

Corrections to Understanding of Theories of Dialogues and their Implementation in Life World (Experience of Sociology of Knowledge), Part I]. *Filosofskie nauki – Russian Journal of Philosophical Sciences*. 2. pp. 35–49.

4. Gritsenko, V., Danilchenko, T. (2023) Chapter 3. The Quest for Dialogue and Intercultural Philosophy. In: Dallmayr F.R. (ed.) *Dialogue and the New Cosmopolitanism: Conversations with Edward Demenchonok*. Lanham: Lexington Books.

5. Tavrovsky, Y.V. (2018) *Si Tszin'pin. Novaya epokha* [Xi Jinping. The New Era]. Moscow: Eksmo.

6. Bakhtin, M.M. (1986) Toward a Methodology of the Human Sciences. In: Bakhtin, M.M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.

7. Demenchonok, E. (2016) Universal Human Rights in a Culturally Diverse World. In: Demenchonok, E. (ed.) *Intercultural Dialogue: In Search of Harmony in Diversity*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

8. Gritsenko, V.P. (2013) Kul'tura ili kul'tury: protivorechiya globalizatsii i regionalizatsii [Culture or cultures: the contradictions of globalization and regionalization. In: *Regional'naya kul'tura kak faktor ustoychivogo razvitiya obshchestva: sotsial'no-politicheskie, etnonatsional'nye i informatsionnye aspekty* [Regional culture as a factor in the sustainable development of society: socio-political, ethno-national and informational aspects]. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and Arts. pp. 9–18.

9. Demenchonok, E. (2010) Rethinking Cultural Diversity: Intercultural Discourse and Transculture. In: Demenchonok, E. (ed.) *Philosophy After Hiroshima*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

10. Fornet-Betancour, R. (2010) La filosofía intercultural. In: Dussel, E., Mendieta E., Bohorquez C. (eds.) *Latin American, Caribbean and Latino philosophical thought [1300-2000]: history, currents, themes and philosophers*. Mexico: Siglo XXI Editores.

11. Apel, K.-O. (2001) *The Response of Discourse Ethics to the Moral Challenge of the Human Situation as Such and Especially Today*. Leuven: Peeters.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-2-71-80

Цзянь Ай, Б.П. Борисов

ГАО ПИН И ЕГО ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА № 1 «ПЛЫВУЩИЕ ТЕНИ»

До вступления Китая в современную эпоху буддистски-мифологическая мировоззренческая концепция вневременного единства Неба и человека была базовой для сознания китайского общества. Однако в XX–XXI столетиях ситуация резко изменилась. Целесообразность капитализма подвергла отрицанию переживание круговорота, принесла на его место модернистское и постмодернистское сознание. Оказавшись в потоке трансформаций, китайские музыканты почувствовали необходимость выработать адекватную современности духовность. Постмодерн в китайской культуре в таких условиях стремится реконструировать традиционную китайскую культуру в условиях осознания деконструирующего действия исторического процесса. Фортепианная соната № 1 Гао Пина¹, программно обозначенная композитором – «Плывущие тени», показательно иллюстрирует этот процесс.

Ключевые слова: Гао Пин, музыка XXI века, постмодернизм, семантика сонатности, фортепианные произведения китайских композиторов.

¹ См. [1].

Гао Пин родился в 1970 году в Чэнду (провинция Сычуань, КНР), является известным китайским композитором и пианистом. В 1990-е годы он обучался фортепианному мастерству в США, завоевал множество наград на международных конкурсах и гастролировал по миру. Пианист с большой любовью к импровизации.

Возможно, именно из-за любви к импровизации Гао Пин в период обучения в аспирантуре обрел специализацию также и по направлению композиции.

Как композитор, Гао Пин создал множество высокохудожественных музыкальных произведений, утвердив себя, по определению известного китайского музыковеда Ли Сианя, одним из представителей шестого поколения китайских композиторов.

Американский композитор Фредерик Рковск (Frederic Rcowsk) однажды сказал: «Гао Пин – молодой музыкант, который вносит свежую кровь в традицию классической музыки, а концерт Гопина – это настоящее приключение и авантюра». Итальянский журнал *Percorsi Musicali* назвал произведения Гао Пина «...богатством прекрасных деталей, которые стоит открыть для себя... Он обладает большой способностью создавать музыкальные образы, основанные на словах или чистых эмоциях, качества, которые сделали Гао Пина одним из самых важных китайских композиторов последних лет» [2].

Среди наиболее известных произведений, созданных Гао Пином, – «Ночная аллея», «Осенний пруд», «Остаточное танго» и «Хор светлячков» для фортепиано соло, камерная музыка – «Ясный бриз», «В отличие от четырех» и «На дымной реке»; вокальные сюиты, в том числе «Мелодичное оставление»; масштабное произведение «Пипа Синь» (двойной концерт для пипы и скрипки). Среди многочисленных произведений также – две сонаты: фортепианная соната № 1 «Плывущие тени» и соната для виолончели и фортепиано «Скончался».

В целом произведения Гао Пина, в том числе и его сонаты, относятся к области «программной музыки». Программность эта существенно исходит из традиции китайских исполнителей и наполнена «поэтическим подтекстом», реконструирующим «дух былых времен». Например, произведения «Дымные волны на реке» (для бамбуковой флейты, сяо и фортепиано), «Осенний пруд», «Пипа син» и соната «Скончался» названы в честь стихотворений династии Тан.

Для китайской поэзии характерно «использование предметов для выражения эмоций». Этот символизм Гао Пин не только наследует, но и переносит из области поэтической программности в оркестровку и интервально-интонационную символику своих произведений. Кроме того, в камерных произведениях композитора также широко используются и сами традиционные китайские музыкальные инструменты («пипа», «бамбуковая флейта», «сяо», «эрху» и др.). Даже в произведениях для фортепиано-соло, средства мелодии, гармонии и другие ресурсы музыкальной выразительности часто направлены на имитацию звучания народной инструментальной музыки и народного пения. В частности, в сонате «Плывущие тени» используемые композитором многозвучные гармонии настроены на имитацию «блуждающих тонов», типичных для традиционных китайских кантат.

Подобное творческое мышление можно увидеть не только у Гао Пина, но и у многих других современных китайских композиторов, таких как Тань Дунь, Чжан Чао, Дань Чжаои, Чу Ваньхуа [3] и т.д.

В мировую музыкальную культуру в XXI веке входит дух постмодернизма – особого мироощущения, в специфике которого в культуре современности выражается странно-неопределенное, искусственно конструируемое псевдонастоящее, сказочно-катастрофическое псевдобудущее, оживает дух реконструированного прошлого. Постмодерн – это культура деконструкции и конструирования симулякров, идеология, в которой существенное значение имеет приставка «псевдо-» [4; 5; 6]. В полной мере сказанное относится и к современному китайскому музыкальному искусству, также в весьма значительной степени превратившемуся в производителя симулякров.

Столкновение умов традиционно-китайской и западно-европейской ориентации особо отчетливо видно на примере творчества композиторов с возникшим кросс-культурным сознанием, обретших двойную идентичность, увы, но вполне закономерно возникающую в адекватных современному Китаю условиях быстро прогрессирующей глобализации, условиях, когда родившиеся в Китае музыканты получают профессиональное образование за рубежом, обучаются в странах с отличающейся от Китая культурой. Такова особенность многих композиторов, творческая генерация которых склоняется к западной музыке, но по глубинному этнокультурному основанию принадлежащих почве традиционной музыкальной культуры, творящих «новую китайскую музыку», при этом опираясь и систематически используя западные композиторско-творческие технологии.

Гао Пин стал представителем этого направления существенно благодаря своему статусу планетарно гастролирующего пианиста. В фортепианном творчестве/исполнительстве он не программирует свою этнокультурную определенность некими заимствованно-западными композиционными приемами, однако переживание принадлежности и духовной идентичности с уходящей в глубины тысячелетий китайской культурой заставляет его сознательно использовать таковую связь в качестве основы музыкального интонирования.

В период учебы в США, на Гао Пина сильно повлияло широко распространенное в этой стране постмодернистское мышление, причем не столько в аспекте собственно композиторской техники, сколько в собственно мировоззренческом плане. Композитор даже захотел на какое-то время оторваться от непосредственной связи с китайской культурной традицией, в том числе создавая свой собственный музыкальный язык. И тем не менее отход этот был однажды преодолен.

В начале 2015 года пианист Цзоу Сян поручил Гао Пину написать фортепианную сонату «Плывущей тени». Соната стала знаковой, характеризующей начало нового этапа в творчестве композитора, его зрелость и возврат к этнокультурным духовным истокам.

Хотя в названном произведении, обращаясь к «сонатности», композитор не использует традиционный от времен творчества венских классиков тип сонатной формы, на традиционную сонату это произведение намекает используемым адекватно трехчастной сонатной форме контрастом: быстрый – медленный – быстрый.

Черты традиционной для европейской музыки сонатности особо отчетливо в третьей – финальной части произведения. Фрагменты тематического материала из первых двух частей здесь синтезируются и, обретая вариационное развитие, формируют музыкальный импульс, выводящий на кульминацию. Применяется структура, аналогичная финалам традиционной сонаты с добавленными вариациями, что свидетельствует о наследовании и развитии Гао Пином традиций европейской музыкальной культуры. Однако, несмотря на названные связи, авторское определение произведения в качестве «сонаты» – это скорее ассоциация, нежели действительность воспроизведения внутренне конфликтной драматургии, адекватной сонатам исторического времени В. Моцарта и Л. Бетховена. Соната Гао Пина представляет собой именно китайскую по духу реинтерпретацию классического для западноевропейской музыкальной культуры жанра.

Реинтерпретация, как одно из наиболее действенных проявлений духовности постмодерна [7], здесь является способом сказать свое собственное новое понимание сонатности.

Известно, что наиболее существенным условием формирования музыкальной семантики является прежде всего жанровая принадлежность произведения. Именно принадлежность к определенности жанра – этой обобщенной характеристике музыкального образа, нередко вынесенной в заглавие произведения (причем подчас вполне в духе романтически-музыкальной программности), настраивает слушателя на определенность образов, передаваемых музыкой. Источник такого положения существенно базируется на том, что произведения звукоинтонационного искусства по самой природе характеризуются изобразительной беспредметностью.

Музыка – искусство выразительное, а не изобразительное. Названный изначальный дефицит обычно компенсируется посредством привлечения выразительно-изобразительных ресурсов других искусств (литературы, поэзии, живописи), синкретизируясь с музыкальным основанием и задавая изобразительные смыслы собственно музыкальному интонированию. Названная взаимодополняющая связь искусств настолько традиционна и крепка, что в музыке порой полностью исчезает необходимость позиционировать развернутую программу для того, чтобы проявить определенность жанровой специфики содержания произведения. Нередко оказывается достаточным лишь просто обозначить музыкальный опус заголовками, типа – экспромт, вальс, ноктюрн или романс, чтобы актуализировалась в сознании слушателя (еще до начала музыкального интонирования) вполне определенная по своему содержанию жанровая специфика произведения. И эта программирующая установку восприятия специфика заранее произведенной жанровой категоризации произведения искусства принципиально характеризует не только марши, оратории, кантаты, но не менее того также и сонату.

В данном отношении, характеризуя значимость параметра жанровой принадлежности к идентификации семантической стороны музыкального произведения, В.Н. Холопова прямо называет жанр «источником номер один в формировании музыкальной семантики. Ни одна другая искусствоведческая категория, – пишет ученый, – не может сравниться с этим лидером. Музыкальный жанр – ось связи музыкального искусства с самой реальной действительностью» [8. С. 211].

Между тем для семантики искусства существенным оказывается не только жанр, но не менее того – и сам способ конструктивного видения, иначе говоря, – способ изготовления-производства итогового образа, детерминирующий специфику хронотопа², причем как в масштабе пространственно-временных, так и идейно-духовных связей в последнем³.

В данном отношении, безусловно, все жанры музыкального искусства развивают свои собственные уникальные семантически хронотопные характеристики, проявляющиеся не только со стороны собственно жанровых связей, но также и в масштабе организации интонирования, в том числе и посредством монтажа связи тем, лейтмотивов, интонационных переключек и проч.

Не является исключением здесь также и жанр сонаты. Более того, заметим в данной связи, что именно соната/симфония является наиболее семантически нагруженной из множества музыкальных жанров, которые развивались, изменялись, трансформировались и эволюционировали в мировой культуре в течение последних более чем четырехсот лет.

При этом, обращая внимание на тот особый способ организации выразительного интонирования, который сегодня выводит музыкальное искусство в масштаб постмодернизма, заметим, что принцип «монтажа» этой противоположности основанием непосредственности художественного отражения, как принципа создания правды искусства, исторически до тех пор, пока музыка сохраняет себя в качестве рупора реализма, обнаруживается относительно в тени. На авансцену искусства оно выходит только тогда, когда именно созидание художественного образа в хронотоп-композиции возвышается до уровня основания в художественном творчестве.

² Хронотоп – специальный термин, обозначающий существенную связь пространства и времени в структуре виртуального художественного образа. Благодаря применению понятия хронотопа оказывается возможным обоснование принципа фундаментального структурирования пространственно-временных отношений в содержании искусства, понимание искусства в качестве «машины времени». Объяснение содержания понятия, см. [9].

³ В данном отношении, заметим сразу, для художественного метода, реализующего в себе постмодернистский способ видения – отражения – выражения бытия, принципиальное значение принимает основание, ориентированное не столько на правдивое отражение сущностных оснований объекта, сколько на способ делания образа.

Начиная с эпохи барокко складывавшийся жанр сонаты изначально, – как пишет по этому поводу, например, исследователь Р.Г. Шитикова, – основывался на противопоставлении строгого порядка и свободы, полифонического мастерства и гармонических норм музыкальной структурной организации [10. С. 46]. Однако главным в сей композиции все-таки были не только способ создания хронотопа, но – сам образ отражаемого, художественно постигаемого бытия. Классическая соната, художественно-образной композицией своей не столько конструировала, сколько отражала-выражала эмоциональную напряженность объективированного в сонате самосознания композитора.

Основная оппозиция разумного порядка и свободы волевой чувственности, вышедшая на первый план в содержательности композиции классической сонаты, с течением исторического времени вместе с тем не оставалась неизменной, эволюционировала, развивая свои отличительные семантические особенности в каждой исторически-конкретной особенной художественной школе. Изменчивость эта детерминировалась не только основаниями трансформаций реализма, но, не менее того, также и способами монтажа художественных образов, не только правдой жизни, но также и желанием знать то, как производить-формировать, проявлять таковую правду.

У различных композиторов сегодня обнаруживается существенно различающееся понятие сонаты, и основанием для такого различия является не только специфически-культурная причина, но также и то, что исходит из мировоззрения, из процессов трансформации сознания в условиях планетарной глобализации, как и из того, каким образом осуществляет монтаж в масштабе хронотопа художник.

Рассмотрим музыкально-интонационную характеристику основного смыслового содержания сонаты Гао Пина «Плывущие тени». Интонационный строй произведения – тончайшая импрессионистически-выразительная игра света. В первой части сонаты композитор использует высокие голоса для имитации света и низкие для имитации тени, при этом именно монофоническая мелодия формирует ассоциацию света. Свет отдаляется, приближается, являясь в градациях – от ослепительной лучезарности, до полумрака. «Тень» партии низкого голоса – это то, что как бы следует за светом (пример 1).

Пример 1

Гао Пин. Соната для фортепиано № 1 “Плывущие тени”, 1 ч.



Мир света и тени Гао Пина соответствует названию его цикла – «Смешанные чувства», в котором свет и тень приходят со всех сторон, импрессионистически переплетаясь и образуя несколько блочных живописных фрагментов.

В сонате Гао Пина не используются ни традиционная тональность, ни тактовый размер, предоставляя больше свободного пространства для воображения исполнителя и слушателя, выдвигая на первый план не самые значащие в традиции фортепианного искусства музыкально-выразительные средства, такие, например, как работа с педалью. Известно, что в традиционных классических сонатах композиторы редко отмечали специальное интонационно-выразительное применение педали, такие отметки служили главным образом напоминанием о возможном использовании конструктивного элемента музыкального инструмента. Для Гао Пина педаль – важный источник музыкальной выразительности, тщательно им выписываемый (пример 2).

Пример 2.

Гао Пин. Соната для фортепиано № 1 «Плывущие тени», 1 ч.

В популярной в Китае литературе о музыке, выражающей авангардистскую концепцию музыкального творчества, композиторы XXI столетия нередко уподобляются лудильщикам, созидающим сонаты тем набором инструментов, который у них есть под рукой, будь то слова, символы, картинки или ноты. При таком способе сочинения нет предварительных предположений, предварительного планирования, строгой системы, а используемые музыкальные инструменты функционируют просто в качестве средств извлечения звуков. Как результат такого отношения, в западной музыке – от импрессионистов до наших дней – композиторы постепенно теряли интерес к традиционным мажорным и минорным ладам и гармоническим системам, а преобладание нетональной музыки сделало традиционную гармонию неактуальной. Однако это вовсе не означает, что из музыкально-многозвучного интонирования исчезают явления вертикали, горизонтали, да и само звукоинтонационное основание.

Гао Пин не подчеркивает тональность и ритм в “Плывущей тени”, используя виртуальные сегментные линии. Мелодия не оформлена в четкую тему в организации гармонической вертикали и мелодической горизонтали – дух постмодернистской дезинтегрированности и плюрализма. В вопросе организации музыкально-интонационных средств проявляется эклектика: традиционная мажорная и минорная тональность, гармоническая система, модернистское стремление к антитрадиции – все здесь перемешано.

Гао Пин принимает все, рассматривая одинаково и используя произвольно. Композитора не волнует формальный конфликт между традицией и современностью, он хочет, чтобы и то и другое сосуществовало и никогда не выбирает между ними. И при этом художник не допускает простого отбрасывания средств тональной музыки в пользу алеаторики или иного «авангардизма», в духе традиционного китайского менталитета стремится выдержать среднюю линию.

Говоря об особенностях современного китайского музыкального постмодерна, о тенденциях плюрализма в искусстве, необходимо особо заострить внимание на факторе стремления к сохранению этнонациональной традиционности в современной китайской культуре. Сохранить связь с прошлым, достигаемую посредством фольклоризации интонирования в качестве «симулякра жизни» в настоящем моменте истории и ее самосознания. Названная зависимость и неослабляемая потребность сохранения связи того, что есть, с тем, что уже навсегда ушло и исторически никак невозвратно иначе, кроме как в мечте и в симулятивной иллюзии, – есть постмодернистская черта культуры и существенный момент в основаниях духовной идентичности китайских

композиторов в XXI веке. В полной мере сказанное относится и к творчеству Гао Пина: хотя в анализируемом нами произведении используется большое количество современных композиционных решений, гармонический пласт здесь в значительной степени основан на вертикальной структуре пентатоники и пентатонических комплексов – уникальный китайский язык пентатоники используется повсеместно.

Поясняя сказанное, дополнительно заметим, что перекрывание четвертого и пятого интервалов, широко применяемое композитором в аккордовом строе сонаты, происходит потому, что в китайской пентатонике отсутствуют два частичных тона – «Цинцзяо» и «Бьянгуан» в «С Гон» мелодии.

Перекрывание специфических для традиционного народного интонирования интервалов позволяет сочетать пентатоническую звуковысотность с мажоро-минорной гармонической системой, в то же время подчеркивая китайский интонационный стиль. Кроме этого, обращение к тонкой мелоинтонационной коррекции звучания, предполагающей звуковысотную вариативность тонов и отклонение последних от «основного уровня», позволяет формировать уникальную интонационную формулу блуждающего тона, характерного для мелообразования в китайской народной музыке. И хотя адекватная фортепиано полутоновая темперация не позволяет передать градации интонирования в $1/3$ и $1/4$ тона, тем не менее композитор организует интонирование таким образом, что названный интонационный эффект достигается вполне. Вертикальная структура ладогармонического среза формирует здесь уникальную интонационную формулу блуждающего тона, воспроизводящую адекватный прием, широко применяемый в китайской народной музыке.

Обсуждая с коллегами сонату «Плывущие тени», Гао Пин однажды сказал: «Диссонансные столкновения дополненных градусов или минорных секунд в гармонической вертикальной структуре произведения призваны обогатить этнические аккорды, [поскольку] это хроматическое «дополнительное» мышление происходит от блуждающего характера пения в наших народных песнях» [2. С. 30] (пример 3).

Пример 3.

Гао Пин. Соната для фортепиано № 1 «Плывущие тени», 3 ч.



В предисловии к фортепианному сборнику «Из окна» композитор упоминает общеизвестный постулат буддизма, применяемый им в отношении специфики искусства: «Только в искусстве человек имеет право жить несколько раз», – что, считает Гао Пин, является распространенным чувством среди художников, погашая в них потребность идеального стремления к исторически неповторяющемуся будущему. Заметим, что традиционное буддистское представление о круговороте бытия является здесь проявлением именно того сознания-самосознания, которое гармонируется с идеологией постмодерна.

На примере анализа сонаты Гао Пина видно, что китайские композиторы XXI века принимают постмодернистский принцип художественного мышления, органично сочетая последний с принципом невозмутимости духа и созерцательностью на уровне мировоззрения. Бунтарство, толерантность, открытость, интегрированные с исходящими от традиционной мифологии буддизма основаниями созерцательности, оказали глубокое влияние на постмодернистский дух современного китайского искусства.

Выводы

Таким образом, осуществленный в настоящей статье анализ строя музыкального интонирования в Сонате № 1 «Плывущие тени» Гао Пина позволяет сделать следующие выводы.

Пришедшая в современность жизни китайского народа глобализация экономики и культуры трансформировала духовность последнего. При этом освобождение от традиционного религиозно-мифологического мировоззрения и принятие представлений о социально-экономических основаниях бытия человечества и исторических перспективах развития последнего не сопровождается простым отказом от традиционного типа мировосприятия, реализующего основания мировосприятия в духе буддистских идей о круговороте бытия.

Названное стремление остаться в духовной парадигме традиционной культуры является специфическим базисом современного китайского постмодерна. В особенной, весьма наглядной форме данный процесс обнаруживается в музыкальном искусстве, проявляясь в семантике фортепианной сонаты №1 «Плывущие тени» Гао Пина.

Литература

1. Гао Пин. Соната для фортепиано № 1 «Плывущие тени» – «Смешанные чувства». Коллекция фортепиано. Чэнду: Изд-во Юго-Западного университета, 2022. (На кит. яз.)
2. Ян Цзинь. О логическом применении вертикальной звуковысотной организации в фортепианной сонате Гао Пина «Плывущие тени» // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2020. № 4. С. 24–34, 63. (На кит. яз.)
3. Борисов Б.П., Цзянь Ай. Проявления постмодернизма в семантике сонаты в творчестве Чу Ваншуа, Чжан Чао и Тан Дуна // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 1 (88). С. 30–41.
4. Борисов Б.П. Постмодернизм. М.: Директ-Медиа, 2015. 316 с.
5. Борисов Б.П. COVID-19: портал в постпостмодерн. М.: Перо, 2022. 420 с.
6. Бодрийяр Ж. Симулякр и симуляция / пер. с фр. М.: Постум, 2017. 320 с.
7. Волкова П.С. Реинтерпретация в художественном творчестве (на материале искусства XX века): монография. Краснодар: КГУКИ, 2008. 200 с.
8. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Изд-во «Лань», 2000. 320 с.
9. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
10. Шитикова Р.Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: эпоха Барокко // Научное мнение. 2014. № 9. Искусствоведение, философские и филологические науки. С. 43–52.

Gao Ping and his Piano Sonata No. 1 “Flaving Shadows”

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2023, 2 (89), 71–80.
DOI: 10.24412/2070-075X-2023-2-71-80

Jian Ai, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: aatxbb@outlook.com

Boris P. Borisov, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation); Volgograd State Institute of Arts and Culture (Volgograd, Russian Federation). E-mail: BorisB50@mail.ru

ORCID/Researcher ID <https://orcid.org/0000-0002-6280-0260>

Web of Science Researcher ID AAV-8013-2021

Keywords: *Gao Ping, the music of the 21st century, postmodernism, the semantics of sonata, piano works by Chinese composers.*

The problem raised in the article of the connection of musical creativity of artists with folk song origins and ethno-national traditions of art is relevant in the conditions of the growing processes of globalization of the spiritual life of mankind in the 21st century, postmodern trends in its culture. Although these issues are considered from various sides in modern art criticism, nevertheless, in the study of the specifics of Chinese musical art of the 21st century, they are still far from being resolved. Especially considering that the spiritual system of postmodernism invades the consciousness of peoples with views traditionally focused on the eternity of the cycle of being. The object of the analysis in the article is the piano creativity of Chinese composers of the 21st century in the genre of sonatas. The subject of the analysis is the study of specific postmodern features in the semantics of piano sonata No. 1 “Floating Shadows” by Gao Ping. The purpose of the study is to show a special transformation in the artistic and creative solution of the problem of national song origins in musical art in the conditions of the historical postmodern era. The article will be useful for specialists in the field of the history of musical culture and the semantics of sonata; the material of the article can be used for pedagogical purposes in the courses “History of World musical Art” and “History of Musical Art of China”, and is also able to be of interest to all those interested in the semantics of sonata in the spiritual and cultural realities of humanity of the XXI century.

References

1. Gao Ping (2022) *Sonata dlya fortepiano № 1 “Plyvushchie teni” – “Smeshannye chuvstva”*. *Kollektsiya fortepiano* [Piano Sonata No. 1 “Shadow Sailing” – “Mixed feelings”. Piano collection]. Chengdu: Southwest University. (In Chinese).
2. Yan Tszin (2020) O logicheskom primeneniі vertikal’noy zvukovysotnoy organizatsii v fortepiannoy sonate Gao Pina “Plyvushchie teni” [On the logical application of the vertical pitch organization in Gao Ping’s piano sonata “Floating Shadows”]. *Zhurnal Tyan’tszin’skoy konservatorii – Journal of the Tianjin Conservatory*. 4. pp. 24–34, 63.
3. Borisov, B.P., Jian Ai (2023) *Proyavleniya postmodernizma v semantike sonaty v tvorchestve Chu Vankhua, Chzhan Chao i Tan Duna* [Manifestations of postmodernism in the semantics of the sonata in the works of Chu Wanhua, Zhang Chao and Tang Dong]. *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 1 (88). pp. 30–41.
4. Borisov, B.P. (2015) *Postmodernizm* [Postmodernism]. Moscow: Direct Media.
5. Borisov, B.P. (2022) *COVID-19: portal v postpostmodern* [COVID-19: the portal to postpostmodern]. Moscow: Pero.
6. Baudrillard, J. (2017) *Simulyakr i simulyatsiya* [Simulacre and Simulation]. Moscow: Publishing House “Postum”.
7. Volkova, P.S. (2008) *Reinterpretatsiya v khudozhestvennom tvorchestve (na materiale iskusstva XX veka* [Reinterpretation in artistic creativity (based on the material of the art of the 20th century)]. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and Arts.
8. Kholopova, V.N. (2000) *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form]. St. Petersburg: Publishing house “Lan”.
9. Bakhtin, M.M. (1975) *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike* [Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics]. In: Bakhtin, M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

10. Shitikova, R.G. (2014) Formirovanie semanticheskikh priznakov sonaty v protsesse istoricheskoy evolyutsii zhanra: epokha Barokko [Formation of semantic features of the sonata in the process of historical evolution of the genre: the Baroque era]. *Nauchnoe mnenie – The Scientific Opinion*. 9. Art history, Philosophical and philological sciences. pp. 43–52.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-2-80-88

Е.В. Бабенко, Е.З. Нискогуз

**МУЗЫКА АНИМАЦИОННОГО ФИЛЬМА «ЗОЛУШКА»
РЕЖИССЕРА И. АКСЕНЧУКА, КОМПОЗИТОРА И. ЦВЕТКОВА:
ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЗМА И ТЕМБРОВЫХ ХАРАКТЕРИСТИК
ПЕРСОНАЖЕЙ**

В статье рассматривается отечественный анимационный фильм «Золушка», созданный творческим тандемом режиссера И. Аксенчука и композитора И. Цветкова. Предметом изучения является музыкальная составляющая экранной версии сказки. Авторы отмечают наличие лейтмотивной системы. Особое внимание уделяется музыкальным характеристикам персонажей мультфильма. В процессе анализа выявляется специфика варьирования тематизма, подчеркивается роль отдельных инструментальных тембров в создании звуковой атмосферы произведения.

Ключевые слова: музыкальная интерпретация сказки «Золушка», лейтмотив, лейттемпор, Шарль Перро, режиссер И. Аксенчук, композитор И. Цветков, Л. Сенчина.

«Золушка» принадлежит к числу самых популярных сказочных сюжетов в мировой культуре. Существовая в разных литературных версиях, на протяжении длительного времени, в разные эпохи она привлекала и продолжает привлекать внимание композиторов, кинематографистов, режиссеров-постановщиков. Вопросы бытования и трактовки сюжета (от происхождения до его трансформации) нашли неоднократное осмысление в научной литературе [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]. Вместе с тем практически не затронутой исследователями остается проблема музыкальной интерпретации сказки в ее экранных версиях.

Принимая во внимание роль музыки в раскрытии содержания и трактовки сюжета, целью данной статьи является попытка рассмотрения особенностей музыкального ряда анимационного фильма «Золушка» режиссера И. Аксенчука и композитора И. Цветкова. Созданный по мотивам сказки Ш. Перро в 1979 году, мультфильм до настоящего времени вызывает интерес разновозрастной зрительской аудитории и может быть по праву причислен к шедеврам отечественного кинематографа. Его существенным отличием является отсутствие диалогов и малое количество разговорных эпизодов, большей частью за героев «говорит» музыка.

М. Жобер в отношении киномузыки отметил: «Кино – жанр, который взял что-то от балета, оперы и мог стать формой музыкально-драматического искусства завтрашнего дня» [8. С. 288]. Размышляя над этим высказыванием, Т. Шак утверждает, что: «...лейтмотив – это самое важное, что взял кинематограф от музыкально-сценических жанров, поскольку музыкальный тематизм в медиатексте достаточно часто реализуется через лейттематизм» [9. С. 72]. Несмотря на «малую» форму анимационного