

УДК 782.1

UDC 782.1

17.00.00 Искусствоведение

Art criticism

О ПОЭЗИИ СТРАН АЗИАТСКО-ТИХООКЕАНСКОГО РЕГИОНА В РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ XX ВЕКА

ABOUT POETRY OF THE COUNTRIES OF ASIA IN THE REGION OF THE PACIFIC OCEAN IN THE RUSSIAN TO VOCAL LYRICS OF THE XX CENTURY

Ма Шуай

Ma Shuai

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии

graduate student at the Department of Musical Education of Institute of Music, Theatre and Choreography

galkax@mail.ru

galkax@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», институт музыки, театра и хореографии; Санкт-Петербург, Россия

State federative educational institution of higher professional education «Herzen State Pedagogical University of Russia», Institute of Music, Theatre and Choreography; St. Petersburg, Russian Federation

Статья посвящена характеристике стихотворений восточных поэтов (Японии, Китая, Кореи), на которые написаны вокальные циклы русских композиторов XX века. Отмечается, что обращение к восточной поэзии стало тенденцией, которая появилась в эпоху Серебряного века. Раскрываются причины зарождения этой тенденции. В качестве примера ее проявления приводятся вокальные циклы И. Стравинского, С. Василенко, М. Ипполитова-Иванова, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, С. Слонимского, Л. Грабовского, А. Немтина, А. Раскатова, Д. Смирнова, В. Кикты, Г. Белова, Г. Фиртича, И. Остромогильского и др. Выстраивается масштабный литературный список, который включает поэтические культуры под обобщающими названиями: древнекитайская поэзия, японская древняя (средневековая) поэзия, классическая корейская поэзия, фольклорные стихи. В заключении, выявляются типические черты вокальных циклов на эти поэтические произведения. К важнейшим чертам относятся акцент на образах природы, связь с ней духовного мира человека, сдержанную манеру воплощения богатого духовного мира, тонкую психологическую градацию его полутонов. Другие образные константы – любовные коллизии, философские размышления о смысле жизни, одиночестве, изгнании. Они воплощаются эмоционально сдержанно, лаконично по выразительным средствам

The article is devoted to the characteristic of poems of east poets (Japan, China, Korea) on which vocal cycles were written by the Russian composers of the XX century. It becomes perceptible that the appeal to east poetry became a tendency, which appeared during the era of the *Silver age* of the Russian culture. The reasons of the origin of this tendency were revealed. The names of I. Stravinsky, S. Vasilenko, M. Ippolitov-Ivanov, D. Shostakovich, G. Sviridov, S. Slonimsky, L. Grabovsky, A. Nemtin, A. Raskatov, D. Smirnov, V. Kikta, G. Belov, G. Firtich, I. Ostromogilsky, etc. are given as an example of its implication. The large-scale literary list includes poetic of Ancient Chinese poetry, Japanese ancient (medieval) poetry, classical Korean poetry, folklore verses. In the conclusion, typical lines of vocal cycles on these poetic works are shown. The center of this poetry is images of the nature, communication with it of inner world of the person. This poetry is distinguished by a reserved manner of the embodiment of rich inner world, thin psychological gradation. Other figurative constants – love collisions, philosophical reflections about meaning of life, loneliness, exile. They are embodied emotionally frostily, laconically by means of expression

Ключевые слова: КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЙ ЖАНР, ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ, СТИХОТВОРЕНИЕ С МУЗЫКОЙ, ПОЭТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ И ФОРМЫ, СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК, ВОСТОЧНАЯ ПОЭЗИЯ, ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ

Keywords: CHAMBER VOCAL GENRE, VOCAL CYCLE, POEM WITH MUSIC, POETIC GENRES AND FORMS, SILVER AGE OF RUSSIAN CULTURE, EAST POETRY, IMAGES OF NATURE

Doi: 10.21515/1990-4665-121-091

Восточная тематика, соответствующий для нее музыкально-выразительный комплекс стали появляться в русской музыке еще во второй половине XVIII века, когда она только встала на европейский путь развития. Как известно, уже в ранних русских комических операх (прежде всего В. А. Пашкевича) встречаются наивно воплощенные отголоски восточного колорита. Не лишним будет напомнить, что первое русское музыкальное периодическое издание называлось «Азиатский музыкальный журнал» и выходило в 1816 году в Астрахани [10].

Подлинно классические образцы воплощения восточной образности были представлены М. И. Глинкой и особенно представителями «Новой русской школы» – Н. А. Римским-Корсаковым, М. П. Мусоргским, М. А. Балакиревым. Однако, если обратиться к камерно-вокальному жанру, следует заметить, что в XIX веке в качестве литературного первоисточника избиралась русская/европейская поэзия о Востоке, как, например, в «Восточном романсе» Н. А. Римского-Корсакова на стихи Н. К. Минского. Таким образом подтверждается то, что, по меткому наблюдению А. А. Соловцова, «“восточные” образы, созданные кучкистами, – это, говоря словами Б. В. Асафьева, “русская музыка о Востоке”» [16, с. 249].

Резко меняется воплощение такого рода образности в романсах и песнях XX века, так как композиторы в большинстве случаев стали обращаться к восточной поэзии. Вовлечение в творческий обиход новых литературных пластов принципиально изменило облик камерно-вокального жанра, тем более, что на рубеже столетий усиливается интерес к *слову*, литературной стилистике, о чем еще в начале столетия, применительно к опере, писал Римский-Корсаков: «Современные оперные формы, вместе с повышенными против прежнего времени требованиями текста, зачастую представляют собой постоянное смешение и смену декламационного и ариозного пения при ходообразной и меняющейся ткани оркестра, следящего за содержанием текста и ходом сценического действия» [14, с. 101].

Хотя русские композиторы пользовались переводами и сами, нередко, не могли прочитать стихи в оригинале, тем не менее, они вникали в стилистику этой поэзии, творческие достижения Востока, создавая выдающийся союз Европейской и Азиатской культур. Автору настоящей статьи уже приходилось отмечать, что «при обращении к поэзии восточных стран русский композитор, по понятным причинам, использует инонациональный словесный текст не в оригинальном изложении, а в переводе. Однако и в этом случае на первый план выходит ориентация на звучание языка, на присущие ему особенности, закономерности строения с последующим отражением их в системе музыкально-выразительных средств» [6, с. 95].

Обращение к восточным литературным первоисточникам характерно для музыкальной культуры всех стран европейского континента. Однако наиболее самобытно этот процесс отразился в русской музыке. Зародившись в эпоху Серебряного века, тенденция привлечения восточной поэзии интенсивно развивалась в течение всего XX столетия и перешла в новый век, преобразив и обогатив камерно-вокальный жанр.

Причин появления отмеченного феномена немало. Попробуем выявить основные.

Во-первых, на рубеже XIX–XX столетий отмечается возросший всеобщий интерес к неевропейским культурам: прежде всего Азиатско-Африканского региона, позднее – Южно-Американского. Европейская цивилизация все более отходит от евроцентристских позиций, стремится обогатить средства выразительности, форму, тематику музыкального искусства на основе эстетики, мировосприятия и технологических достижений традиционного и авторского творчества других континентов (достаточно привести в пример наследие итальянского композитора графа Д. Шелси ди Айла Вальва, 1905–1988). Причем культура иных континентов, в частности Азиатско-Тихоокеанского ареала – Японии, Кореи, Китая становится не только источником привнесения экзотического колорита или неким худо-

жественно-историческим знаком данного региона (как, например, в балете «Лебединое озеро» П. И. Чайковского «Китайский танец» – «Чай»). С XX столетия европейские художники изучают ее пристальнее, она рассматривается ими этнически более *детализировано*. В этом процессе не последнюю роль играют усилившиеся в искусстве XX столетия, своего рода, *документализм* и *точность факта* (что особенно показательны для литературы и живописи). В аспекте темы данной статьи нельзя не отметить интерес поэтов и писателей к художественному переводу, о чем свидетельствует переводческая деятельность К. Д. Бальмонта, М. А. Лохвицкой, А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой и других. В частности А. А. Ахматова в 1963 году писала: «Меня давно интересовали вопросы художественного перевода. В послевоенные годы я много переводила. Перевожу и сейчас» [1, с. 20]. В 1960-е годы поэтесса создала цикл «Подражание корейскому» [2]. Корейские «увлечения» отразились и в вокальном жанре (о чем речь пойдет дальше).

Во-вторых, нельзя не отметить интерес к исторической тематике, которая позиционируется в искусстве с научной достоверностью. В XX веке человечество начинает активно изучать свое прошлое не только на основе исторической науки, но и методом художественных образов. Особенно наглядно этот процесс наблюдается в живописи. Исторические полотна В. И. Сурикова, К. Е. Маковского, И. Е. Репина, В. М. и А. М. Васнецовых, М. В. Нестерова, А. П. Рябушкина, И. Я. Билибина и других свидетельствуют об особо пристальном всматривании живописцев в каждую деталь быта, об интеллектуальном проникновении и, своего рода, вчувствовании в жизнь древнерусского человека. В качестве другого исторического пласта выступает античность, воплощение которой также отличается научной достоверностью, фактологической точностью.

Изучение прошлого неизбежно привело к познанию истории Востока, его искусства и литературы, как выразителя более древних цивилиза-

ций, нежели европейская античность. Ярким примером этого процесса является творчество Н. К. Рериха. Его динамика была направлена от древнерусской тематики к восточной. В частности в содружестве Н. К. Рериха, К. Д. Бальмонта и И. Ф. Стравинского был создан балет «Весна священная». В дальнейшем Н. К. Рерих эволюционировал в сторону глубокого проникновения в древнеиндийскую культуру, особенно ее религию и философию. Индия, ее духовные достижения стали для него объектом и научного исследования, и художественного творчества. Эта культура стимулировала разработку Еленой Ивановной Рерих (женой Н. К. Рериха, урожденной Шапошниковой) учения о Живой Этике, которое разделял Николай Константинович, и которое тоже способствовало развитию в его творчестве восточной тематики.

Обращение к Востоку было неотделимо от пристального, как никогда глубокого изучения восточного менталитета (о его парадигме см. работу автора настоящей статьи «Восточная ментальность в музыке с текстом русских композиторов XX века: к постановке проблемы» [5]), усиления извечного диалога между Западом и Востоком. Этот диалог в XX веке вступает в новую стадию, отличается глубокой рефлексией, стремлением постичь стиль восточной культуры.

В-третьих, очень важной является тенденция привлечения в музыку самых разнообразных текстов, в том числе прозаических, а порой, и не художественных. Здесь нельзя не отметить роль М. П. Мусоргского, его гениальных экспериментов по «омузыкаливанию» слова и речи, а также достижения Г. Малера, прежде всего в «Песнях о земле». Логическим итогом развития этой тенденции стало смелое вовлечение литературных источников неевропейских цивилизаций. Последнее было неотделимо от проникновения в образный мир и стилистику в целом восточной литературы. И здесь нельзя не сказать о роли в ней образов природы, которая в восточном искусстве буквально обожествляется, вселяет восторг в человека, она чут-

ко реагирует на все его мысли, переживания и чувства, малейшие духовные устремления. «В китайской культуре природа связана с душой “напрямую”; луна, река, ветки тростника, колыхания растений и т. д. – все это символы духовных состояний человека» [13, с. 7]. Данная мысль может быть транслирована на всю Азиатско-Тихоокеанскую культуру.

Наконец, нельзя не отметить тот факт, что в эпоху Серебряного века бурно развивается новый вокальный жанр – стихотворение с музыкой. Его природа предполагает чуткое следование за каждым словом, за всеми особенностями речи.

Таковы были основные причины обращения русских композиторов к восточной поэзии. Часть этих причин характерна для всей европейской культуры, а отдельные – такие, как, например, особый интерес к русской старине, – для Серебряного века. В рамках данной статьи обратимся прежде всего к Дальневосточным цивилизациям – Япония, Китай, Корея. Освоение поэтического слова Востока (безусловно, в переводе) в камерно-вокальном жанре в первые десятилетия XX века связано прежде всего с именами И. Ф. Стравинского, С. Н. Василенко, М. М. Ипполитова-Иванова.

Творчество С. Н. Василенко (1872–1956) представляет самобытные образцы обращения к неевропейским культурам. В этом аспекте его путь очень показателен для русского искусства. Начав как продолжатель традиций «Могучей кучки», живо интересующийся древнерусской тематикой, он к концу первого десятилетия нового века осваивает античную тему, создав симфоническую картину «Сафо» (1909) и далее его творческие устремления связаны с освоением музыки и поэзии неевропейского ареала; композитор изучает фольклор Японии, Китая, Индии, Арабского континента, Турции, позднее – Узбекистана (о творческой биографии С. Н. Василенко см. в работах В. М. Беляева и Г. А. Поляновского [3, 12]). Что касается интерпретации восточной поэзии в камерно-вокальном жанре, то

этот процесс начинается с осмысления ее в переводах русскими поэтами Серебряного века. Так, в 1913 году появляется цикл «Маорийские песни» ор. 23 на стихи К. Д. Бальмонта, в 1915–16 годах – «Экзотическая сюита» для высокого голоса и двенадцати инструментов из девяти частей, в названиях которых отражена новая, соответствующая Востоку тематика: 1. Наволуние. 2. Обезьяны. 3. Газели. 4. Заговор стрелы. 5. Свадебное шествие. 7. Песнь слепого заклинателя змей. 8. Малайская серенада. 9. Японская пляска гамеланг. В цикле «Пять романсов» для женского голоса и фортепиано ор. 21 для сопрано и фортепиано (1913) первые четыре части основаны на переводах средневековой европейской поэзии К. Д. Бальмонта и М. А. Лохвицкой, а последняя – «Приходи, приходи» из «Песни песней» в переводе с древнееврейского И. Д. Чулкова. В 1918 году появляются «Две восточные мелодии» с сопровождением английского рожка и фортепиано – «Говори же, мой милый» и «Песня индусского воина».

В вокальном цикле «Восемь японских мелодий» для высокого голоса и фортепиано ор. 49 (1924) С. Н. Василенко обратился к опыту Г. Малера по использованию им древней китайской поэзии в «Песне о земле» в переводе Г. Бетге. У австрийского композитора «финал “Прощание”» представляет собой вольное соединение нескольких стихотворений разных поэтов и собственный текст» [9, с. 121]. Об этом свидетельствует и американский исследователь Д. Миттчел [18, с. 442]. Г. Малер добавил к стихам Ван Вэя свое слово, одухотворенное стилистикой древнекитайской поэзии. Бывавший на концертах Г. Малера во время его гастролей в Москве и прекрасно знавший его творчество [6], С. Н. Василенко также написал «Японские мелодии» на свои слова. Однако он настолько проник в дух классической японской поэзии, ее образный строй, структуру танка и хокку, что его стихи слились с подлинными японскими мелодиями, положенными в основу цикла. Композитор как бы пересказал их музыкальное содержание, вербально раскрыл в стихах смысловой подтекст, опираясь на японскую клас-

сическую стилистику. Возникают типично японские поэтические образы, лаконично очерченные тонкими словесными красками, где природа сливается с душевным миром человека. Так появляются «Вечерняя песня» (№ 1), «Вишни в саду» (№ 4) – как символ Страны восходящего солнца, остро трагедийная кульминационная «Измена» (№ 6), три «Песни гейши», из которых последняя завершает цикл и т. д.

В «Индусских мелодиях» для голоса и фортепиано op 51 (1925) свой текст композитор перемежает со стихами Р. Тагора, создавая сдержанное по выражению, изысканное по краскам повествование о глубокой целомудренной любви: 1. Когда ты велишь мне петь? (Р. Тагор). 2. Колыбельная (С. Н. Василенко). 3. Я прошу тебя о милости одной (Р. Тагор). 4. Импровизация (С. Н. Василенко). 5. Малабарская любовная песня (С. Н. Василенко). 6. Ты в небе снов моих (Р. Тагор). Как видим, три части на стихи С. Н. Василенко имеют жанровое название и в драматургии целого несут функцию интермедии.

Почти одновременно с оперой «Соловей», где обыгрывается древнекитайский сюжет, И. Ф. Стравинский пишет «Три стихотворения из японской лирики» (1912–1913). Каждая часть цикла названа именем одного из японских поэтов: «Акахито», «Масацумэ» («Масадзумэ»), «Цураюки». Все поэты являются представителями древней классической японской литературы: Ямабэ-но Акахито жил в IV веке, Миномато-но Масадзумэ и Ки-но Цураюки – в VIII–IX веках. Композитор обратился к сборнику «Японская лирика» в переводе А. Брандта (СПб., 1912). «В свою очередь русский перевод А. Брандта сделан с немецких переводов Г. Бетге (1911) и французских переводов К. Флоренца (1911). Таким образом, непосредственные японские первоисточники представлены в виде двойного переосмысления <...> Такое опосредованное восприятие весьма своеобразной и самобытной японской поэзии, тем не менее, не препятствует глубокому и поэтическому претворению важнейших особенностей японской поэзии» [7, с. 88].

То, что И. Ф. Стравинский обозначил заголовки частей именами поэтов, а не названиями стихов или их инициальными строками, свидетельствует: первичной для композитора была именно сама древняя японская поэзия как выдающийся культурный феномен, а не индивидуальный образ каждого вака – пятистишия танка, жанр которого представляют собой избранные миниатюры. Обращает на себя внимание и то, что везде И. Ф. Стравинский семантически обыгрывает слово *белый*, имеющий в японском обиходе ассоциативное и порой взаимоисключающее значение: как символ расцветающей природы и смерти и т. д.

«Омузыкаливание» японских стихов и поэзии Р. Тагора продолжил учитель С. Н. Василенко по Московской консерватории М. М. Ипполитов-Иванов, в сущности ставший в истории русской музыки одним из зачинателей вокального жанра на восточные стихи. Еще в 1897 году он создал «Три мавританские мелодии» для голоса и фортепиано ор. 23. В 1928 году, вслед за С. Н. Василенко и И. Ф. Стравинским, М. М. Ипполитов-Иванов дает свою интерпретацию японской классической поэзии в цикле «Пять стихотворений для голоса и фортепиано» ор. 60: 1. Аллеи все осыпаны листвою. 2. Ах, в этом мире страдать я устал. 3. О запах померанцев. 4. В тумане утреннем вся бухта. 5. Все склоны там у горочки. Первые три стихотворения и финал написаны на слова неизвестных авторов, четвертое – на стихи выдающегося поэта XIII–XIV века Тимонори. Концепция цикла основана на том, что акварельные зарисовки пейзажей в разные времена года созвучны переживанию героя. Увядание природы в первой части – «Аллеи все осыпаны листвою» – создает усиливающееся состояние тоски, перерастающее в сдержанное страдание во второй части – «Ах, в этом мире страдать я устал», где открывается истина: природа – это чуткий фон, отголосок того, что творится в душе героя.

Незадолго до кончины М. М. Ипполитов-Иванов создал еще один восточный философско-лирический цикл – «Стихотворения Р. Тагора» для голоса, флейты (скрипки) и фортепиано (1935).

На исходе 1920-х годов к классической японской поэзии обратился Д. Д. Шостакович, написав «Шесть романсов на слова японских поэтов» для тенора с оркестром ор. 21 (1928–31). Шостакович обратился к сборнику японских лирических стихов в переводе А. Брандта, изданному в эпоху Серебряного века (из него выбирал тексты И. Ф. Стравинский) и еще к какому-то источнику. Сложилась концепция, последовательно повествующая о высокой трагической любви: «1. *Любовь*. Слова неизвестного автора. <...> 2. *Перед самоубийством*. Слова Оцуно Одзи. <...> 3. *Нескромный взгляд*. Слова неизвестно автора XVIII в. <...> 4. *В первый и в последний раз*. <...> 5. *Безнадежная любовь*. <...> 6. *Смерть*. <...> Авторы текстов и переводчики в автографе не указаны. Первые три романса сочинены на стихи, помещенные в сборнике “Японская лирика” (СПб., 2012). Авторы текстов в трех последних романсах не установлены» [11, без/с.].

В литературе о Шостаковиче долгое время бытовало мнение, что данное произведение стало воплощением чувства молодого композитора к Н. В. Варзар, ставшей впоследствии его женой [17]. Однако сейчас появилось свидетельство, что произведение возникло после встречи с японским композитором Ямадо Косаку [4]. «Для И. Стравинского сочинение стало попыткой новой ритмизации слов, а для Шостаковича экзотическая древне японская поэзия, в которой отображены вечные общечеловеческие темы природы, любви и смерти, стала средством выражения его затаенного чувства любви и страдания» [4].

Несколько позднее в камерно-вокальный жанр стали вовлекаться китайские и корейские поэтические источники. К 1943 году относится появление цикла Г. В. Свиридова «Песни странника» для голоса с оркестром на слова древнекитайских поэтов. Обозначение литературного источника как

«древнекитайская поэзия», согласно сложившейся традиции, относится к поэзии Танской эпохи (VII – X вв.) – одного из выдающихся художественных достижений в Древнем Китае. В основе музыкального содержания этого цикла лежит одна из распространенных для древней восточной литературы тем: судьба творческого человека – поэта, его тоска по Родине. Он – изгнанник, переживающий одиночество, тоску, гнев и находящий успокоение в творчестве. Тема потери и обретения Родины отражена в образной драматургии: начинается цикл частью «Отплытие» и финал – «Возвращение» на Родину.

Особо активным становится обращение к поэзии Азиатско-Тихоокеанского региона с конца 1950 – начала 1960-х годов. Причина феномена, на наш взгляд, обусловлена, с одной стороны, бурным развитием стран этого региона (особенно Японии, КНР, КНДР и Республики Корея), что стимулирует усиление внимания к культурам различных эпох данных стран. С другой стороны, в последние десятилетия XX века в России (Советском Союзе) начинается ренессанс искусства Серебряного века благодаря постепенному исчезновению идеологических табу и «легализации» творчества всех деятелей этого периода.

Появляются вокальные циклы в творчестве С. М. Слонимского – сюита «Весна пришла!» на стихи таких японских поэтов как Симадзаки Тосон, Есано Тэкан и народной японской поэзии в переводах В. Марковой и А. Глускиной (1958); А. П. Немтина – «Японские песни» для голоса и камерного ансамбля на стихи средневековых японских поэтов (1964); Л. А. Грабовского – «Из японских хокку» для тенора, флейты-пикколо, фагота и ксилофона на стихи Мацую Басё (1964/1975); В. Г. Кикты – «Плач по потерянному сердцу» для голоса и инструментального ансамбля на слова Иикавы Такобоку (1966) и др.

В 1970–2000-е годы этот список пополняется кантатой А. М. Раскатова – «Куртуазные песнопения» на стихи японских поэтов К. Тосисада,

О. Мицунэ, К. Акиминэ, К. Цураюки, Н. Дайдзэдайдзин и неизвестных авторов (1976); циклами Г. Г. Белова – «Цветок и бабочка» для сопрано и виолончели на стихи классических неизвестных корейских поэтов в переводах А. Ахматовой (1983), Г. И. Фиртича – «Песни священных струн» для сопрано и фортепиано на древнекитайские тексты в переводе Б. Вахтина (1990) и др.

На протяжении десятилетий в творчестве Петербургского композитора Д. В. Смирнова появляются и перерабатываются циклы на японскую поэзию: «Горсть песка» для голоса и фортепиано на стихи Исикава Такубоку (1967/83), «Шесть хокку Кабаяси Исса» ор. 12 (1973/2002), «Пять пятистиший И. Такубоку» (1983). В 2000-м году молодой петербуржец И. Е. Остромогольский создает цикл на стихи японских поэтов для меццо-сопрано, фагота, фортепиано и ударных на слова Вакаяма Бокусуй, Накамура Кусадао, Хоригути Дайгаку.

Выстраивается масштабный литературный список. Это целые поэтические культуры под обобщающим названием: древнекитайская поэзия, японская древняя (средневековая) поэзия, классическая корейская поэзия, фольклорные стихи этих стран. Достаточным разнообразием отличаются персоналии: К. Акиминэ, Я. Акахито, М. Басё, В. Бокусуй, Х. Дайгаку, Н. Дайдзэдайдзин, К. Исса, Н. Кусадао, М. Масадзумэ, О. Мицунэ, О. Одзи, И. Такубоку, Тимонори, К. Тосисада, С. Тосон, Е. Тэкан, К. Цураюки.

Каждый из отмеченных нами композиторов находит свой путь для воплощения поэзии Азиатско-Тихоокеанского региона. Но во всех случаях нельзя не отметить пристальное внимание к образно-содержательному спектру, эстетической составляющей и композиционно-выразительным особенностям данной поэзии.

В Сюите С. М. Слонимского, где озвучена поэзия С. Тосон, Е. Тэкан и народные тексты, по справедливому замечанию А. П. Милки, «цикл

– своеобразная философия жизни. Он – о красоте жизни, о любви и разлуке, о зле и предательстве и о вечной весне, которая всегда возвращается» [8, с. 43].

В цикле Л. А. Грабовского каждая из шести пьес «имеет индивидуальный тембровый облик, где вокальные и инструментальные краски максимально сближены друг с другом – тем более, что тематический материал вокальной и инструментальной партий един. <...> композитор комбинирует слова и слоги хокку чисто фонетически, нарушая его семантику. Цель этой деформации, напоминающей творчество футуристов, заключена в максимальной конкретизации поэтического образа на грани звукоподражания; композитор создает здесь как бы новый вариант *stile rappresentativo*» [15, с. 94].

В четырехчастном цикле «Песни священных струн» Г. И. Фиртича само название как бы вскрывает генезис древнекитайской поэзии (в данном случае эпохи династии Тан), которая изначально создавалась для вокализации. Его четыре части – 1. Весна. 2. Ожидание. 3. Ночь. 4. Элегия. 5. Клятва – повествуют о любви, проявление которой неотделимо от природы.

Цикл на стихи японских поэтов И. Е. Остромогильского состоит из четырех частей – 1. Печален мой путь (слова В. Бокусуй). 2. Раннее лето (слова Н. Кусадао). 3. Медитация (вокализ). 4. Лунная ночь (слова Х. Даигаку). Три стихотворения поэтов XIX – начала XX веков выстраиваются в горестную исповедь-рефлексию, которой созвучна природа. И кульминацией становится вокализ – третья часть, в которой слово растворяется в музыке, – размышление композитора об образах цикла.

Несмотря на индивидуальное воплощение поэзии Азиатско-Тихоокеанского региона, все циклы на этот литературный первоисточник объединяет внимание к неординарной жанрово-композиционной стороне стихов, их образной и лексической доминанте. В этой связи нельзя не со-

гласиться с выводом Д. Жуковской. Хотя исследователь говорит только о японской поэзии, ее наблюдения можно транслировать на весь изучаемый ареал: «Российские композиторы сочиняют музыку в жанре вокального цикла, и это связано с тем, что их вдохновили японские стихотворения, особенно хайку (или хокку) и танка. Если говорить об обобщенной стилистике искусства японской поэзии, то, кроме основных правил ритма <...> обязательно включаются слова, обозначающие времена года, присутствуют традиционные образы и выражения» [4].

Итак, из поэзии Тихоокеанского ареала исходит акцент на образах природы, ее обожествление. Связь с ней духовного мира человека является важнейшей чертой вокальной лирики на данный литературный первоисточник. При этом нельзя не отметить сдержанную манеру воплощения богатого духовного мира, тонкую психологическую градацию его полутонов.

Наряду с доминантным значением природы поэзия Японии, Кореи и Китая диктует и другие важнейшие образно-содержательные константы камерно-вокальной лирики – любовные коллизии, нередко с трагическим концом, философские размышления о смысле жизни, одиночестве, изгнании. Важнейшая черта в воплощении этих образов и концепций – эмоциональная сдержанность, во многом продиктованный ею лаконизм выразительных средств.

В вокальных пьесах выявляется структурная специфика поэтических форм/жанров, связанная с регламентированным количеством строк в танка/хокку (слоговая регламентация, безусловно, невозможна в силу перевода на русский язык). Раскрытие структурного компонента сочетается с акцентом на ключевой лексике, что, как правило, ведет к повтору слов (данный подход в интерпретации восточной поэзии впервые открыл Г. Малер в «Песне о земле»).

Выбор жанра – стихотворения с музыкой, тоже обусловлен литературным первоисточником. Он предполагает сквозную строфическую фор-

му с приоритетом речитативно-декламационных вокальных моделей, повышенной ролью инструментальной партии. Это реализуется в плане насыщения ее тематическим материалом, сольными построениями и своеобразными тембровыми решениями.

Наконец, нельзя не отметить самобытность интонации, обусловленной прежде всего ладовой структурой, которая становится все более этнически дифференцированной. Если в эпоху Серебряного века композиторы нередко обращались к подлинным традиционным мелодиям, то сегодня фольклор становится скорее образцом для создания оригинального тематического материала.

Литература

1. Ахматова, А. А. Коротко о себе // Ахматова А. А. Соч. в 2-х т. – Т. I. – М.: изд-во Правда, 1990. – С. 17–20.
2. Ахматова, А. А. Подражание корейскому // Ахматова А. А. Соч. в 2-х т. – Т. II. – М.: изд-во Правда, 1990. – С. 82–84.
3. Беляев, В. М. Сергей Никифорович Василенко. – М.: Гос. сектор Музгиза, 1927. – 47 с.
4. Жуковская, Д. Взаимодействие русской и японской культур второй половины XX – начала XXI вв. // Историк. – Общественно-политический журнал. – URL: Historicus.ru
5. Ма, Ш. Восточная ментальность в музыке с текстом русских композиторов XX века: к постановке проблемы // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2; URL: <http://www.science-education.ru/122-21106> (дата обращения: 05.08.2015).
6. Ма, Ш. Традиции Густава Малера в претворении восточной поэзии в камерно-вокальных сочинениях русских композиторов XX века. К постановке проблемы // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов. – Вып. 7. – Ч. II. – СПб.: изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2016.- С. 91–98.
7. Ма, Ш. «Три стихотворения из японской лирики» Игоря Стравинского. К вопросу претворения в музыке некоторых особенностей восточной поэзии // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов. – Вып. 7. – Ч. II. – СПб.: изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. – С. 86–90.
8. Милка, А. П. Сергей Слонимский. Монографический очерк. – Л.; М.: Сов. композитор, 1976. – 108 с.
9. Овсянкина, Г. П. Два этюда о творческом процессе Бориса Тищенко // Процессы музыкального творчества: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. – № 155 / РАМ им. Гнесиных, ред.-сост. Е. В. Вязкова, Э. П. Федосова. – М., 1999. – Вып. 3. – С. 114–133.

10. Овсянкина, Г. П. Первый музыкальный журнал России (К 170-летию со дня выхода в свет первого номера «Азиатского музыкального журнала») // Комсомолец Каспия. – № 152. – 1986. – С. 4.
11. От редакции // Шостакович Д. Д. Романсы и песни для голоса и фортепиано. – Собр. соч. – Т. 32. – М.: Музыка, 1982. – б/с.
12. Поляновский, Г. А. С. Н. Василенко. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1964. – 280 с.
13. Природа в китайской культуре и музыке [материалы рубрики] // Китайская музыка. – 2002. – № 3. – С. 5–12.
14. Римский-Корсаков, Н. А. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений / ред. М. О. Штейнберг. – Т. I–II. – М.; Л.: Музгиз, 1946. – Т. I. – 124 с. Т. II – 344 с.
15. Савенко, С. И. Константы стиля Леонида Грабовского // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. – Вып. 1. – М.: Композитор, 1994. – С. 91–103.
16. Соловцов, А. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. – М.: Музыка, 1969. – 668 с.
17. Хентова, С. М. Шостакович: Жизнь и творчество. – В 2-х т. – М.: Композитор, 1996. – Т. I. – 525 с.
18. Mitchell, D. Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Lief and Death. Berkley – Los Aangeles, 1985. – 560 p.

Reference

1. Ahmatova, A. A. Korotko o sebe // Ahmatova A. A. Soch. v 2-h t. – Т. I. – М.: izd-vo Pravda, 1990. – S. 17–20.
2. Ahmatova, A. A. Podrazhanie korejskomu // Ahmatova A. A. Soch. v 2-h t. – Т. II. – М.: izd-vo Pravda, 1990. – S. 82–84.
3. Beljaev, V. M. Sergej Nikiforovich Vasilenko. – М.: Gos. sektor Muzgiza, 1927. – 47 s.
4. Zhukovskaja, D. Vzaimodejstvie russkoj i japonskoj kul'tur vtoroj poloviny HH – nachala XXI vv. // Istorik. – Obshhestvenno-politicheskij zhurnal. – URL: Historicus.ru
5. Ma, Sh. Vostochnaja mental'nost' v muzyke s tekstom russkih kompozitorov XX veka: k postanovke problemy // Sovremennye problemy nauki i obrazovanija. – 2015. – № 2; URL: <http://www.science-education.ru/122-21106> (data obrashhenija: 05.08.2015).
6. Ma, Sh. Tradicii Gustava Malera v pretvorenii vostochnoj poezii v kamernovokal'nyh sochinenijah russkih kompozitorov HH veka. K postanovke problemy // Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen: Sbornik nauchnyh trudov. – Vyp. 7. – Ch. II. – SPb.: izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2016.- S. 91–98.
7. Ma, Sh. «Tri stihotvorenija iz japonskoj liriki» Igorja Stravinskogo. K voprosu pretvorenija v muzyke nekotoryh osobennostej vostochnoj poezii // Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen: Sbornik nauchnyh trudov. – Vyp. 7. – Ch. II. – SPb.: izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2016. – S. 86–90.
8. Milka, A. P. Sergej Slonimskij. Monograficheskij ocherk. – L.; M.: Sov. kompozitor, 1976. – 108 s.
9. Ovsjankina, G. P. Dva jetjuda o tvorcheskom processe Borisa Tishhenko // Processy muzykal'nogo tvorchestva: Sbornik trudov RAM im. Gnesinyh. – № 155 / RAM im. Gnesinyh, red.-sost. E. V. Vjazkova, Je. P. Fedosova. – М., 1999. – Vyp. 3. – S. 114–133.
10. Ovsjankina, G. P. Pervyj muzykal'nyj zhurnal Rossii (K 170-letiju so dnja vy-hoda v svet pervogo nomera «Aziatskogo muzykal'nogo zhurnala») // Komsomolec Kaspija. – № 152. – 1986. – S. 4.

11. Ot redakcii // Shostakovich D. D. Romansy i pesni dlja golosa i fortepiano. – Sobr. soch. – T. 32. – M.: Muzyka, 1982. – b/s.
12. Poljanovskij, G. A. S. N. Vasilenko. Zhizn' i tvorchestvo. M.: Muzyka, 1964. – 280 s.
13. Priroda v kitajskoj kul'ture i muzyke [materialy rubriki] // Kitajskaja mu-zyka. – 2002. – № 3. – S. 5–12.
14. Rimskij-Korsakov, N. A. Osnovy orkestrovki s partiturnymi obrazcami iz sobstvennyh sochinenij / red. M. O. Shtejnberg. – T. I–II. – M.; L.: Muzgiz, 1946. – T. I. – 124 s. T. II – 344 s.
15. Savenko, S. I. Konstanty stilja Leonida Grabovskogo // Muzyka iz byvshego SSSR. Sbornik statej. – Vyp. 1. – M.: Kompozitor, 1994. – S. 91–103.
16. Solovcov, A. A. Zhizn' i tvorchestvo N. A. Rimskogo-Korsakova. – M.: Muzyka, 1969. – 668 s.
17. Hentova, S. M. Shostakovich: Zhizn' i tvorchestvo. – V 2-h t. – M.: Kompozitor, 1996. – T. I. – 525 s.
18. Mitchell, D. Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Lief and Death. Berkley – Los Aangeles, 1985. – 560 p.