

Гуманитарные исследования

*Теологический вестник
Смоленской православной духовной
семинарии. 2023. №1. С. 30-48*

*УДК 111.85
Бильченко Евгения Витальевна
Русская христианская гуманитарная академия
имени Ф. М. Достоевского*

Философия музыки М. И. Глинки

в оптике классической и неклассической эстетики

Аннотация. Статья посвящена анализу философии музыки Глинки в свете корреспонденции классической (трансцендентальной, формальной) и неклассической (структуралистской) эстетики. Согласование исторического диалектизма и стилистического формализма осуществляется посредством дешифровки знаковой структуры текста на примере музыкальных произведений Глинки, главными составляющими которых являются классическая установка на форму и романтическая установка на идею. Автор приходит к выводу, что музыка Глинки как выражение русского духа представляет собой избыток по отношению к эстетической паре «классицизм – романтизм» и воплощает соборное единство стилей.

Ключевые слова: Бог, христианство, диалектизм, формализм, структура, текст, форма, идея, избыток, классицизм, романтизм.

Научная актуальность выбранной темы статьи продиктована необходимостью осуществления междисциплинарных исследований творчества русских художников на стыке философии и искусствоведения в общей парадигме культурологии. Подобные исследования проливают свет на разрешение остро назревшей в обществе неомодерна потребности в утверждении аутентичности русской культуры и формирования ценностно-смысловых основ системного патриотического воспитания молодежи в смысловом пространстве русской цивилизации. Выявление мировоззренческих пластов художественного текста как системы знаков апеллирует к ведущим эстетическим методикам модерна, классическим и неклассическим, а также к семиотике, искусствознанию и психоанализу. Тем значимее предстают перед нами исторические фигуры прошлого, чей культурно-цивилизационный вклад касается многих отраслей культуры: философии, музыки, театра, поэзии, арт-практик.

С именем Михаила Ивановича Глинки связано начало нескольких крупнейших традиций в истории отечественной культуры: речь идет, во-

первых, о становлении национальной композиторской школы, выведшей Россию на международный художественный уровень, и, во-вторых, об учреждении Глинкой практики антрепренёрства, обеспечившей презентацию национальной музыки нашей страны в качестве арт-продукта на мировой арене. Глинка как композитор и Глинка как арт-куратор – две составляющие жизнетворчества великого русского музыканта, фиксирующие теоретический и прикладной уровни искусствознания как науки. Кроме того, философские интуиции Глинки, перекликающиеся с творчеством Пушкина и общими интенциями русской религиозной философии, явились визитной карточкой Золотого века русской культуры и символическим выражением национальной русской идеи как единства во многообразии, как универсальной космической целостности цивилизационного архетипа.

Саморефлексия Глинки как образец применения им персоналистского, биографического метода в истории искусства представлена в его «Записках» (1854-1856), в которых в качестве начального этапа своего творчества композитор сам выделяет детство, проведенное в Смоленской губернии, где на него огромное влияние оказали архаика и фольклор, мифы и сказки, домашний театр дяди и патриархальный дух Руси, народная крестьянская песня и звон церковных колоколов, звуку которого мальчик, воспитываемый преимущественно женщинами, подражал на «медных тазах»¹. В этот же начальный период включена автором и его юность в Благородном пансионе Санкт-Петербурга, где будущий композитор учился естествознанию, европейским языкам и, что особенно важно, рисованию, в частности, он обучался гравюре, овладевая умениями и навыками в области точной линии, искусства тончайшей штриховки, и воспроизводя, согласно строгому академическому канону пансиона, классицистические античные изображения². Суровая регулярность контура не могло не раздражать юношу, склонного к женственной расслабленности и некоторой внутренней музыкальной свободе, но именно занятия графикой у лучших профессоров того времени позволили Глинке в дальнейшем добиться единства ясной линейности и бурной изобразительности в музыке, тектонической четкости композиции и размашистой выпуклости в музыкальной подаче чувства. Форма живописи здесь сопряжена с искусством звука и с философией музыки Глинки. Смоленское детство и петербургская юность – два архетипа жизненного мира (*Lebenswelt*) Глинки, которые феноменологически вскрывают два начала его музыки, понятой как текст: иррациональную стихийную *семиотику Южной Руси (Смоленск)*, с которой ведет начало наша цивилизация в виде фольклора и мифологии, и рациональную дисциплинированную *семиотику Северной России (Петербург)*, где цивилизация, сублимируя этнические истоки в рассудочность, порождает Империю. Можно сказать, что музыка Глинки, подобно творчеству Петра Первого, синтезировала *дионисийскую народную хтоническую стихию* и

¹ Глинка М. И. Записки М. И. Глинки и переписка его с родными и друзьями. – СПб.: Изд-во А. Суворина, 1887. С. 4.

² Там же. С. 18.

аполлоновский трансцендентальный разум субъекта, организующий хаос мифа в космос логоса. Отсюда – сочетание классицистической (академической) рациональности и романтической (барочной) чувственности в музыке Глинки, представляющей собой соборное царство русской идеи. Именно Глинка придал универсальное значение идее национального самовыражения как соборности.

Цель нашего исследования – осуществить философско-эстетический анализ музыки Глинки как текста, представляющего собой синтез классицизма (универсализма) и романтизма (партикуляризма), рациональности и эмоциональности, академического имперского стиля и народных фольклорных стихий, северного и южного гения, архетипов Российской Империи и допетровской Святой Руси. Реализация поставленной цели невозможно без включения философии музыки Глинки в общее методологическое поле корреспонденции эстетических методик, свойственных для классической и неклассической картины мира. В оптике классики речь идет, в первую очередь, о трансцендентальной диалектической идеалистической эстетике Г.В.Ф. Гегеля и формальной структуральной стилистической эстетике Г. Вельфлина, традиционно противопоставляемых в рамках объективистской парадигмы. Ведь, на первый взгляд, диалектический идеализм исходит из понимания искусства как продукта истории, в свою очередь, предстающей как внутренняя логика саморазвертывания Абсолютного Духа. А формализм исходит из обусловленности искусства субстанциональными структурами, связанными с внешними статическими элементами формотворчества. Эстетика Гегеля – динамична и ориентирована на содержание. Эстетика Вельфлина – статична и ориентирована на форму. Однако, с точки зрения современной семиотики, содержание и форма, статика и динамика, покой и движение представляют собой единство парадигмы и синтагмы, истории и структуры, диалектики и метафизики, значения и знака, времени и пространства в морфологии текста культуры. Структурализм ориентирован на реально-символический язык пространства (архетип и знак), а историзм – на идеальные смыслы времени (воображаемые значения). Покой разворачивается в движение, движение сворачивается в покой, поток имеет исток, исток порождает поток. Движение содержания оказывает влияние на неподвижную форму (как в музыке), а статичность формы сдерживает поток содержания, формируя его архетипные идейные константы (как в скульптуре). Кроме того, обе эстетические традиции, и историзм, и структурализм, являются продуктами философии *высокого модерна*, выражая универсализм, индивидуализм, рационализм и прогрессивизм в качестве универсалий картины мира *modernity* – западной традиции Нового времени.

В нашей работе мы намерены продемонстрировать, что формальная и трансцендентальная эстетика не только не противостоят друг другу, но и связаны общей логикой культуры и знака. Следовательно, предмет нашего исследования – *музыкальная философия Глинки как формула-сигнатура национального духа* – может подвергаться как формально-стилистическому анализу, так и диалектическому анализу. Кроме того, в нашем исследовании мы

намерены показать, что музыка Глинки является не только проявлением стилевых направлений модерна, релевантных его философско-эстетическим парадигмам, но и *разрывом* с ними, *избытком* по отношению к современной цепи означающих, связанным с выражением *русской национально-цивилизационной идеи*, полное раскрытие которой возможно за счет дополнения классической эстетики *неклассическими направлениями* культурологии, теоретического искусствознания и семиотики.

Начнем с методологических основ исследования. *Эстетика Гегеля* проистекает из его *логики*. Главными понятиями гегелевской логики, изложенными во 2-й главе 1-го раздела «Науки логики», являются категории «*бытие-для-иного*» и «*в-себе-бытие*» (нем. *Sein-für-Anderes* и *Ansichsein*). Связь этих категорий выглядит так: сначала обнаруживается «*непосредственность*», «*тождество*», «*индифферентность*» – единство чистого бытия и сознания, чистого бытия и ничто, которые растворяются в друг друга, и этот процесс взаимного поглощения их друг другом фиксируется категорией «*становление*»³; данное единство Гегель иллюстрирует примером из элеатов, утверждая: «Чистое бытие образует начало, потому что оно в одно и то же время и есть чистая мысль, и неопределенная простая непосредственность...»⁴. И еще: «Это чистое бытие есть чистая абстракция и, следовательно, абсолютно отрицательное, которое, взятое также непосредственно, есть ничто. Примечание. 1). Из этого вытекает вторая дефиниция абсолютного, согласно которой оно есть *ничто*»⁵. Далее совершается переход от абсолютного и чистого бытия к *наличному бытию, здесь-бытию, вот-бытию, существованию, экзистенции, присутствию* (у Хайдеггера – *Dasein*, для текстов Гегеля используется обычно термин «наличное бытие»), ибо то, что становится, и то, из чего оно становится, представляют собой одно и то же: так мы приходим к утверждению «*нечто*»⁶. «Нечто» в себе содержит *иноебытие (отличие, не-здесь-бытие)* и внутри себя же подвергается отрицанию, превращаясь в *бытие-для-другого*⁷. В то же время *Dasein*, тут-бытие, через отрицание, сопоставленное с не-тут-бытием, в отнесенности к самому себе есть *в-себе-бытие*. *Бытие-для-иного* (тезис) и *в-себе-бытие* (антитезис) составляют два момента всякого нечто – синтез, они становятся моментами наличного бытия (*Dasein*), превращая его в то, что является общей *реальностью*⁸. Вместе абсолютное бытие и наличное бытие (реальность) представляют собой *для-себя-бытие*⁹, к которому стремится мир в качестве высшей истины, бесконечности, вечности, «снятия»¹⁰. Гегель приводит пример *саморефлексии человека*, осознающего свое «Я» среди тысяч живых существ в качестве примера для-себя-бытия.

³ Гегель Г.В.Ф. Логика / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; [пер. с нем. Н. Дебольского]. – М.: Издательство АСТ, 2022. С. 182.

⁴ Там же. С. 175.

⁵ Там же. С. 179.

⁶ Там же. С. 190.

⁷ Там же. С. 192.

⁸ Там же. С. 202.

⁹ Там же. С. 201.

¹⁰ Там же. С. 202.

Онтология Гегеля есть одновременно гносеология. Посредством притяжения и отталкивания, а затем снятия, бытие движется от тождественности реального и идеального, материи и духа (первоедиства) к реальности материи (разъединения), а от неё – к идеальности (воссоединению), от абсолютного бытия к Dasein и от Dasein к для-себя-бытию, от духа к материи и от материи к духу – в процессе *самораскрытия духа*, который одновременно является субстанциональным основанием всякого бытия представляя собой изначальное чистое мышление, абсолютную идею. Идеальность есть реальность, а реальность есть идеальность: материя определяется в категориях духа, а дух всегда является духом «чего-то», определяясь через материю¹¹. Идея развивается по законам диалектики. Материя же не развивается, но содержит в себе развивающийся дух. Противоречия между бытием и мышлением, материей и духом изначально не существует. Абсолютный Дух лежит в основе всего сущего и представляет собой единство субъекта и объекта, бытия и сознания, идеи и материи. Сознание обладает бытием, а бытие — сознанием. Все разумное действительно, а всё действительно разумно. Дух, развиваясь, *преобразует материю*, сначала отделяя её от себя, а затем подчиняя её себе, возвращаясь. Библейский взгляд на мир критикует Гегеля за недостаточно проясненные моменты *творения мира* (Богом из ничего) и *грехопадения* (откола мира от Бога), полагая, что Гегель подменяет момент чуда, неожиданности, разрыва, – становлением, неизбежностью, предсказуемостью.

Искусство предстает постепенным процессом *достижения победы духа над материей*. Причиной развития искусства является Абсолютный Дух. Искусство представляет собой процесс *самораскрытия Абсолютного Духа* в материи¹². Историю искусства можно понять исключительно в свете логики *саморазвивающегося Духа*. Прекрасное (художественное) – это воплощение Абсолютного Духа в чувственной форме, чувственное явление идеи, репрезентация Абсолюта. Идея из статической сущности переходит в динамическое развёртывание в исторической действительности и вступает с ней в непосредственные отношения: отдельные стадии развития искусства суть отдельные этапы развития духа, ступени саморазвёртывания идеи. Прекрасное тождественно Истине: прекрасное не может не быть истинным. Прекрасное выступает как раскрытие, реализация идеи в истории. Делая акцент на *явленности прекрасного*, Гегель тем самым указывает на то, что оно обретает наличное существование в качестве *объективного феномена*, открытого для познания, потому эстетика Гегеля – это объективная эстетика.

Искусство является пространством исторической реализации *эстетического идеала*, как непосредственного единства идеи и действительности. Идеалу свойственно не только сущность, но и развитие, потому метафизика присутствия здесь соединялась с диалектикой, а эволюция стилей представала как процесс развёртывания идеала в истории. Идея

¹¹ Там же. С. 203.

¹² Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: Введение; Часть первая. Идея прекрасного в искусстве или идеал / Перевод Б. Г. Столпнера. – Т. 1. – М.: Искусство, 1968. С. 8.

пользуется материей для своего воплощения, духовное и материальное начала составляют два взаимно связанных аспекта в развитии искусства. Материя то подчиняется идее, то протестует против неё, в зависимости от реакции материи мы можем выделить различные этапы развития художественного: у Гегеля – это *символическое, классическое и романтическое искусство*¹³. Отдельные этапы искусства соотносятся с отдельными его видами и пространственно-временными тапами. Так, к символическому искусству относится *архитектура* (в хронотопе – первобытное искусство и искусство Азии), к классическому – *скульптура и живопись* (в хронотопе – античное искусство), а к романтическому – *музыка и поэзия* (в хронотопе – христианское искусство Европы)¹⁴. При этом с точки зрения искусствознания архитектура, скульптура и живопись представляют собой более привязанные к материи *объективные (пространственные)* искусства, а музыка и литература – менее привязанные к ней *субъективные (временные)* искусства. Художественное развитие представляет собой прогресс *субъективации (идеализации)* как признак *эволюции идеи*. Процесс саморазвертывания идеи в оптике человека представляет собой *одухотворение материи*, связанное с *восхождением субъекта к Богу*, а с точки зрения Бога тот же процесс представляет собой *материализацию духа*, схождение Бога к человеку.

Первоначальным видом искусства является чисто объективная архитектура, где идея – еще не в состоянии привести материю к повиновению¹⁵. Материя представляет собой тяжесть и громоздкость камня. Она противится передаче идеи. Она – статична и неподвижна. Архитектура – самое материальное из всех видов искусств. Дуализм материи и идеи преодолевается в скульптуре. Скульптура – это тоже объективное искусство: материя в ней еще очень сильна. Но скульптура лучше преобразует материю, заставляет ее одухотворяться и служить идее, хотя она – тоже еще не в состоянии передать полной мере для-себя-бытие духа¹⁶. Задачу по передаче абсолютной идеи в её живой непосредственности и трепетной близости к нам выполняет живопись¹⁷. Живопись отказывается от трехмерного измерения и работает на плоскости: это значит, что глубину в живописи надо передавать идеально, то есть, при помощи перспективы, что само по себе приближает ее к идее. Но и живопись оказывается бессильной с точки зрения полного торжества материи. Специфика живописи состоит в том, что она может передать не полное движение идеи, а лишь *застывший миг* жизненной реальности, отлитый в формы, краски и линии. Остановка мгновения в данном случае фиксирует зависимость от материального мира. Постмодернизм, с его культом *«вечного (отсутствующего) настоящего»* – именно живописен, потому что чувственен, и это максимально точно передает *визуальный поворот*. Архитектура,

¹³ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: Часть вторая. Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве / Перевод Б. Г. Столпнера. – Т. 2. – М.: Искусство, 1969.

¹⁴ Там же. С. 231 – 232.

¹⁵ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: Часть третья. Система отдельных искусств / Перевод Б. С. Чернышева, П. С. Попова, Ю. Н. Попова, А. М. Михайлова. – Т. 3. – М.: Искусство, 1971. С. 25.

¹⁶ Там же. С. 95.

¹⁷ Там же. С. 192.

скульптура и живопись остаются пространственными искусствами, внешними, видимыми, объективными: они вращаются в замкнутом материальном мире, без выхода на полное Откровение Духа, бесконечно дополняя друг друга, но не осуществляя разрыва с вещами, а, значит, – не ведая подлинной свободы. Ницше назвал эти искусства искусствами формы, пластическими искусствами, связанными с аполлоновским началом статики, телесности, застывания в материи, но не в вечности, не в Боге, не в подлинном бессмертии.

Совершенно иное дело – искусства субъективные, музыка и поэзия, связанные с субстанциональной духовностью, с высшей стадией развития *бытия-для-себя*, с божественным опытом¹⁸. Музыка – это первое невидимое, внутреннее, одухотворённое, нематериальное, субъективное искусство, ибо она передает мысли, эмоции, чувства и переживания человека, всё богатство его души, побуждая чувственный материал отказаться от статичной пространственности, «стихии внешней формы», «покоящейся внеположности» и перейти вместе с духом в движение¹⁹. Гегель называет музыку «междометием» в языке, обретшим «каденцию»²⁰, то есть, знаком чувства (звуком), получившем гармоничный оборот и максимально сблизившим во времени сам идеальный музыкальный материал и слушающего субъекта, который под воздействием музыки мгновенно и аффективно перенимает ее ритм, начиная вместе с ним экзистенцировать.

Музыкальный звук схватывает субъекта в его простейшем бытии *Dasein*²¹, иными словами, внося в пространство отличие в виде времени, музыка одновременно вносит в течение времени отличие в виде дискретного *мгновения*, которое всё время остается «тем же самым»²². Музыка не в состоянии вывести нас на идеал вечности полностью, она её фрагментирует на миги. Поэтому музыка не является совершенным искусством, она сосредотачивается на *самодостаточном субъективизме чувства* и не предполагает диалектического синтеза времени и пространства, духа и материи, оставаясь чисто временной, лишенной артикуляции в чувственном субстрате. Подлинный синтез всех искусств, субъективных и объективных, музыки и вещи, совершает только поэзия. Поэзия по Гегелю – это высший вид искусства, «акме» художественного развития человечества²³. Поэзия соответствует высшей стадии *сигнификации в развитии культурной формы*, это стадия символического значения, метафоры, субъектности, философии. Поэзия есть всеобщее искусство: она создает всё заново, она полностью подчиняет материю идее, оно может всё сказать и всё выразить, делая звук членораздельным.

С точки зрения трансцендентальной эстетики, алгоритмы эволюции отдельных видов искусства повторяют схему эволюцию всей художественной культуры на разных этапах её развития. На основе философского

¹⁸ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: Часть третья. Система отдельных искусств / Перевод Б. С. Чернышева, П. С. Попова, Ю. Н. Попова, А. М. Михайлова. – Т. 3. – М.: Искусство, 1971. С. 277.

¹⁹ Там же. С. 278.

²⁰ Там же. С. 290.

²¹ Там же. С. 295.

²² Там же. С. 294.

²³ Там же. С. 343.

универсализма Гегель переходит от исторического анализа последовательного возникновения видов искусств к философской диалектике *последовательного становления трех стадий развития искусства*: символической, классической и романтической. Характерные черты *символического искусства*: тяжесть, безобразность, несоразмерность, пренебрежение формой, законченностью, техничностью, подробностями, ориентация на карикатуру, напыщенность, преувеличенность, чрезмерность, колоссальность. Символическое искусство интуитивно использует неотесанную материю для передачи самых сложных мистических озарений, но ещё не может преодолеть её сопротивления, сраживая быт и бытие, природу и дух, утилитаризм и эстетизм, потому оно – условное, фантастическое, натуралистическое, гротескное и житейское²⁴.

В классическом искусстве первобытный буквальный символ уступает место *метафоре* – гармонии формы и содержания, идеи и тела, духа и материи²⁵. Олимп спускается на землю, земля становится местом жительства божеств. Божества очеловечиваются, люди обожествляются. Форма и идея взаимно связаны: это и есть время возникновения сублимации, эффекта зеркала, Воображаемого, дистанции, цензуры, разграничения буквального и фигурального, репрезентации, – когда идея входит в форму, и за ней закрывается «дверь», образуя *затвор, плен идеи в форме*²⁶. Гармония идеи и формы одновременно есть их конфликт: форма пленит идею и хочет принести её в жертву, она начинает подавлять дух, что приводит к трагедии творчества. Классическое искусство, каким бы совершенным, возвышенным и титаническим оно не было, не в состоянии передать бесконечное: его телесность делает его конечным. Трагедия творчества является еще более тяжким недостатком, чем тяжелый, безобразный, вещный, буквальный спиритуализм символического искусства, где нет еще различия идеи и тела, где тело торжествует, а сама идея оказывается вне его, за пределами формы. В классике идея находится внутри формы, она томится у нее в темнице, и это томление служит началом конца греко-римских пластичных богов.

Онтологическую пропасть между трансцендентным и имманентным преодолела высшая стадия развития искусства – *христианская* – в идее теофании, Боговоплощения. Можно сказать, что символическая и классическая стадии развития искусства – это этапы *первоединства (тезиса)* и *разъединения (антитезиса)* в истории взаимодействия материи и духа. Им вослед должно было прийти *воссоединение (синтез)*: именно синтез достигается в христианском искусстве, которое представляет следующую стадию развития искусства – *романтическую*. Христианство зовет искусство из мира внешнего, в котором оно погрязло, как за затвором, внутри клетки, на его истинную родину, в сферу идеальную, в трансценденцию, экзистенцию и свободу, за пределы объективации, в царство автономного духа, самотождественного

²⁴ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: Часть вторая. Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве / Перевод Б. Г. Столпнера. – Т. 2. – М.: Искусство, 1969. С. 24 – 27.

²⁵ Там же. С. 143.

²⁶ Там же. 213 – 215.

субъекта, Бога²⁷. Христианское романтическое искусство не исключает красоты физической, пластичности, телесности, но оно подчиняет её красоте трансцендентной, нравственному идеалу, категорическому моральному императиву. Истина ставится выше красоты, хотя искусство и является нужным инструментом ее выражения. Ежели же истина не воспринимается как красота, отвергается красота, а не истина. Идеалом романтического искусства является любовь, которая есть выражение духовной красоты как таковой. Отчаяние христианского художника, жаждущего в своем замысле, творит идеальные миры, связано с трагическим созерцанием результатов своего творчества: материальная форма, полагает Гегель, не может выразить идеи во всей её полноте, и эта невозможность есть высшая *внутренняя трагедия*²⁸. Самая удивительная статуя, самая совершенная картина, самая возвышенная мелодия, самая восхитительная поэзия всегда ниже той идеи, которую художник хочет передать, потому что эта идея – бесконечна и выше всякой материальной формы. Как ни совершенны произведения католического искусства, они не могут удовлетворить гения. Его идеал – слишком прекрасен, – так прекрасен, что ни резец, ни кисть, ни смычок, ни перо не в силах его передать.

Музыка Глинки является *временным субъективным христианским искусством*, выражая собой романтическую стадию гегельянской эволюции эстетического идеала. В своем романтизме музыка Глинки близка литературной лирике. Имманентно романтическая идея в творчестве Глинки истекает из сингулярного универсализма А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского с их идеями об универсальной отзывчивости русской души и перекликается с *«философией свободы» Н.А. Бердяева*. Опираясь на Гегеля, Бердяев выделил два основных направления в искусстве: *классицизм (аналитическое искусство) и романтизм (синтетическое искусство)*, первое из которых (классицизм) отражает единство материи и духа, творческого акта и творческого продукта, экзистенции художника и объективации его самости во внешних символических формах, а второе (романтизм) – предпочитает индивидуальность творца перед нормами культуры, замысел – перед результатом, идею – перед материей²⁹.

Стремление Глинки к высшей трансцендентальной правде, ассоциируемой не с физической силой, а с божественной справедливостью, воплотилось в христианском сочувствии к судьбе простого обездоленного человека из народа (*Ивана Сусанина*), прорисованного им с идеальной психологической точностью (опера *«Жизнь за царя»*). *Народность* в творчестве Глинки выражает одновременно две интенции: языческую и христианскую, дионисийскую и аполлоновскую, фольклорную и элитарную, формальную и содержательную, барочную и классическую. По отношению к предыдущему нацеленному на античный образец салонному академизму как к классицизму

²⁷ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: Часть вторая. Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве / Перевод Б. Г. Столпнера. – Т. 2. – М.: Искусство, 1969. С. 232.

²⁸ Там же. С. 214.

²⁹ Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. – Екатеринбург: Деловая книга, 2015. С. 328 – 332.

народность представляет собой *барочный жест*, тенденцию *романтического искусства*, связанного с прорывом стихии фольклора, мифологии, архаического спиритуализма и патриархальной соборности из глубин коллективного бессознательного. По отношению к последующему авангарду как чисто символическому, идейному, концептуальному искусству народность представляет собой *тенденцию классического искусства*, связанного с *пластическим реализмом*. Тема русского народа у Глинки – это одновременно *тема космоса, тема цивилизации и тема личности*. В ней сочетаются *универсализм, партикуляризм и персонализм* – общее, особое и сингулярное начала, начало формы и начало содержания.

Историческую схему эволюции искусства по Гегелю в культурфилософской оптике продолжает философ Марбургской школы неокантианства Э. Кассирер, который утверждает, что каждая отдельная символическая форма в культуре проходит путь *«идеальной истории»*, связанной с постепенным вызреванием *метафоры* как символа автономной идеи, *от образа через слово к понятию*, от *«Bild»* (образ) через *Wort* (слово) к *Orientierung* (ценностной ориентации), от визуальности через язык к философии, от *«мимической ступени»* (предельная неразличимость чувственного и идеального) через посредничество *«аналогической ступени»* (постепенное отхождение от чувственности) к *«символической ступени»* (предельная идеализация)³⁰. Различение трёх стадий напоминает введённое Гегелем разделение искусства на символическое (мимическая стадия), классическое (аналогическая стадия) и романтическое (символическая стадия), причем понятие «символ» у Гегеля и Кассирера означает не одно и то же: для Гегеля символ связан с *деформацией формы поневоле*, со схематичностью несовершенной материи, условно передающей идею, а у Кассирера символ указывает на *нарочную деформацию*, связанную с подчинением формы, которой художник уже владеет в совершенстве, идее³¹. Переводя язык Гегеля и Кассирера на язык конфликтологии творчества у Бердяева, можно сказать, что символ у Гегеля – это симптом *низшего онтического (материального) конфликта*, выражение зависти варвара, не способного овладеть формой, к культуре, а символ у Кассирера – это признак *высшего онтологического (духовного) конфликта*, выражение превосходства гения, исчерпавшего весь потенциал формотворчества, над культурой. Трёх стадиям развития символической формы соответствуют *три функции сознания*, эту форму порождающего: *выражения, объективации* (нерасчлененного мифологического образа), *представления, репрезентации* (логического понятия и художественной метафоры), *значения, сигнификации* (символа, философской и научной категории)³².

³⁰ Кассирер Э. Философия символических форм: в 3 томах. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2002. – Том 1. С. 42.

³¹ Кассирер Э. Понятие символической формы в структуре наук о духе // Избранное: Индивид и космос. – Москва.; СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 394.

³² Кассирер Э. Философия символических форм: в 3 томах. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2002. – Том 1. С. 47.

С точки зрения неклассической философии, семиотики, языкознания динамика развития любого феномена культуры, в том числе, искусства, «сворачивается» в его *морфологию (статику)*, поскольку все стадии развития символической формы сосуществуют как одновременные в качестве *внутренних элементов её строения*, зияющего на *деконструкции времени, разрыве, синхронии*. Примечательно, что неклассической идее *структурной одновременности* в семиотике (Ф. де Соссюр, Р. Якобсон, Ж. Деррида и другие) не противоречит классическая категория гегельянского «снятия», присутствия инобытия (отличия, не-здесь-бытия, своего другого) в вот-бытии. Потому динамика развития искусства от материи через форму к идее, будучи «спрессованной» по законам *«статической дешифровки»* Р. Барта, дает нам *переход истории в структуру*, связанную с *морфологией текста*, состоящего из *означающего* (языка, идеи), *означаемого* (концепта, формы) и *знака* (архетипа, материи)³³. С точки зрения *колец Борромео в психоанализе Ж. Лакана (Символическое, Воображаемое, Реальное)*, отвечающих за устройство психики субъектности, порождающей культуру³⁴, высшая форма психического как сверх-позиция (означающее, язык, идея) является Символическим (Возвышенным, сакральным), которое предопределяет низшую форму как субпозицию (знак, материю, архетип), являющуюся Реальным, Трагическим, хтоническим. Означающее и знак, язык и архетип, Символическое и Реальное, Возвышенное и Трагическое, сакральное и хтоническое начала смыкаются, фиксируя статическую основу культурной формы, где язык структурирует бессознательное, а бессознательное – язык. Наиболее внешний знак (мета-означающее, форма форм) указывает на самую глубинную идейную сущность (архетип, эйдос).

Следовательно, формальная эстетика как эстетика знака связана с трансцендентальной эстетикой как эстетикой идеи. *Знак и эйдос* – неподвижны и мало зависят от истории. В исторической оптике периоды доминирования архетипа фиксируют *традиционные эпохи* и длятся гораздо дольше инновационных обществ. Между архетипом (Реальным) и означающим (Символическим) пребывают *динамические нарративы (означаемые)*, связанные с исторически лабильной формой произведения искусства как с *концептом (стилем, Воображаемым)*, над которым расположены мало зависимые от истории *знаки языка* и под которым расположены столь же мало зависимые от истории *бессознательные знаки*. Метафизика развёртывается в диалектике, диалектика сворачивается в метафизике, покой превращается в движение, а движение – в покой. Любое произведение искусства состоит из статических и динамических, пространственных и временных, формальных и содержательных элементов, представляя собой семиотическую структуру, где неподвижная форма передаёт свою статичность движущемуся содержанию, «останавливая» его, а динамичное содержание передает свою подвижность

³³ Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 72-130.

³⁴ Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа / Жак Лакан ; пер. с франц. А. Черноглазова. — М.: Гнозис; Логос, 2004.

статичной форме, провоцируя *формальные переходы* как следствие метафизических сдвигов в истории стиля. В результате этого единства *формальная и трансцендентальная эстетики* связываются с *эстетикой исторической*.

Недаром основоположник аналитического (формально-стилистического) метода анализа искусств *Г. Вельфлин* в своей знаменитой работе по формальной эстетике «*Основные понятия истории искусства*», помимо структурализма, учитывал еще и *диалектический подход*, утверждая, что устойчивая структура формальных элементов, коей является стиль, изменяется во времени и, независимо от желания художника, существует в парадигме *традиции*, в инерции которой действует более консервативный пользователь³⁵. Традиция принадлежит вечности в оптике памяти и времени в оптике истории, транслируя ценности и смыслы корпоративных сообществ. Поэтому художник вместе со своим адресатом формирует целостность стиля, исходя не только из собственной самости как универсальной сингулярности, но и, исходя из эстетической перцепции зрителя, читателя, слушателя. Стиль изменяется по эпохам, эволюционируя и соотносясь с картиной мира, принадлежащей к матрице того или иного хронотопа, но в то же время сохраняет целостность, подчиняясь единым и неподвижным принципам формотворчества: живописность, линейность, глубина, плоскостность и т.д.

Переход от стиля к стилю – это одновременно *формальный сдвиг* и *смена эпох*, позволившая Вельфлину детально рассмотреть исследованный также Гегелем и Бердяевым *переход от классицизма (Ренессанса) к романтизму (барокко)* на примере *смены голландской школы на фламандскую в живописи XVII века*. Эта смена явилась *смещением от покоя к движению, от формы к содержанию, от разума к чувству, от Символического к Реальному, от аполлоновского к дионисовскому началу, от яви к сновидению*. От гармонии тела и духа, неба и земли, матери и идеи, принятой в классицизме, искусство сделало скачок к апофеозу духа, идеи, но свободная *трансгрессия* чувств и переживаний субъекта в барокко привела к прорыву не только высших, но и низших желаний человека, что, в конце концов, обернулось *тотальностью*, торжеством почвы, телесности и грубой страсти, разительно отличающей *романскую школу* от германской, тяжеловесную грубость Рубенса и Тинторетто, с их рельефными компактными массами и страстными массивными мазками, от тонкого рисунка легких и ажурных *голландцев*, столь любимых Петром Первым, от светоносных пространств Рембрандта, осуществившего синтез Ренессанса, барокко и классицизма. Глинку можно полагать «*русским Рембрандтом*» в музыке, творчество которого дало основу русской школе композиторов на основе *диалога классицизма и романтизма, Ренессанса и барокко*.

Яркой иллюстрацией к идее *романтичной чувственной барочности* в творчестве Глинки служит опера «*Руслан и Людмила*» – музыкальная сказка,

³⁵ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вельфлин; пер. с нем. А. Франковского. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022.

оперирующая панорамными хоровыми и ансамблевыми сценами, многократно раскрывающими образы главных действующих лиц как *соборного лика народного начала*, былинный образ которого носит обобщенный характер, напоминая архитектуру в искусстве, пирамиду в архитектуре, эпопею в литературе и архаическую стадию развития мифологии как тератологии. Русский характер богатырских образов проявляется в начале увертюры к опере. Монументальная хоровая интродукция в музыке соответствует движению тяжелых расчлененных масс в живописи барокко и вводит нас в круг былинного повествования посредством Песни Баяна и «припевов» хора, напоминая о *ранней (символической, миметической) стадии развития искусства*.

При помощи *трагического начала* Глинка нарушает художественный академизм, преодолевает чистое Возвышенное и передает *примордиальные архетипы коллективистского национального русского духа*, переживающего мир в единстве «Я» и «Мы», универсальной космической идеи и партикулярной фольклорной материи, трансцендентального субъекта и народной стихии. Возражение романтизма против классицизма воплотилось в интуитивном отказе Глинки от занятий живописью и предпочтении им музыки. Глинку утомляли усидчивость и самодисциплина, которых требовала тщательная штриховка «тяжелых голов». Музыка для Глинки стала гегельянским инструментом критики изобразительности, способом прорыва романтизма сквозь пластический классицистический канон. Отказываясь от занятий пансионной гравюрой, юный композитор тем самым подавлял в себе начало живописи как таковое, поддаваясь детским воспоминаниям о народных колоколах, сельских хорах и медных тазах у себя в деревне. Он хотел создать не просто музыку, а музыку как субъектность. Современник и страстный поклонник творчества Глинки, В.Ф. Одоевский писал, что с оперы «*Иван Сусанин*» Глинки начинается новый этап в искусстве, связанный с *институализацией русской музыки* как стиля, который создается гением в качестве нового символического языка³⁶. В высшем свете, среди академических придворных кругов, ориентированных на инерцию академического классицизма, музыку оперы пренебрежительно назвали «кучерской» и «мужицкой», вызвав, тем самым, гнев Пушкина, яростно защищавшего Глинку как народного композитора и понимавшего духовное значение его гениального творчества.

Зафиксированный Вельфлином *момент перехода от Ренессанса к барокко, от германской северной манеры к романской южной манере*, от классицизма к романтизму, отраженный в творчестве Глинки как *смещение от академизма к народности*, предполагает перенесение внимания творца от гармонии к разрыву, от бытия к событию, от космоса к хаосу, от Олимпа к хтону, от аполлоновской рациональности к стихийности Диониса, от диурна как режима дня к ноктюрну как режиму ночи в функционировании мифологических первообразов. Потому Глинка и вошел в русской

³⁶ Одоевский В.Ф. Статьи о М.И. Глинке. – М.: Музгиз, 1953. С. 90.

самосознание как певец вольности, свободной стихии, волевой силы и страсти, воплощенной в образе смоленского крестьянина Ивана Сусанина. В то же время – и это является важнейшим симптомом *нравственного самоограничения барокко в русской культуре* – народная воля у Глинки, в отличие от, например, Р. Вагнера, не оборачивается трансгрессивным нигилизмом, Танатосом, анархизмом, личным произволом и дионисийским буйством: она всегда *ограничена разумом, рациональностью, этикой*, – это формирует представление об *абсолютной целостности духа* русского человека, построенной на единстве разума и чувств, рациональности и стихии, классицизма и романтизма, порыва страсти и этики милосердия.

Недаром сам композитор писал так об *«архетипе любви»* в истории человечества: «Духовное и есть та божественная сущность жизни, и если эта сущность как-то отрывается от своего существования, то происходит смерть...»³⁷. Поэтому в творчестве Глинки мы можем увидеть *взаимные переходы классицизма и романтизма*, как например, в творчестве Микеланджело, где из ренессансного периода «Пьеты» и «Давида» вырос барочный период купола собора Святого Петра, когда конструктивные тектонические образования перетекли в деструктивные атектонические. И, наоборот, стили, противоположные друг другу по духу, могут менять друг друга в обратной последовательности: не только Ренессанс рождает барокко, в рамках парадигматики бердяевского «романтизма» как бурного дионисовского «экзистенциального» стиля, но и из барокко рождается регуляризм Версальского парка как феномен «классицизма» – аполлоновского спокойного «объективистского» стиля.

Эти *сбои в последовательной эволюции стилей* можно легко объяснить посредством *психоанализа*: классицизм своей цельностью и ясностью компенсирует на уровне Символического нехватку, возникшую вследствие обнажения Реального в барокко. Можно так же полагать, что в момент, когда барокко, ранее выразившее освобождение от плена разума, само стало формой трансгрессивной зависимости субъекта от личного произвола желания, классицизм пришел не как сшивка, а как *перепрошивка*, не как закрепощение, а как спасение. В этом смысле судьба барокко напоминает постмодерн: попытка спасти личность кончается крахом личности и её новым закабалением. В современной Глинке *застройке Петербурга* барочные, ренессансные и классицистические элементы произвольно и гармонично дополняют друг друга, и, вопреки привычной для Европы хронологической последовательности произрастания барокко из ренессансного классицизма, здесь как раз из барокко произрастает поздний классицизм (ампир).

Например, мы это наблюдаем в архитектуре Исаакиевского собора, где из барокко Ринальди смело проклеивается классицизм Монферрана. Здание собора, изначально приземистое, необходимо было «вытянуть» (перевести в режим Возвышенного), исходя из парадной архитектуры официального центра города, символически противопоставленного непарадной, «низовой», некогда

³⁷ Глинка М. И. Литературные произведения и переписка, т.1, 2(А). – М.: Советский композитор, 1975. С. 78.

мало населенной и бедной Коломне, где сейчас возле Консерватории находится памятник Глинке и где, по Гоголю, – «всё тишина и отставка», где жили «маргинальные» литературные герои (двенадцать красноармейцев Блока, Сонечка, Раскольников и старуха-процентщица Достоевского); где гоголевский Акакий Акакиевич у Старо-Калинкина моста потерял свою шинель. Именно окраиной, нищей и голодной, был этот район в XVIII и частично в XIX веке. Тогда в невзрачных деревянных домиках у каналов селились рабочие люди, кухарки и прислуга, а в городском фольклоре бытовала пословица: «Коломна всегда голодна». Естественно, что Исаакиевский собор должен был воздвигнуть стену Символического от опасности Реального, заслонить «низ» «верхом», заблокировать зияние смерти сиянием Возвышенного. Многие придворные в годы становления классицизма как рационального заслона от хаоса и произвола барокко обвиняли стиль «барок» в дурновкусии и эгоизме. После смерти Петра русские утратили вкус к Голландии (сделав исключение для света и тени Рембрандта), зато на волне возрождения народных мифологических стихий появился интерес к Рубенсу и фламандской живописи, к барокко, с которым и боролся вновь возрожденный классицизм, противостоящий истерической архитектурной нервозности Павла в предромантизме Инженерного замка. Барочная стихия прорвалась полностью, пугая, раздражая, ужасая, но частично смягчаясь средневековым наследием спокойной семейственности патриархальной Святой Руси.

Поэтому невозможно локализовать каждое конкретное произведение в пределах одного стиля, чтобы не вульгаризировать действительный культурно-исторический процесс. «Чистых» и «готовых» стилей не существует: это правило всегда доказывало *русское искусство*, смягчая барочные страсти классическими традициями. Таким образом, формальная теория стилей Вельфлина может быть опровергнута на примере *художественного пространства России как избытка эволюционного процесса и метафизического разрыва с диалектикой*. Безоговорочно из вельфлинской структуры выпадает, в частности, *искусство Древней Руси*: в русской иконе преобладает то классическая линейность, то барочная живописность, а порою линейные и живописные элементы переплетаются между собой на одном полотне, как, например, на фресках церкви *Спаса на Нередице*, новгородского храма 12 века. Заключительным аккордом древнерусской живописи является *Преображенская серия портретов шутов*, участников «всепянейшего сумасброднейшего собора всешутейшего князь-папы», – которые выполнены мастерами Оружейной палаты на стыке *классицизма и барокко*, в духе Символического Реального тогдашнего Петербурга, сочетающего в себе Диониса и Аполлона, Желание и Закон, Возвышенное и карнавал, Олимп и хтонь, храм и кабак. Уходящее барокко подвергалось давлению со стороны классицизма, как во времена петровских реформ, так и позже. Некогда любимый («женский») стиль царицы Софьи, возведшей собор Новодевичьего монастыря в качестве прививки католического барокко к московской почве,

отошел на периферию истории после введения моды на голландские вкусы Петра.

Подобно русской православной иконе, *русская религиозная философия как формула Софии* сочетает в себе общий канон и личный почерк, свободу и социальность, самость и соборность, индивидуальность и коллективность, строго противопоставленные в европейской традиции по линиям Платона и Аристотеля, Канта и Гегеля, феноменологии и трансцендентализма, универсализма и партикуляризма. Глубокие русские корни, связанные с традициями любомудрия, наблюдаем и в музыке Глинки, в которой персональное начало самости переплетается с соборным началом всеобщности. Его музыкальная философия растет из сказаний, эпоса, легенд, сказок, бытовых романсов, которые по-новому представили синтетический стиль. Последний предстает признаком *патриархального Закона* по отношению к *европейскому желанию* и признаком *народного желания* по отношению к *европейскому регулярному разуму*. Иными словами, речь идет о *философии избытка* по отношению к модерной паре «классицизм – барокко»: музыка Глинки как модель национальной философии в звуке является жестом барокко по отношению к классицизму и жестом классицизма по отношению к барокко. Она занимает *промежуточное положение* между романтическим и классическим искусством как дискурсами Желания и Закона, либерализма и консерватизма, революции и реакции.

Подлинная избыточность музыки Глинки по отношению к законам исторической эстетики и правилам смены стилей проявляется в *моральной теме*: теме каждого отдельного человека, *универсально-сингулярного этического субъекта*, готового совершить абсолютно *альтруистический нравственный поступок*, следуя категорическому моральному императиву: так, *онтологическое мужество* выражает образ *Ивана Сусанина*, воплощающего экзистенциальный абсурд *философии поступка*, происходящего на фоне непонимания со стороны окружающих как носителей здравого смысла. Иван Сусанин – такая же *истина-событие*, как *Антигона Софокла*, событие непонятное и пугающее, *зияющее, невыносимое*, завершённое торжеством жизни над смертью: недаром новое название «*Жизнь за Царя*» дал опере сам Николай I, скорректировав предложенное поэтом Нестором Кукольником первоначальное название – «Смерть за Царя». Спустя столетие почти такой же семиотический поступок сдвига *от Трагического (Реального) к Возвышенному (Символическому)*, от зияния Танатоса к сиянию Эроса, от барокко к классицизму совершит *Борис Пастернак*, марбургский студент, ученик неокантианца Когена, боявшийся разговоров о смерти и поменявший в наименовании своего стихотворного цикла «*Сестра моя жизнь*» знаменитое выражение Франциска Ассизского, называвшего смерть «сестрицей» (сравните с *хайдеггерянским* ноктюрном «*Sein zum Tode*» – *бытия к смерти радикального субъекта истины*).

На примере возрожденного в опере Глинки *бытия к жизни*, с гениальной интуитивностью означенного царем Николаем, видно, как зрелое барокко

сменяют зрелый ампир в архитектуре и поздняя классицистическая музыка: так, яркими признаками классицизма в музыке Глинки являются роднящие его с Пушкиным идеи: торжество разума; поэтизация и эстетизация повседневности; идеальное чувство формы; классическая стройность композиций, предполагающих границы и рамки, устойчивое равновесие, симметрию и гармонию; продуманность малейших деталей тектоники, каждая из которых представляет собой отдельную автономную сущность, но при этом все они вместе принудительно согласовываются в некое *множественное единство*, – как это можно наблюдать не только в испанской увертюре Глинки «Арагонская хота», но и в его ноктюрне «Разлука», и в «Вальсе-фантазии». Таким образом, на примере музыкального творчества Глинки, можно утверждать, что развитие искусства – это витальный поток жизненной интуиции, *многообразная непрерывность*, сложная кривая, отличная от парабол природы и истории, которую очень трудно подчинить рациональным законам логики прогресса: как говорит Вельфлин, искусство «уплывает между пальцами»³⁸. В творчестве Глинки этот поток, эта кривая сделали диалектический виток эволюции народности *от классицизма через барокко обратно к классицизму*, – как в диахронии, так и в синхронии.

В результате проведенного нам удалось осуществить философско-эстетический анализ музыки Глинки как текста, объединившего в себе традиции *классицизма (универсализма) и романтизма (партикуляризма), Ренессанса и барокко, академизма и народности*, имперского стиля и фольклорных стихий, северного и южного дискурсов, архетипов Российской Империи и Святой Руси, сопоставимых с романским гением Рубенса и германским гением Рембрандта. Включение философии музыки Глинки в контекст двух эстетических методик, свойственных для классической картины мира: *трансцендентальной эстетики* Г.В.Ф. Гегеля и *формальной эстетики* Г. Вельфлина, – позволило нам синтезировать историзм и структурализм на базе *неклассической семиотики*, «сворачивающей» путем «снятия» хронологические этапы развития культурной формы (Э. Кассирер) в синхронную морфологию текста культуры (Р. Барт). Классическое и романтическое искусства являются не только метафизическими сдвигами духа и формальными сдвигами материи, но и *элементами одного произведения*, что в полной мере демонстрирует музыка Глинки как воплощение *русского духа* – избытка по отношению к европейскому модерну.

Литература

1. Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 72-130.
2. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. – Екатеринбург: Деловая книга, 2015. 522 с.

³⁸ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вельфлин; пер. с нем. А. Франковского. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. С. 31.

3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вельфлин; пер. с нем. А. Франковского. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – 352 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: Введение; Часть первая. Идея прекрасного в искусстве или идеал / Перевод Б. Г. Столпнера. – Т. 1. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: Часть третья. Система отдельных искусств / Перевод Б. С. Чернышева, П. С. Попова, Ю. Н. Попова, А. М. Михайлова. – Т. 3. – М.: Искусство, 1971. – 621 с.
6. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: Часть вторая. Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве / Перевод Б. Г. Столпнера. – Т. 2. – М.: Искусство, 1969. – 326 с.
7. Гегель Г.В.Ф. Логика / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; [пер. с нем. Н. Дебольского]. – М.: Издательство АСТ, 2022. – 448 с.
8. Глинка М. И. Записки М. И. Глинки и переписка его с родными и друзьями. – СПб.: Изд-во А. Суворина, 1887. – 446 с.
9. Глинка М. И. Литературные произведения и переписка, т.1, 2(А). – М.: Советский композитор, 1975. – 356 с.
10. Кассирер Э. Понятие символической формы в структуре наук о духе // Избранное: Индивид и космос. – Москва.; СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 391–414.
11. Кассирер Э. Философия символических форм: в 3 томах. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2002. – Том 1. – 272 с.
12. Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа / Жак Лакан ; пер. с франц. А. Черноглазова. — М.: Гнозис; Логос, 2004. – 304 с.
13. Одоевский В.Ф. Статьи о М.И. Глинке. – М.: Музгиз, 1953. – 100 с.
14. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Фердинанд де Соссюр; пер. с франц. А. Сухотина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 432 с.

*Bilchenko Evgenia Vitalievna
Russian Christian Humanitarian
Academy named after F. M. Dostoevsky*

M. I. Glinka's philosophy of music

in the optics of classical and non-classical aesthetics

Abstract. The article is devoted to the analysis of the philosophy of Glinka's music in the light of the correspondence between classical (transcendental, formal) and non-classical (structuralist) aesthetics. The coordination of historical dialectism and stylistic formalism is realized by deciphering the sign structure of the text on the example of Glinka's musical works, the main components of which are the classical attitude towards form and the romantic attitude towards the idea. The author comes to the conclusion that Glinka's music as an expression of the Russian spirit is an excess in relation to the aesthetic pair "classicism - romanticism" and embodies the conciliar unity of styles.

Key words: God, Christianity, dialectism, formalism, structure, text, form, idea, excess, classicism, romanticism.

References

- Bart R. Myth today // Bart R. Selected works: Semiotics. Poetics. -M.: Publishing group "Progress", "Univers", 1994. - S. 72-130.
- Berdyaev N.A. Philosophy of freedom. The meaning of creativity. The experience of human justification. - Yekaterinburg: Business book, 2015. 522 p.
- Wölfflin G. Basic concepts of art history: The problem of the evolution of style in new art / Heinrich Wölfflin; per. with him. A. Frankovsky. - St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2022. - 352 p.
- Hegel G. V. F. Lectures on aesthetics: Introduction; Part one. The idea of beauty in art or ideal / Translated by B. G. Stolpner. - T. 1. - M.: Art, 1968. - 312 p.
- Hegel G. V. F. Lectures on aesthetics: Part three. The system of individual arts / Translated by B. S. Chernyshev, P. S. Popov, Yu. N. Popov, A. M. Mikhailov. - T. 3. - M.: Art, 1971. - 621 p.
- Hegel G.W.F. Lectures on Aesthetics: Part Two. The development of the ideal into special forms of beauty in art / Translated by B. G. Stolpner. - T. 2. - M.: Art, 1969. - 326 p.
- Hegel G.W.F. Logic / Georg Wilhelm Friedrich Hegel; [per. with him. N. Debolsky]. - M.: AST Publishing House, 2022. - 448 p.
- Glinka M. I. Notes of M. I. Glinka and his correspondence with relatives and friends. - St. Petersburg: A. Suvorin Publishing House, 1887. - 446 p.
- Glinka M. I. Literary works and correspondence, vol. 1, 2 (A). - M.: Soviet composer, 1975. - 356 p.
- Cassirer E. The concept of symbolic form in the structure of the sciences of the spirit // Selected: Individual and space. - Moscow.; St. Petersburg: University book, 2000. - S. 391-414.
- Cassirer E. Philosophy of symbolic forms: in 3 volumes. - Moscow; St. Petersburg: University book, 2002. - Volume 1. - 272 p.
- Lacan J. Seminars. Book 11. Four basic concepts of psychoanalysis / Jacques Lacan; per. from French A. Chernoglazov. — M.: Gnosis; Logos, 2004. - 304 p.
- Odoevsky V.F. Articles about M.I. Glinka. – M.: Muzgiz, 1953. – 100 p.
- Saussure F. Course of General Linguistics / Ferdinand de Saussure; per. from French A. Sukhotina. - Yekaterinburg: Ural Publishing House. un-ta, 1999. - 432 p.