

ISSN 2524-2369 (Print)
ISSN 2524-2377 (Online)

МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІЯ, ФАЛЬКЛОР
ART HISTORY, ETHNOGRAPHY, FOLKLORE

УДК 78.08
<https://doi.org/10.29235/2524-2369-2025-70-1-53-60>

Поступила в редакцию 24.09.2024
Received 24.09.2024

И. Л. Горбушина

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
Национальной академии наук Беларуси, Минск, Беларусь*

**ОРГАННАЯ СЮИТА «IMMANUEL KANT» ВАСИЛИСЫ ГОРОЧНОЙ
КАК МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ ВЕЛИКОМУ ФИЛОСОФУ
(К 300-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И. КАНТА)**

Аннотация. Статья посвящена проблеме претворения в музыке философских идей Иммануила Канта, объектом исследования стала органная сюита «Immanuel Kant» В. Горочной. Данное произведение вводится в научный оборот впервые. На базе существующей в музыкальном искусстве связи с философией как в обобщенном, так и непосредственном проявлении рассматривается специфика средств музыкального воплощения ведущих концептов великого немецкого философа, таких как «вещь в себе», «категорический императив», «абсолютно необходимое существо» и др. Выявляются особенности формообразования, стилевая направленность сочинения, а также различные средства музыкального языка, указывающие на тесную взаимосвязь с содержательными компонентами основных идей философии И. Канта, что позволяет рассматривать исследуемое произведение как музыкальное приношение великому философу.

Ключевые слова: философская тема в музыке, Иммануил Кант, Василиса Горочная, органная сюита

Для цитирования: Горбушина, И. Л. Органная сюита «Immanuel Kant» Василисы Горочной как музыкальное приношение великому философу (К 300-летию со дня рождения И. Канта) / И. Л. Горбушина // Весті Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2025. – Т. 70, № 1. – С. 53–60. <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2025-70-1-53-60>

Irina L. Gorbushina

*Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches
of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus*

**ORGAN SUITE “IMMANUEL KANT” OF VASILISA GOROCHNAYA
AS A MUSICAL TRIBUTE TO THE GREAT PHILOSOPHER
(TO THE 300th ANNIVERSARY OF IMMANUEL KANT)**

Abstract. The article is devoted to the problem of translating the philosophical ideas of Immanuel Kant into music; the object of the study is the organ suite “Immanuel Kant” by V. Gorochnaya. This work is being introduced into a scientific context for the first time. On the basis of the connection with philosophy existing in musical art, both in general and direct manifestations, the specificity of the means of musical embodiment of the leading concepts of the great German philosopher, such as “the thing in itself”, “categorical imperative”, “absolutely necessary being”, etc., is considered. The features of the formation, the stylistic orientation of the composition, as well as various means of musical language are revealed, indicating a close relationship with the content components of the main ideas of the philosophy of Immanuel Kant, which allows us to consider the work under study as a musical offering to the great philosopher.

Keywords: philosophical theme in music, Immanuel Kant, Vasilisa Gorochnaya, organ suite

For citation: Gorbushina I. L. Organ suite “Immanuel Kant” of Vasilisa Gorochnaya as a musical tribute to the great philosopher (To the 300th anniversary of Immanuel Kant). *Vesti Natsyyanal'nai akademii navuk Belarusi. Seriya humanitarnykh navuk = Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series*, 2025, vol. 70, no. 1, pp. 53–60 (in Russian). <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2025-70-1-53-60>

Мы предпочли бы верить, что музыка находится за пределами любой аналогии с языком слов и что наступит время, но не при нашей жизни, когда она разовьет немислимые сейчас возможности – язык, настолько трансцендентный, что его высоты и глубины будут общими для всего человечества.

Ч. Айвз

Введение. В 2024 г. мировая общественность отметила 300-летие со дня рождения великого философа, родоначальника немецкой классической философии Иммануила Канта. Его труды оказали огромное влияние на развитие философской мысли, а отдельные цитаты стали знаменитыми афоризмами. В свете вышесказанного закономерным образом возник вопрос: становилось ли философское наследие И. Канта предметом музыкального осмысления?

Основная часть. Когда понятия «философия» и «музыка» встречаются в одном предложении, как правило, это происходит либо в контексте философии музыки как раздела философии, либо в свете образного содержания самой музыки. Собственно философия музыки как область научного знания охватывает широкий круг проблем, «включает в себя онтологию, феноменологию, аксиологию, эстетику, культурные и социальные исследования» [1]. Эта проблематика разрабатывается множеством ученых начиная с древних времен, а также является очень актуальной для современности. В области музыкального содержания при анализе образной сферы музыкальных произведений нередко выявляется их «философский характер», употребляются такие эпитеты, как «философский смысл» (для музыки И. С. Баха), «философская лирика» (например, для медленных частей некоторых симфоний и сонат Л. ван Бетховена). При этом речь идет о некоем абстрактном философском содержании, когда музыка звучит в неспешном выдержанном темпе, побуждает к спокойным размышлениям, отсылка же к конкретному учению какого-либо философа отсутствует. Ряд исследователей в своих работах обращаются к проблемам философской интерпретации содержания музыкальных произведений. Например, В. Т. Фаритов [2] выявляет философские аспекты музыкальных произведений А. Шнитке: какими средствами музыкальной выразительности представлены в них фундаментальные философские категории, такие как трансгрессия, трансценденция и трансцендентное. К осмыслению музыкальных произведений на философском уровне обращено внимание в исследовании И. Ф. Двужильной [3], изучающей формы проявления экзистенциалов «бытие-к-смерти», «боль», «одиночество», «воля», «свобода», «надежда» в сочинениях, посвященных теме Холокоста.

В XX в. композиторы музыкального авангарда стали черпать идеи для творчества в восточной философии. Так, Дж. Кейдж серьезно увлекался дзен-буддизмом, что проявилось в самом подходе к сочинению музыки, где им воплощались идеи индетерминизма, случайности и пр., начиная от формы, не характерной для европейского мышления, до возведения в ранг музыки полной тишины. Отдельного внимания заслуживает личность А. Скрябина, воплотившего в музыкальном творчестве собственные философские воззрения. Музыковеды, изучающие его наследие, сходятся во мнении, что понять его музыку в отрыве от философских идей невозможно. «Опорой исследователю творчества Скрябина являются два основных пункта – общая философская модель мировоззрения композитора и музыкальный текст его произведений», – пишет Д. А. Шумилин [4]. Один из подходов к пониманию их взаимодействия ученый видит в том, что «текст поздних произведений композитора насыщен мигрирующими музыкальными лексемами, которые можно свести к нескольким семантически емким группам» [4].

Таким образом, «философия» в музыке может проявляться на уровне обобщенного содержания, характера (неторопливый темп, как правило, мажорная тональность), воплощения в композиции принципов определенных философских учений (Дж. Кейдж) или собственных философских взглядов (А. Скрябин).

Примеров, когда композитор в своем творчестве обращается к идеям и личности конкретных философов, чрезвычайно мало. Самым известным в данном контексте, пожалуй, является сочинение Ч. Айвза «Конкорд-соната» для фортепиано (The Piano Sonata No. 2, Concord, Mass., 1840–1860), в которой он попытался музыкальными средствами выразить философские идеи американских трансценденталистов XIX в. Каждая из четырех частей сонаты имеет подзаголовок: 1) «Emerson» (Ральф Уолдо Эмерсон); 2) «Hawthorne» (Натаниел Готорн); 3) «The Alcotts» (Бронсон Олкотт и Луиза Мэй Олкотт, его дочь); 4) «Thoreau» (Генри Дэвид Торо).

В качестве предисловия к этому сочинению Ч. Айвз написал объемное эссе [5], в котором он предстает философом, рассуждающим об искусстве, высказывает свое отношение к личности и мировоззрению героев его сонаты, а также раскрывает аспекты воплощения их образов и идей в музыке. Так, для того чтобы подчеркнуть «благочестие духовного мужества» Эмерсона, он использует цитату из Пятой симфонии Л. ван Бетховена («тема судьбы»). Мрачную фантастику произведений Готорна Ч. Айвз воплотил в развернутом скерцо (II часть), идиллические настроения Олкоттов предстают в музыке неторопливого возвышенного характера (III часть). В сочинениях Торо композитор ценил глубокую связь с природой, поэтому в музыке IV части преобладает медитативность (в эссе в этой связи упоминается «один день бабьего лета в Уолдене» [5]). Соната включает также партию альты (I часть) и флейты (IV часть), на которых играли, соответственно, Эмерсон и Торо. Их исполнение предоставляется выбору интерпретатора. Музыкальный язык сочинения демонстрирует атональность и политональность, сложные ритмы, изобилует музыкальными монограммами, кроме того, используются кластеры, исполняемые деревянной дощечкой. Таким образом, композитор, с одной стороны, следуя традиции Р. Шумана («Карнавал»), создает музыкальные портреты знакомых ему людей, с другой – посредством различных музыкальных приемов и образного содержания каждой части в обобщенном виде выражает их философские воззрения.

Органная сюита «Immanuel Kant» В. Горочной является ярким примером того, как творчество композитора может быть инспирировано идеями одного философа. Однако, помимо этого, источниками вдохновения становятся и сам город Кёнигсберг (ныне Калининград), с которым была неразрывно связана судьба И. Канта, и городской кафедральный собор, у стен которого он похоронен. Кёнигсбергский университет «Альбертина», выпускником и в дальнейшем профессором которого был знаменитый философ, находился по соседству с собором, а университетская (Валленродская) библиотека располагалась в соборной башне. Во время Второй мировой войны собор был сильно разрушен в результате американо-британских бомбардировок, но та часть, в которой находилась профессорская усыпальница, осталась цела: прах философа не был потревожен.

Ныне кафедральный собор восстановлен из руин и является символом города. В его стенах звучит орган, признанный одним из лучших в России¹, и именно для этого инструмента В. Горочная написала свою сюиту «Immanuel Kant». По словам композитора, она была задумана и начата в 2016 г., а закончена в 2017 г. Однако первое исполнение этой музыки состоялось в том же году в авторской транскрипции. В родном городе В. Горочной – Ростове-на-Дону – нет органа, поэтому сюита прозвучала для слушателей в исполнении музыкального коллектива «Совершенный каданс», создателем и руководителем которого она является. Чтобы воссоздать плотность звучания органных труб, композитор использовала микстовые удвоения струнных инструментов с духовыми. В партитуре присутствуют флейта, гобой, два кларнета (один из них иногда заменяется на фагот). Процесс подготовки переложения в дальнейшем стал большим подспорьем в работе над органной регистровкой. Впервые на органе сюита была исполнена 20 апреля 2019 г. в калининградском кафедральном соборе, эту премьеру осуществил титулярный органист Евгений Авраменко. Символично, что музыка, которая вдохновлена идеями И. Канта, написана именно для органа – инструмента, звучание которого покоряет своим величием, и впервые прозвучала в том месте, где философ провел долгие годы своего плодотворного труда и где нашел свое последнее пристанище.

В сюите «Immanuel Kant»² шесть частей, каждая из которых имеет подзаголовок, отсылающий к наиболее важным проблемам, разрабатываемым в философии И. Канта. Пьесы сгруппированы в три субцикла по два произведения, которые, по словам композитора, отвечают на три главных кантовских вопроса: «Что я могу знать?», «Что я должен знать?», «На что я смею надеяться?».

Открывает сочинение «Ding an sich» («Вещь в себе»). Именно с размышлений об этой категории кантовской философии и родилась идея написания всей сюиты. Особенностью творческого

¹ В Кафедральном соборе Калининграда регулярно проходят органые концерты, а с 1999 г. проводится единственный в России международный конкурс органистов имени Микаэла Таривердиева.

² Анализ ведется по рукописи произведения, любезно предоставленной композитором.

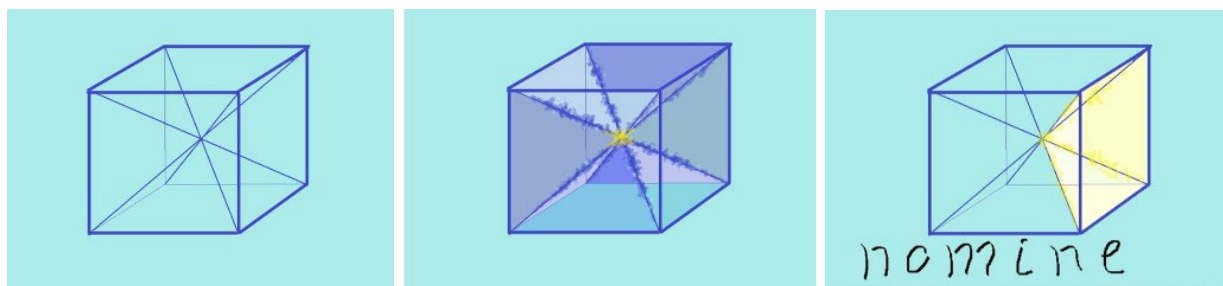


Рис. 1. Визуализация «Вещи в себе». Рисунки В. Горочной (из архива композитора)

Fig. 1. Visualization of “Thing in Itself”. Drawings by V. Gorochnaya (from the composer’s archive)

мышления В. Горочной является первичная визуализация образа, который потом переводится в музыкальные звуки. Здесь у композитора в сознании возникло графическое изображение куба, внутреннее пересечение граней которого образует шесть пирамид внутри него (рис. 1). Это символ непознаваемого, «вещи в себе», и только Воля и Разум человека могут осветить одну из этих пирамид, сделав ее доступной для понимания, но именно этим конкретным человеком. Сознание же другого человека подарит свет какой-нибудь из других внутренних пирамид, т. е. «вещь в себе» будет понята другим человеком по-своему (из беседы с композитором).

Образ шести пирамид внутри куба нашел выражение в первоначальном музыкальном тезисе пьесы – трех последовательностях из шести аккордов, каждая из которых остается гармонически неразрешенной, что отражает идею непознаваемости «вещи в себе». Важным элементом является и «звучащая» пауза, которой заканчивается каждая последовательность – молчит бездна бытия (рис. 2).

Эта аккордовая тема становится рефреном, проведению которого в различных вариантах подчиняется весь музыкальный материал пьесы. Так, метаморфозы начинаются уже со второго появления рефрена (такты 21–27), в котором происходит метрическое смещение на полтакта. Следующее проведение (такты 36–41) озаменовано органичным пунктом, инверсией мелодической линии верхнего голоса, появлением подголосков. Ритмическое сжатие рефрена (вместо четвертей он дается восьмыми длительностями) наблюдается в тактах 49–51, а кульминационное проведение на *ff* (такты 57–64) сопровождается фигурациями из 32 длительностей, в нем также происходит модуляция, после которой рефрен и следующий за ним первоначальный музыкальный материал (реприза) звучит в тональности на полтона выше (соль минор – соль-диез минор). Этот прием применяется композитором неслучайно: повышение на полтона символизирует, с одной стороны, качественно новое понимание «вещи в себе» после долгих поисков истины (метаморфозы рефренов), с другой – новый этап развития философской мысли, поскольку со времен И. Канта на полтона повысился строй музыкальных инструментов. Эпизоды между проведениями рефрена символизируют разные сферы, в которых человек ищет ответ на свои основополагающие



Рис. 2. В. Горочная. Органная сюита «Immanuel Kant». «Вещь в себе» (начало)

Fig. 2. V. Gorochnaya. Organ suite “Immanuel Kant”. “Thing in itself” (beginning)

философские вопросы. Этими сферами являются и наука, и религия, и искусство. Но вещь в себе по-прежнему молчит (из беседы с композитором).

Вторая пьеса сюиты – «Theorie des Himmels» («Теория неба») – является самой объемной. Ее название отсылает нас к работе «Всеобщая естественная история и теория неба» (Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels), опубликованной философом в 1755 г. В ней И. Кант излагает свою космогоническую гипотезу происхождения вселенной и планет. Тема вселенной проводится в самом начале в виде двухголосного унисона в крайних регистрах, что создает ощущение объемного пространства. Постепенно оно заполняется – звучат аккорды в среднем регистре. Появление повторяющихся фигураций восьмыми, а затем шестнадцатыми длительностями символизирует движение частиц. По словам композитора, музыка рисует процессы возникновения вращательного импульса, аккреции и разогрева материи. Происходит модуляция из «возвышенной» тональности ми-бемоль мажор через доминантовый предыкт в «торжественную» тональность ре мажор, так возникает тема солнца (такты 67–86). Его образ подкрепляется аллюзией на «Гимн Солнцу», написанный французским монархом Людовиком XIII (такты 78–86). Последующее развитие музыкального материала являет образы разных планет солнечной системы, что показано посредством последовательной смены тональностей. Не обходится без музыкальных цитат и воплощение этой идеи. Так, образ Юпитера дается через проведение главной темы финала одноименной симфонии В. А. Моцарта (Симфония № 41), которая звучит трижды в разных регистрах (такты 129–140) (рис. 3). Завершается пьеса в далекой от первоначальной тональности – до-диез мажоре – на тон ниже. Таким образом, первый субцикл сюиты, в котором каждая пьеса завершается в иной тональности, демонстрирует движение философской мысли, приводящее к качественным изменениям.

«Две вещи не перестают приводить меня в изумление: звездное небо над головой и нравственный закон внутри меня». Согласно известному высказыванию И. Канта, за «Теорией неба» следует «Kategorischer Imperativ» («Категорический императив»). Третья часть сюиты отличается



Рис. 3. В. Горочная. Органная сюита «Immanuel Kant». «Теория неба», такты 129–142

Fig. 3. V. Gorochnaya. Organ suite “Immanuel Kant”. “Theory of Heaven, bars 129–142



Рис. 4. В. Горочная. Органная сюита «Immanuel Kant». «Практический Разум в Кёнигсберге», начало, двойная экспозиция обеих тем фуги

Fig. 4. V. Gorochnaya. Organ suite “Immanuel Kant”. “Practical Reason in Königsberg”, beginning, double exposition of both themes of the fugue

цельностью образной сферы. Она написана в виде четырехголосного хорального гимна, который мог звучать в кафедральном соборе и во времена, когда там бывал великий философ. Простота и безыскусственность музыкального языка, строгость формы – все это передает идею внутреннего морального закона. В заключительных тактах основная тема проводится в виде канона, за одним голосом следуют все остальные. По словам композитора, это символизирует поступок человека, который становится основой всеобщего закона.

Следует отметить, что второй субцикл сюиты (пьесы 3 и 4) связан с работой И. Канта «Критика практического разума». Цитата о категорическом императиве взята именно оттуда. А вот с самим названием работы связана четвертая часть – «Praktischer Vernunft im Königsberg» («Практический Разум в Кёнигсберге»). Идея практического разума здесь воплощается в форме двойной фуги (четыреголосной). Первая тема символизирует время – она строга и лаконична, проводится крупными длительностями. Вторая тема (движение восьмыми длительностями) подчинена первой и является воплощением деятельности человека (мирской суеты). Обе темы постоянно проводятся одновременно – человеческая жизнь протекает во времени и связана с ним неразрывно (рис. 4).

Фуга имеет трехчастную структуру, а в качестве разграничителя разделов (как между первым и вторым, так и между вторым и третьим) выступает обширная интермедия, самобытная по музыкальному материалу. В первом разделе фуги темы даются в виде реального и тонального ответа в основной тональности ми минор (четыре проведения), во втором разделе они проводятся в других тональностях (6 раз), в том числе и в инверсии (1 раз). Здесь же присутствует тема ВАСН (такты 60–61), но в другой звуковысотности (e–dis–g–fis). В третьем разделе тема времени претерпевает метаморфозы: проводится в секстовом удвоении (такты 98–101), в виде стретты – тема в реальном виде сочетается с двумя проведениями в уменьшении (такты 102–105). Преобразования темы времени символизируют сжатие и растяжение времени в его субъективном понимании, восприятии человеком. Ведь время то утекает с невероятной скоростью, то тянется в ожидании, оно ведомо событиями человеческой жизни (Практическим Разумом). В коде фуги 12 раз звучит тонический бас ми. Это символизирует 12 ударов часов калининградского кафедрального собора, расположенного на острове Кнайпхоф. Таким образом, композитор средствами музыки создает пейзаж Кёнигсберга, в котором, по словам В. Горочной, под «практическим разумом» подразумевается сам И. Кант.

Пятая часть сюиты восходит к идеям философа, изложенным им в «Критике чистого разума». Она озаглавлена «Schlechthin notwendiges Wesen» («Абсолютно необходимое существо»), само же это понятие является центральным элементом одной из четырех антиномий (четвертой, динамической), отражающих «состояние раздвоенности чистого разума, а также противоречие его законов, равнодоказуемых положений» [6]. Антиномия сформулирована в виде противопоставления тезиса и антитезиса: в мире есть нечто, что либо как часть мира, либо как его причина есть *безусловно необходимое существо* – не существует вообще никакого *безусловно необходимого*

существа, ни в мире, ни вне мира в качестве его причины¹. Структура антиномии отражена в концентрической форме пьесы – А–В–С–В1–А1. Светлая тональность си мажор, бесконфликтное развертывание музыкальной ткани в спокойном темпе – все это направлено на раскрытие главного образа пьесы – Творца, существование которого мы признаем, но не можем постичь. Устремленный вверх гаммообразный пассаж из частей А и А1 (такты 1, 8, 41, 48), по словам композитора, символизирует приоткрытие «занавеса тайны» на короткий срок, когда нам кажется, что истина так близко. Завершает сюиту пьеса «Allerseelen», название которой нельзя перевести на русский язык одним словом. Его этимология восходит к понятиям «alle» (все) и «Seele» (душа), этим словом также обозначают «День поминовения усопших». Композитор вкладывает в «Allerseelen» глубокий смысл перехода от идеи Творца к идее Мира. Над «волнами в океане мировой души» как символ первозданного единства мироздания и наполняющих его существ возвышается утренняя звезда – вечная и неизменная. Их аллегории воплощены в элементах музыкальной ткани: в фактуре, в мелодии верхнего голоса – «надголоске», парящем над другими голосами партитуры (из беседы с композитором). Пьеса выступает финалом, подытоживающим все идеи, изложенные в сюите. Так, мы встречаем здесь движение восходящими параллельными терциями из «Теории неба» (такты 17–18, 50–51). Кульминацией выступает появление темы трех последовательностей из шести аккордов (такты 34–39) из первой пьесы сюиты «Вещь в себе», которая звучит торжественно, как апофеоз. Это образует своеобразную арку, смысл которой – показать, что когда «вещь в себе» наполняет живая душа (Seele), она становится разомкнутой и доступной для понимания. В завершении пьесы в басу звучит тема времени из «Практического Разума в Кёнигсберге» (такты 48–52), что символизирует идею вечности. В то же время «надголосок», который с самого начала и на протяжении всего развития музыкального материала базировался на ноте «си», т. е. квинтовом тоне, поднимается на ноту «ми» – основной тон (рис. 5). Тем самым и «Вещь в себе» как познавательный теоретико-методологический конструкт пре-



Рис. 5. В. Горочная. Органная сюита «Immanuel Kant». «Allerseelen», такты 44–55

Fig. 5. V. Gorochnaya. Organ suite “Immanuel Kant”. “Allerseelen”, bars 44–55

¹ Тезис “Zu der Welt gehört etwas, das, entweder als ihr Teil, oder ihre Ursache, ein schlechthin notwendiges Wesen ist”.
Антитезис “Es existiert überall kein schlechthin notwendiges Wesen, weder in der Welt, noch außer der Welt, als ihre Ursache”.

творяется в свое непосредственное – онтологическое существование. От Познания – к Бытию (из беседы с композитором).

Заключение. Таким образом, сюита «Immanuel Kant» В. Горочной является музыкальным приношением великому философу. Композитор глубоко переосмысливает его идеи, что находит отражение во множестве аспектов музыкального произведения. Прежде всего, это его стиливая направленность: музыкальный язык, основанный на тональной системе и полифонической фактуре, соответствует тому «интонационному словарю эпохи» (Б. Асафьев), в которой жил философ. Можно с легкостью представить, что эту музыку мог слушать и сам Иммануил Кант, находясь в кафедральном соборе Кёнигсберга. Основные концептуальные положения работ философа отражены в выборе средств музыкальной выразительности, форме пьес, использовании аллюзий и цитат, раскрывающих те или иные образы (вселенной, Творца, планет, самого И. Канта и т. д.), логической последовательности частей сюиты и их смысловой и тематической взаимосвязи. Кроме того, сам тембр органа сообщает музыке величественность, соответствующую тем непреходящим ценностям, выразителем которых является И. Кант. Сочинение В. Горочной представляет собой оригинальную интерпретацию философской темы в музыке, оно существенно пополнило плеяду музыкальных произведений в этой сфере. Надеемся, что его концертная жизнь будет наполнена яркими исполнительскими трактовками.

Список использованных источников

1. Философия музыки // Большая российская энциклопедия. – URL: <https://bigenc.ru/c/filosofia-muzyki-1751f3> (дата обращения: 16.03.2024).
2. Фаритов, В. Т. Философские аспекты музыкальных произведений А. Шнитке (музыка и философия) / В. Т. Фаритов // Культура и искусство. – 2017. – № 4. – С. 130–141. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2017.4.19417>
3. Двужильная, И. Ф. Память о Холокосте в академической музыке Беларуси, Украины, России / И. Ф. Двужильная. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2022. – 259 с.
4. Шумилин, Д. А. Скрябин – музыка – философия: к методологии проблемы / Д. А. Шумилин // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 101. – С. 258–261.
5. Ives, Ch. Essays before a sonata / Ch. Ives // Project Gutenberg. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/3673/3673-h/3673-h.htm> (date of access: 20.03.2024).
6. Васильев, В. В. Антиномия чистого разума / В. В. Васильев // Электронная библиотека Института философии РАН. – URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH6e4b309260a1b128ebfc6e> (дата обращения: 24.03.2024).

References

1. Philosophy of music. *Great Russian Encyclopedia*. Available at: <https://bigenc.ru/c/filosofia-muzyki-1751f3/> (accessed 16.03.2024) (in Russian).
2. Faritov V. T. Philosophical aspects of musical works by A. Shnitke (music and philosophy). *Kul'tura i iskusstvo = Culture and Art*, 2017, no. 4, pp. 130–141 (in Russian). <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2017.4.19417>
3. Dvuzhil'naya I. F. *Memory of the Holocaust in academic music of Belarus, Ukraine, Russia*. Minsk, Belarusian State Academy of Music, 2022. 259 p. (in Russian).
4. Shumilin D. A. Scriabin – music – philosophy: methodology aspects. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena = Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, 2009, no. 101, pp. 258–261 (in Russian).
5. Ives Ch. Essays before a sonata. *Project Gutenberg*. Available at: <https://www.gutenberg.org/files/3673/3673-h/3673-h.htm> (accessed 20.03.2024).
6. Vasil'ev V. V. Antinomy of pure reason. *Electronic library of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences*. Available at: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH6e4b309260a1b128ebfc6e> (accessed 24.03.2024) (in Russian).

Информация об авторе

Горбушина Ирина Леонидовна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий отделом музыкального искусства и этномусикологии. Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы, Национальная академия наук Беларуси (ул. Сурганова 1, корп. 2, Минск, Республика Беларусь). E-mail: 000r000@list.ru.

Information about the author

Irina L. Gorbushina – Ph. D. (Art History), Associate Professor, Head of the Department of Musical Art and Ethnomusicology. Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus (1 Surganov Str., Bldg 2, Minsk 220072, Belarus). E-mail: 000r000@list.ru