении его на слоги, на фонемы, в смещении акцентов внутри ритмически преобразованной фразы, в пространственных эффектах приближения-удаления звука – его филирования; своеобразный эффект достигается ритмической тождественностью слогов в силлабическом изложении в соче-

тании с однонаправленностью мелодической линии партии сопрано, что производит впечатление *асемантичности* (вне привычной для европейского восприятия волновой природы речевой интонации).

Подчеркнём, что причастность «Сюэца из Ишуя» В. Копытько к китайской музыке и к культуре Поднебесной не исчерпывается темброво-сонорным обликом партитуры, её ладовой и ритмической спецификой. Связь с китайским музыкальным мышлением раскрывается *в эстетике сочинения в целом*: в отношении композитора к звуковой ткани – в её темброво-артикуляционной дифференцированности, которая сродни изошрённости китайского слышания; в принципах структурной организации сочинения и импровизационности композиции, насыщенной яркими и внезапными контрастами на микро- и макроуровне; в прихотливости метроритма; в моделировании интонационной амплитуды *тонального языка*, обусловленной его преимущественно семантическим характером интонирования – в отличие от европейского, в котором доминирует эмоциональная интонация (к слову, принцип озвучивания новелл Пу Сунлина по-русски в парадоксальной для русскоязычного слушателя интонационной амплитуде был продолжен учеником Виктора Копытько Андреем Беляевым в его сочинении «Медное Древо» [7, с. 247].

Наконец, ещё одно качество китайской поэтики было замечательно угадано В. Копытько в произведениях Пу Сунлина. *Театральные интенции* прозы Пу Сунлина, присущее новеллам автора особое качество сюжетной пластики и кинематографической «зримости», свобода пространственно-временных перемещений его героев и отсутствие различных границ между мирами людей, лис, духов, небожителей и умерших, а также ни с чем не сравнимый юмор китайского мастера (вспомним новеллу «Острый меч», заключительную фразу которой – «Вот это меч! Острый!» – в восхищении произносит ещё крутящаяся отрубленная голова) – всё это очевидно вошло в художественный резонанс с поэтикой В. Копытько.

Все выше перечисленные структурно-акустические «приключения» в «Сюэце из Ишуя» – тембровые, ладовые, ритмические, вербально-просодические и т.д. с одной стороны, можно считать реализацией театрально-пластических интенций прозы Пу Сунлина. С другой стороны – композитор не столько «комментирует» новеллу, сколько выстраивает на её основе собственную историю, обладающую индивидуальной системой координат. В данной связи отметим своеобразное закадровое «от автора»: ремарка на двадцать первой странице автографа партитуры В. Копытько гласит: «Ударить прутьями по сильно зажтому рукой там-таму (удар должен быть косой, скользящий)». Этот темброво-артикуляционный штрих – *два удара* – напрямую связан с только что прозвучавшим возмущённо-обличительным моралитом: «...*Все признаки нищего бродяги! Кому действительно вынести такого человека?*». Подобным ненавязчивым музыкально-риторическим штрихом (приёмом внутреннего инструментального театра) композитор решает участь незадачливого сюэца.

Неожиданно мечтательно-загадочное заключение кантаты – «*А лиса – прелесть! Можно себе представить её тонкие манеры!*», изысканное по ко-

лориту и странно обособленное от только что прозвучавшей назидательной истории, словно переворачивает весь её мир наизнанку: как будто бы рассказчик сам превращается... в Лису, а камерная кантата оказывается «ложной экспозицией», где главным героем был вовсе не проштрафившийся сюцай, а прекрасная Лиса-Небожительница...

ЛИТЕРАТУРА

1. *Эйдлин, Л.* Василий Михайлович Алексеев и его Ляо Чжай [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fanread.ru/book/1205290/?page=2>. – Дата доступа: 17.12.2018.
2. Даос з гор Лао // *Наша Ніва*. – 1910. – 10 (23) чэрвеня. – № 23–24. – С. 357–360.
3. Гульня мячам у падводным царстві // *Наша Ніва*. – 1910. – 8 (21) ліпня. – № 28. – С. 423–425.
4. *Кабржыцкая, Т. В.* Кітайская казка-прытча на старонках “Нашай Нівы” (ля вытокаў беларускай кітаістыкі) / Т. В. Кабржыцкая, У. В. Рагойша // *Беларусь – Китай: сб. науч. тр.* – Минск: Издательский центр БГУ. – 2010. – Вып. 8. – С. 242–249.
5. *Пу, Сунлин.* Рассказы Ляо Чжая о необычайном / Пу Сунлин; пер. с кит. В. Алексеева; редкол.: Г. Гоц, Л. Делюсин, Д. Мамлеев и др.; предисл. и коммент. В. Алексеева; Сост. М. Баньковской. – М.: Худож. лит., 1988. – С. 462–463.
6. *Копытько, Н. А.* Китайские путешествия Виктора Копытько // *Весці Беларускай дзярж. акад. музыкі*. – 2004. – № 5. – С. 37–43.
7. *Копытько, Н. А.* Рецепция китайских художественных традиций и поэтики искусства Поднебесной в белорусской музыке рубежа XX – XXI веков // *Пути Поднебесной : сб. науч. тр.* – Вып. VI. – Ч. 1. – Минск : РИВШ, 2017. – С. 243–248.