

*A. B. Хакхина
E. H. Хадеева*

Образы китайской поэзии в вокальном цикле “Water-colors” Дж. О. Карпентера

Аннотация

Статья посвящена исследованию образов китайской поэзии в вокальном цикле американского композитора Дж. О. Карпентера “Water-Colors” в контексте стиля и исполнительских особенностей его камерно-вокальных произведений. В статье подчёркивается влияние К. Дебюсси и И. Стравинского на творчество Карпентера в области ритма, тембрового колорита и гармонии в стиле модерн. Композитор создаёт свой «образ Китая» музыкальными средствами. Авторы статьи интересуют его представление метафорических образов природы и быта древнего Китая, восприятие настроений древней поэзии, а также особенности применения им тонких деталей в мелодике и отличие использования современных композитору средств музыкального языка.

Ключевые слова: Джон Олден Карпентер, импрессионизм, китайская поэзия, акварели, музыкальный образ, вокальные циклы.

*A. V. Khakhina
E. N. Khadeeva*

Images of Chinese Poetry in the Vocal Cycle “Water-Colors” of J. A. Carpenter

Summary

The article is devoted to the study of images of Chinese poetry in American composer J. A. Carpenter’s vocal cycle “Water-Colors” in the context of the style and performance features of his chamber vocal pieces. The influence of C. Debussy and I. Stravinsky on Carpenter’s creation in the field of rhythm, timbre color and harmony in the Art Nouveau style is emphasized in the article. The composer creates his own “image of China” by musical means. The representation of metaphorical images of nature and everyday life of ancient China, the perception of the mood of ancient poetry, the peculiarities of the applying of fine details in melody and the difference of the usage of modern means of the musical language to the composer is considered by the author.

Keywords: John Alden Carpenter, impressionism, Chinese poetry, water-colors, musical image, vocal cycles.

Американская музыка начала XX века в отечественных исследованиях представлена именами Ч. Айвза, Дж. Гершвина, Р. Ч. Роджерса, Дж. Адамса, Г. Кауэлла. Реже фигурирует имя Джона Олдена Карпентера (1876–1951). Внимание исследователей привлекали театральные и киноработы композитора. Причиной этого могли быть его непосредственные контакты с С. П. Дягилевым. Между тем, в творческом багаже Дж. О. Карпентера важное место занимают камерно-вокальные произведения, которые лишь упоминаются в общем списке сочинений. Задача нашего исследования заключается в выявлении характерных образов китайской поэзии в вокальном цикле “Water-colors” Карпентера и связанных с ними стилистических и исполнительских особенностей камерно-вокальных сочинений композитора.

В настоящей статье для раскрытия особенностей передачи Карпентером элементов музыкальной и поэтической культуры Китая привлечены материалы и источники, ранее не представленные в отечественном музыковедении.

Джон Олден Карпентер¹ — американский композитор, яркая, многогранная творческая личность. Его вклад в американскую культуру весьма значителен: он мелодист, колорист и экспериментатор в области ритма. Эти качества в полной мере отразились в музыкально-театральных работах композитора, в произведениях для фортепиано, песнях и инструментальных ансамблях.

Большая часть музыки Карпентера программна, то есть вдохновлена внешним источником. Когда он сочинял, чувствовал потребность в определённом настроении — вдохновении, которое создавало стремление к самовыражению. Это могло быть вызвано стихотворением, эмоцией, идеей. Вся его музыка — это передача настроений, она «красноречиво выражает его мысли, эмоции и его жизненную философию»² [10. Р. 20].

При жизни Карпентер добился беспрецедентного успеха. Критики и коллеги признава-

ли его оригинальность, восхищались его профессиональным мастерством: отточенностью, ритмической изобретательностью, гармонической утончённостью. Для них композитор олицетворял переход американской музыки от романтизма к модерну. По мнению композитора, дирижёра и педагога Говарда Хэнсона, Карпентеру удалось «привнести в американскую музыку тонкость и деликатность европейского импрессионизма» [цит. по: 10. Р. 20]. Он был первым американским композитором, признавшим важность Дебюсси и Стравинского и экспериментировавшим с ритмом, тембром и современной гармонией, несмотря на то, что сам принадлежал к тем, кто в душе был консерватором. Он не боялся нового, но не мог заставить себя производить сенсации только ради того, чтобы быть оригинальным. Он должен был тщательно проработать новые идеи, прежде чем претворить их. При этом Карпентер отстаивал значимость американской популярной музыки для высокого искусства. Это отразилось в его Первой и Второй симфониях, в Фортепианном концерте, где впервые в американской академической музыке использованы элементы джаза.

Стиль Карпентера во многом восходит к французскому импрессионизму, при том что многие видные музыканты называли его одним из самых американских композиторов. Импрессионистская музыка характеризуется «тонкими реакциями ума и духа, тонкими и часто меняющимися настроениями, поэтическими и созерцательными состояниями» [11. Р. 62]. Импрессионисты тщательно культивировали такие черты, как «утончённость, страсть к неизведанному, скрупулёзное избегание слишком определённых, слишком поверхностных орнаментов, изысканное владение гармоническими и оркестровыми красками» [11. Р. 62]. Чистота стиля, атмосфера поэзии и музыкальной утончённости отличает и большинство вокальных произведений композитора.

Музыковед Лиллиам Трит Аптон в своём исследовании музыки Карпентера указал на следующие характерные черты его творческого почерка:

«Во-первых, острое чувство гармонии, которое было чрезвычайно пластичным и способным формироваться с большой свободой; во-вторых, очаровательные мелодии, которые отличала изысканность линий, и в-третьих, Карпентер по-разному соединял текст с воплощающей его музыкой» [Цит. по: 11. Р. 86].

В выборе текстов для своих вокальных сочинений композитор был щепетил: Поль Верлен, Рабиндранат Тагор, древнекитайские поэты, Уильям Блэйк, Роберт Льюис Стивенсон, Оскар Уайльд — это далеко не полный перечень авторов, чьи стихи привлекли внимание композитора.

Все эти особенности проявились в музыке вокального цикла “Water-colors” («Акварели», 1916). В этом сочинении своеобразно переплелись черты музыкальной и поэтической культуры Китая и Америки.

Камерно-вокальные произведения западных композиторов на стихи китайских поэтов — малоизученная область музыкального творчества. Причина кроется в закрытости китайской культуры и существенных различиях языков, что не могло не отразиться на восприятии европейскими композиторами переводов классической китайской поэзии. Следует иметь в виду, что в понимании древнего мыслителя и философа Китая Конфуция, слово и музыка — это неразделимое «Движение Джи» (吉运动), а мелодией должны называться чувства, выражающиеся в звуке, и звук, выражающийся в прекрасных словах. Для китайской поэзии характерен строгий или (иногда) свободный размер и строжайшая рифма, которая даёт не только ассонанс, но и музыкальную краску.

Китайская поэзия сложна для понимания. В конце XX века известный учёный Сюй Юаньчунь (徐元春) разработал новый подход к изучению перевода классической китайской поэзии. Основываясь на своих многочисленных переводах, Сюй в 1980-х годах сформулировал критерий «трёх красот» при переводе поэзии, который включает «красоту в смысле, в звуке и в форме». Он считал, что переведённая версия должна не только передавать красоту чувств, заложенных автором в оригинальную версию поэтического текста, но и максимально полно воспроизводить

красоту звука и формы. Как объясняется в его книге «Литература и перевод», «переводная версия должна приблизиться к сердцу читателя оригинала — красота в смысле; перевод должен иметь такую же мелодичную рифмовую схему, как и оригинал, — красота в звуке; перевод должен сохранить форму оригинала как можно ближе — красота в форме» [См.: 14].

Цикл «Акварели», который включает четыре вокальных поэмы, интересен индивидуальным подходом Карпентера к прочтению стихов китайских поэтов эпохи Тан (618–907) в английском переводе. Композитор проявил большую творческую заинтересованность, проникая в специфический язык китайской традиционной культуры. Оттолкнувшись от концепции китайского тонового языка, многозначности понимания звука, пентатоники, тембральности и линейности, он предложил слушателям своё восприятие китайских традиций.

Первоначально Карпентер сочинил пять романсов на стихи древнекитайских поэтов в 1916 году, используя переводы, сделанные выдающимся английским востоковедом Гербертом Алленом Джайлзом³. В цикл вошли ода Конфуция (孔子) “On a Screen” («На ширме»), стихи Ли Бо (李白) “The Odalisque” («Одалиска»), Лю Юйси (劉禹錫) “Highwaymen” («Разбойники с большой дороги»), Ли Шэ (李涉) “To a young gentleman” («Молодому джентльмену»), но от включения в цикл пятой песни — “Spring Joys” («Весенние радости») на текст Вэй Инь-у (韋應物) он впоследствии отказался. В результате были опубликованы только четыре поэмы под общим названием “Water-colors” («Акварели»). Пятая часть, “Spring Joys” («Весенние радости»), осталась неопубликованной⁴. Спустя два года Карпентер сделал оркестровую версию “Water-colors” (для голоса и камерного оркестра).

Обращение к китайским текстам было закономерным в контексте интереса композитора к национальным особенностям разных культур: в 1913 году Карпентер использовал переводы стихов Рабиндраната Тагора для вокального цикла «Гитанджали», а также осваивал элементы традиционной американской музыки, что нашло отражение в партитуре Фортепианного концерта (1914) и Первой симфонии (1916).

“Water-colors” — это бессюжетный цикл вокальных миниатюр, каждая из которых дополняет другие. Эти произведения характеризуются лирическим декламированием стихов под нежный импрессионистский аккомпанемент с неотразимым сочетанием причудливости и выразительности. Возможно, именно в этой музыке индивидуальность Карпендера проявилась наиболее ярко.

Название цикла — «Акварели» — выбрано неслучайно. Оно метафорически связано с тончайшим искусством пейзажной живописи, ставшей эстетическим идеалом китайского средневековья. В то же время обращение к образам Китая находится в русле вновь вспыхнувшего интереса к экзотическим мотивам в западном искусстве начала XX века.

Тема природы — одна из самых распространённых в китайском искусстве. Пейзажная лирика занимает центральное место в песенно-поэтическом творчестве китайских художников слова. Очевидна тесная связь образного мышления поэтов с природой, её религиозно-поэтическое осмысление. Образы из мира природы несут эстетическую и этическую оценку, выступая носителями универсальных законов бытия.

В цикле вокальных миниатюр “Water-colors” Карпендера можно выделить несколько тематических групп, в которых запечатлён образ из мира природы:

- поэзия дерева (ива, шелковица, сандал);
- поэзия цветка (лотос);
- поэзия птиц;
- поэзия природных явлений (дождь, туман, вода);
- поэзия топонимов природного пространства (ручей);
- поэзия насекомых (стрекозы);
- поэзия рептилий (черепаха);
- поэзия травы (камыш) [См.: 2. С. 87].

Основными мотивами пейзажной лирики являются струящийся дождливый туман, текущая вода, пение птицы, порхание стрекозы.

Дерево в китайской поэтике имеет особое символическое значение: оно соединяет «глубину» и «высоту» не только в пространстве, но и во времени, связывает «прошлое» и «буду-

щее», выступает «символом памяти о прошлом и надежды на будущее» [1. С. 40]. Человеческие чувства и отношения связаны с природой, они могут трактоваться следующим образом, например, «встреча в тугах» — любовное свидание, «ломать ветви сандала» — недозволенное любовное свидание.

С древних времён одним из любимых образов в поэзии Китая стала ива, которая является символом «скромной красоты» и утончённости, доброты. Ива часто выступает символом женщины. Образ женщины и всё, что её окружает, — предмет воспевания, эстетического наслаждения, а любовь, как и природа, — средство отдохновения от мирской суеты. Поэт любовался красавицей, как мог бы любоваться изящным цветком. Причём в центре внимания оказывается не сама женщина, а один из её многочисленных природных символов (ива, шелковица, сандал, каштан, лотос).

Цветок лотоса занимает видное место в китайской поэзии, это символ чистоты и совершенства, который воплощает мир, гармонию, плодородие и целомудрие. Добрых и трудолюбивых девушек часто сравнивали с лотосом.

Черепаха является священной в Китае. Её образ как символ долголетия использовался даосами: одной из составляющих даосского мировоззрения была вера в то, что «люди посредством различных методов могут достичь совершенства, которое проявляется в долголетьи (бессмертии), сверхъестественных способностях, харизме, в возможности познать силы природы и овладеть ими» [8. С. 15].

Чувства и настроения поэта, переданные при помощи образов природы, становятся символами вселенского масштаба.

В первой поэме “On a Screen” («На ширме»)⁵ используется проникновенное стихотворение величайшего поэта Ли Бо (701–762) — жемчужина китайской литературы. Поэтические достижения Ли Бо являются вершиной романтической поэзии: они внесли в национальную литературу бунтарский настрой, свежее дыхание, новые чувства, мысли, лиризм, новую форму и содержание. Выразительные средства поэзии Ли Бо опираются на язык народных песен юэфу⁶ (乐府) и сами становятся текстами для

песен стиля ши⁷ (施) (то есть «распетой народом поэзии»). В целях создания великолепного художественного стиля и яркой образности используется специфическая система выразительных средств.

Название песни связано с огромным значением, которое приобрела ширма в восточном искусстве. Первоначально являясь преградой для проникновения в дом злых духов, ширма стала отражением «концепции пустого пространства в китайской философии, идеи взаимосвязанности и взаимозависимости вещей в мире» [Цит. по: 3. С. 135–136]. Название Screen могло относиться также к китайскому настольному экрану, служившему для защиты пламени свечи от потоков воздуха. Являясь декоративными элементами, такие экраны содержали росписи с птицами, пагодами или иными пейзажами (см. ил. 1).

В первой поэме “On a Screen” импрессионистский пейзаж Карпентера необычайно лаконичен в соответствии с простотой текста Ли Бо и в то же время многозначен. Стихи в сочетании с музыкой создают выразительную картину, в которой соединяются земля (черепаша), воздух (птица) и вода (лодка). Каждый образ лишь намечен тонкими штрихами в гармонии, которая имеет модальную природу. Органный пункт является основой, на которую наслаиваются созвучия кварто-секундовой структуры, выявляя прежде всего красочную роль гармонии (см. пример 1).



Ил. 1.
Неизвестный мастер. «Прибытие Бессмертных на пир к Владычице Запада Си-ван-му». Китай, конец XIX в.
Национальный музей Республики Саха (Якутия)⁸

Живописность создаётся не только с помощью гармонии, но и подчёркнуто продлённым звучанием отдельных слов в окончаниях фраз, например, *see* («вижу»), *resting* («отдыхающий»), *dies away* («угасая») и других. В действенных моментах используется речитатив “A light skiff,

1

“On a Screen”, т. 1–9

Larghetto (♩ = 88)

Voice *p*
A tor - toise I see

Piano *mf* *p*

on a lo-tus-flow-er rest-ing, a

propelled by some boat man's fair daughter" («Лёгкий ялик, управляемый прекрасной дочерью какого-то лодочника»). При этом элементов китайской музыки в песне нет, композитор раскрывает своё представление о Китае с помощью приёмов импрессионистской гармонии и фактуры, в частности используя параллелизмы, глубокие самостоятельные басы в условиях охвата широкого диапазона (до шести октав), повисающие звуки в окончаниях фраз, аккорды нетерцово́й структуры, арабескный ритмический рисунок.

Форма песни складывается в лаконичную строфическую композицию с репризой первой строфы в несколько изменённой фактуре.

a	b	c	a ₁
1–9	10–16	17–21	22–32

В стихотворении Ли Бо нет повтора-обращения (a₁), так как китайской поэзии свойственна недосказанность. Для композитора же было

важно создать завершённую композицию, уравновесить возникшее во второй и третьей строфах оживление и восстановить первоначальный живописный образ.

Текст второй поэмы “The Odalisque” («Одалиска») был написан поэтом-пуристом Лю Юйси (772–842). Это произведение описывается Ховардом Поллаком, американским пианистом и музыковедом, как «изысканный образец шинуазри... полный жизни и очарования» [Цит. по: 13]. Одновременно можно говорить о параллели с широко распространившейся в период династии Тан техникой живописи водяными красками по шёлку или бумаге, обнаруживающей сходство с техникой импрессионистской живописи. Поэтические образы навевают сравнение с музыкой Дебюсси в прелюдии «Девушка с волосами цвета льна»: в сопровождении одноголосная мелодия, основанная на пентатонике и оформленная в похожем ритмическом рисунке (см. пример 2).

2

“The Odalisque”, т. 1–3

mf p rall.

Сходство обнаруживается в прозрачной трёхголосной фактуре, в независимом и широком расположении голосов. Ощущение объёма звукового пространства вызывает ассоциации с ещё одной пьесой Дебюсси — «Отражения в воде» из фортепианного цикла «Образы», в котором глубина водного пространства передаётся использованием педальных эффектов и «обертоновой» гармонией.

Структура песни определяется поэтическим текстом. При этом третий раздел (b₁) повторяет музыку фортепианного сопровождения, но вокальная партия иная и носит завершающий, кодовый характер. Так же, как и в первой песне, композитор использует повтор строк, которого нет в стихе: повторяется последняя строка текста (b₁) на музыку первой строки.

R	a	R	b	R	b1	R
1–4	5–12	13–17	18–26	27–29	30–36	37–38

Тематизм вступления определяет характер ритурнелей (R) — игривый, кокетливый, ассоциирующийся с образом порхающей стрекозы и одновременно молодой очаровательной девушки. Этот же мотив объединяет вокальную и инструментальную партию, которые варьируют его мелодию, но сохраняют ритмический рисунок.

Третья поэма “Highwaymen” («Разбойники с большой дороги») была написана на текст поэта Ли Шэ (9 в. н. э.). Легенда гласит, что Ли Шэ попал в руки разбойников, которые оказались

большими поклонниками его стихов. Грабители настояли, чтобы он сочинил для них стихотворение. Ли Шэ согласился, и разбойники отпустили его.

В “Highwaymen” нашли претворение некоторые особенности китайской музыки, в частности ангемитоника, кварто-квинтовые созвучия в параллельном движении, секундовые сочетания, мягко диссонирующие с основной мелодией. Музыкальная форма так же, как и в других песнях, складывается на основе текста с повтором последней строки, которая выполняет функцию репризы и вносит симметрию в форму.

В отличие от других, в третьей песне использована модально-тональная гармония с преобладанием аккордов кварто-квинтовой и кварто-секундовой структуры. Звуковысотная система представляется смещением двух ладовых систем: тональной (F-dur) и ангемитонной гексатоники с опорой на C (c-d-e-f-g-a-b). Модальность проявляется также в избегании модуляционных переходов, в преобладании параллелизмов и остинатности (см. пример 3).

Следует заметить, что широко применяемые композитором синкопы в этой песне обнаруживают близость также и к традиционным элементам американской музыки стиля кантри с его свободно-импровизационной ритмикой, сходством со звучанием банджо и губной гармоники в аккордовой фактуре. Завершение песни, основанное на пентатонной мелодике, близко по характеру к звучанию скрипки-фиддл — любимому инструменту американских фермеров.

3

“Highwaymen”, т. 4–8

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment for measures 4-8. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "The rain - y mist". The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands. Dynamics include piano (p) and diminuendo (dim.). There are asterisks under some chords in the piano part.

— sweeps gen-tly o'er the vil-lage by the stream, —

Четвёртая поэма “To a young gentleman” («Молодому джентльмену»), состоящая из народных од Китая, собранных и отредактированных Конфуцием, включает сюжет китайского стихотворения — историю кокетливой молодой китаянки. Девушка, о которой идёт речь, очень хочет, чтобы её возлюбленный пришёл в её сад, пусть даже сломав её ивы, шелковицу и сандал, но она боится того, как отнесутся к этому её родители, братья и всё окружение.

Композитор берёт за основу куплетную форму и, хитроумно изобретая, выстраивает из этого материала композицию из трёх строф, с повторами каждой пятой строки в строфе («что скажут мои родители? мои братья, что скажут все вокруг?»).

Don't come in, sir, please!
 Don't break my willow-trees!
 Not that *that* would very much grieve me,
 But, alack-a-day,
 What would my parents say?
 And love you as I may,
 I cannot bear to think what that would be.

Don't cross my wall, sir, please!
 Don't spoil my mulberry-trees!
 Not that *that* would very much grieve me,
 But, alack-a-day,
 What would my brothers say?
 And love you as I may,
 I cannot bear to think what that would be.

Then keep outside, sir, please!
 Don't spoil my sandal-trees!
 Not that *that* would very much grieve me,
 But, alack-a-day,
 What the world would say!
 And love you as I may,
 I cannot bear to think what that would be.

Во вступлении намечен иронический характер песни, который создаётся импровизационной ритмикой ангемитонной мелодии, соединяющей краски китайской музыки с изяществом мажора (см. пример 4). Обратим внимание на единство горизонтали и вертикали (т. 1–2), соединение пентатоники и хроматики (т. 3–5) вместе с элементами, характерными для китайской музыки: причудливой скачкообразной мелодикой, импровизационной ритмикой с триольными фигурками, хотя и вписанной в тактовую сетку, но на самом деле развёртывающейся независимо.

Звучание аккомпанемента обнаруживает близость к тембрам китайской флейты и лютни, что тонко подчёркивает оригинальность стихов.

Анализируя исполнительские особенности камерно-вокальных произведений Карпентера, нужно обратить внимание прежде всего на характер мелодики. Вокальная линия в художественных поэмах сформирована на разнообразных приёмах звукообразования. Основа этих приёмов базируется на взаимодействии поэтических текстов песен с традициями классико-романтической мелодики и отдельных элементов китайской музыки (прежде всего ладовых её особенностей). Экзотические элементы китайской музыки передаются через характерные для национальной культуры средства: пентатонную мелодику, импровизационную ритмику, частое использование высокого регистра. Тем не менее избираемые для решения поставленной задачи приёмы оказываются ближе к позднеромантическому европейскому языку, а

4

“To a young gentleman”, т. 1–5

Vivo, giocoso (♩ = 138)

The musical score consists of two systems. The first system includes a Voice staff and a Piano staff. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and features a trill, followed by a triplet of eighth notes. The tempo is marked *Vivo, giocoso* with a quarter note equal to 138 beats per minute. The piano part includes markings for *8va* (octave), *m.s.* (mezzo sostenuto), and *m.d.* (mezzo dolce). A *Ped.* (pedal) marking is present under the first two measures. The second system continues the piano part with a *rall.* (rallentando) marking and a star symbol at the end.

также импрессионистской трактовке гармонии и фактуры.

Вместе с тем отдельные приёмы, связанные с элементами китайской музыки, можно выделить. Так, мелодекламационное начало идёт от китайской вокально-поэтической традиции, вокальная партия имеет речитативно-декламационный характер. Несмотря на кажущуюся простоту изложения вокальной партии, она требует от исполнителя владения прекрасной артикуляцией. По мнению педагога-вокалиста Ли Эр Юна (李尔云), определяющим критерием хорошего исполнения для певца является качество звука, «его гибкость достигается благодаря спокойному положению рото-глоточного канала и резонаторов. Это помогает в раскрытии смыслового содержания произведения... очень важного для художественной песни» [Цит. по: 9. С. 135].

В цикле преобладает очень тихая динамика, что отвечает представлению китайцев о тишине, которая объединяет пространство и время и воплощается в буддийских представлениях о

роли пяти звуков, исцеляющих мир: «Если вы найдёте внутри себя тишину, вы тоже услышите эти пять звуков» [7. С. 17]. Тишина наполнена глубокими смыслами, она позволяет заглянуть внутрь себя. Искусство тонкого *piano*, владение его различными оттенками также необходимо для исполнения описываемых поэм.

Для передачи медитативных состояний огромное значение имеют такие компоненты исполнения, как дикция и динамика звука. Отсутствие душевного покоя в поэтических образах не подкрепляется чувственностью страстных состояний — их заменяет созерцание. Принятие мира таким, каков он есть, сдержанность чувств, мудрость, стремление к внутренней гармонии — таковы черты китайской ментальности. Исполнителю важно передать присущее этому произведению многообразие оттенков настроений при внешней сдержанности в выражении чувств.

Китайская классическая поэзия поражает тонкостью рисунка, ёмкостью слова, причудливой образностью и кажется необычной рус-

скому слушателю. Это своеобразие восприятия и передачи прекрасного нередко исходит от народного творчества, с которым китайская поэзия была тесно связана. Соединение музыки и поэзии позволяет глубже познакомиться и прочувствовать художественные достоинства поэтических текстов, лучше понять их образное содержание и проникнуться традиционной китайской культурой. При помощи музыки на уровне чувственного восприятия легче постигается скрытый смысл древних стихов. Но при этом образ Китая воплощён в импрессионистическом представлении западного композитора. Древние стихи в английском переводе Джайлза сохраняют неизменной характерную образность, сохраняя рифмы и звуковые формы оригинального стихотворения. Эти особенности воплощаются посредством ладовых черт (ангемитоника), модальной гармонии, некоторых ритмических деталей. Карпентер стремится сохранить закономерности формы английского перевода, точно следуя за структурой текста; но при этом неизменно повторяет какую-либо из строк текста, создавая законченную композицию.

В трактовке Карпентера китайская поэтическая образность получает своеобразную окраску, порой близкую импрессионистам, а иногда вызывающую ассоциации с американской музыкой. В целом можно говорить о чертах, характерных для стиля шинуазри, интерес к которому вновь возник в начале XX века в период новой волны увлечения экзотизмом. Для шинуазри характерны стилизации в духе китайского искусства, часто далёкие от настоящих китайских образцов. Элементы восточного искусства соединяются у Карпентера с чертами американской традиционной музыки кантри, романтическая гармония включается в контекст популярных песен из мюзиклов. Таким образом складывается некий идеальный образ Китая, далёкий от реальности, но привлекательный и интересный европейскому слушателю.

Примечания

- ¹ Джон Олден Карпентер — американский композитор и пианист, получивший почётную степень магистра в Гарварде в 1922 году, доктор музыки Висконсинского университета; в 1921 году он был награждён французским орденом Почётного легиона и стал членом Национального института искусств и литературы, в 1947 году награждён за выдающиеся музыкальные заслуги.
- ² Здесь и далее перевод А. В. Хахиной.
- ³ Герберт Аллен Джайлз (*Herbert Allen Giles*, 1845–1935) — профессор китайского языка Кембриджского университета.
- ⁴ О пятой части “Spring Joys” («Весенние радости»), написанной на стихи поэта Вэй Ин-у (8 в. н. э.) и оставшейся неопубликованной, исследователи высказывают мнение как о менее сложной и экзотической [См.: 14].
- ⁵ Название песни перекликается с названием книги С. Моэма «На китайской ширме», в которой в жанре небольших эссе по крупницам воссоздаётся атмосфера Китая 1919–1920 годов.
- ⁶ Жанр традиционной китайской поэзии, возникший в эпоху Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) под влиянием придворной музыкальной палаты. Об этом подробно: [5].
- ⁷ Форма классической китайской поэзии, возникшая из народных песен II–IV веков в период Южных и Северных династий. Ши обычно состоит из строк в четыре, пять, семь, реже шесть иероглифов (слов). Жанр берёт своё начало со времён формирования канона «Ши-цзин» (XI–VI века до н. э.).
- ⁸ Особенности таких экранов подробно описаны в материале А. Л. Габышевой [См.: 4].

Список литературы

References

1. Аникина Г. П., Воробьёва И. Ю. Китайская классическая литература. Хабаровск: ДГГУ, 2008. 153 с.
Anikina G. P., Vorob'yova I. Yu. Kitajskaya klassicheskaya literatura [Chinese classical literature]. Habarovsk, Dal'nevostochnyj universitet, 2008, 153 p. (In Russ.)
2. Белозубова Н. И., Янян Е. Образы природы в китайской классической поэзии // Слово: фольклорно-диалектологический альманах: Материалы национальной научной конференции. Вып. 16 / Ред. Н. Г. Архипова, Н. В. Лагута, Г. М. Старыгина. Благовещенск: Амурский госуниверситет, 2020. С. 86–91.
Belozubova N. I., Yanyan E. Obrazy prirody v kitajskoj klassicheskoj poezii [Images of nature in Chinese classical poetry]. *Slovo: fol'klorno-dialektologicheskij al'manah*. Iss. 16. Ed. N. G. Arhipova, N. V. Laguta, G. M. Starugina. Blagoveshchensk, Amurskij gosuniversitet, 2020, pp. 86–91. (In Russ.)
3. Булашова Н. М. «На китайской ширме» У. С. Моэма — галерея национальных характеров // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. Вып. 1. С. 134–140.
Bulashova N. M. “Na kitajskoj shirme” U. S. Moema — galereya nacional'nyh harakterov [“On a Chinese Screen” by W. S. Maugham — a gallery of national characters]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*. 2023, Iss. 1, pp. 134–140. (In Russ.)
4. Габышева А. Л. «Китайский настольный экран» из собрания национального художественного музея Республики Саха (Якутия): к вопросу определения сюжета // Искусство Евразии. 2021. № 4 (23). С. 198–207.
Gabyшева A. L. “Kitajskij nastolnyj jekran” iz sobranija nacionalnogo hudozhestvennogo muzeja Respubliki Saha Jakutija: k voprosu o predelenija sjuzheta [“Chinese desktop screen” from the collection of the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia): on the issue of defining the plot]. *Iskusstvo Evrazii*. 2021, no. 4 (23), pp. 198–207. (In Russ.)
5. Лисевич И. С. Древняя китайская поэзия и народная песня (Юэфу конца III в. до н. э. — начала III в. н. э.). М.: Наука, 1969. 288 с.
Lisevich I. S. Drevnyaya kitajskaya poeziya i narodnaya pesnya (Yuefu konca III v. do n. e. — nachala III v n. e.) [Ancient Chinese poetry and folk song (Yuefu, late 3rd century BC — early 3rd century AD)]. Moscow, Nauka, 1969, 288 p. (In Russ.)
6. Морозкина Е. А. Чжао Паньпань. Перевод китайской классической поэзии в России и за рубежом: к истории вопроса // Вестник Башкирского университета. 2019. Т. 24. № 1. С. 229–232.
Morozkina E. A. Chzhao Pan'pan'. Perevod kitajskoj klassicheskoj poezii v Rossii za rubezhom: k istorii voprosa [Translation of Chinese classical poetry in Russia and abroad: on the history of the issue]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*. 2019, Vol. 24, no. 1, pp. 229–232. (In Russ.)
7. Тум Нат Хан. Тишина. Спокойствие в мире, полном шума / Пер. М. Попова. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. 192 с.
Tit Nat Han. Tishina. Spokojstvie v mire, polnom shuma [Silence. Calm in a world full of noise]. Trans. M. Popov. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber, 2016, 192 p. (In Russ.)
8. Торчинов Е. А. Даосизм: опыт историко-религиоведческого описания. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. 310 с.
Torchinov E. A. Daosizm: Opyt istoriko-religiovedcheskogo opisaniya [Taoism: Experience of historical and religious description]. St. Petersburg, Andreev i synov'ya, 1993, 310 p. (In Russ.)
9. Ян Сяо Дун. Исполнительские особенности камерно-вокальных произведений современных китайских композиторов // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 3. С. 132–137.
Jan Sjao Dun. Ispolnitel'skie osobennosti kamernovokal'nyh proizvedenij sovremennyh kitajskih kompozitorov [Performing features of chamber vocal works by contemporary Chinese composers]. *Vestnik muzykal'noy nauki*. 2021, Vol. 9, no. 3, pp. 132–137. (In Russ.)
10. Briggs H. G. Tagore, Carpenter, and the Gitanjali song cycle. PhD Thesis. Manhattan, Kansas: Kansas State University, 1968. 51 p.
Briggs H. G. Tagore, Carpenter, and the Gitanjali song cycle. PhD Thesis. Manhattan, Kansas, Kansas State University, 1968, 51 p. (In Engl.)
11. Connor P. A critical Analysis of the Harmonic Idiom of Songs of Claude Debussy and its Influence on Compositions of Charles Loeffler and John Alden Carpenter. PhD Thesis. Texas: Texas State Teachers College, 1941. 98 p.
Connor P. A critical Analysis of the Harmonic Idiom of Songs of Claude Debussy and its Influence on Compositions of Charles Loeffler and John Alden Carpenter. PhD Thesis. Texas, Texas State Teachers College, 1941, 98 p. (In Engl.)
12. Giles H. A. A History of Chinese Literature. New York, London: Appleton and Company. 1927. Режим доступа: https://www.gutenberg.org/files/43711/43711-h/43711-h.htm#Page_143 (Дата обращения: 05.03.2024).
Giles H. A. A History of Chinese Literature. New York, London, Appleton and Company, 1927. Available at: https://www.gutenberg.org/files/43711/43711-h/43711-h.htm#Page_143 (Accessed: 05.03.2024). (In Engl.)

13. *Osborne R.* As this morning fair. Songs of John Alden Carpenter. Режим доступа: <https://www.dramonline.org/albums/songs-of-john-alden-carpenter/notes> (Accessed: 22.02.2024).
Osborne R. As this morning fair. Songs of John Alden Carpenter. Available at: <https://www.dramonline.org/albums/songs-of-john-alden-carpenter/notes> (Accessed: 22.02.2024). (In Engl.)
14. 许渊冲. 文学与翻译. 北京: 北京大学出版社, 2003. 584 p. [Сюй Юаньчун. Литература и перевод. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2003, 584 с.]
Xú Yuánchūn. Wénxué yǔ fānyì [Literature and Translation]. Běijīng, Běijīng dàxué chūbǎn shè, 2003, 584 p. (In Chinese)

Об авторах

Хахина Алла Валерьевна

Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова
соискатель кафедры истории музыки
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации
старший преподаватель
Россия, Казань
alla11111@mail.ru

Хадеева Елена Николаевна

Казанская государственная консерватория
им. Н. Г. Жиганова
заведующая кафедрой истории музыки
кандидат искусствоведения, доцент
Россия, Казань
helena-hadeeva@list.ru

About the authors

Khakhina Alla Valeryevna

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov
Candidate of the Department of Music History
Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration
Senior Lecturer
Russia, Kazan
alla11111@mail.ru

Khadeeva Elena Nikolaevna

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov
Head of the Department of Music History
Ph.D. in Art History, Associate Professor
Russia, Kazan
helena-hadeeva@list.ru