

© Хуан Цзэхуань, 2021

УДК 78.01

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-209-220

ОБРАЗ МЫСЛИТЕЛЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ОПЫТ АНАЛИТИКИ

Хуан Цзэхуань¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация. В статье поднимается вопрос о воплощении в художественном творчестве образа мыслителя, независимо от того, идет ли речь о женщине или о мужчине. В качестве примера автор останавливается на материале симфонической драмы Э. Сати «Сократ», инициаторами создания которой стали женщины – певица Жанна Батори и обладающая артистической натурой меценатка Виннаретта де Полиньяк – музыкант, художник, общественный деятель. Отвечая намерению княгини де Полиньяк «украсить» премьерой свой аристократический салон, в котором блистали ее фаворитки, а также принадлежащие к богеме завсегдатаи салона – поэты, писатели, композиторы, живописцы, Эрик Сати создал свое творение в расчете на женские голоса, в числе которых два сопрано и два меццо-сопрано. Автор статьи фокусирует внимание на постановке «Сократа», которая была представлена в 2016 г. в музыкальном центре Elma (Зихрон-Яков, Израиль) «Та Орега Zuta». В качестве режиссера выступил М. Гровер-Фридлендер, обязанности художника-постановщика выполнила Э. Фридлендер, партию рояля исполнил Д. Червинский. Примечательным в данном контексте оказывается тот факт, что вместо четырех женских голосов, на которые рассчитывал композитор в процессе работы над симфонической драмой, все партии исполняет контртенор Дорон Шлейфер. Помимо Шлейфера на сцене присутствуют профессиональные танцоры: две женщины (Ноам Сандер, Бател Дотан) и мужчина (Ре Такеношита). Последний олицетворяет чистую мысль, рождение которой сопровождается телесной агонией и конвульсиями.

Ключевые слова: личность философа, Э. Сати, Сократ, женщина-мыслитель, опера, симфоническая драма.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хуан Цзэхуань. Образ мыслителя в контексте современного искусства: опыт аналитики // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 209–220. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-209-220.

THE IMAGE OF THE THINKER IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART: THE EXPERIENCE OF ANALYST

Huang Zehuan¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. The article raises the question of the embodiment of the image of the thinker in artistic creation, regardless of whether it is a question of a woman or a man. As an example, the author dwells on the material of E. Satie's symphonic drama "Socrates", initiated by women – singer Jeanne Bathory and art patron Winnaretta de Polignac – a musician, artist, public figure. Responding to the intention of Princess de Polignac to "decorate" her aristocratic

salon with the premiere, in which her favorites shone, as well as the bohemian habitués of the salon – poets, writers, composers, painters, Eric Satie created his creation counting on female voices, including two soprano and two mezzo-sopranos. The author of the article focuses on the production of Socrates, which was presented in 2016 at the Elma Music Center (Zichron Yaakov, Israel) “Ta Opera Zuta”. The director was M. Grover-Friedlander, the duties of the production designer were performed by E. Friedlander, the piano part was performed by D. Chervinsky. Remarkable in this context is the fact that instead of the four female voices, which the composer counted on while working on the symphonic drama, all parts are performed by countertenor Doron Schleifer. In addition to Shleifer, there are professional dancers on the stage: two women (Noam Sander, Batel Dotan) and a man (Re Takenoshita). The latter personifies pure thought, the birth of which is accompanied by bodily agony and convulsions. **Keywords:** the personality of a philosopher, E. Sati, Socrates, a woman thinker, opera, symphonic drama.

Conflict of interests. The author reports no conflict of interest.

For citation: Huang Zehuan (2021), “The image of the thinker in the context of contemporary art: the experience of analyst”, *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 209–220. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-209-220.

В центре статьи – образ мыслителя. Сразу отметим, что, принимая во внимание Аспазию¹, жену и дочерей Пифагора, Диотиму², учениц Платона, Гипатию Александрийскую³, Гиппархию⁴, Хильдегарду Бингенскую⁵ и других женщин⁶, оставивших свой след в мировом культурном наследии, акцентировать внимание на гендерных различиях видится не принципиальным, тем более, что философия как тип мировоззрения не может быть отделена от поступков, политических взглядов, наконец, личной судьбы самого мыслителя. Поэтому любое художественное произведение о философе – это, как правило, попытка постичь не только оригинальность его мышления, но и желание разобраться в прикладной стороне его учения, запечатлеть портрет мыслителя на фоне эпохи, его породившей.

При этом, если образ женщины-мыслителя с наибольшей полнотой представлен в мировом кинематографе⁷, то мыслитель-мужчина попадает также и в фокус композиторской рефлексии⁸. Достаточно упомянуть ряд произведений, глав-

ными персонажами которых стали следующие исторические личности:

- Сократ – «Три картины Пауля Клее» композитора Эдисона Денисова (пьеса “Senechio”) (Волкова П., 2019), духовная опера «Сократ» композитора Грайра Ханеданьяна;
- Христос – духовная опера «Христос» композитора Антона Рубинштейна (Жукова Т., 2018), рок-опера композитора Эндрю Ллойда Уэббера “Jesus Christ – Superstar”, «Мессия – Сын человеческий» композитора Грайра Ханеданьяна;
- Джордано Бруно – опера «Джордано Бруно» композитора Сергея Кортеса, рок-опера «Джордано Бруно» композитора Лоры Квинт; опера «Джордано Бруно» композитора Франческо Филидеи;
- Иоганн Кеплер – симфония и опера «Гармония мира» композитора Пауля Хиндемита;
- Конфуций – музыкальная драма «Конфуций» композитора Чжан Цюй;
- Цюй Юань – опера «Цюй Юань» композитора Ши Гуаннань.

В центре нашего внимания – симфоническая драма «Сократ»

Эрика Сати. Наш выбор обусловлен тем, что заказ на произведение композитор получил от женщины – Виннаретты де Полиньяк, которая совершила этот жест благодаря инициативе певицы Жанны Батори, стремящейся оказать материальную поддержку Сати. Словно солидаризируясь с А.Ф. Лосевым, который дает положительный ответ на вопрос: «Может ли женщина быть мыслителем?»⁹, – композитор вверяет запечатленные в платоновских диалогах философские идеи Сократа и его сподвижников четырем женским голосам: двум сопрано и двум меццо-сопрано.

Другая точка зрения может высвечивать намерение композитора избежать возможного и не столь редкого со стороны любителей музыки и, одновременно, со стороны профессионалов поиска соответствий между исполнителями и воплощенными ими персонажами. Не случайно Сати подчеркивает тот факт, что «как прямо следует из краткого содержания, в “действии” участвуют *только* лица мужского пола: сам Сократ и его ученики»¹⁰. Что же касается инструментального состава оперы, актуального в ситуации премьерного исполнения, то в одном случае следует упомянуть знакомство с творением Сати под аккомпанемент рояля, за которым располагался сам композитор, в другом – в сопровождении оркестра. В частности, известно, что домашний оркестр Виннаретты де Полиньяк состоял из шестнадцати музыкантов и включал в себя двадцать пять единиц, в число которых входили деревянные и медные духовые, ударные и струнные инструменты (Ташлыкова Н., 2016).

О сути сочинения Эрик Сати высказался достаточно лаконично, о чем свидетельствует его письмо к Анри-Пьеру Роше. Вот эти строки: «“Сократ” (мое возлюбленное творение). Да. <...> Это произведение – вот какое странное дело! – нисколько не тоскливое. <...> “Сократ” написан в трех частях по диалогам Платона (в переводе Виктора Кузена). Я устраивал множество прослушиваний для артистов... Да, я ухватил мою добрую звезду. Твой старый друг попал в цель. Он собирается сделаться знаменитым, при этом не превратившись в “зануду”! Исторический прецедент, однако...»¹¹. Значительное, с нашей точки зрения, дополнение относительно интересующего нас произведения – в строках, адресованных Анри Прюньеру: «Здесь возврат к классической простоте, но с современной чувствительностью. Я обязан этим возвращением – в хорошем смысле Браку – и моим друзьям “кубистам”. И да будут они трижды благословенны!»¹².

Апеллирование к картинам Жоржа Брака и кубистов, как представляется, обусловлено их поиском нового языка, посредством которого все так называемые живописные красоты, столь притягивающие обывателя, стираются, оставляя зрителя один на один с сутью изображаемого. Достаточно напомнить, что благословляемых композитором художников «...объединяла мечта о форме, в дни, когда царствовала мысль» (Морозова В., 2016, с. 20). В данном контексте отказ от художественной экспрессии, проповедование ограничений, умиротворяющих эмоции (Морозова В., 2016, с. 20), может рассматриваться с позиции

установки на духовный, лишенный чувственного начала диалог со зрителем, который Сати называет «временной чувствительностью».

Думается, тот факт, что творение Э. Сати носит название симфонической драмы, в которой «Сократу» отказывают как отечественные, так и зарубежные музыковеды (искусствоведы), менее всего связано с жанром конкретного музыкального произведения. На наш взгляд, в данном случае речь идет об исполненной драматизма жизни всякой подлинной личности, которая поставлена перед необходимостью вести непрестанную, никогда не прекращающуюся борьбу против утраты себя во всепоглощающем безличностном механизме, в качестве которого предстают оправдываемые государственной необходимостью институции (напомним, что время написания «Сократа» – время Первой мировой войны¹³).

Другими словами, как Сократ, Платон, так и Сати с его приятелями-художниками являют собой образец противостояния культурному штампу, застою, приводящих к личностной деградации. При этом указание на симфонию (от греч. согласие, созвучие) видится нам знаком того, что имманентная жизнедеятельности личности драма обусловлена релевантной несовместимостью рационального и иррационального, материального и идеального, внешнего и внутреннего, плоти и духа. Не случайно для чтимого Э. Сати Брака было характерно «совершенно особое чувство меры и стиля, которые позволяли его масштабному таланту находиться в рамках гармонии» (Морозова В., 2016, с. 10).

Именно поэтому мы признаем правоту П.-Д. Тамплие, по мысли

которого «совершенно объективная партитура <”Сократа”> предназначена для прямого “обслуживания” философского повествования»¹⁴, что звучит в унисон с концепцией кубистов, отмеченной «повествовательным реализмом, преобразующим природу и отменяющим раздражительность искусства» (Морозова В., 2016, с. 20), а также со словами Э. Сати: «Я сознаю, что во время написания “Сократа” страшно боялся сделать из него очередное “Творение”¹⁵, что в данном случае весьма легко, разумеется...»¹⁶.

Другими словами, музыка как вид искусства, призванный актуализировать смыслообразы, ставится Э. Сати в положение умственной (идеальной) деятельности (мыследеятельности) по актуализации смыслообразов. Имеется в виду попытка показать лишенный какой-бы то ни было субъективности, противостоящий дискретности обыденной жизни мыслительный поток как реальный, объективно присутствующий в бытие виртуальный феномен, актуализацией которого, по сути, и занимался Сократ, равно как и сам композитор наряду с входящими в его ближний круг художниками. В качестве аргумента вспомним такое произведение Сати, как «Гносиенны» (1889–1891), этимология названия которого отсылает нас к лексеме гносис (от греч. – тайное знание, призванное дать избранным освобождение от оков мира, устранив плоть в духе и тьму в свете).

В данном контексте не случайно видится то обстоятельство, что творение Сати представляет собой композицию, вбирающую в себя три части: «Пир»; «На берегах Илизуса»; «Смерть Сократа».

Тот факт, что третья часть – «Смерть Сократа» – значительно превосходит по объему две другие, говорит лишь о том, что свою симфоническую драму Сати выстраивал, следуя правилу золотого сечения: 1:1:3. Принимая во внимание особую любовь композитора к цифре три¹⁷, которая, согласно «Словарю символов», являет собой преодолевающее двойственность движение вперед, квалифицируемое на уровне акта самопознания (Керлот Х., 1994), вполне закономерно, что Сати создавал свое произведение под знаком «божественной гармонии».

Для аргументации обратимся к постановке «Сократа», осуществленной в 2016 г. «Та Орега Zuta»¹⁸ в музыкальном центре Elma (Зихрон-Яков, Израиль). Режиссер – М. Гровер-Фридлендер, художник-постановщик – Э. Фридлендер, партия роля – Д. Червинский.

Знаменательно, что вместо четырех женских голосов, относительно которых так настойчиво напоминал Сати тем, кто работал над постановкой «Сократа», все партии исполняет контртенор Дорон Шлейфер¹⁹. Помимо него на сцене две женщины (Ноам Сандер, Бател Дотан) и мужчина (Ре Такеношита) – профессиональные танцоры.

Трое – Дорон Шлейфер, Ноам Сандер и Бател Дотан облачены в одежды черного цвета, четвертый обнажен по пояс. По-видимому, не прикрытый какой бы то ни было тканью торс мужчины служит знаком чистой мысли, которая пульсирует, мучительно оформляется, рождаясь в конвульсиях и телесной агонии. В качестве декораций используются четыре прямоугольные емкости, напоминающие аквариу-

мы, стенки которых прозрачны. Две из них, поставленные на кирпичную кладку, расположены в левой стороне сцены, две – в правой. В одном из аквариумов слева находятся два бокала с вязкой желто-оранжевой жидкостью цвета абрикосового варенья – возможно, имитация яда, который был вынужден выпить приговоренный к смерти Сократ. Другая емкость становится местом, в которое исполняющий alter ego Сократа танцор ставит два пустых бокала. Именно с ними в руках он выходит, будучи одет в черные брюки, и, ударя бокалы один о другой, начинает драму с их звучания.

Два аквариума, находящиеся в правой стороне сцены, наполнены водой, что некоторым образом рифмуется со второй частью драмы. По-видимому, в данном контексте вода служит знаком иррационального (Маковский М., 1996). Взаимодействуя с погружаемыми поочередно в воду тремя белыми квадратами, сделанными из напоминающего пенопласт вещества, которые переносятся из расположенной слева емкости, влага приводит к их трансформации, вследствие чего на поверхности фигур образуются прежде невидимые изображения – разные по форме листья. Точно также подвергается трансформации и напоминающая сложенную бумагу масса, раскрывающаяся в воде причудливыми узорами в соседней емкости.

Возможность зрителя наблюдать за тем, как в результате соединения двух противоположных начал, символами которых, условно говоря, выступают сухое (рациональное начало) и мокрое (иррациональное начало), возникает нечто третье, с неизбежностью подводит к следующей

мысли. Очевидная раздельность не всегда являет собой свидетельство подлинности. То обстоятельство, что преодоление бинарности приводит к преобразению исходных материалов, которое происходит под музыку симфонии, заставляет вспомнить слова композитора. Компенсацией своей близорукости, полученной от рождения, Сати считал природную дальновзоркость.

Интересно, что в числе предметов, обыгрываемых танцорами, оказываются длинные волосы, изначально прикрепленные к головам двух женщин, а позднее – уложенные вдоль распростертого на земле тела Сократа-танцора; бокалы со светящимися точками внутри, которые вместе с прежними складываются в число семь – все они в итоге оказываются в воде, находящейся в аквариуме справа, а также два полукруга – большего и меньшего размеров, возможно, сделанные из жесткой проволоки. В каждую из фигур «вписаны» три треугольника и круг того же материала, что и полукруги.

Выскажем предположение, что длинные золотистые волосы в данном контексте могут рассматриваться и как символ мудрости Сократа, его причастности к энергии солнца и, одновременно, как знак свободы. Известно, что прядь волос, которую отделяли от головы усопшего, символизировала также его отпущенную в загробный мир душу. Одновременно, учитывая место премьерной постановки, которая проходила на израильской земле – оплоте иудаизма – волосы могут выступать знаком мужской силы, как это представлено в истории о Самсоне и Далиле, в том числе означать плодородие,

что служит связующей нитью с появляющимися в воде изображениями листьев на белых квадратах. В частности, как писал Ориген, «назарей не стригли волос, поскольку все, созданное праведниками, процветает и листья их не должны опадать»²⁰.

Что же касается числа семь, то в сумме двух чисел – тройки и четверки – оно символизирует единство верха и низа, будучи связанным с Аполлоном – богом Солнца. В свою очередь, геометрические фигуры, представленные в полукруге, служат, на наш взгляд, обобщением всех прежних знаков и символов: тройки, семерки, оппозиции неба и земли, триединства как знака целостности, обретаемой через преодоление бинарности и т.д. и т.п.

Достаточно вспомнить, что в Античности отношение к кругу было следующим. С одной стороны, он ограничивает внутреннее пространство, которое рассматривалось как конечное, но с другой – само образующее такое пространство круговое движение потенциально бесконечно. Не потому ли alter ego Сократа и одна из женщин осуществляли с находящимися у них в руках фигурами круговые движения, напоминающие вращение руля? Думается, подобный жест можно рассматривать и как пластическую речь, отсылающую нас к Платону, который связывал форму круга с «подвижным образом недвижной вечности»²¹.

Тот факт, что актуализируемые в рассматриваемой постановке знаки и символы вполне органичны музыке симфонической драмы, опознается в ряде нотных примеров. Так, в третьей части «Смерть Сократа»

Сати в качестве вступления использует четырехтактовое (4) проведение инструментальной темы, построенной на неизменном восходящем

движении трезвучий (3). Последующая тема вокальной партии развивается в пределах диапазона терции и квинты (3+4) (пример 1).

Пример 1. Начальный фрагмент первого раздела третьей части «Смерть Сократа»

III. MORT DE SOCRATE
(PHÉDON)

CHANT

PIANO

PHÉDON

Depuis la condamna-tion de Socra-te, nous nemanquons

И только в третьем разделе (пример 2) в финальных звуках появляется интервал нисходящей квинты, которая затихает (затухает) на фоне инструментального проигрыша, отмеченного пульсацией от увеличенной квинты к чистой квинте, наблюдаемой в среднем голосе. При этом бас, октавой дублирующий восходящее движение малой секунды от *eis* к *fis*, поддерживает двойственность ситуации, в рамках которой *нижнему* регистру поручено вести партию, ассоциирующуюся с движением *вверх*. Более того, столь очевидно фиксируемый слухом и зрением интервал восходящей секунды оказывается значимым в тот момент, когда после нисходящей квинты от *e* к *a*, исполняемой в вокальной пар-

тии, следующий инструментальный проигрыш начинается с ноты *h*, подчеркнуто акцентируемой. Подобный прием создает эффект легкого вдоха, звучание которого после глубокого выдоха, опознаваемого в нисходящей квинте, весьма обнадеживает. Этот вдох – знак исполненной молчания вечности, прикосновением к которой отмечен мудрец Сократ.

Однако, что для нас наиболее примечательно, так это присутствие на сцене у левой кирпичной кладки двух детских (игрушечных) фортепиано белого цвета. Чередование черных и белых клавиш вновь напоминает нам об оппозиции тьмы и света, материи и духа, которые олицетворяют и цвета одеяний участников драмы – сначала чер-

Пример 2. Начальный фрагмент третьего раздела третьей части «Смерть Сократа»

ные, а потом – белые, причем оба инструмента ко времени наступления третьей части симфонической драмы женщины-танцоры перенесут в противоположную сторону, а позднее пытаются оживить ими Сократа, оставляя их в итоге рядом с его поверженным телом. Интересно, что именно в третьей части драмы в предваряющем ее тексте, который читает контртенор на иврите, неоднократно произносимые слова «философия» и «музыка» опознаются независимо от знания либо незнания этого языка.

Специально подчеркнем: обозначенные слова оказываются знакомыми и для музыкального портрета другого мыслителя – Конфуция. Его образ запечатлен в танцевальной драме «Конфуций», созданной

режиссером Конг Десин и композитором Чжан Цюй по сценарию Лю Чунь. Шестая, завершающая танцевальную драму, часть носит название «Конечная музыка». Наряду с пятью другими частями – «Предисловие и вопрос», «Унесенные миром», «Вся еда», «Датун», «Рен Ян», – она выступает гармонизирующим жизненный путь мыслителя итогом, занимая таким образом сильную позицию в тексте драмы.

Другими словами, то, что начинается с вопроса, завершается ответом, обретение которого достигается посредством согласования противоречий. С этой точки зрения искусствоведческий анализ симфонической драмы Эрика Сати «Сократ» и танцевальной драмы Чжан Цюй

«Конфуций» видится весьма перспективным. Такой анализ даст возможность выявить характерные для создания образа мыслителя музыкальные средства выразительности, представленные в разных культу-

рах, позволит расширить представления о музыке как невербальной философии, призванной воплотить пульсирующее сознание творца, очищенное от какой бы то ни было чувственности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об уровне образованности Аспазии свидетельствует тот факт, что даже «Сократ иногда ходил к ней со своими знакомыми... чтобы послушать ее рассуждения...» (Плутарх). Отмеченная ситуация запечатлена на живописных полотнах Мишеля Корнеля «Аспазия с греческими философами» (ок. 1670) и Николы Андре Монсио «Дебаты Сократа с Аспазией» (ок. 1800). Подробнее по данному вопросу см.: (Аспазия – женщина, которой восхищались. URL: https://zen.yandex.ru/media/s_snegova/aspaziia-jenscina-kotoroi-voshiscalis-5dce68b2e5968126aa18fcc5 (дата обращения: 03.09.2020)).

² Диотима – жрица, которая обладала острым, глубоким умом и безупречной логикой.

³ Гипатия Александрийская – философ, астроном, математик.

⁴ Гиппархия – ученица Диогена и Кратета. Приводим фрагмент письма Диогена, которое было адресовано землякам Гиппархии по поводу намерения свободных граждан дать новое имя своему городу в честь его уроженки: «Вы правильно поступили, переименовав свой город и назвав его вместо Маронеи Гиппархией. Лучше ему называться по имени Гиппархии, которая хоть и женщина, но философ, чем по имени Марона, виноторговца, хоть он и был мужчиной» (Кайдаш-Лакшина С. Женщина-философ Гиппархия в Древней Греции. URL: <https://svpressa.ru/culture/article/114849/> (дата обращения: 03.09.2020)).

⁵ Абатесса бенедиктинского монастыря отмечена многими талантами, которые проявились в занятиях поэзией, музыкой, живописью, медициной, лингвистикой, наукой и философией.

⁶ Как пишет О.А. Штайн, «...в истории философии можно перечислить порядка 57 женских имен. За 27 веков развития философии – если начать отсчет от Фалеса Милетского (640–562 гг. до н. э.) – получим одну женщину-философа на полвека – не так уж и мало. Судьба целого поколения» (2015, с. 252).

⁷ См., например, кинематографические работы о таких женщинах, как:

- Софья Перовская – «Софья Перовская» (СССР, 1967). Режиссер Лео Арнштам, музыка Дмитрий Шостакович;

- Роза Люксембург – «Роза Люксембург» (Чехословакия, Германия (ФРГ), 1986). Режиссер Маргарете фон Тротта, музыка Николас Эконому;

- Эдит Штайн, св. Тереза Бенедикта Креста – «Седьмая комната» (Венгрия, 1995). Режиссер Марта Месарош, музыка Мони Овадия;

- Рэнд Айн – «Тайная страсть Айн Рэнд» (США, Канада, 1999). Режиссер Кристофер Менол, музыка Джеф Бил;

- Мёрдок Джин Айрис – «Айрис» (Великобритания, США, 2001). Режиссер Ричард Айра, музыка Джеймс Хорнер;

- Симона де Бовуар – «Любовники Кафе де Флор» (Франция, 2006). Режиссер Илан Дюран Коэн, музыка Грегуар Хецель; «Сартр, годы страстей» (Швейцария, Франция, Италия, Бельгия, 2006). Режиссер Клод Горетта, музыка Батист Тротиньон (Гуревич П., 2016);

- Саломе Лу Андреас – «Когда Ницше плакал» (США, 2007). Режиссер Пинхас Перри, музыка Шэрон Фарбер; «Lou Andreas-Salome» (Германия, Австрия, Италия, Швейцария, 2016). Режиссер Кордула Каблиц-Пост, музыка Юдит Варга;

- Гипатия Александрийская – «Агора» (Испания, 2009). Режиссер Алехандро Аменабар, музыка Дарио Марианелли (Корецкая М., 2016);

- Зонтаг Сьюзен – эпизод «Неоконченное» в коллективном проекте «Германия 09» (Германия, 2009). Режиссер Николетт Кробиц, музыка Ясмينا Табатабай;

- Арендт Ханна – «Ханна Арендт» (Германия, Люксембург, Франция, Израиль, 2012). Режиссер Маргарете фон Тротта, музыка Андре Мергенталер и др.

⁸ Специально отметим, что женщина также нередко предстает в качестве центрального персонажа в творчестве композиторов,

будь то балет или опера, однако в большинстве случаев сюжет выстраивается вокруг любовной драмы. Пожалуй, исключение составляет лишь музыкальная жизнь Жанна Д'Арк – женщины-воина, образ которой вдохновил множество композиторов на создание своих произведений – кантат, опер, ораторий, опер-ораторий, музыки к пьесам. Помимо этого, Жанна Д'Арк живет в музыкальных композициях, созданных в стиле рок- и поп-музыки.

⁹ Подробнее по данному вопросу см.: (Кибальник С., 2014; Лосев А.Ф. Женщина-мыслитель. Роман. URL: ccl.org/contrib/ru/Other/Losev/woman.pdf (дата обращения: 15.08.2020).

¹⁰ Ханон Ю.Ф. Эрик-Альфред-Лесли: Совершенно новая глава (во всех смыслах). URL: [http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_\(Эрик_Сати\)](http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_(Эрик_Сати)) (дата обращения: 09.09.2020).

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ «Для меня эта война, – признавался в письме к Полю Дюка Сати, – своего рода конец света, значительно более тупой и бессодержательный, чем если бы он был на самом деле. К счастью, мы не присутствуем лично на этой грандиозной, но тупой & бесчеловечной церемонии: хотелось бы надеяться, что последней из всех...» (Ханон Ю.Ф. Эрик-Альфред-Лесли: Совершенно новая глава (во всех смыслах). URL: [http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_\(Эрик_Сати\)](http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_(Эрик_Сати)) (дата обращения: 09.09.2020)).

¹⁴ Цит. по: Ханон Ю.Ф. Эрик-Альфред-Лесли: Совершенно новая глава (во всех смыслах). URL: [http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_\(Эрик_Сати\)](http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_(Эрик_Сати)) (дата обращения: 09.09.2020).

¹⁵ На наш взгляд, смысл употребляемого с иронией и потому написанного композитором с заглавной буквы слова «Творение» с наибольшей полнотой раскрывает позиция Г. Аполлинера, высказанная им в отношении Ж. Брака и невольно «открытого» им кубизма: «От прежней живописи кубизм от-

личает то, что он не является искусством, основанным на имитации, но – на концепции и стремится возвыситься до созидания» (цит. по: (Морозова В., 2016, с. 12)).

¹⁶ Цит. по: (Ханон Ю.Ф. Эрик-Альфред-Лесли: Совершенно новая глава (во всех смыслах). URL: [http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_\(Эрик_Сати\)](http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_(Эрик_Сати)) (дата обращения: 09.09.2020)).

¹⁷ Достаточно назвать следующие произведения композитора:

- «Три мелодии для голоса и фортепиано» (1887);
- «Три сарабанды (1887);
- «Три гимнопедии» (1888);
- «Три пьесы в форме груши» (1903);
- «Три подлинных дряблых прелюдии (для собаки)» (1912);
- «Три новые детские пьесы» (1913);
- «Три капризных элегантных манерных вальса» (1914);
- «Три любовные поэмы» (1914);
- «Три фортепианные пьесы для пантомимы» (1916) и др.

¹⁸ «Та Opera Zuta» – творческий коллектив, членами которого являются музыканты, певцы, а также исследователи, интегрирующие разные виды искусства, театр и сферу гуманитарного знания.

¹⁹ Напомним, что премьера «Сократа» под аккомпанемент композитора также проходила при участии одной вокалистки – певицы Жанны Батори.

²⁰ Краткая энциклопедия знаков и символов. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9A%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BA%D0%B0%D1%8F%D1%8D%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2-D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2> (дата обращения: 05.09.2020).

²¹ Ср. схожую мысль, воплощенную в следующих есенинских строках: «Лицом к лицу / Лица не увидать / Большое видится на расстояньи».

ЛИТЕРАТУРА

Волкова П.С., Кочубей И.В. История одного заблуждения: «Senecio» Пауля Клее // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2019. № 7. С. 8–20.

Гуревич П.С., Спинова Э.М. Сладострастие и любомудрие (о сердечных тайнах Жана-Поля Сартра и Симоны де Бовуар) //

REFERENCES

Gurevich, P.S., Spirova, E.M. (2016), “Voluptuousness and love of wisdom (about the heart secrets of Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir)”, *Filosofskaya antropologiya* [Philosophical anthropology], vol. 2, no. 2, pp. 167–206. (in Russ.)

Философская антропология. 2016. Т. 2, № 2. С. 167–206.

Жукова Т.А., Федоренкова О.Ю. Духовная опера А. Рубинштейна и рок-опера Л. Уэббера: единство и раздельность // Жукова Т.А., Федоренкова О.Ю. Библиейские мотивы в отечественной и зарубежной массовой музыкальной культуре второй половины XX века. Краснодар: Магарин О.Г., 2018. С. 37–48.

Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 601 с.

Кибальник С.А. «Роман с ключом» в русской прозе 1920–1930-х годов («Женщина-мыслитель» Алексея Лосева и «Козлиная песнь» Константина Вагинова) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2014. № 2. С. 24–30.

Корецкая М.А. Цена парресии: История Гипатии Александрийской и фильм А. Аменабара «Агора» // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2016. № 1. С. 14–43.

Маковский М.М. Вода // Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: Гуманит. издат. центр ВЛАДОС, 1996. С. 76–78.

Морозова В.Н. Жорж Брак. М.: Комсомольская правда; Директ-Медия, 2016. 72 с.

Ташлыкova Н.Ю. О фрагментах диалогов Платона в опере Эрика Сати «Сократ» // Человеческий капитал. 2016. № 7. С. 64–66.

Штайн О.А. Женщина в истории философии и философия в истории женщины // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2015. Т. 16, вып. 2. С. 251–263.

Kerlot, Kh.E. (1994), *Slovar' simvolov* [Character dictionary], REFL-book, Moscow, 601 p. (in Russ.)

Kibal'nik, S.A. (2014), “«The Novel with the Key» in Russian Prose of the 1920s and 1930s («The Woman Thinker» by Alexey Losev and «The Goat Song» by Konstantin Vaginov)”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika* [Bulletin of the Saint Petersburg University. Series 9. Philology. Oriental studies. Journalism], no. 2, pp. 24–30. (in Russ.)

Koretskaya, M.A. (2016), “The Price of Parrhesia: The Story of Hypatia of Alexandria and the film «Agora» by A. Amenabar”, *Vestnik Samarskoi gumanitarnoi akademii. Seriya: Filosofiya. Filologiya* [Bulletin of the Samara Humanitarian Academy. Series: Philosophy. Philology], no. 1, pp. 14–43. (in Russ.)

Makovskii, M.M. (1996), “Water”, *Makovskii M.M. Sravnitel'nyi slovar' mifologicheskoi simvoliki v indoevropeiskikh yazykakh: Obraz mira i miry obrazov* [Makovsky M.M. Comparative dictionary of mythological symbolism in Indo-European languages: The Image of the world and the worlds of images], VLADOS, Moscow, pp. 76–78. (in Russ.)

Morozova, V.N. (2016), *Zhorzh Brak* [Georges Braque], Komsomol'skaya pravda; Direkt-Mediya, Moscow, 72 p. (in Russ.)

Tashlykova, N.Yu. (2016), “About fragments of Plato's dialogues in Eric Satie's opera «Socrates»”, *Chelovecheskii kapital* [Human capital], no. 7, pp. 64–66. (in Russ.)

Shtain, O.A. (2015), “Women in the history of philosophy and philosophy in the history of women”, *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii* [Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy], vol. 16, Issue 2, pp. 251–263. (in Russ.)

Volkova, P.S., Kochubei, I.V. (2019), “The story of a fallacy: “Sepecio” by Paul Klee”, *Muzykal'nyi al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Musical Almanac of Tomsk State University], no. 7, pp. 8–20. (in Russ.)

Zhukova, T.A., Fedorenkova, O.Yu. (2018), “Spiritual opera by A. Rubinstein and rock opera by L. Webber: unity and separation”, *Zhukova T.A., Fedorenkova O.Yu. Bibleiskie motivy v otechestvennoi i zarubezhnoi massovoi muzykal'noi kul'ture vtoroi poloviny XX veka* [Zhukova T.A., Fedorenkova O.Yu. Biblical motifs in the domestic and foreign

mass musical culture of the second half of the XX century], Magarin O.G., Krasnodar, pp. 37–48. (in Russ.)

Сведения об авторе

Хуан Цзэхуань, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Author information

Huang Zehuan, post-graduate student of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

Поступила в редакцию 15.09.2020

После доработки 10.03.2021

Принята к публикации 12.03.2021

Received 15.09.2020

Revised 10.03.2021

Accepted for publication 12.03.2021