

ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ

Научная статья

УДК 111.85; 78.01; 141.319.8; 165.12

<https://doi.org/10.25198/2077-7175-2026-1-106>

РОССИЙСКАЯ НЕОКАНТИАНСКАЯ ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ НАЧАЛА XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ СИМВОЛИЧЕСКИХ ФОРМ

Г. Г. Коломиец

Оренбургский государственный университет, Оренбург, Россия

e-mail: kolomietsgg@yandex.ru

Аннотация. В расширяющемся пространстве философского знания, в частности, эстетики, гносеологии, философской антропологии и философии культуры на современном этапе свое развитие получает философия музыки, которая больше чем искусство. Как правило, в российской философской эстетической мысли о музыке, предпочтение отдано А. Ф. Лосеву, рассматривающему музыкальное субстанциальное бытие. В данном исследовании речь идет о влиянии неокантианства на становление философии музыки в России в начале XX века. Цель – впервые представить неокантианский подход к философии музыки в гносеологическом и антропологическом аспектах у таких российских философов-неокантианцев, как И. И. Лапшин, опубликовавший в 1910 г. статью «Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова» и Г. Э. Ланца, издавший в январе 1914 г. работу «Философия музыки». Затронуты вопросы влияния неокантианской идеи символических форм Э. Кассирера на семантическую эстетику, в частности на эстетику С. Лангер, для которой музыка в сознании человека есть прасимвол жизненного ритма и «незавершенный символ». Методологической основой данного исследования является метод реконструкции и сравнительного анализа. Научная значимость исследования состоит в том, что впервые обозначено выделение философии музыки в самостоятельную область как гносеологической и антропологической ценности в российской философской мысли в начале прошлого века. С этой точки зрения представлен сравнительный анализ философской мысли о музыке по работам российских неокантианцев. Во введении обозначены условия и появление философских работ о музыке российских философов-неокантианцев. В центральной части последовательно раскрывается российская неокантианская трактовка философии музыки. Первый раздел посвящен философии символических форм как основы семантической эстетики и философии музыки; центральным явился второй раздел, посвященный неокантианской философии музыки в России по работам Лапшина и Ланца, которые, по сути, предвосхищали философию символики. Отмечено влияние символической концепции Э. Кассирера на музыкознание в трактовке музыкальной формы как процесса на примере Б. В. Асафьева. Заключение подтверждает общность взглядов неокантианцев в стремлении выйти на проблему смыслотворчества в культурно-историческом процессе посредством философии символических форм и символических отношений. При этом подчеркивается ценность российской неокантианской философии музыки начала XX века, значимой для современного философского знания.

Ключевые слова: неокантианство, эстетика, гносеология, антропология, философия символических форм, становление философии музыки в России.

Для цитирования: Коломиец Г. Г. Российская неокантианская философия музыки начала XX века в контексте символических форм // Интеллект. Инновации. Инвестиции. – 2026. – № 1. – С. 106–118. – <https://doi.org/10.25198/2077-7175-2026-1-106>.



Original article

RUSSIAN NEO-KANTIAN PHILOSOPHY OF MUSIC IN THE EARLY 20TH CENTURY IN THE CONTEXT OF SYMBOLIC FORMS

G. G. Kolomiets

Orenburg State University, Orenburg, Russia

e-mail: kolomietsgg@yandex.ru

Abstract. *In the expanding space of philosophical knowledge, in particular, aesthetics, epistemology, philosophical anthropology, and philosophy of culture, the philosophy of music, which is more than just art, is currently developing. As a rule, in Russian philosophical and aesthetic thought about music, A. F. Losev's approach to the musical substance is preferred. This study focuses on the influence of neo-Kantianism on the development of philosophy of music in Russia at the beginning of the 20th century. The goal was to present for the first time a neo-Kantian approach to the philosophy of music in the epistemological and anthropological aspects by such Russian neo-Kantian philosophers as I. I. Lapshin, who published the article «Philosophical Motifs in the Work of N.A. Rimsky-Korsakov» in 1910, and G. E. Lants, who published the work «Philosophy of Music» on January 1, 1914. The article discusses the influence of E. Cassirer's neo-Kantian idea of symbolic forms on semantic aesthetics, particularly on S. Langer's aesthetics, which views music as a prasybol of the rhythm of life and an «incomplete symbol» in the human mind. The methodological framework of this study is based on the method of reconstruction and comparative analysis. The scientific significance of this research lies in the first identification of the philosophy of music as a self-sufficient field of study in Russian philosophical thought at the beginning of the last century. From this perspective, a comparative analysis of philosophical thought about music is presented in the works of Russian neo-Kantians. The introduction outlines the conditions and emergence of philosophical works about music by Russian neo-Kantian philosophers. The central part consistently reveals the Russian neo-Kantian interpretation of the philosophy of music. The first section is devoted to the philosophy of symbolic forms as the basis of semantic aesthetics and the philosophy of music; the second section, which is central, is devoted to the neo-Kantian philosophy of music in Russia based on the works of Lapshin and Lants, which essentially anticipated the philosophy of symbolism. The influence of E. Cassirer's symbolic concept on musicology is noted in the interpretation of musical form as a process, as exemplified by B. V. Asafiev. The conclusion confirms the commonality of the views of the neo-Kantians in their desire to address the problem of meaning-making in the cultural and historical process through the philosophy of symbolic forms and symbolic relations. At the same time, the value of the Russian neo-Kantian philosophy of music from the early 20th century is emphasized, which is significant for modern philosophical knowledge.*

Key words: *Neo-Kantianism, aesthetics, epistemology, anthropology, philosophy of symbolic forms, the development of Russian philosophy of music.*

Cite as: Kolomiets, G. G. (2026) [Russian neo-Kantian philosophy of music in the early 20th century in the context of symbolic forms]. *Intellekt. Innovacii. Investicii* [Intellect. Innovations. Investments]. Vol. 1, pp. 106–118. – <https://doi.org/10.25198/2077-7175-2026-1-106>.

Введение

Обращаясь к современному переосмыслению значения неокантианства и, в частности, философии символических форм Э. Кассирера, мы сошлемся на резюме статьи В. Н. Белова, который пишет: «...почти все проблемы, с которыми имеют дело неокантианцы, работают в соответствии с базовым предположением о том, что нет прямого доступа к миру, к миру вещей самих по себе, но все наши знания существуют, представления о мире опосредуются нашим опытом восприятия мира и концептуальными способностями, ко-

торыми мы обладаем для его понимания. Эта позиция касается всех основных тем исследования в неокантианстве, будь то наука, культурные артефакты, исторические события или ценности» [3, с. 19]. Действительно, в исследовании такой темы, как российская философия музыки оказалось целесообразным обратиться к неокантианству. Если нами ранее была представлена «Ценность музыки» в философском аспекте [16] на основе авторской «Концепции музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром»¹, где в одной из глав рассмотрена

¹ Коломиец Г. Г. Концепция ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром: дис. ...д-ра филос. наук. – М., МГУ им. М.В. Ломоносова, 2006. – 454 с.

русская философская мысль о субстанциальном бытии музыки в трудах А. Ф. Лосева, то теперь, переосмысливая философское постижение музыкального бытия в гносеологическом и антропологическом аспектах, считаем значимо важным найти опору философии музыки в неокантианстве.

Во-первых, на наш взгляд, первую в России работу с названием «Философия музыки» написал именно российский неокантианец Генрих Эрнестович Ланц [19], получивший ученую степень доктора философии в 1911 г. в Гейдельберге под руководством В. Виндельбанда. Важным фактом является то, что с 1914 года Ланц преподавал эстетику в Бетховенской музыкальной школе в Москве до революции. Отметим, что по вопросам философии музыки еще раньше писал другой русский неокантианец И. И. Лапшин – ученик А. И. Введенского, которому были близки принципы теории познания Г. Когена и В. Виндельбанда. Так, после смерти великого русского композитора Н. А. Римского-Корсакова, именем которого названа Санкт-Петербургская консерватория, И. И. Лапшин в 1910 г. издал статью о философских мотивах в музыке русского композитора [20].

Во-вторых, ценностным для неокантианской гносеологии музыки представляется рассмотрение теории символической формы Кассирера с точки зрения науки эстетики, которую открыл А. Г. Баумгартен как философскую науку о чувственном познании, совершенстве, способности прекрасно мыслить образами, и теорию свободных искусств, семиотики и т. д., ориентируясь на высшую цель – красоту. Далее становится ведущей эстетика, обогащенная мыслью Канта, раскрывшего глубинные основания эстетического, указав на априори в трансцендентальном субъекте. Если символ как понятие использовался во времена Канта в религиозном или абстрактно-знаковом смысле, то Кант, связав его со своим трансцендентальным методом, определил, что символом в искусстве является Эстетическая идея. Как пишет Делёз, по Канту в самой Эстетической Идее заключена мысль о согласии всех способностей, о глубинной составляющей генезиса, как целевой сверхчувственной причине, указывающей на целесообразную связь природы и человека [6, с. 223]. Если «Идея разума несет в себе нечто невыразимое», то «эстетическая Идея выходит за пределы любого понятия... Она дает «пищу для мышления», она заставляет нас мыслить. Эстетическая Идея – это на самом деле то же самое, что и рациональная Идея: она выражает то, что является невыразимым в последней... В этом отношении эстетическая Идея крайне близка к символизму...» [6, с. 225].

Философия символа в искусстве нашла продолжение у Гёте [17]. Его идеи понимания жизни, соотноше-

ния духа и жизни получили отклик в кассиреровских понятиях символического отношения, символической функции. При этом человеческую чувственность Кассирер трактует как феномен бытия в культуре [16, с. 19], что важно для музыкального исследования.

Российские неокантианцы впитали знания как Г. Когена, так и В. Виндельбанда, общность и различие их подходов, как теоретического и исторического в духе современности, отмечены В. Н. Беловым [3]. Как пишет исследователь, Г. Коген связывает развитие культуры с логическим, этическим и эстетическим сознанием [2, с. 75]. Что касается эстетики, то для Когена отправной точкой является не чувственное ощущение, а «чистое чувство», имея в виду эстетическое сознание не отдельного человека, а сознание всего человечества: «В чистом чувстве человек феноменально прикасается к своему номенальному определению, к своей всечеловеческой сущности» [2, с. 79]. В таком случае сущность любого искусства заключается в любви к человеческой природе, в единстве души и тела, и познание обращено к целостности человека [2, с. 79]. По Виндельбанду сознание должно быть обращено к новым проблемам ценностей: «как примирить ценности внутренней жизни личности и массовые ценности внешней жизни в свободном от противоречий единстве» [3, с. 15]. Отметим, что проблема ценности музыки была актуальной для музыковедения начала XX века.

Скажем, прекрасное и возвышенное в классическом искусстве и музыке есть сам Человек, его гордость и достоинство. Достоинство человека, поднимающее его на всечеловеческий подиум, и обеспечивает «чистое чувство», или, как сказал Кассирер, способность к символизации. Характерно, что в рассуждениях о музыке и у Лапшина, и у Ланца главным будет человеческое, Человек. Кантовское априори в трансцендентальном смысле, согласно Когену и неокантианцам, ведет к развитию знания, является незавершенным процессом. Это то, что отвечает интересам философии музыки, которая трактует музыку как незавершенный процесс, и музыкальную форму конкретного произведения незавершенной по смыслу. Привнесенная Эрнстом Кассирером философия символизма далее оказала влияние на семантическую эстетику и философию искусства, в частности на философию музыки и её познавательную функцию.

Символическая теория Кассирера как основа семантической эстетики и философии музыки

Создавая концепцию символических форм, Кассирер явился таким первооткрывателем, который побудил развитие теории символизации и стал основателем семантического направления философии, от-

мечают Е. Я. Басин [1], К. Гилберт, Г. Кун [5], др. Новое в концепции символических форм Кассирера то, что символическое отношение применяется в любом возможном контексте при восприятии и наблюдении мира, пишет Басин, ссылаясь на К. Гамбурга. Для нас ценно это замечание тем, что оно применимо к музыкальной теории и философскому пониманию музыки как процесса музыкальной символической формы. Согласно Кассиреру, символика выполняет главную роль в человеческой жизни, поскольку «именно способность создавать символические образы, а не разум, делает человека человеком» [5, с. 587]. Идеи символической теории изложены в основном труде «Философия символических форм» Кассирера, основательно рассматривающего «Язык» «Мифологическое мышление», «Феноменологию познания» [4].

Символы, по Кассиреру, существуют не только в воображении, сколько они принадлежат к «постоянно существующему, все более распространяющемуся и уточненному искусству иносказания» [5, с. 587]. Само искусство является высшей степенью символизации, что возвышает человека. Создавая концепцию символических форм, Кассирер явился и первооткрывателем, и побудителем теории символизации и семантического направления в философии, эстетике. Символ значителен тем, что не только связывает идеальное и вещественное в сознании, а тем, что он раздвоен, он есть то, что лежит на поверхности сознания в чувственном восприятии, в то же время он побуждает вникать в глубинный смысл бытия. Кассирер писал: «Прекрасное по своему существу является непременно символом, потому что... оно всегда и повсюду едино и одновременно двойственно. Вследствие этой раздвоенности – связи с чувственным и одновременно возвышенным над чувственностью – прекрасное... отражает ту направленность, которая наполняет наш сознательный мир... и ту полярность, которая лежит в основе самого бытия» [5, с. 588]. Как известно, в Давосском споре с Хайдеггером Кассирер отстаивал свое понимание бытия, которое заключается не в метафизическом субстанциальном подходе, а «исходит из многообразия (множественности) функциональных определений и значений»². Если Хайдеггер в «Источке художественного творения» видел истину, которая является посредством искусства, то для Кассирера, как мы его понимаем, художественное и музыкальное творение обусловлено стремлением самой способности человека к символизации.

Для Кассирера ярким примером проявления символического мышления являлась поэзия Гёте, в част-

ности «Пандора», которая является отражением всей картины человеческой жизни с её стремлениями, с верой в прогресс и мыслью о неизбежном распаде всего, созданного природой [17]. Символическое отношение проявляется в связи «духа» и «жизни». В этой связи он определяет и понятие символической формы: «Под «символической формой» должна пониматься всякая энергия духа, через которую некое духовное смысловое содержание связывается с конкретным чувственным знаком и внутренне присваивается этому знаку» [9, с. 394]. Символическое отношение он связывает с репрезентацией, когда само символическое сознание находится в действии. Теория Кассирера стала основой для семантической эстетики, рассматривающей сущность искусства согласно символической заданности.

Е. Я. Басин отмечает историческое значение теории символических форм Кассирера, поскольку с развитием науки в символизации нуждалось понимание структурно-функционального метода, в научном познании стоял вопрос трактовки структуры как целое, функции как отношение, и то, что символы, входя в «человеческий мир значения» и тем самым имеют «функциональную ценность» [1, с. 175]. Символ обладает двойственностью в неразрывном единстве духовного и материального: как духовное значение и как материальный носитель.

В контексте философской гносеологии музыки подчеркнем ценную мысль Кассирера о роли символизма в познании. То, что познание в соответствии с учением Г. Когена, творит свой предмет, при этом предмет познания всегда открыт, остается незавершенным, важен сам процесс становления, и, по Кассиреру, познание осуществляется благодаря способности символического мышления, неразрывно связанного с чувственно-выразительной компонентой. Отметим характерное использование понятий «философия символических форм», «символическая форма», а также указание на такую главную функцию символов как конструктивная, структурная, формообразующая, что отвечает музыкальному авангарду и музыкальной науке того времени, когда жил Кассирер. В частности, А. Шёнберг в переписке с К. Кандинским писал о необходимости смены мышления в композиции, новых форм в искусстве.

Исследователи, как правило, отмечают, что на появление теории Кассирера сыграли роль кантовский трансцендентализм и ориентации марбургского неокантианства, приближение к современному научному знанию с заимствованием функциональ-

² Книжник О. В. Символическая вселенная Эрнста Кассирера: автореферат дис. ... канд. филос. наук. – М., МГУ им. М.В. Ломоносова, 2007. – 29 с.

ных и структурных подходов, гештальтпсихология. Полагаем, что был еще и фактор смены мышления в искусстве и рождение новых авангардных явлений, которые также стремились развиваться в духе своего времени, искать структурно-семиотическую новизну. А как говорил Ф. Шлегель, искусство не следует за историей, оно движется вместе с историей, миф выступает источником художественного творчества [5, с. 397]. Как мы теперь понимаем, что наука, искусство, техника движутся в истории в единой метасистеме [12]. Неслучайно К. Поппер, будучи философом, логиком, социологом, пошел учиться в Венскую консерваторию [13]. Басин подчеркивает значение философии Кассирера не только в теории познания, философии культуры и человека, но и для семантической эстетики, представляя, согласно Кассиреру, искусство как символическую форму. Искусство имеет текст, но подлинное существование произведений искусства исключительно духовное. Соответственно Кассирер в связи духовного и материального (дух и тело) в символической форме выделил три типа символизации в культурных формах: выражение (миф, искусство), репрезентация (язык), чистое значение (наука). Искусство он определяет как символическую форму, прибегая к аналогии языка [1, с. 179]. При этом нам важно выделить три момента. Во-первых, творческую сущность символической формы как процесса самого творчества, который содержит динамический принцип; философия символических форм есть философия творчества. Трансформируя идею символической формы Кассирера в связи с творческим процессом и выше указанных связей искусства-языка-науки, мы сегодня мыслим искусство и науку со всеми языковыми особенностями как единую метасистему. Музыка, обладая специфическим музыкальным языком и оснащенная музыкальной наукой, связана с историческим движением научной мысли. Причина развития, движения культуры и искусства заключаются в них самих, т.е. имеют самодвижение. В эстетике эта мысль утверждается с Гегеля, Шлегеля.

Во-вторых, искусство в своем самодвижении, творя символическую форму, выполняет познавательную функцию. Посредством чувственной стороны символической формы, интуиции искусство способствует раскрытию реальности в ее репрезентации, интерпретации. Это не отражение действительности, а изменяющаяся «действительность» (Г. Коген), способность конструировать жизненный мир человека, а может создавать мифы, утопии, продвигающие человеческое мышление в возможностях построения лучших миров, или придумывать иллюзорные фантазмагии. Человек по своей сущности, согласно Кассиреру, сим-

волическим мышлением способен «творить собственный идеальный мир» [1, с. 185].

В-третьих, нам импонирует то, что Кассирер не соглашается с точкой зрения на искусство как выражение чувственных страстей, а выделяет главную познавательную функцию. Только в искусстве, музыке мы сами с помощью символов творим предмет познания. Выразительная символическая форма искусства обращена к нам, к человеческой чувственности, но произведение искусства как содержательная форма, форма-идея имеет свою логику, структуру, свой язык и отношения. Объективным свойством искусства является сам динамический жизненный процесс. В частности, это относится к пониманию музыкальной формы как процесса, значения, смысла. Для семантической эстетики, как отмечает Е. Я. Басин, важно, что понятие «значения» по Кассиру, выступает в связи объективного и субъективного и дает выход на феноменологический метод Гуссерля.

В семантической эстетике и неокантианской гносеологии музыки ясно прослеживается связь философской мысли Канта, Когена, Кассирера, Лангер. Сюзен Лангер подчеркивала, что идеи Канта и Кассирера помогли ей понять философский анализ искусства, в котором нашли место многообразные и сложные отношения символов. Затем от неокантианства Лангер уходит в сторону эстетического неопозитивизма, посвоему трансформирует символизацию. Она соглашается с биологической основой символики, с тем, что у человека есть первичная, базовая потребность в символизации: «Символизация является домыслительной, но не доразумной. Она – начальная точка всей деятельности разума...» [18, с. 42]. Поток опыта, проходящий через мозг, мышление, фантазирование подвергается качественному изменению благодаря первичной установке символичности, т.е. «опыт втягивается в поток символов, составляющих человеческий ум» [18, с. 42]. Символы предполагают понятия, они являются носителями концепции об объектах. Она связывает символическую функцию не только с познанием, но и со всей человеческой деятельностью, акцентируя ее символотворческую сущность. В символотворчестве проявляют себя как дискурсивные, так и недискурсивные формы мышления. Символотворчество являет себя в разнообразных эстетических формах. В центре её рассуждений выступает музыка как прасимвол. Обращаясь к символическим формам Кассирера, Лангер, отмечая его принцип разграничения «мифического сознания» и «научного сознания», пишет «музыка является нашим мифом внутренней жизни – молодым, энергичным и значимым мифом, мифом недавнего вдохновения и мифом, все еще остающимся на стадии «растительного» развития» [18, с. 218]. Музыка явля-

ется основной матрицей в жизни форм как органических, так и художественных, потому что символически Ритм всех жизненных процессов. Следует отметить, что с древности музыку связывали с Великим Ритмом в космосе и замечали телесно-духовную ритмическую связь. Так и Лангер пишет в работе «Чувство и форма»: «Наиболее характерным принципом жизненной деятельности является ритм, вся жизнь ритмична... Этот ритмический характер организма передает музыка, потому что музыка – это символическая передача высших функций организма и эмоциональной жизни человека» [21, с. 271]. Музыка для Лангер универсальный символ жизненных процессов, как интеллектуальных, так и физических, и является «незавершенным символом». Это нам дает право утверждать, что музыка есть прасимвол в мире человека, рождая разные возможности как музыкального искусства, так и человеко-жизненных процессов в поиске смысла человеческого существования, по Кассиреру «самоосвобождения» как кульминация собственного творения идеального мира («Очерк о человеке») [1, с. 185]. Отсюда вытекает мысль Кассирера, трансформирующего понятия бытия и времени, представление о историко-культурном развитии, согласно своей символической теории, в которой «идея будущего... формируется в актах символического созерцания времени» и ведет к прогрессу самоосвобождения духа и самопознанию человечества³. Такое представление исторического времени Кассирером, на наш взгляд, утопично. Музыка есть движение, время, музыкальное прочтение российских философов-неокантианцев ведет к пониманию всечеловеческого одиночества, на что указывает философское прочтение музыки И. И. Лапшиным.

Становление неокантианской философии музыки в России:

И. И. Лапшин, Г. Э. Ланц

Философские связи символических форм Э. Кассирера обнаруживаются в русском неокантианстве в период становления философии музыки в России. Здесь выделим работы двух российских неокантианцев: статью И. И. Лапшина 1910 года о философских мотивах в творчестве Н. А. Римского-Корсакова и работу «Философия музыки» Г. Э. Ланца 1914 года.

И. И. Лапшин (1870–1955) – философ-неокантианец был ближайшим учеником и последователем А. И. Введенского. Введенский является последователем И. Канта, которому ближе была неокантианская школа Г. Когена в истолковании познания. Для нас важно, что среди многочисленных работ Лапшин писал о музыке в философском контексте.

³ Там же.

Выявляя философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, «русский неокантианец И. И. Лапшин уточняет, что речь идет не о сознательном проведении философских идей композитором, а о том душевном строе в его произведениях, который согласуется с философскими идеалами его времени. Римский-Корсаков говорил, что его оперы по своей сущности религиозные, в них поклонение и воспевание природы. Лапшин узрел в этом высказывании пантеизм Спинозы и эволюционный оптимизм Спенсера» [18, с. 72]. Муза Римского-Корсакова нашла воплощение в вечно-женственных образах Снегурочки, Нимфы, Волховы, Царевны Лебедь, что безусловно имеет философскую связь с образом Мировой души Софии, образом и символом божественной женственности и Красоты, нашедшей выражение в русской философии.

Как пишет В. В. Зеньковский, если Введенский придавал значение основам метафизики, то Лапшин, видя в старой метафизике догматическую философию, обратил внимание на «процессы символических операций мысли, мышления в несобственном смысле слова...» [7, с. 261]. Он склонен был к вопросам эстетической сферы, используя понятия «вселенское чувство», «любование миром, как целым» [7, с. 262]. Он исследует чувственные ощущения, которые никогда не бывают чистыми, а связаны с познанием, с сознанием, с духовным общением, с переживанием иллюзии чужого «я», «в основе которой лежит сильно развитая склонность к эстетическому перевоплощению» как проникновение в чужую душу [7, с. 267]. В этом Лапшин видит «глубокое чувство интимной связи между микрокосмосом и макрокосмосом» [7, с. 267].

На примере статьи по философской мысли о музыке Н. А. Римского-Корсакова, мы видим, что в глубинах сознания Лапшин представлял символическую способность и допускал эстетико-этический синтез. Как мы понимаем, философом высказана мысль о присутствии в творчестве композитора единства метафизической красоты-добра-истины. Данная статья указывает на то, что Лапшин в познавательной стороне философии музыки рассматривал и метафизические и этические основы.

Важная заявка в философско-музыкальном отношении сделана философом в начале статьи. Лапшин отмечает неизменное и изменяющееся в истории музыки, когда действуют имманентные законы музыкального искусства и в то же время музыкальное творчество движется сообразно настроениям и идеям своего времени. Эта «предустановленная гармония», по его словам, помимо воли и сознания музыканта об-

условлена самим духом своего века, духом культурной среды. Поскольку музыка есть «непрестанный комментарий душевного волнения к предложениям разума» и не лишена психологического содержания, то «музыка может косвенным образом отражать философские идеалы своего времени» [20, с. 46]. Он приводит пример высоко нравственного достоинства музыки Бетховена-кантианца, который в IX симфонии с призывом к всечеловеческому братству использовал пагетические места «Критики практического разума» Канта [20, с. 48].

Рассматривая философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, И. И. Лапшин уточняет, что у Римского-Корсакова было острое чувство пантеизма, видевшего в жизни природы сверхъестественное, обожествляя всё природное, и птиц, и деревья, и цветы. Здесь уместно сослаться на мысль Кассирера и Лангер о врожденной способности человечества к символизации. Отметим, что символическая философия искусства и особенно музыки способствует межкультурному взаимодействию: «символическая философия искусства указывает на эстетическое бессознательное как достоинство человеческого разума и способна обуславливать межкультурные взаимодействия на основе антропологической всеобщей символизации, которая может одновременно вести и к объединению, и к разобщению людей в диалоге культур современного многополярного мира». [14, с. 129]. При этом в философском музыкальном символизме Римского-Корсакова слилось всечеловеческое и национальное, космическое и человеческое, макрокосм и микрокосм. Космическое чувство слияния с природой в произведениях композитора, Лапшин описывал так: «Человек лицом к лицу с природой нередко ощущает резкий мучительный дуализм в отношении к ней: его «я» не расширяется, чтобы охватить природу, но, наоборот, как бы сжимается до точки, которая живо ощущает свое абсолютное ничтожество перед грозным, бесконечным Космосом» [20, с. 53]. Возможно и другое мироощущение, наоборот, это растворение своего Я в строе вселенной. Об этом далее.

Лапшин отмечал у Римского-Корсакова три формы вселенского чувства как три вида апофеоза – прославление природы и любви, художественного творчества и гения, нравственного самоотречения во имя человечества. Отметим, что к этим вопросам склонна русская душа и русская философская мысль его времени.

Лапшин выделял два типа художников по мирозерцанию, один тип объективный, другой субъективный. Здесь мы сделаем некоторое уточнение, приводя свое исследование по творческому процессу, и сошлемся на Р. Грубера, который выделял понятие «се-

бяизживание» в творческом процессе и различал три типа композиторов: конструктивный, эгоцентрический, космоцентрический (Римский-Корсаков) – вживание или перевоплощаемость, способность растворения своего Я в строе вселенной [16, с. 440]. В психологии творчества Римского-Корсакова Лапшин отмечал эстетическое «вчувствование», эмоциональный отклик в душе музыканта или зрителя посредством воображения. При этом заметим, что ценной для нас является мысль автора о символизме. Музыкальный символизм проявляет себя в разных движениях, формах, цветовых решениях по аналогии с ощущениями. На наш взгляд, эстетическое вчувствование обусловлено исходным музыкальным символизмом [15]. По сути, философия музыки указывает на разные способности мыслить аналогами посредством музыкального символизма.

Музыкальный символизм Римского-Корсакова проявляется в символических формах, органически соединяющих синестезийные слухо-цветовые ощущения. Римский-Корсаков сознательно или интуитивно использовал философский метод музыкального символизма, создавая яркие образы. Считается, что чувственное ощущение связи макрокосмоса с человеческим микрокосмосом сильнее всего нашло выражение в опере «Снегурочка» в сцене таяния, ее трогательное переживание в момент прощания с миром и любимым, когда природа видится преображенной. Перевоплощение возможно только при условии любви, как утверждалось музыкой и философией.

«Красота, добро, истина» как три метафизические сущности присутствуют в рассуждениях неокантианца Лапшина. Так, в апофеозе этического героизма в мировоззрении Римского-Корсакова, который отмечал Лапшин, мы выделили то, что «религиозность предполагает веру в неизменные ценности в оправдании добра, красоты, истины. Эти три метафизические сущности в его религиозно-пантеистическом и оптимистическом мирозерцании сходятся в символических образах. Этическая проблема ярче всего представлена в «Китеже», где дана антитеза двух мирозерцаний: традиционного церковного и нового свободного индивидуального. Моральный энтузиазм заключается в расширении человеческого Я, что означает исключительную способность к эстетической перевоплощаемости, когда гений Римского-Корсакова явился великим выразителем социальных чувств в искусстве» [15, с. 73]. Характерно преображение музыкального символизма в космоцентрическом мирозерцании композитора, прошедшего обрядно-пантеистический круг.

В переживании русского языческого пантеизма Римским-Корсаковым Лапшин находил близкое и раз-

личное в сравнении с Вагнером, где каждый по-своему согласно своему философскому взгляду выражал музыкальный символизм. Музыка Римского-Корсакова навела на мысль Лапшина, что в отношении человека и космоса человек испытывает пронзительное чувство одиночества. Это одиночество человечества существует в грандиозных космических масштабах.

Связь философии и музыки основательно утверждал Г. Э. Ланц, когда он работал над большой статьей, вышедшей 1 января 1914 года под названием «Философия музыки» [19]. Во введении, он ставит вопрос парадокса, как может на первый взгляд показаться людям его эпохи, трактующим философию, ориентированную на научно-философские понятия, абстрактный формализм, логику в противоположность музыкальному непосредственному творчеству с логически неуловимой жизнью музыкального переживания. Само название «Философия музыки» уже опровергает эту мнимую антитезу, поскольку задача и смысл музыки гораздо выше чувственного выражения, а «задачи философии гораздо жизненнее и конкретнее, чем это нередко предполагают» [19, с. 29]. Сравним с Кассирером, у которого в познании различаются логика и интуиция, научное и символическое, причем в познавательной функции искусства символика сближает субъективное и объективное: «Любую другую функцию духа роднит с познанием только то, что ей внутренне присуща изначально-творческая сила, а не только способность к воспроизведению» [10, с. 15]. Сравним также с современным пониманием тесной связи логики и интуиции в метасистеме искусства и науки, в нашем случае: взаимосвязь искусства, науки, техники, музыки [12; 13].

Следует отметить, что тесная связь философии и музыки была всегда в поле зрения философии с древности. Достаточно вспомнить высказывания конфуцианцев, древних греков о музыке, а музыканты нередко связывали свое творчество с философской онтологической и гносеологической проблематикой, космологией и антропоцентризмом. Ланц отмечает творческую связь религии, музыки, философии, как Кассирер в теории символического связывал язык, миф, религию.

Ланц рассматривает тесную связь философии и музыки на примере Шопенгауэра и Вагнера, отметив связь между мировой волей и музыкой, ее чувственный эффект. В предметном поле философии музыки он предлагает другой подход – на основе эстетической стихии «чистого чувства» и обозначает четыре положения, критически переосмысляя шопенгауэровскую философию: 1) что лежит в основе физиолого-физиологического эффекта воздействия; 2) что выражает музыка и что возвышает это выраже-

ние на степень истинной красоты; 3) чем достигается это выражение; 4) как следует мыслить это «выражение» [19, с. 35]. В постановках этих вопросов очевидно влияние неокантианства, в частности Г. Когена.

Начиная с физики и психологии, он рассматривает систему Гельмгольца, где физиологическое воздействие вызывается физикой звука и звуковых обертонов, призвуков, действие бессознательного и сознательного. В участии иррационального начала в выражении, восприятии Ланц допускает шопенгауэровский подход, критикуя его метафизику. Он пишет, что форма сознания имеет область бесконечного разнообразия, абсолютно иррационального, не поддающегося логике. «Поскольку это иррациональное стремление выражено в сознательной форме, постольку с ним всегда, конечно, связано какое-либо представление, понятие или идея..., богатство, скрывающееся в тайниках этой абсолютной иррациональности, не может быть адекватно схвачено понятием, а потому и не может быть выражено словом». [19, с. 37]. Выделяя понятие «выражение», Ланц рассматривает философскую значимость мелодии, ритма, гармонии, формы (конструкции). Музыкальным методом проникновения в изначальную глубину выступает мелодия, как язык нашей воли, имеющий стихийную изначальность, мелодия говорит нам о тайнах души. Мелодия проникает в глубину конкретного человека, возвышает до вечной значимости то, что смертно, но и освобождает волю от определенного времени и уносит в царство вневременной вечности, поскольку в звуках мелодии мировой закон гармонии, трансцендентальный базис. Этот трансцендентальный закон, по Ланцу, является в чисто кантовском смысле, и он положен в основу как условие возможности мелодии, особой формы закономерности и значимости. «Как истина есть смысл или значимость некоторого акта суждения, так мелодия есть значимость и форма стремления, как стремления» [19, с. 38]. Мелодия в своей эстетической значимости выражает разнообразные формы стихии стремления. Таким образом, физиологически музыка исходит из гармонии, но смысл и значимость получает в мелодии.

Способность гениев к выражению конкретного проявляется не столько в мелодии, сколько в гармонии, ритме, формообразовании. Гармония в музыке – это не только благозвучие, консонанс. Гармония предполагает единство консонанса и диссонанса, диссонанс создают обертоны. Минорное звучание и обилие диссонирующих обертонов являются выражением неудовлетворенности, грусти, создают сильное напряжение, упадок, отчаяние. Ритм в музыке, по Ланцу, «выражает смысл воли..., он есть психологическое и эстетическое условие темпа и такта, которые ясно

выражают тенденцию сознания измерять впечатления идеалом равенства, отклонение от которого представляется как бы отклонением от нормы» [19, с. 39]. Рядом с ритмом стоит понятие меры.

Ланц утверждает, что музыка как искусство формы стремления в каждый момент связана с волей и что метафизическая интуиция Шопенгауэра относительно музыки подтверждается исследованиями Гельмгольца, а также такими его предшественниками, как Шеллинг, Фихте. Метафизический смысл музыки, высказанный Шопенгауэром, как пишет Ланц, базируется на религиозной философии индусов: «всякий есть лишь то, чем он будет» [19, с. 42]. Будущее идеально присутствует «в каждом мгновении настоящего, как *его субстанция*, как истина и смысл его бытия» такое понимание момента будущего сравнивается с мелодией: «мелодия по самому принципу своему может существовать только в будущем и является как бы изображением *абсолютного* будущего» [19, с. 42]. Иначе говоря, каждый отдельный звук, выделенный из мелодии, лишается своего истинного бытия. Настоящее как бы убивает его подлинное музыкальное существование, ведь каждый отдельный звук мелодии наделен смыслом в связи мелодической линии с другими звуками. Следовательно, мелодия существует не в прошлом и настоящем, а как стремление вперед, «чистое абсолютное предвосхищение». Она стоит как бы над временем как чистая эстетическая значимость, она может выражать не моменты будущего, а саму идею и форму абсолютного будущего.

Как мы знаем, размышление над проблемой пространства и времени, настоящего и будущего, связанного с нашим сознанием, переживанием времени также перекликаются с символической теорией Кассирера [11, с. 135]. Ланц сравнивает искусство с абсолютной красотой: как красота картины или статуи не лежит в пространстве, хотя и связана с пространством, а имеет корни в бесконечных глубинах, так и музыка содержит корень бесконечной глубины времени, и вместе с тем связана со временем. В ней находит эстетическое выражение гераклитовский поток бытия, где все течет. Музыка «раскрывает перед эстетическим сознанием чистую процессуальность», музыка как процесс выражает «абсолютную драму времени в мире. Она обнаруживает еще более чем этика, скрытую по времени иронию», имея в виду соотношение прошлого и будущего, будущее во времени логически предшествует прошлому, поскольку прошлое возникает в сознании в виду будущего. Философ приводит в пример музыку скерцо бетховенских симфоний, где звуки иронично шепчут нам, что настоящее и прошлое иллюзорно, то горько, то радостно напоминают нам, что «истинный человек

существует только в будущем. В этом моменте будущего лежат все тайны ада и рая, как системы добра и зла в идее человечества» [19, с. 44]. Мистический иррационализм со всей своей иррациональностью, сверхсознательного и подсознательного находит осознанно в музыке выражение, хотя и непонятное, необъяснимое.

Задача музыки по сущности не в изображении исторических событий или моральной истины, а в том, чтобы передать те иррациональные состояния воли, которые лишь связаны с разными представлениями, понятиям и даже теорией. Ланц отмечает, что культурное значение для человечества в равной степени имеют как иррациональное в музыке, так и рациональное в философии «ибо не только открытие и логическое развитие какого-либо понятия ценно для человечества, но также и изживание его в процессе истории; с понятием любви и Бога связано бесконечное разнообразие стремлений, начиная от чисто чувственных проявлений половой страсти и элементарного страха вплоть до этической высоты, выраженной в любви к человечеству, вплоть до нищенского парадокса любви к дальнему, от мистического обожествления стихии природы вплоть до религиозной покорности конечного перед мощью бесконечного» [19, с. 46].

Что собственно сближает музыку и философию? Как пишет Ланц, во всех культурных формах так или иначе выражается система иррационального, неопределимые формы стремления, которые воплощаются в художественном творчестве, поскольку они «являются этапами «человека», ступенями его морального выявления» [19, с. 47]. Музыка выполняет божественную функцию в определении неопределимого. Она ничего не изображает, она является выражением творчества всегда и везде, в моменты сочинения, исполнения, восприятия слушателями. В музыке человеческий дух творит иррациональную систему своих переживаний воли. Подобно тому, как художник открывает нам то, что не замечает, так музыка открывает нам целый ряд форм стремления.

Как пишет Ланц, творческую силу музыки подчеркивал Г. Коген, и приводит его слова: «Этого внутреннего мира в такой разработке нет, пока его не выносит на свет музыка» [19, с. 47]. Ошибка Шопенгауэра, по его словам, в том, что он полагал изобразительную функцию музыки в раскрытии метафизической тайны мироздания. Согласно неокантианцам, музыка делает нечто большее, «она творит эти тайны» [19, с. 47]. Как без музыки не было бы мира, так и без науки не было бы его действительности.

Ланц указывает на вторую ошибку Шопенгауэра в связи философии и музыки, у которого музыка и есть выражение мировой воли, а вселенная в мире

«представления» превращается в иллюзию субъективного представления. Он считает, что значение искусства и музыки не логически и теоретически-познавательное, а в приобщении к идее человека и культуре, эстетическое суждение красоты не претендует на абсолютную объективность. Музыка существует, согласно философии Ланца, исключительно идеально. Музыкальные звуки как физические непрерывно исчезают, но с точки зрения их музыкально-эстетического значения, они сохраняются в связи друг с другом. Музыкальное произведение не последовательность звуков, не в акустическом пространстве, оно может быть «вчувствовано» в этот реальный мир как идеальная форма. «Музыка в своей эстетической сущности выходит за пределы объективной реальности, даже реальности психических ощущений. Она живет только в идеальных сферах чистого эстетического субъекта. В музыке, как в мышлении и нравственности, мы теряем нашу психическую оболочку и приобщаемся к абсолютному сознанию сверхиндивидуального субъекта, живем не в нас самих, а в идее и системе человечества» [19, с. 50]. Музыка выражает только Человека и создает элемент чистого чувства, выражает жизнь и присутствие Человека в этой идее, волевое отношение Человека в мире. Здесь мы отметим неокантианский восторг пред Человеком. Так, бетховенская музыка возвышает человека до бесконечности в религиозном слиянии, возвышает его над чувственностью, в борьбе, как пишет Ланц, что, по мнению Когена, бесконечность борьбы духа и есть основа всего возвышенного. Он приводит примеры своего прочтения смыслов Лунной сонаты, Аппассионаты, где страдание жестокости конечного бытия, мистическое предчувствие иного мира и нравственный выбор борьбы. Этическая религиозность Бетховена в единстве конечного и бесконечного, Бога в человеческой жизни. Музыка Бетховена говорит о сущностном отношении к миру множеств в единстве и выражает образ неустанной борьбы.

Музыка в философии Ланца вообще выступает как преодоление конечного, предвосхищая будущее, музыка сливает человека с вечностью, с бесконечностью его воли. То, как человек страдает и находит утешение, может выразить только искусство и особенно музыка. Она выражает жизнь идеи в человеке и человека в идее красоты. В отличие от Платона, и Плотин и Гегель предполагали, что не идея является красотой, а идея просвечивает в красоте, означает символизацию идеи в явлении и присутствие Человека. По выражению Когена, сама природа, отображенная в искусстве, является отражением некоторого другого бытия. Это другое есть Человек [19, с. 54]. Если ландшафт на картине передает кусочек

человеческой души, эстетическую рефлексию, то музыка эту рефлексию делает сильнее всех искусств непосредственно очевидной как раскрытие Человека в явлении. Природа для музыки не повод для изображения, она лишь отзвук в душе человека. Не столько природа передается, сколько природа наполняется человеком. В этом велик и Бетховен и Вагнер. Ланц приводит в пример образ огня в музыке Вагнера и философию стихии огня.

Беря во внимание кантовское трансцендентальное понимание познания и человека, этическую и эстетическую сущность, Ланц возвращается к вопросу: «как возможно эстетическое суждение красоты с его претензией на объективность, если красота всегда остается субъективной?» [19, с. 56]. И он дает ответ, что красота возвышает самого субъекта. При этом это не значит, что не фиксирует никакого объекта и создает только иллюзию. Она фиксирует и приобщает к царству вечных значимостей момент иррационального, который лежит за пределами объективного Логоса. «Идея человека, просвечивающая сквозь звуки мелодии, делает музыку видом красоты, ибо принципом истинной красоты является всегда только «человек» [19, с. 56].

Ланц писал о философии музыки в то время, когда в искусстве расцвел авангард с выходом на новые звуковые поиски, как и в живописи, новых веяний искусства XX века, увлеченных расширением музыкально-звуковых возможностей. Ланц, обратившись к философии музыки, хотел сконцентрировать внимание на сущностной стороне музыки и предупреждал, что не следует гнаться за внешними эффектами, помня, что «в звуках музыки мы слушаем не звуки, а душу человека; и только эта «душа» делает ее прекрасной, отсутствие «души» – пустой» [19, с. 57].

Отмечая близость взглядов Когена, Кассирера и Ланца, скажем, что для философии музыки важны слова Дж. Кройса о том, что Кассирер раздвинул границы неокантианской эпистемологии, трактуя трансцендентальную философию более, чем теорию познания, как теорию миропонимания, доводя до возможности осмысления бытия человеком. Главное в философии символики Кассирера Человек. Собственно суть символической вселенной Кассирера, согласимся с О. В. Книжник, заключается в самопознании человечества в историко-культурном процессе. И мыслью о человеке завершает философию музыки Ланц. То же стремление, что и свойственно Кассиреру, мы видим в анализе философской мысли о музыке Ланца. Символические трансформации и музыка как прасимвол органически, физически, интеллектуально, так или иначе являются показателем Человека в историко-культурном движении.

Резюмируя, заметим, что философский подход к музыке был характерен для музыковедения того времени. В частности, влияние неокантианства и символической концепции Кассирера испытал крупный музыкальный деятель Б. В. Асафьев, издав в 1923 г. такие работы, как «Ценность музыки» и «Процесс оформления звучащего вещества», а позже труд «Музыкальная форма как процесс» [16, с. 222–249]. Музыка для него является нечто большим, чем искусство, она имеет познавательную и мировоззренческую ценность, поскольку «слышание мира» освобождает духовный мир человека от оков вещности и переводит восприятие в мир символических отношений, сопряжений и ценностного взаимодействия. Закончим словами Кассирера: «для того, чтобы родилось великое художественное произведение, нужно, чтобы субъективное и объективное, чувство и четкий образ прониклись одно другим и слились полностью воедино..., произведения искусства никогда не могут быть всего лишь отображением либо субъективного, либо объективного, либо мира души, либо предметного мира. Напротив, здесь совершается настоящее открытие и того, и другого...» [8, с. 38].

Вместо заключения

Современная философия музыки как трансдисциплинарная дисциплина, находящаяся на стыке онтологии и теории познания, истории философии, эстетики, философской антропологии и философии культуры, нуждается в некотором пересмотре корней

становления данной дисциплины в России. При этом, как оказалось, важным представляется обращение к международным связям философской мысли начала XX века, в частности зарубежного и русского неокантианства, и понимания музыки, которая более чем искусство. Неокантианство и философия символик сыграли решающую роль в становлении российской философии музыки, которая затрагивает жизненный мир человека.

Понимание музыкального символизма, музыки как прасимвола обусловлено: во-первых, изменением культурной составляющей на рубеже веков как целое со сменой подходов в искусстве; во-вторых, развитием российской философской мысли. Особенно ценно то, что становление философии музыки, как мы заметили, происходило под влиянием неокантианства, складывалась именно неокантианская философия музыки в России с наиболее сильным влиянием символической вселенной, символических форм Эрнста Кассирера. Вместе с тем обращает на себя внимание взаимосвязь, общность взглядов по проблематике человеческого смыслотворчества в культурно-историческом процессе музыкально заинтересованных российских философов-неокантианцев И. И. Лапшина и Г. Э. Ланца и музыкального деятеля Б. В. Асафьева. В этом заключается ценность российской неокантианской философии музыки, требующая рассмотрение в контексте влияния на последующее развитие философской мысли о музыке в России.

Литература

1. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства. – М. : Гуманитарий, 2012. – 348 с.
2. Белов В. Н. Философия культуры Германа Когена // Кантовский сборник. – 2008. – № 1 (27). – С. 74–81. – EDN: JSPPVB.
3. Белов В. Н. Что такое неокантианство // Интеллект. Инновации. Инвестиции. – 2025. – № 1. – С. 11–26. – <https://doi.org/10.25198/2077-7175-2025-1-11>.
4. Белов В. Н. Эрнст Кассирер. Философия символических форм. Пер. с немецкого. Т. 1. Язык. 272 с. Т. 2. Мифологическое мышление. 280 с. Т. 3. Феноменология познания. 398 с. М., СПб.: Университетская книга. 2002. // Вопросы философии. – 2003. – № 12. – С. 177–182. – EDN: OOOONDB.
5. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. Кн. 2. Пер. с англ. 2-е изд. – М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. – 316 с.
6. Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза: Пер. с франц. – М. : ПЕР СЭ, 2001. – 480 с.
7. Зеньковский В. В. История русской философии. В 2-х томах. Том 2. Гл. VIII. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 1999. – С. 248–280.
8. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М. : Гардарика, 1998. – С. 768–778.
9. Кассирер Э. Понятие символической формы в структуре наук о духе // Избранное: индивид и космос, СПб.: Университетская книга, 2000 – С. 394.
10. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык. – М.; СПб.: Ун. Книга, 2002. – С. 15.
11. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 3 Феноменология познания. – М.; СПб.: Университетская книга, 2008. – С. 86–142.
12. Коломиец Г. Г. Искусство и наука как предмет эстетической гносеологии // Вестник Российского уни-

верситета дружбы народов. Серия: Философия. – 2024. – Т. 28, № 3. – С. 796–810. – <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2024-28-3-796-810>.

13. Коломиец Г. Г. От философии «Гармонии мира» к постнеклассической философии музыки в контексте феномена трансдисциплинарности // Вестник Самарского государственного технического университета. Серия: Философия. – 2023. – Т. 5, № 4. – С. 91–96. – <https://doi.org/10.17673/vsgtu-phil.2023.4.13>.

14. Коломиец Г. Г. Символическая философия искусства в контексте антропологии и межкультурного взаимодействия: Россия, Китай, Европа // Интеллект. Инновации. Инвестиции. – 2025. – № 1. – С. 129–139. – <https://doi.org/10.25198/2077-7175-2025-1-129>.

15. Коломиец Г. Г. Философский музыкальный символизм и эстетическая перевоплощаемость Римско-го-Корсакова / «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика»: материалы Международной научной конференции, 2024 г. / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. – СПб.: Изд-во РХГА, 2025. – С. 71–74.

16. Коломиец Г. Г. Ценность музыки: философский аспект: Изд. 2-е. – М.: Издательство ЛКИ, 2007. – 536 с.

17. Кравченко А. А. Логика гуманитарных наук Э. Кассирера. Кассирер и Гете. – М.: Диалог-МГУ, 1999. – 333 с.

18. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства: пер. с англ. С. П. Евтушенко. – М.: Республика, 2000. – 287 с.

19. Ланц Г. Э. Философия музыки // Музыкальный альманах, изд. Бетховенской студии, М.: 1914. – С. 28–57.

20. Лапшин И. И. Н. А. Римский-Корсаков. Философские мотивы в его творчестве / Русская мысль, 1910. – С. 46–60.

21. Шестаков В. Эстетическая философия Сьюзен Лангер // Лангер Сьюзен. Философия в новом ключе: исследование символики, разума, ритуала и искусства: пер. с англ. С. П. Евтушенко. – М.: Республика, 2000. – С. 266–273.

References

1. Basin, E. Ya. (2012) *Semanticheskaya filosofiya iskusstva* [Neo-Kantian Aesthetics of Symbolic Forms: E. Cassirer] M.: Humanitarian, 348 p.

2. Belov, V. N. (2008) [Hermann Cohen's Philosophy of Culture]. *Kantovskiy sbornik* [Kantian Journal]. Vol. 1 (27), pp. 74–81. (In Russ.).

3. Belov, V. N. (2025) [What is Neo-Kantianism]. *Intellekt. Innovacii. Investicii* [Intellect. Innovations. Investments]. Vol. 1, pp.11–26. – <https://doi.org/10.25198/2077-7175-2025-1-11>. (In Russ.).

4. Belov, V. N. (2003) [Ernst Cassirer. Philosophy of Symbolic Forms]. Vol. 1. Language. 272 p. Vol. 2. Mythological Thinking. 280 p. Vol. 3. Phenomenology of Cognition. 398 p. Moscow, St. Petersburg: University Book. 2002. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy]. Vol. 12, pp. 177–182. (In Russ., transl. from German).

5. Gilbert, K., Kuhn, G. (2000) *Istoriya estetiki* [History of Aesthetics]. Vol. 2. 2nd ed. Moscow: Progress Publishing Group, 316 p. (In Russ., transl. from Eng.).

6. Deleuze, J. (2001) *Empirizm i sub'yektivnost': opyt o chelovecheskoy prirode po Yumu. Kriticheskaya filosofiya Kanta: ucheniye o sposobnostyakh. Bergsonizm. Spinoza* [Empiricism and Subjectivity: An Essay on Human Nature According to Hume. Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of Capacities. Bergsonism. Spinoza]. Moscow: PER SE, 480 p. (In Russ., transl. from French).

7. Zenkovsky, V. V. (1999) *Istoriya russkoy filosofii. V 2-kh tomakh* [History of Russian Philosophy. In 2 volumes]. Vol. 2. Ch. VIII. Rostov-on-Don: «Phoenix», pp. 248–280.

8. Cassirer, E. (1998) *Izbrannoye. Opyt o cheloveke* [Selected Works. An Essay on Man]. Moscow: Gardarika, pp. 768–778.

9. Cassirer, E. (2000) [The Concept of Symbolic Form in the Structure of the Sciences of the Spirit]. *Izbrannoye: individ i kosmos* [Selected Works: Individual and Cosmos]. St. Petersburg: University Book, pp. 394. (In Russ.).

10. Cassirer, E. (2002) *Filosofiya simvolicheskikh form* [Philosophy of Symbolic Forms]. Vol. 1. Language. Moscow; St. Petersburg: Un. Book, pp. 15.

11. Cassirer, E. (2008) *Filosofiya simvolicheskikh form* [Philosophy of Symbolic Forms]. Vol. 3 Phenomenology of Cognition Moscow; St. Petersburg: University Book, 2008, pp. 86–142.

12. Kolomiets, G. G. (2024) [Art and Science as a Subject of Aesthetic Epistemology]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Filosofiya* [Bulletin of Peoples' Friendship University of Russia. Series: Philosophy]. Vol. 28. No. 3, pp. 796–810. – <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2024-28-3-796-810>. (In Russ.).

13. Kolomiets, G. G. (2023) [From the Philosophy of «Harmony of the World» to Post-Non-Classical Philosophy of Music in the Context of the Phenomenon of Transdisciplinarity]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta. Seriya: Filosofiya* [Bulletin of Samara State Technical University. Series: Philosophy]. Vol. 5. No. 4, pp. 91–96. – <https://doi.org/10.17673/vsgtu-phil.2023.4.13>. (In Russ.).
14. Kolomiets, G. G. (2025) [Symbolic Philosophy of Art in the Context of Anthropology and Intercultural Interaction: Russia, China, Europe]. *Intellekt. Innovacii. Investicii* [Intellect. Innovations. Investments]. Vol. 1, pp. 129–139. – <https://doi.org/10.25198/2077-7175-2025-1-129>. (In Russ.).
15. Kolomiets, G. G. (2025) [Philosophical Musical Symbolism and Rimsky-Korsakov's Aesthetic Transformation]. *«Polilog i sintez iskusstv: istoriya i sovremennost', teoriya i praktika»: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 2024 g.* [«Polylogue and Synthesis of Arts: History and Modernity, Theory and Practice»: Proceedings of the International Scientific Conference, 2024]. St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. St. Petersburg: Publishing House of the Russian Academy of Arts, pp. 71–74. (In Russ.).
16. Kolomiets, G. G. (2007) *Tsennost' muzyki: filosofskiy aspekt: Izd. 2-ye* [The Value of Music: The Philosophical Aspect: 2nd ed]. Moscow: LKI Publishing House, 536 p.
17. Kravchenko, A. A. (1999) *Logika gumanitarnykh nauk E. Kassirera. Kassirer i Gete* [The Logic of E. Cassirer's Humanitarian Sciences. Cassirer and Goethe]. М.: Dialog-MSU, 333 p.
18. Langer, S. (2000) *Filosofiya v novom klyuche: Issledovaniye simvoliki razuma, rituala i iskusstva* [Philosophy in a New Key: A Study of the Symbolism of Reason, Ritual, and Art]. М.: Republic, 287 p. (In Russ., transl. from Eng.).
19. Lanz, G. (1914) [E. Philosophy of Music]. *Muzikal'nyy al'manakh, izd. Bethhovenskoy studii* [Musical Almanac, published by the Beethoven Studio]. М.: pp. 28–57. (In Russ.).
20. Lapshin, I. I. (1910) *Rimskiy-Korsakov. Filosofskie motivy v yego tvorchestve* [N. A. Rimsky-Korsakov. Philosophical Motifs in His Work]. Russian Thought, pp. 46–60.
21. Shestakov, V. (2000) [Aesthetic Philosophy of Susan Langer]. *Langer S'yuzen. Filosofiya v novom klyuche: issledovaniye simvoliki, razuma, rituala i iskusstva* [Langer Susan. Philosophy in a New Key: A Study of Symbolism, Reason, Ritual, and Art]. Moscow: Republic, pp. 266–273. (In Russ., transl. from Eng.).

Информация об авторе:

Галина Григорьевна Коломиец, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии, культурологии и социологии, Почетный работник сферы образования Российской Федерации, Оренбургский государственный университет, Оренбург, Россия

ORCID ID: 0000-0003-1027-9095

e-mail: kolomietsgg@yandex.ru

Статья поступила в редакцию: 17.11.2025; принята в печать: 27.01.2026.

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи.

Information about the author:

Galina Grigoryevna Kolomiets, Doctor of Philosophy, Professor, Professor in the Department of Philosophy, Cultural Studies, and Sociology, Honorary Worker of Education of the Russian Federation, Orenburg State University, Orenburg, Russia

ORCID ID: 0000-0003-1027-9095

e-mail: kolomietsgg@yandex.ru

The paper was submitted: 17.11.2025.

Accepted for publication: 27.01.2026.

The author has read and approved the final manuscript.