

На правах рукописи
УДК: 78.08

Хуан Цзэхуань

**ОБРАЗ МЫСЛИТЕЛЯ В КОМПОЗИТОРСКОЙ РЕФЛЕКСИИ
(на примере музыкального театра)**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург,
2025

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания
и образования федерального государственного бюджетного образовательного
учреждения высшего образования «Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена»

Научный руководитель:

Волкова Полина Станиславовна

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и
образования федерального государственного бюджетного образовательного
учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»

Официальные оппоненты:

Демченко Александр Иванович

доктор искусствоведения, профессор, член Саратовской региональной творческой
композиторской организации Всероссийской общественной организации «Союз
композиторов России»

Умнова Ирина Геннадьевна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-
прикладного искусства федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения высшего образования «Кемеровский государственный
институт культуры»

Ведущая организация: **федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования «Хабаровский
государственный институт культуры»**

Защита состоится «2» июня 2025 года в 16.00 часов на заседании совета по
защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание
ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского
государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155,
г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке
Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена
(191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по
адресу:

https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000001110.html

Автореферат разослан « »

2025 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат искусствоведения, доцент

Папенина Анастасия Николаевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования напрямую связана с тем, что «представление философов как главных персонажей музыкальных произведений в истории европейской музыкально-исторической традиции – достаточно редкое явление»¹. Однако в условиях культурной дезориентации поколения Next² – речь идет о молодых людях, отмеченных зависимостью от цифровых технологий, что нередко влечет за собой и нравственный релятивизм – важность и значимость изучения образа мыслителя в композиторской рефлексии не подлежит сомнению. Являя «особый вид самонаблюдения, размышления, который возникает в результате создания музыкального произведения, будучи связан с различными аспектами его возникновения и с осмыслением законченного музыкального текста»³, композиторская рефлексия инициирует опыт рефлексивно-творческого постижения музыки со стороны слушателя, что исключает потребительское отношение к искусству.

Имеется в виду ситуация, когда музыкальное творчество все больше превращается в товар, ценность которого определяется не столько его духовным содержанием, сколько наличием в нем элементов шоу. Не случайно искусствоведы пишут о трансгрессии, наблюдаемой во всех без исключения видах художественного творчества, констатируя утрату этического идеала, воплощением которого прежде служил так называемый культурный герой. Если еще не так давно в качестве такового выступали Спартак, Дон Кихот, Иван Сусанин, князь Игорь, Петр Первый и др., то «культурные герои нашего времени – «знаменитости», «звезды» – гламурные персонажи на вечном празднике жизни»⁴.

Соглашаясь с тем, что любая музыкальная практика «при правильном восприятии может содействовать... духовному развитию»⁵ личности, востребованность исследований музыкального творчества, осуществляемых под знаком аксиологии (Н. Ю. Киреева), риторического канона, представленного в триединстве Этоса, Логоса и Пафоса (У. Лиян), транссмысловых конструкций, наблюдаемых в эпоху постмодернизма (В. Н. Алесенкова), не вызывает сомнений. Это тем более оправдано, что сегодня именно искусство выдвигается философией в качестве одного из своих

¹ Бондаренко Л. Мир античной философии в творчестве Э. Сати (на примере симфонической драмы «Сократ») // *European Journal of Humanities and Social sciences*. 2020. № 5. С. 18.

² Подробнее по данному вопросу см.: Мбани Ф.Р. Культурная дезориентация как феномен современного социума // *Общество и государство*. 2023. № 4 (44). С. 15–21.

³ Овсянкина Г.П. Музыкальная психология: учебник для факультетов музыки педагогических университетов, консерваторий и гуманитарных вузов. СПб.: Изд.-во «Союз художников», 2007. С. 130.

⁴ Старчеус М.С. Личность музыканта. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2012. С. 53.

⁵ Ровнер А.А. Аудитория высокого искусства в современном обществе // *Научные труды Московского гуманитарного университета*. 2023. № 2. С. 32–33.

оснований⁶. Особую значимость в сложившейся ситуации приобретают музыкальные полотна, рисующие образ подлинного лидера, наделенного мужеством, силой воли и активной гражданской позицией, т.е. персонажа, обладающего всеми признаками культурного героя.

Принципиальным для нас в данном контексте становится тот факт, что «при всем многообразии существующих культур, религиозных взглядов, философских концепций, научных теорий идеалы человека имеют много общего»⁷. С этой точки зрения комплексный музыковедческий анализ образа мыслителя как результата композиторской рефлексии отмечен актуальностью, а также современностью и своевременностью. Обозначенный ракурс исследования ставит акцент на сущностной стороне музыкального искусства как опыта мыследеятельности, что видится важным по одной причине. Искомый опыт выступает коррелятом духовной работы, вне которой нравственное совершенствование личности недостижимо.

В целом аналитика, сосредоточенная на изучении средств музыкальной выразительности, используемых композитором в процессе воплощения образа мыслителя, позволит выйти на обобщение творческих достижений представителей разных культур и эпох. Все это создает прецедент для рассмотрения духовных универсалий, имплицитно присутствующих в музыкальной культуре, в качестве детерминант, обуславливающих движение от *Homo sapiens* к *cogitans hominem*.

Степень разработанности темы исследования. Образ мыслителя как центрального персонажа, помещенного в пространство «художественной действительности» (М. Ш. Бонфельд), рассматривается в ряде работ, представленных отдельными публикациями, монографиями и диссертационными исследованиями: личность Джордано Бруно оказывается в фокусе научного интереса Н. Г. Ганул; судьба художника Матиса исследуется Г. Е. Калошиной; пророк Моисей предстает в научных штудиях Г. Е. Калошиной и А.А. Преодоляк, И. И. Морозовой, Е. А. Сухановой; центральный персонаж оперы и симфонии П. Хиндемита «Гармония мира» Иоганн Кеплер пунктирно присутствует в работах Т. Н. Левой, О. Т. Леонтьевой, О.В. Шмаковой и др. Здесь же назовем публикации А. Д. Селивановой и Л. Бондаренко, посвященные симфонической драме Э. Сати «Сократ». По касательной данное творение французского композитора, главным героем которого выступает античный мыслитель затрагивает и Н. Ю. Ташлыкова, чья исследовательская оптика сосредоточена на фрагментах диалогов Платона.

В китайском музыкознании, представленном работами Гуань Сяо, Сун Баочжэня, Тянь Яру, Цзэн Цзе, Ци Фэя и др., в проблемное поле современной науки попадают: Цюй Юань – китайский поэт и мыслитель, ставший героем оперы Ши Гуаннаня «Цюй Юань», и Конфуций – герой танцевальной драмы Кун Дэсинь, Чжан Цюя и Мао Вэйвэя. Вместе с тем, анализ имеющихся работ с

⁶ Подробнее по данному вопросу см.: *Штильман О.О.* О методологических исследованиях в области искусства и философии. Беседа с Вадимом Марковичем Розиным // Институт философии РАН [Электронный ресурс]. URL: https://dzen.ru/a/ZqJYy_EJOByL3psh

⁷ *Старчеус М.С.* Личность музыканта. Цит. изд. С. 44.

очевидностью показал, что исследование, в котором образ мыслителя рассматривается сквозь призму композиторской рефлексии представителей разных культур, творивших в разное время, на сегодняшний день не обнаружено.

Объект исследования – образ мыслителя, воплощенный в мировом музыкальном наследии.

Предмет исследования – особенности композиторской рефлексии, актуализируемой в процессе создания образа мыслителя.

Цель исследования заключается в изучении музыкальных средств выразительности, призванных воплотить образ мыслителя в синтетическом художественном целом.

Для достижения обозначенной цели необходимо поставить и решить следующие **задачи**:

- изучить статус музыки в контексте философского дискурса представителей философских школ Запада и Востока;
- исследовать воплощение образа мыслителя в композиторском творчестве Э. Сати и Ши Гуаннаня;
- осуществить анализ музыкальных средств выразительности, используемых С. Кортесом в опере «Джордано Бруно» для раскрытия личности культурного героя;
- выявить характерные особенности музыкального портретирования Конфуция в танцевальной драме «Конфуций» Кун Дэсинь, Чжан Цюя и Мао Вэйвэя;
- провести анализ музыки в корреляции с телесным Логосом.

Теоретико-методологические основы работы базируются на диалектике части и целого и выстраиваются в опоре на несколько дисциплинарных блоков:

1) публикации, в которых затрагиваются вопросы теории музыкального искусства, посвященные поэтике жанра оперы, музыкальному портретированию, трансгрессии творческой модели в музыкальном искусстве, «авторскому слову» в музыке (А.А. Баева, Л.П. Казанцева, М.И. Карпец, М.Г. Раку и др.);

2) исследования в области современного музыкального театра (Л.С. Бакши, М.Я. Куклинская, М. Нестьева и Д. Морозов и др.);

3) труды по философии музыки (Н.В. Бобылева, И.В. Кондаков, Ю.В. Корж, В.Л. Махлин, О.В. Ракитина, З.В. Фомина и др.);

4) творческие портреты музыкантов и материалы интервью с современными композиторами (Н. Белохвостик, Ван Тинтин, Л. Ганул, А. Ровнер, И.Г. Умнова и др.);

5) работы по психологии творческого процесса композитора и музыкальной интерпретации (М.Ш. Бонфельд, А.И. Демченко, С.Ю. Лысенко, Н.М. Найко, Г.П. Овсянкина, М.С. Старчеус).

Значительную роль в становлении теоретической базы сыграла и публикация Е.С. Гусевой, где предлагаются «методологические ключи, которые

помогают активизировать рефлексивное восприятие музыки и выходить на понимание духовного плана содержания музыкальных произведений»⁸. Отдельного внимания заслуживают научные штудии по философии танца российских и зарубежных исследователей (М.В. Архипов, Н.В. Атитанова, А. Бадью, Н.В. Баландина, Н.А. Догорова, В.А. Еровенко, Май Фэн, М.В. Матушкина, М. Мищенко, В.Ю. Никитин, Н.В. Осицева, И. Сироткина, М.В. Шелуха).

Методы исследования включают такие апробированные в области музыкознания общенаучные методы, как компаративный, сравнительно-типологический, герменевтический, в том числе методы интерпретации, биографический, интертекстуальный, комплексного музыковедческого анализа.

Материал исследования представлен нотным текстом и аудиозаписью оперы «Джордано Бруно» С. Кортеса, видеозаписью танцевальной драмы «Конфуций» Кун Дэсинь, Чжан Цюя и Мао Вэйвэя, партитурой и видеозаписью симфонической драмы «Сократ» Э. Сати и оперы «Цюй Юань» Ши Гуаннаня. В процессе исследования также были использованы визуальные материалы, связанные с постановкой танцевальной драмы Кун Дэсинь, Чжан Цюя и Мао Вэйя, в том числе многочисленные биографические данные названных композиторов.

Положения, выносимые на защиту:

1. Опыт композиторской рефлексии, актуализируемый в процессе создания образа мыслителя, выстраивается не только в опоре на приемы, разработанные в области мирового музыкального наследия в контексте историко-культурной динамики, но и определяется философской интуицией самого композитора, а также близостью его мировоззренческих установок нравственно-этическому сознанию культурного героя.

2. Уникальность художественного пространства симфонической драмы «Сократ» Э. Сати опознается в единстве философских парадоксов античного мыслителя и особом типе мышления самого композитора, для которого парадоксальность предстает в качестве маркера его поэтики и жизни как искусства. Аналогичным образом некоторая сюжетность творения Сати, реализуемая посредством диалога, в том числе выстраиваемые под знаком диалога отношения между голосом и инструментальным ансамблем, свидетельствуют об использовании Сати характерной для философа формы общения.

3. Подобно симфонической драме Э. Сати «Сократ», в которой наблюдается преобладание структур трехчастного строения, наличие пронизывающей весь текст ритмоформулы и единого интонационного зерна, прорастающего в различных частях симфонической драмы и на разном уровне, опера «Цюй Юань» Ши Гуаннаня отмечена сходными музыкально-выразительными средствами. Помимо этого, в обоих произведениях текст либретто выстраивается на основе классического литературного

⁸ Гусева Е.С. Об эмоциональном и рефлексивном восприятии музыки: методологический аспект // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8. № 4. С. 64.

первоисточника (в случае симфонической драмы Сати – диалогов Платона, в случае оперы Ши Гуаннаня – поэзии Цюй Юаня).

4. Точки соприкосновения оперы «Джордано Бруно» С. Кортеса и танцевальной драмы «Конфуций» Кун Дэсинь, Чжан Цюя и Мао Вэйвэя обнаруживают себя в многомерном воплощении фигуры мыслителя, чей образ формируется в развитии и определяет развертывание сценического действия, в котором особую роль играет хор, использующий различные приемы речитации (декламации). Как в опере «Джордано Бруно» заметно сочетание западной традиции с русской музыкой, так в танцевальной драме «Конфуций» западная традиция обогащается традиционной китайской музыкальной культурой.

5. Музыкальное портретирование Джордано Бруно и Конфуция складывается в опоре на тембр голоса, модальность вокальной партии, прозрачность оркестровой фактуры с преимуществом «чистых» красок деревянных духовых инструментов.

6. Одним из средств выразительности, призванном раскрыть внутренний мир героя в операх С. Кортеса («Джордано Бруно») и Ши Гуаннаня («Цюй Юань») служит вокализ (в первом случае речь идет о его исполнении женским хором (soprano), во втором – о соло soprano coloratura). Точно также финалы обеих опер связаны темой огня, когда несущее свет истины пламя вступает в оппозицию с тьмой невежества и ложными ценностями. В итоге и казнь Джордано Бруно, и выбор ритуального самоубийства Цюй Юанем оборачиваются для каждого героическим шествием в Вечность, демонстрируя торжество духа над плотью.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые:

- проведен анализ музыкальных средств выразительности, используемых для воплощения образа мыслителя в танцевальной драме «Конфуций» Кун Дэсинь, Чжан Цюя и Мао Вэйвэя;
- представлен сравнительный анализ образа мыслителя в операх «Джордано Бруно» С. Кортеса и «Цюй Юань» Ши Гуаннаня;
- осуществлен комплексный анализ образа мыслителя в симфонической драме Э. Сати «Сократ» в аспекте разных интерпретаций;
- введены в научный обиход статья Чжу Ялинь «Обзор и размышления о зарубежных гастролях национальной танцевальной драмы «Конфуций» Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы», либретто оперы Ши Гуаннаня «Цюй Юань», интервью с создателями танцевальной драмы «Конфуций» «Наследование культуры Конфуция – это ответственность» в переводе соискателя.

Теоретическая значимость исследования опознается:

- в рассмотрении статуса музыки в философском наследии, представленном античной (Пифагор, Сократ, Платон), русской (братья Н. М. и М. М. Бахтины, А. Ф. Лосев, Г. Г. Шпет) и китайской (Конфуций, Мо-цзы) философскими школами;
- в обогащении науки новым ракурсом в исследовании образа мыслителя в аспекте музыкального искусства;

- в разработке подхода к изучению танца как продукта мышления музыкально-пластическими образами на примере танцевальной драмы «Конфуций» Кун Дэсинь, Чжан Цюя и Мао Вэйвэя;
- в расширении представлений о персоналиях музыки Востока, к которым относятся композиторы Ши Гуаннань и Чжан Цюй;
- во введении в научный обиход публикаций китайских музыковедов в переводе соискателя.

Практическая значимость исследования видится в том, что его материалы могут получить применение в следующих учебных дисциплинах: «Философия музыки», «История музыки», «Музыкальная эстетика», «Музыкальная психология», в том числе быть полезными в курсе музыкальной семиотики и семантики. Выводы диссертации значимы и для молодых композиторов, осваивающих опыт воплощения культурного героя в разных видах музыкального творчества.

Достоверность исследования обеспечивается: личным наблюдением за опытом воплощения образа мыслителя в танцевальной драме «Конфуций» Кун Дэсинь, Чжан Цюя и Мао Вэйвэя на сцене Мариинского театра (Санкт-Петербург, 2019); изучением трудов классиков российской и зарубежной гуманитаристики и музыкознания, имеющих методологическую направленность; комплексным анализом образа мыслителя в операх Ши Гуаннаня («Цюй Юань») и С. Кортеса («Джордано Бруно»), симфонической драме Э. Сати («Сократ»), танцевальной драме Кун Дэсинь, Чжан Цюя и Мао Вэйвэя («Конфуций»).

Апробация результатов научной работы проходила в рамках международных научных и научно-практических конференций, проводимых в период с 2020 по 2024 годы в ряде российских городов: Астрахань (2024), Краснодар (2019–2025), Минск (2024), Нижний Новгород (2021), Санкт-Петербург (2020–2022), Саратов (2021, 2024). Результативность проделанной соискателем работы подтверждается 20 публикациями, из которых 8 представлены в журналах, рекомендованных ВАК (из них по специальности – 6), в том числе в международных журналах Web of Science, в разделах коллективных монографий и в сборниках РИНЦ.

Структура работы состоит из Введения, двух глав, каждая из которых содержит по два параграфа, Заключение, Литературы и четырех Приложений. В Приложении 1 приведены нотные примеры. В Приложении 2 размещается текст либретто оперы Ши Гуаннаня «Цюй Юань» на русском языке в переводе соискателя. В Приложении 3 предлагаются сведения о традиционных музыкальных инструментах, используемых в танцевальной драме «Конфуций» Кун Дэсинь, Чжан Цюя и Мао Вэйвэя. В Приложении 4 представлен разнообразный иллюстративный материал, обращенный к теме исследования.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обозначены актуальность исследования, степень разработанности проблемы, предмет, объект, цель и задачи исследования, определена его научная новизна, представлены положения, выносимые на защиту, очерчена структура диссертации.

Первая глава диссертационного исследования **Музыка как универсальный закон бытия** складывается на основе двух параграфов. В центре первого параграфа Первой главы *Место и роль музыки в контексте мировой философской мысли* проводится исследование диалога музыки и философии на примере творчества итальянского Сократа Дж. Бруно, Конфуция, который также известен под именем китайского Сократа, представителей эпохи Серебряного века. В их числе А.Ф. Лосев – профессиональный скрипач, философ, автор масштабного труда «Музыка как предмет логики» и романа «Женщина-мыслитель», главная героиня которого – блистательная пианистка; братья Бахтины – Михаил Михайлович, читавший курс истории музыки в Витебской народной консерватории, выступавший в институте им. Гнесиных в Москве с лекцией на тему «Баллада и ее особенности», некоторое время – руководитель кружка по изучению современной китайской литературы в Мордовском государственном педагогическом институте, обогативший филологическую науку музыкальной терминологией, и Николай Михайлович – талантливый переводчик, автор исследования «Ницше и музыка»; носитель так называемого музыкально-философского сознания поэт Осип Мандельштам.

Обнаруживаемая в творчестве О. Мандельштама панмузыкальность отмечена точками соприкосновения с музыкой как неотъемлемой частью китайской философии. Имеется в виду музыка, рассматриваемая в качестве социального закона, маркерами которого выступают следующие понятия: творческая правота, равноправие писателя и читателя, согласие и музыка, право. Последнее опознается посредством лексем социальная норма, мораль, справедливость, личностный статус и др.

Действительно, отстаивая мысль, согласно которой музыка выступает одним из действенных средств, призванных изменить культуру и обычаи общества, Конфуций отстаивает необходимость общего музыкального образования. При этом существенным моментом для обеспечения социальной стабильности государства становится соответствие внешнего состояния системы ритуальной музыки внутренним интенциям исполняющих ритуал чиновников, их благородству и чувству меры.

Выявляя наличие точек соприкосновения между этико-философскими воззрениями итальянского и китайского сократов, соискатель заостряет внимание не только на независимости и безусловной оригинальности отстаиваемых ими позиций, но, в первую очередь, на их особом отношении к вопросам нравственности. При этом отмечается, что сам Сократ полностью

отвечает представлению Платона о «совершенно музыкальном человеке»⁹. Здесь аргументом служат, с одной стороны, внимание Сократа к физическим упражнениям¹⁰, с другой, – его сохранившийся до конца жизни интерес к музыке. Подтверждение этому находим в платоновских диалогах «Евтидем» и «Менексен», где Сократ сообщает, что он учился музыке у Конна¹¹. В данном контексте объединяющим одно и другое началом служат ритм и жест, обеспечивающие выход на метафизику, реализуемую посредством телесного Логоса.

Аналогичным образом и слова Ницше “*Cave musicam*”, которыми Н. М. Бахтин завершает свое исследование о роли музыки в становлении мыслителя, имплицитно содержат в себе характерное для античной философии отношение к музыкальным ладам и накладываемым на их использование ограничениям. Точно так же обстоит дело и с начальным посылом ученого. Утверждение, согласно которому музыка может помочь «вскрыть закон всей ... судьбы»¹² Ницше рифмуется с представлениями античных мудрецов. Суть искомым представлений артикулируется так: «в отличие от философии, которая призвана в многообразии духовного опыта человечества выявить всеобщую связь его отдельных сторон на основе универсального закона, музыка сама являет собой такой закон»¹³.

Подчеркивается, что понимание музыки Конфуцием как обусловленной длящимся единством земного и небесного целостности обеспечивало гражданам возможность прикоснуться к инобытию, осознав суть идеала. При этом музыка как социальный закон определяется такими концептами, как свобода, созвучная творческой правоте, равновесие, выступающее коррелятом равноправия писателя и читателя, композитора и слушателя и т.п., и гармония – аналог согласия. В свою очередь, суть бытийственного (онтологического) статуса музыки, как и онтологической природы права выявляется посредством иероглифа *жэнь*, обозначающего понятие человечность и вбирающего в себя лексемы человек и два.

Имеются в виду такие рождаемые в искомом единстве универсальные категории, как спор и согласие, правовое концептуальное пространство, определенность права. Во всех без исключения случаях речь идет о нравственном принципе, отрицающем и «голую спонтанность» – знак варварства и дикости, и «голую ученость» – своего рода абстрактное умничание, уводящее в сторону от живого права¹⁴. Важность для соискателя

⁹ Дёмин М.Р. Сократ – «совершенно музыкальный человек» // PLATONOPOLIS. Мат. 1-й летней молодежной научной школы 19–24 августа 2002 г. С. 38. URL: plato.spbu.ru/SUMMERSCHOOL/summerschool1/05.htm

¹⁰ Йегер В. Пайдейя. М.: ГЛК Ю. А. Шичалина, 1997. С. 65.

¹¹ Конн – известный античный музыкант-кифарист, участни и победительно многих музыкальных состязаний. Подробнее по данному вопросу см.: Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. URL: <http://sno.pro1.ru/lib/gerzman/55.htm>

¹² Бахтин Н.М. Ницше и музыка / Н. М. Бахтин // Из жизни идей. Статьи. Эссе. Диалоги. М.: Лабиринт, 1995. URL : <https://nietzsche.ru/userfiles/pdf/bahtin.pdf>

¹³ Го Шаоин. Музыкальное творчество философа-композитора Пауля Герхарда Наторпа: искусствоведческий анализ: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2024. С. 6–7.

¹⁴ Хуан Цзэхуань, У Чжофэнь, Го Шаоин. Музыка в пространстве метафизики (на примере мирового

подобных установок напрямую связана с тем, что в сложившихся в античности и поддерживаемых впоследствии идеях о музыке «красной нитью проходит мысль о подчиненности эстетического статуса этическому состоянию...»¹⁵.

Во втором параграфе Первой главы *Образ мыслителя в мировом художественном наследии* соискатель рассматривает наиболее известные произведения, в центре которых – образ мыслителя. В числе репрезентативных выступают симфоническая драма Э. Сати «Сократ» и опера Ши Гуаннаня «Цюй Юань».

Признавая тот факт, что творение Э. Сати носит название симфонической драмы, в которой «Сократу» отказывают как отечественные, так и зарубежные музыковеды (искусствоведы), соискатель считает возможным следующее предположение. В данном случае речь идет не столько о жанровой специфике, сколько об исполненной драматизма жизни всякой подлинной личности, которая поставлена перед необходимостью вести никогда не прекращающуюся борьбу против утраты себя во всепоглощающем безличностном механизме, в качестве которого предстают оправдываемые государственной необходимостью институции. При этом указание на симфонию (от. греч. согласие, созвучие) видится соискателю знаком того, что имманентная жизнедеятельности личности драма обусловлена релевантной несовместимостью рационального и иррационального, материального и идеального, внешнего и внутреннего, плоти и духа, которая в итоге преодолевается, приводя обозначенные противоречия к согласию (М. С. Уваров квалифицирует подобный опыт как «гармонию смерти»)¹⁶.

Констатируется, что симфоническая драма Э. Сати «Сократ» представляет собой композицию, вбирающую в себя три части: «Пир»; «На берегах Илососа»; «Смерть Сократа». Наряду с тем обстоятельством, что третья часть – «Смерть Сократа» – значительно превосходит по объему две другие, допуская мысль, согласно которой свою симфоническую драму Сати выстраивал, следуя правилу золотого сечения, соискатель считает правомерным утверждать следующее. Внимание к математической логике играет важную роль в сознании Сати, любимое «детище» которого – симфоническая драма «Сократ» – создавалось под знаком «божественной гармонии».

Выстраивая систему аргументации, соискатель обращается к сценической версии «Сократа», осуществленной в 2016 г. «Та Opera Zuta» в музыкальном центре Elma (Зихрон-Яков, Израиль). Режиссер – М. Гровер-Фридлендер, художник-постановщик – Э. Фридлендер, партия рояля – Д. Червинский). Все партии исполняет контртенор Дорон Шлейфер, что рифмуется с премьерным исполнением «Сократа» под аккомпанемент автора при участии певицы Жанны Батори. Анализ обозначенной постановки показывает органичность актуализируемых в ней знаков и символов музыке симфонической драмы.

философского наследия) // ИКОНИ. 2021. № 4. С. 43–58.

¹⁵ Священник Илья Макаров. Предпосылки философского постижения музыкального творчества // Христианские чтения. 2022. № 1. С. 2

¹⁶ Уваров М.С. Музыка как модель антиномической диалектики // Архив. 2022. № 37. С. 15. URL: <http://paradigma-sofik.ru/page/1474202>

Далее соискатель нацеливает свою исследовательскую оптику на музыкальные средства выразительности, отвечающие образу мыслителя в опере китайского композитора Ши Гуаннаня. Имеется в виду опера «Цюй Юань», посвященная «китайскому Пушкину» – поэту, который одновременно вошел в историю как государственный деятель и глубоко мыслящий философ. Примечательно, что благородные мысли Цюй Юаня не утратили своей актуальности и до настоящего дня, в том числе и для России. Вот лишь несколько проблемных зон, характерных для эпохи Цюй Юаня, которые звучат в унисон с современностью:

- проблема патриотизма;
- проблема воинствующих посредственностей, которая делает значимой установку на бережное отношение к таланту, независимо от статуса и этнической принадлежности его носителя;
- морально-нравственная проблема, стоящая особенно остро на фоне общества потребления;
- готовность политиков на оправданные во имя благополучия народа и процветание государства решительные меры и т.п.

Известно, что, отчаявшись добиться осуществления задуманного, Цюй Юань покончил жизнь ритуальным самоубийством, бросившись в воды реки. Благодарные китайцы в знак уважения к своему герою и памяти о нем день гибели Цюй Юаня отмечают праздником Драконьих лодок («Дуаньбуцзе»).

Основой оперы послужила одноименная пьеса Го Можо, написанная в 1942 году за время, чуть большее, чем неделя¹⁷. В ней драматург обращает свое внимание на один день из жизни Цюй Юаня. Подчеркивается, что диверсификация певческих голосов осуществляется композитором за счет соединения в едином пространстве баритона (Цюй Юань), тенора (слуга Цюй Юаня, движимый духом своего учителя), лирического сопрано (ученица мыслителя Шань Цзюань), колоратурного меццо-сопрано (хитрая императрица Чжэн Сю), баса (обманутый вероломным чиновником Хуай-ван), колоратурного сопрано (Дух горы), национального тенора (два ученика, предавшие Цюй Юаня).

Фокусируя исследовательскую оптику на роли хора, выступающего в качестве полноценного участника происходящих в опере событий, соискатель свидетельствует: в целом хор вплетается в ткань синтетического художественного целого одиннадцать раз. Находясь то за кулисами, то на сцене, создавая тем самым своеобразие звуковой атмосферы оперы наряду с солистами, хор обретает право голоса в качестве коллективного героя, осуществляя драматургическую функцию.

Утверждая, что при наличии в опере маркеров эпоса, лирики и драмы, именно драматическое начало оказывается доминирующим, соискатель останавливается на музыковедческом анализе арии Цюй Юаня «Ода грому и

¹⁷ В 1954 году пьеса была показана на сцене театра им. М. Н. Ермоловой под руководством В.Г. Комиссаржевского, который выступил в качестве режиссера-постановщика. Музыка к пьесе написал композитор Р. М. Глиэр. Заметка об этом событии опубликована в журнале «Советская культура» от 02.02.1954.

молнии», которая является кульминационной точкой в развитии образа главного героя. В целом вся партия условно может быть поделена на четыре сегмента – вступление и три части, контрастирующие между собой. В музыке присутствует изобразительное начало, которое сопровождает обращенные к грому и молнии слова мыслителя. Волнообразные движения мелких длительностей, вздымающиеся вверх и вниз, широкая амплитуда вокальной партии, отмеченной чеканной «поступью» восьмых и шестнадцатых с остановкой на половинной с точкой, резкая смена динамики, переменный ритм, который обогащается за счет включения элементов, характерных для пекинской оперы, – все эти музыкальные средства выразительности призваны передать несокрушимую волю поэта, его праведный гнев и горечь утраты.

То обстоятельство, что в заключительном разделе партии оды обнаруживаются переключки с арией «Все пьяны, а я один трезв», которую Цюй Юань исполняет во втором акте, на что указывает и единый тональный план – свидетельство цельности характера мыслителя, его верности самому себе и готовности до конца оставаться патриотом своей родины.

Отмечается, что структура оперы состоит из шести частей, вокальные номера написаны в форме трио, а кульминационная с точки зрения раскрытия характера мыслителя «Ода грому и молнии» представляет собой трехчастную композицию. Закономерность подобного опыта в опере «Цюй Юань» связывается соискателем со спецификой числовой символики традиционной культуры Поднебесной империи, в рамках которой цифры 6 и 3 означают духовную традицию и радость. Последнее коррелирует со смыслом, имплицитно присутствующем в тройке, под знаком которой происходит становление симфонической драмы «Сократ» Э. Сати. При этом общим оказывается и опора на первоисточники, в качестве которых выступают диалоги Платона в переводе Виктора Кузэна и поэзия Цюй Юана.

Вторая глава диссертационного исследования **Образ мыслителя в современном музыкальном театре** также выстраивается в опоре на два параграфа. В первом параграфе *Особенности музыкального воплощения образа мыслителя в опере «Джордано Бруно» С. Кортеса* осуществляется комплексный анализ образа культурного героя, помещенного в пространство синтетического художественного целого. Выявляя используемые композитором средства музыкальной выразительности, которые актуализируются в процессе портретирования одной из самых противоречивых фигур мировой истории¹⁸, соискатель обращает внимание на следующий момент. Сам композитор предстает в воспоминаниях современников человеком с «активной гражданской позицией, чувством обостренного восприятия и осмысления действительности, философско-этической одухотворенностью и, шире, – концептуальностью

¹⁸ Джордано Бруно, с одной стороны, предстает доминиканским монахом, с другой – философ-пантеистом, поэтом, автором многочисленных научных трактатов, проповедовавшим картину мира, резко противоречащую существовавшей в то время.

мышления»¹⁹, что позволяет говорить о несомненном сходстве духовных установок С. Кортеса и его персонажа.

Опера была написана в 1977 году, став для композитора первым произведением для музыкального театра. За счет усиления драматургической функции хора, значения символики, ассоциативности опера обнаруживает в себе одновременно черты оперного и ораториального жанра. Партии Чтеца и Хора, комментирующие драматическое действие и истолковывающие смысл событий, давая им оценку как бы со стороны, позволяют исследователям говорить об использовании принципов театральной драматургии «эпического театра» Б. Брехта.

Большинство персонажей оперы обезличены: Магистр инквизиции, Нунций, Вдова книготорговца, Письмоводитель, Монах. Кроме этого, есть ряд вымышленных героев (дочь Сенатора Паола и единомышленник ученого Лодовико). Под своими подлинными именами выступают представитель светской власти в Венецианской республике сенатор Алоизи Фоскар, сам Джордано Бруно и Джованни Мочениго, пригласивший его в Венецию. В число действующих лиц, обретающих статус равноправных участников происходящих событий, также включены Чтец (партия, символизирующая голос автора) и хор, выполняющий двоякую функцию. С одной стороны, это хор-современник XVI века: он является не только символическим образом простого народа, выражающим его мысли, желания и чаяния, но и непосредственным участником событий. В других случаях стилизованное исполнение им католических песнопений помогает композитору обрисовать эпоху. Сквозное развитие образа хора-современника выстраивается по принципу соотношения Прошлое – Настоящее.

Семантическим ядром оперы стали три генетические линии: эпос – лирика – драма. В этой триаде лидирующая роль отдана эпической концепции. Последняя опознается в наличии философско-гуманистической идеи, тяготении к комментированию, самостоятельной линии «авторского слова», преобладании повествовательности над драматическим действием. Для реализации творческого замысла автором была выбрана концепция двухактного сочинения в шести картинах с прологом и эпилогом. Сюжетная линия оперы «Джордано Бруно» разворачивается не спеша, в русле эпического повествования. При этом неоднократно повторяемая у хора, других персонажей фраза «по долгу совести», ритмико-интонационное отражение которой проводится также у оркестра , служит своего рода скрепой разворачивающейся в пространстве синтетического художественного целого трагедии.

В драматургии оперы «Джордано Бруно» четко просматриваются три образно-интонационные сферы. Одна из них принадлежит действующим лицам-аристократам. Их вокальные партии в большинстве случаев интонационно слабо выражены и имеют ограниченную амплитуду, максимально имитируя человеческую речь. Ведущий прием, который

¹⁹ Ганул Н. Г. В пространстве оперных миров Сергея Кортеса //Музыкальная академия. 2011. № 4. С. 131.

композитор использует для их портретирования – применение таких речитативов, как *recitativo secco*, *recitativo accompagnato*, *recitativo a tempo*, а также певучего речитатива, причем, как в чистом виде, так и в соединении нескольких его разновидностей. При этом речитативы здесь не предвосхищают собой каких-либо последующих развернутых мелодических построений, а являются независимой самодостаточной музыкальной единицей. Другая образно-интонационная сфера связана с простыми жителями, чьи музыкальные характеристики имеют сходство с образами аристократии. Те же сонорные звучания у хора, использование алеаторических и декламационных приемов.

Вместе с тем, в обрисовке образов простых людей композитор использует и другие средства выразительности: четко ритмизованную структуру с ясным выделением сильной доли и достаточно прозрачную фактуру; обращение к танцевальным или песенным жанрам. Особняком стоят музыкальные характеристики самого Джордано Бруно и, отчасти, его единомышленника Лодовико. Прежде всего партия ученого поручена композитором достаточно редкому певческому голосу – героическому тенору. Этот голос, отчасти перекликающийся с некоторыми характеристиками баритона, подразумевает большой объем и звучность, особенно сильную в средней и низкой тесситурах.

По многим приметам трактовка образа ученого оказывается близка к образной сфере простого народа. Те же четкость ритма и метра в изложении вокальной партии, использование инструментов струнно-смычковой и деревянной духовой групп в оркестре, с предпочтением чистых тембров, прозрачность оркестровой фактуры, что, возможно, связано с намерением композитора подчеркнуть отсутствие у мыслителя благородного происхождения и его близость к выходцам из низших слоев общества. Однако, в отличие от представителей данной сферы образ Джордано Бруно получает в опере С. Кортеса значительное развитие, что подтверждает лейтинтонация главного действующего лица оперы, которая прежде звучит в Третьей картине (нотный пример 1), а затем – в Четвертой, в сцене принятия мыслителем решения об отречении от своего учения (нотный пример 2).

Пример 1. Лейтинтонация Джордано Бруно. Третья картина.



Пример 2. Лейтинтонация Джордано Бруно. Четвертая картина.



Кульминация в развитии образа мыслителя происходит в Шестой картине – Сцене сожжения на костре. Подчеркивается, что здесь отсутствует вокальная партия как таковая, а образ самого Джордано Бруно представлен в инструментальном звучании. Композитор использует марш с нехарактерным для него пятидольным размером, отличающийся минимумом выразительных средств и прозрачностью оркестровой ткани.

В центре второго параграфа Второй главы *Музыкально-пластическое решение образа Конфуция в одноименной танцевальной драме Кун Дэсинь, Чжан Цюя и Мао Вэйвэя* находится танцевальная драма «Конфуций». Ее анализ предваряет раздел, выявляющий аналогии между философией и танцем, который обнаруживает свое родство с музыкой на уровне ритма и жеста. Основанием для корреляции обозначенных видов деятельности служит тот факт, что многие философские установки оказали непосредственное влияние на формирование современной культуры танца. Выстраивая систему аргументации, соискатель акцентирует внимание на таких персоналиях, как:

- ницшеанка А. Дункан;
- основательница орхеистики²⁰ доктор философии В. Дьенеш – студентка философа А. Бергсона, чьи труды она впоследствии переводила;
- М. Вигман, осваивающая азы свободного танца на горе Истины²¹ и написавшая в 1933 году статью «Философия современного танца»;
- М. Бежар, отец которого – Г. Берже был профессиональным философом;
- С. Руднева, восторженная слушательница ницшеанца и глубокого знатока античности Ф. Ф. Зелинского, проводившая аналогию между «потокосознания» и «потокос движения».

Подчеркивая, что для Ницше танец выступал аналогом мысли²², соискатель выстраивает систему доказательств, обращаясь к его философским трудам. В работах «Человеческое, слишком человеческое», «Рождение трагедии из духа музыки», «Так говорил Заратустра» и др. Ницше под разным углом зрения раскрывает объединяющую мысль и танец сущность.

Отстаивая положение об актуальности провозглашаемых философом идей о месте и роли танца в жизни человека, соискатель сосредоточивается на понятиях *мышление в движении* (Е. К. Луговая), *ритмомышление* (И.А. Герасимова), *пластическое мышление* и *этнопластическое мышление* (Н.А. Догорова). Помимо этого, в фокусе научного интереса соискателя оказывается авторская концепция современного французского философа Алена Бадью, эстетическая позиция которого базируется на «мирном договоре между

²⁰ В Древней Греции орхеистикой называли процесс обучения юношей военным танцам, которые сопровождалась также освоением упражнений для хорового пения. В случае с дидактикой Дьенеш речь идет о свободном танце, интегрировавшем в себя не только поэзию, но и историю, религию, хоровую театрализацию, импровизацию. В частности, известно, что помимо музыкального сопровождения Дьенеш использовала в качестве музыки стихи таких авторов, как Рабиндранат Тагор и Михай Бабич.

²¹ Место обитания художников, философов, анархистов, теософов, нудистов, проживающих коммуной в итальянской Швейцарии, лидер которых – Рудольф Лабан организовывал занятия «хорами», основанными на жесте и движении, помещая в центр своей эстетической концепции экспрессивный танец, реализуемый в архитектуре пространства.

²² Отголоском ницшеанского понимания одного и другого слышатся слова А. Белого, который стремился к тому, чтобы его творения являли собой танец самоосуществляющейся мысли.

искусством и философией»²³. Его имя известно российскому читателю благодаря следующим работам философа, переведенным с французского языка на русский: «Манифест философии», «Этика», «Делез», «Метаполитика», «Бытие и событие».

В центре исследовательской оптики соискателя – работа философа, названная А. Бадью «*Petit Manuel d'inesthétique*» («Малое руководство по инэстетике»²⁴), которая увидела свет в 1998 году. Ссылаясь на Декарта, Лейбница, Руссо, Гегеля, Ницше и всех последующих философов, вплоть до Хайдеггера, А. Бадью пишет о необходимости рассматривать истину сквозь призму философии, математики, политики и искусства. Примечательно, что интересующие соискателя области знания – философия и искусство – оказываются расположенными в начале и в конце выстраиваемой Бадью цепочки, что дает основание к их сближению. При этом танец также выступает у Бадью метафорой мысли, являя собой знак возможности искусства, вписанного в тело.

Вместе с тем, наш современник отказывается, подобно Ф. Ницше, видеть в танце вакхическое буйство и экстаз. Напротив, это исключительно утонченная мысль, угадываемая посредством «демонстрации латентно сдерживаемого движения, <...> получающая реализацию в такой траектории, которая <...> рассекает и поддерживает вечно уникальное утверждение»²⁵. Более того, сущность танца, по мнению А. Бадью, раскрывается не столько в актуальности реализуемых в процессе движения позы, жеста, прыжка, сколько в их виртуальности.

Предположительно, речь в данном случае идет о двойственной форме танца по аналогии с двойственностью музыкальной формы, как об этом пишет В. В. Медушевский. В итоге имманентно присущая танцевальным *ras* энергия, опознаваемая на уровне противоположной «готовому» продукту деятельности (мыследеятельности), может быть уподоблена интонационной стороне музыкальной формы как исполненного смысла переживания. В единстве с аналитической стороной, рифмующейся с очевидностью распределяемых во времени жеста, позы и прыжка, подлинный танец складывается из слияния того, что «осталось удерживаемым внутри движения» с тем, что становится явственным движением²⁶.

Признавая, что современная философия танца обнаруживает точки соприкосновения с философией музыки, соискатель анализирует нацеленные на воплощение образа Конфуция средства выразительности, актуализируемые в

²³ «Эстетика Алена Бадью: мирный договор между искусством и философией» – так называется статья Андрея Шенталь о французском философе, размещенная на сайте «Теория и практика». Подробнее см.: Шенталь А. Эстетика Алена Бадью: мирный договор между искусством и философией. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10032-alain-badiou-handbook-of-inaesthetics>

²⁴ Инэстетика А. Бадью связана с установкой, в рамках которой «искусство само по себе является производителем истин». Подробнее по данному вопросу см.: Бадью А. Малое руководство по инэстетике / пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна. СПб.: Европ. ун-т в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с.

²⁵ Бадью А. Малое руководство по инэстетике. Цит. изд. С. 66.

²⁶ Осинцева Н.В. Танец в философии Алена Бадью. URL: https://chgik.ru/sites/default/files/news/files/dissovet01_fomchenko_svedopp_osintseva.pdf.

одноименной танцевальной драме. Обращение к жизни великого мыслителя в контексте музыки, звучащей в союзе с телесным Логосом, оправдано не только той ролью, которую Конфуций отводил музыке в жизни государства, но и синтезом музыки, слова и жеста, характерных для отстаиваемого Конфуцием ритуала. Помимо этого, как гласит легенда, в день рождения Конфуция в то место, где находился ребенок, спустились небесные музыканты. Потому, именно танцевальная драма, состоящая из шести частей – «Пролог. Вопрос», «Изгнание», «Голод. Милостыня», «Датун» («Гармония»), «Жэнь шан» («Смерть жэн»), «Эпилог. Музыка»²⁷, с наибольшей полнотой раскрывает жизненный путь философа.

Инструментом, который выполняет функцию лейттеобра Конфуция, сопровождая как его появление на сцене, так и его уход, становится китайская флейта ди²⁸. Здесь же уместно сказать и о лейттеме мыслителя, которая складывается не сразу, будучи изначально ритмически и интонационно рассредоточенной в звучании инструментов оркестра, открывающего драму. Несмотря на то, что основа этой темы – интервальный состав, лад, соотношение длительностей – остается неизменной, сама тема всякий раз предстает в новом обличье. Сохраняя границы диапазона сексты, в пределах которой движение восьмыми, четвертями и половинными происходит то поступенно, то в опоре на терцию, кварту или квинту как вверх, так и вниз, композитор в одном случае помещает начало мелодии из-за такта, а в другом – на сильную долю, что сказывается на характере ее звучания (нотные примеры 3; 4).

Пример 3. Лейттема мыслителя. Часть Первая. «Пролог. Вопрос».



Пример 4. Лейттема мыслителя. Часть V. «Жэнь шан».



Эти и другие метаморфозы не только помогают избежать монотонности музыкального дискурса, но и обогащают пластический рисунок танцевальной

²⁷ По сути, название этой последней, шестой части танцевальной драмы отвечает ситуации, о которой нам известно благодаря ученикам Конфуция: за семь дней до своей кончины Конфуций поднялся рано утром «и, заложив руки за спину..., пошел к двери, *напевая* про себя: «Великая гора должна искрошиться, сильное бревно должно поломаться, и мудрый человек – склониться, как былинка» (курсив наш – *Х. Ц.*). Подробнее по данному вопросу см.: *Мудрость Конфуция: афоризма и поучения* / под ред. В. П. Бутромеева, В. В. Бутромеева. М.: Олма Медиа Групп, 2010. С. 259.

²⁸ Флейта ди – китайская поперечная флейта с шестью игровыми отверстиями, отличающаяся широким диапазоном и четким звучанием.

лексики новыми красками. Особый статус музыки как духовной пищи угадывается в четвертой части драмы «Голод. Милостыня». Словно вступая в противоборство со своим ниспровергателем Мо-цзы, Конфуций играет на гуцине²⁹, чтобы помочь сохранить силу духа изнуренным дорогой и голодом ученикам. Именно таким образом проявленная со стороны Учителя забота помогает им отказаться от пищи, которую предлагают их идейные противники.

Исчерпывающая музыкальная характеристика Конфуция предстает лишь в пятой части, которая получила название «Жэнь шан» («Смерть жэнь»). Лейттема мыслителя раскрывается посредством трех разделов: первый представляет собой мужское соло в сопровождении оркестра; второй – соло флейты ди, которая сначала также звучит в сопровождении оркестра, а затем наряду с оркестром поддерживает хоровое исполнение; третий раздел вновь возвращает к мужскому соло, только уже без музыкального сопровождения. Оправданность такого решения соискатель объясняет следующим образом.

Поскольку смерть жэнь означает то, что с уходом мыслителя мир лишился свойственных этому человеку добродетелей, постольку музыка растворяется в тишине, полностью освобождаясь от оков материальности, знаками которой выступают инструменты. В свою очередь, появление в шестой части танцевальной драмы учеников, повторяющих под сопровождение флейты ди и оркестра крылатые фразы учителя, становится метафорой продолжения дела Конфуция, демонстрируя их стремление к обретению добродетелей. Соответственно, возникает ситуация, уравнивающая невосполнимость утраты: жэнь вновь возрождается в единстве музыкального, вербального и хореографического дискурсов.

В **Заключении** формулируются основные результаты исследования и намечаются перспективы, связанные с изучением композиторской рефлексии, актуализируемой в процессе создания образа мыслителя в мировом музыкальном наследии. С этой точки зрения видится весьма интересной возможность провести сравнительный анализ музыки Р. Глиэра, написанной к пьесе «Цюй Юань», которая была поставлена в Советском Союзе, и музыки Ши Гуаннаня к одноименной опере. Столь же перспективным может стать исследование, нацеленное на возможность выявить общее и особенное в музыкальном портретировании мыслителя в опере С. Кортеса «Джордано Бруно», одноименной опере Ф. Филидеи, премьера которой состоялась в 2014 году в Доме музыки города Порту и рок-опере «Джордано» (1988) Л. Квинт.

Предположительно продуктивным для современного музыкознания будет и опыт обнаружения точек соприкосновения между музыкальной составляющей упомянутых образцов и киномузыкой. Последнюю соискатель связывает с советским и зарубежным кинематографом, представленным:

- совместным творчеством режиссера А. Народицкого и композитора А. Хачатуряна («Костер бессмертия», 1955);

²⁹ Гуцин – китайский семиструнный щипковый музыкальный инструмент. Его история насчитывает более 3000 лет. В древнем Китае он являл собой элегантный инструмент, который часто ассоциировался с Конфуцием.

- режиссерской работой Р. Росселини, выполненной в содружестве с композитором М. Нашимбене («Сократ», 1973);
- творческим союзом режиссера Д. Монтальдо и композитора Э. Морриконе («Джордано Бруно», 1973);
- мультипликационным фильмом режиссера Владимира Гончарова и композитора Якова Лапинского («Джордано Бруно», 1984);
- творческим тандемом режиссера Виктора Соколова и композитора Шандора Каллоша («Сократ», 1991).

Наконец, пристального внимания со стороны теоретиков музыки заслуживают произведения санкт-петербургского композитора Грайра Ханеданьяна, центральное место в музыкальном творчестве которого занимает духовная опера. На сегодняшний день известны такие написанные в этом жанре художественные творения композитора, как:

- «Сократ» (2001);
- «Мессия – Сын человеческий» (2017);
- «Святой апостол Петр» (2018).

Солидаризируясь с М. И. Карпечем в том, насколько важно, чтобы процесс постижения музыки проходил в условиях актуализации широкого художественного контекста³⁰, весьма привлекательной может оказаться аналитическая работа по обнаружению точек соприкосновения между музыкальным и живописным портретированием одного и того же лица. Например, портрет философа Сенеки кисти П. Клее («Senecio», 1922); его музыкальный образ в опере К. Монтеверди «Коронация Поппеи» на либретто Дж. Ф. Бузенелло (1642), музыкальное портретирование философа во второй пьесе триптиха Э. Денисова «Три картины Пауля Клее» для альта и камерного ансамбля (1985).

Перспективным в очерченном ракурсе видится и сравнительный анализ музыкальных средств выразительности, используемых при воплощении образа Джордано Бруно из одноименной оперы С. Кортеса и оперы «Эйнштейн» немецкого композитора П. Дессау.

Признавая верность позиции, согласно которой «музыкальная культура современного государства или индустриального региона, а также любого провинциального города не мыслится без духовно-практической деятельности композиторов по созданию произведений музыкального искусства и по развитию форм музыкальной жизни»³¹, соискатель надеется на то, что предпринятое им диссертационное исследование даст импульс рефлексивно-творческому подходу к восприятию и оценке художественного результата такой деятельности, независимо от избранного композитором жанра.

Наконец, учитывая тот факт, что 2024 и 2025 годы были объявлены, согласно Указу Президента РФ В. В. Путина, перекрестными годами России и

³⁰ Карпец М.И. Метаморфозы трансгрессии творческой модели в музыкальном искусстве // Сравнительное искусствознание – XXI век. СПб.: Изд-во РИИИ, 2021. Вып. 3. С. 275.

³¹ Умнова И.Г. Творческие объединения композиторов в музыкальной жизни Кемеровской области // Вестник КемГУКИ. 2019. № 46. С. 14.

Китая, проведенное исследование также закладывает фундамент для музыкального диалога и шире – диалога культур как залога мира и процветания обеих стран.

Публикации по теме диссертации

Монографии

1. Хуан, Цзэхуань. Музыка в представлении китайских мыслителей: pro et contra / Шаоин Го, Чжофэнь У., Цзэхуань Хуан // Искусство как социокультурный проект: коллективная монография – Саратов ; Москва: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2021. – С. 16–34. (1,13 п.л./ 0,4 п.л.).

2. Huang, Zehuan. “Hand to Hand Dance” as a Metaphor of Life (on the Question of the Artist’s Book by Pavel and Natalia Martynenko / Zehuan Huang // The many faces of art / 艺术的形式是多样的 : a collective monograph = Многоликость искусства: коллективная монография – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2024. – С. 68–80. (0,81 п.л.).

Статьи в рецензированных научных журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ:

3. Хуан, Цзэхуань. Образ мыслителя в контексте современного искусства: опыт аналитики / Цзэхуань Хуан // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – № 1. – С. 209–220. – DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-209-220. (0,75 п.л.).

4. Хуан, Цзэхуань. Традиции и новации в современной интерпретации классического искусства / О.В. Рыжанкова, Цзэхуань Хуан, Н. Б. Акоева // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 2(81). – С. 62–68. (0,44/0,15 п. л.).

5. Хуан, Цзэхуань. Танцевальная драма «Конфуций» / Цзэхуань Хуан // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, – № 1. – С. 191–199. – DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-191-199. (0,57 п.л.).

6. Хуан, Цзэхуань. «Цюй Юань»: пьеса и опера / Цзэхуань Хуан // Вестник АГУ. – 2022. – Вып. 292. – С. 143–148. – DOI: 10.53598/2410-3489-2022-1-292-143-148. (0,38 п.л.).

Статьи в научных изданиях, индексируемых в международных базах данных:

7. Huang, Zehuan. The Small Contrapuntal Cycle in the Music of Paul Natorp / P. S. Volkova, Shaoying Guo, Zehuan Huang // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2022. – No. 2. – P. 94–103. – DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.094-1036. (0,63/0,21 п.л.).

8. Хуан, Цзэхуань. Книга художников Павла и Натальи Мартыненко «Рукопашный танец»: опыт рецептивной эстетики / Цзэхуань Хуан // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2023. – № 4. – С. 214–224. – DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.214-224. (0,69 п.л.).

Статьи в других научных изданиях:

9. Huang, Zehuan. Proteism in a cinematic portrait of a woman-philosopher // S.L. Grigoryev, P.S. Volkova, L.V. Shcheglova, Zehuan Huang // Research Result. Social Studies and Humanities. = Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. – 2022. – Т. 8. – №. 4. – С. 91–105. – URL: <http://rrhumanities.ru/journal/article/2928/> (0,94 п.л./0,24 п.л.)

10. Хуан, Цзэхуань. Национальная танцевальная драма «Конфуций» в контексте диалога культур Востока и Запада / Цзэхуань Хуан // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Серия: Исторические, Культурология. Политические науки. – 2023. – № 4. – DOI: 10.23672/HSCP.2023.11.86.003. (0,4 п.л.).

11. Хуан, Цзэхуань. Философские воззрения Конфуция и Цюй Юаня: сходства и различия / Цзэхуань Хуан // Ad rupturam. У разрыва : сб. материалов Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 4–6 марта 2020 г.). – Краснодар : изд-во ИП Магарин О.Г., 2020. – С. 297–305. (0,4 п.л.).

12. Хуан, Цзэхуань. Образ мыслителя в контексте мировой музыкальной культуры / Цзэхуань Хуан // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов/ Ред.-сост. Н.И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб. : Астерион. 2020. – С. 61–66 (0,35 п.л.).

13. Huang, Zehuan. The “Woman Professor” mythologem created by Artistic cinema / N. R. Saenko, P. S. Volkova, V. V. Kortunov, V. A. Perederiy, Zehuan Huang // Perishable And Eternal : Mythologies and Social Technologies of Digital Civilization: proceedings of the International Scientific and Practical Conference. Eds. by D. Ye. Krapchunov, S. A. Malenko, V. O. Shipulin, E. F. Zhukova, A. G. Nekita, O. A. Fikhtner. Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russian Federation. – London : Publisher: European Publishing House 2021. – P. 119–128. – DOI: 10.15405/epsbs.2021.12.03.16. (0,63 п.л. / 0,12 п.л.).

14. Хуан, Цзэхуань. Музыка в пространстве метафизики (на примере мирового философского наследия)/ Цзэхуань Хуан, Чжофэнь У, Шаоин Го // ИКОНИ / ICONI. – 2021. – № 4. – С. 43–58. – DOI: 10. 33779/2658-4824.2021.4.043-058. (0,78 п.л. / 0,36 п.л.).

15. Хуан, Цзэхуань. Музыкальная культура Китая: к истории вопроса /Цзэхуань Хуан // Социально-гуманитарный аспект научного знания: современность и перспективы развития : мат.-лы I Международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию Кубанского Аграрного государственного университета им. И.Т. Трубилина. – Армавир : Изд-во ООО

«Редакция газеты «Армавирский собеседник» (Армавирская типография)», 2021. – С. 324–329. (0,35 п. л.).

16. Хуан, Цзэхуань. «Китайский след» в творчестве Осипа Мандельштама: к вопросу о музыке как универсальном законе бытия / Цзэхуань Хуан // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов/ Ред.-сост. Н.И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. СПб. : Астерион, 2021. – С. 84–92. (0,57 п. л.).

17. Хуан, Цзэхуань. «Цюй Юань» в России / Цзэхуань Хуан // У разрыва : сб. материалов Второй международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 24 июня 2021 г.) . – Краснодар : изд. ИП Магарин О. Г., 2022. – С. 190–192. (0,19 п. л.).

18. Хуан, Цзэхуань. Танец как философия: опыт исследования / Цзэхуань Хуан // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. тр. /Ред.-сост. Н. И. Верба, научн. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб. : Астерион, 2022. – С. 112–115. (0,23 п. л.).

19. Хуан, Цзэхуань. Танец и философия / Цзэхуань Хуан // Российская цивилизация в эпоху глобальной эволюции: обеспечение безопасности и поиск путей решения проблемы в условиях меняющегося миропорядка : сб. статей по мат.-лам II Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов, преподавателей (г. Армавир, 25–26 ноября 2022 г.). – Армавир : Издательство ООО «Редакция газеты «Армавирский собеседник» (Армавирская типография), 2023. – С. 314–316. (0,2 п. л.)

20. Хуан, Цзэхуань. Танец как мышление посредством телесной практики / Цзэхуань Хуан // Социально-гуманитарный аспект научного знания: современность и перспективы развития : сб. ст. по материалам II международной науч.-практ. конф. Социально-гуманитарный аспект научного знания: современность и перспективы развития. – Краснодар : КубГАУ, 2023. – С. 245–347 (0,17 п. л.).