

*С. В. Герасимова**

ГЛИНКА КАК ЧАСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО КОСМОСА ПОЭЗИИ АНДРЕЯ ГОЛОВА**

Музыкальный космос поэзии Андрея Голова включает в себя не только «Арагонскую хоту» Михаила Глинки и венских классиков, но и многих русских композиторов, и голоса церковных певчих, и наполненное звуками бытие. Поэт слышит звучащий космос, и музыка важна для поэта, т. к. она не только организует эстетическое пространство, но и волю (тимос) человека, делая ее более целенаправленной или расслабленной. Статья посвящена анализу цикла «Пригородные буколики. Подмосковье, лето 1991 г.», в котором дается портрет постперестроечного человека и времени в целом. «Арагонская хота» в цикле становится важным культурным кодом, структурирующим художественный мир стихотворения и актуализирующим противостояние культуры — и наживы, христианского мира и плотски-языческого.

Ключевые слова: «Арагонская хота», Глинка, Андрей Голова, постперестроечная Россия, иронический эпос, буколики, акцентный стих.

S. V. Gerasimova

GLINKA AS PART OF THE MUSICAL COSMOS OF ANDREY GOLOV'S POETRY

The musical cosmos of Andrei Golov's poetry includes not only Mikhail Glinka's «Aragonese Hota» and Viennese classics, but also a lot of Russian composers, and the voices of church choristers, his cosmos is filled with sounds. The poet hears the sounding cosmos, and music is important for the poet, since it not only organizes the aesthetic space, but also the will (timos) of a person, making it more purposeful or relaxed. The article is devoted to the analysis of the cycle «Suburban bucolics. Moscow region, summer 1991», which gives a portrait of a post-perestroika man and time in general. The «Aragonese Hota» in the cycle becomes an important cultural code structuring the artistic world of the poem and actualizing the confrontation between culture and profit, the Christian world and the carnal pagan.

* Герасимова Светлана Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный университет им. Косыгина; metanoik@gmail.com.

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19–012–00277 «М. И. Глинка: pro et contra. Личность и художественное наследие Глинки в контексте рецепции и интерпретации».

Keywords: «Aragonese Hota», Glinka, Andrey Golov, post-perestroika Russia, ironic epic, bucolics, accent verse.

Цель статьи — проанализировать место творчества Михаила Глинки в звучащем космосе поэзии Андрея Голова (1954–2008).

Цель определяет задачи исследования:

— понять, в какие системные отношения вступают реалии, связанные с творчеством Глинки и других композиторов в поэтическом мире Андрея Голова;

— выяснить, к какой риторике поступков приводят различные музыкальные традиции.

Поэзия Андрея Голова — звучащий космос, отражающий глубокий интерес поэта к музыке, чувство гармонии. Музыкальность поэзии выражается не только на уровне тематики стихов: многие произведения посвящены композиторам, музыкальным инструментам и стилям, — но и на уровне формы, т. к. поэт использует редкие в русской поэзии логоэдические размеры, причем часто изобретает их сам; ритм и звукопись в стихах Голова обладают семантикой, они появляются как рефлекс мировой философии и отражают личную философию поэта. Различные музыкальные стили определяют различное мироощущение лирического героя и риторику его поступков.

На уровне тематики в стихах Андрея Голова звучат мотивы, в большей мере связанные с Европейской музыкой барокко и классицизма. Этот круг тем и мотивов отражает вкус поэта конца XX в. Музыкальная мифопоэтика раннего творчества представлена образами Орфея и Эвридики, Диониса. Затем интерес смещается к русской духовной музыке. В поэзии появляется лирическое осмысление партесных и знаменных распевов, творчества Бортнянского — любимого русского композитора Андрея Голова. Есть произведения, посвященные отдельным музыкальным инструментам (например, стихи «Флейта», «Музыка роковая»).

Андрей Голова посвящает лирически-аналитические музыкальные «экфрасисы» различным композиторам или вскользь упоминает их в своих стихах: здесь Бах и Телеман (нередко вместе), Гайдн, Глюк, Корелли, Моцарт, Куперен, Мендельсон, Шуберт; из русских композиторов Бортнянский, Березовский и Фомин, Глинка и Чайковский.

В поэзии есть образ звучащего пространства (раннее стихотворение «Голос пространства»).

Имя Глинки упоминается в стихотворном цикле «Пригородные буколики. Подмосковье, лето 1991 г.» Это упоминание становится доминантным в цикле и образует сложную систему ассоциативных сопоставлений и антитез, соединяясь с другими ключевыми реалиями этого цикла:

Вообще совокупность даров теплиц и суглинка,
Испытывающая тягу к нырянию в засол и в рот,
Превалирует. Знаменитый аранжировщик Глинка
«Арагонскою хотой» успеха здесь не найдет,
Ибо крупнорогатые, управляющие дворами,
Настолько освоили превращение звука в дух,

Что шестибуквенность термина «музыка» вечерами
Сокращается чаще всего до начальных двух [3].

Уникальной особенностью этого цикла становится указание времени создания. Поэт не ставил дат при написании своих стихов, тем более не выносил их в заголовок. Дата — знак того, что перед нами портрет времени. И музыка Глинки становится важным ключом к пониманию постперестроечной России. Итак, тема «Арагонской хоты» включена в сложную систему сопоставлений и антитез. Она напрямую противопоставлена мычанию коров.

В основе стихотворного цикла лежит троп и пафос иронии. Смысл названия состоит в том, что буколический хронотоп, или золотой век как проекция рая на бытовые архетипы, с их идиллической землей, произраставшей урожаем без вмешательства человека, как в IV эклоге из книги «Буколик» Вергилия, иронически спроецирован на постперестроечную Россию. Буколические урожаи оборачиваются голодом для крыс, свобода от труда — постоянной работой и заботой об урожае, радость золотого века — скукой, идиллия — пародией на саму себя.

В основе противопоставления «Арагонской хоты» Глинки мычанию коров тоже лежат иронические метаморфозы и двойное видение. В первой и второй строфе буколик дважды встречается ироническое истолкование закона диалектики, гласящего, что количество переходит в качество и обратно. Так, качество духа переходит в количество тела:

И кудрявые шкурки неродившегося барана
Составляют предмет вожделения местных дам,
Умеющих многое, особенно — качество духа
Подменять количеством тела и столового серебра.

В этом цикле не количество и качество, не материя и дух, находясь в отношениях обратной дистрибуции, перетекают друг друга, — таков закон материалистической диалектики, — но Ветхий и Новый Адам ведут спор на языке духа и плоти. Когда поэт отмечает переход материального звучания слова «музыка» в дух и краткое «му», он подразумевает, что, материально сокращаясь, все становится духовней, что краткое «му» духовно богаче долгого слова «музыка», что мычание одухотворенней ее. Это ирония. Мычание — это пародия на духовность, а иронически отрицаемым, а значит, утверждаемым символом духовности становится именно «Арагонская хота».

Цикл структурирован на основе приема антитезы, причем антитеза плоти и духа постепенно перерастает в антитезу Христа и языческого мира.

Не только мычание тяготеет к полюсу язычествующего вслед за плотью духа, сюда относятся половецкая рать телеэкранов; царство летучих мышей, прощупывающих ультразвук рельефы некрещеной Руси; накренившаяся в сторону избушки Бабы-Яги дом, отдающий инфернальным смрадом.

Плоть в стихах как место свято. Опустев, утратив связь с христианским духом, она отягощается духом инфернальным, который начинает смердеть. В цикле смердит именно не плоть, а инфернальный дух.

Первым и главным символом благодатного духа, противопоставленным постперестроечному торжеству плоти и язычества, становится именно «Ара-

гонская хота» Глинки. Дух в мире плоти наделен атрибутом безуспешности, поэтому следующие символы благодатного духа преподаны через реалии, которые отверг этот мир, ибо «Оббитая штукатурка, / Как левкас, в веках не сберегший апостольский лик, / Безъязычествует, как язычник» [3], а

В двухмерных координатах одушевленных пустынь,
Где Иисусовой влаги не встретить и не напиться,
Где скука толчет мгновенья, как толокно — пест,
И покосившиеся антенны над черепицей —
Единственное, что хоть как-то напоминает крест [3].

В цикле есть также отсылка к фрескам треченто. Итак, в «Пригородных буколиках» поэт противопоставляет язычеству два ряда реалий, связанных как с миром культуры, так и с миром христианского культа. Культурное противостояние язычеству представлено «Арагонской хотой» Глинки и фресками треченто. Церковное противостояние тьме обозначено символом левкаса с апостольским ликом; символом пустыни как местом подвига преподобных, ныне превратившейся в город, населенный людьми, но лишенный Иисусовой молитвы, которой были богаты древние пустыни; также символами влаги и питья, обозначающими умное делание и исцеляющими от духовной жажды.

Однако отрицание торжества материальных интересов и язычества идет в стихах еще глубже — поэт отрицает правоту самого закона диалектики, поскольку объем музыкальной звуковой оболочки (как бы тела звучащей хоты) не противопоставлен ее духу, а в единстве с ним.

На примере этого стихотворного цикла мы видим, что в мире материи действуют законы диалектики, ирония поэтического сознания над ними и стекание космоса в хаос, утверждающий примат плоти над благодатным духом, но плененный духом inferнальным.

В мире благодатного духа царит первенство духовного над материальным, единство с ним и свобода от законов материалистической диалектики, поскольку объем материального звука «Арагонской хоты» Глинки не противопоставлен духу, но, наоборот, выражает его. Объем материального звучания становится силой, дающей язык и плоть духу, условием торжества духа в мире плоти.

Поэт описывает мир, подлежащий огненному уничтожению, но даже он благодаря бессмертной личности поэта и его памяти может преобразиться из языческого, бессущностного и апостасийного — в вечный и обладающий сущностью, причем преобразование это происходит в таинстве поэтического творчества:

И поэтому лучше перестать событийную ось
Торопить подошвами, колесами и зрачками,
Ибо истинно сущее прозревается только сквозь
Примирияюще-властное пламя
Пустоты и исчезновения. И пока языки его
Длятся и остаются в облаках, яблоках, птицах —
Брось в него хрупкий снопок бессмертия своего
С сухими стеблями памяти об улицах этих и лицах.

Именно воспоминание становится механизмом, запускающим процесс ображения мира. Интересно что и сама «Арагонская хота» Глинки может восприниматься как произведение, сфокусировавшее культурную память.

Профессор кафедры композиции и инструментовки Российской академии музыки им. Гнесиных А. Л. Ларин предлагает тонкий разбор «Арагонской хоты», отмечая диалог Глинки с композиторами разных времен и народов. Музыкальный шедевр в статье профессора предстает концентратом культурной памяти, причем называются композиторы, которых особенно любил Андрей Голов и которым посвящал стихи — это венские классики, а среди них — Гайдн.

А. Л. Ларин, размышляя о «взаимодействии национальных культур» [6, с. 71], отмечает сходство хоты с произведениями венских классиков, например с началом 98-й симфонии Гайдна и другими его произведениями, где, например, интродукция завершается не основной тональностью Es-dur (ми-бемоль мажор), а готовит с-moll (до минор), с «Вольным стрелком» Вебера, с произведениями Бетховена и Берлиоза, указывает, что традиции Глинки развивает Прокофьев, похожие музыкальные ходы встречаются у Витольда Лютославского и Клода Дебюсси, а также в «Испанских монодиях» Хосе Евангелисты (женщины-композитора, родившейся в 1943 г. в Испании, а с 1969 г. проживающей в Канаде); а также у «Арагонской хоты» есть черты сходства с произведениями Чайковского и Римского-Корсакова, юного Мусоргского. Б. В. Асафьев называет своеобразие оркестровки хоты «артистическим интеллектуализмом» Глинки [1, с. 270].

Демченко (в один голос с профессором А. Л. Лариным) восхищается всемирной отзывчивостью Глинки, в творчестве которого звучат не только русские, но и украинские, и польские, и итальянские, и испанские мотивы, вспоминая, как Достоевский указывал на всемирную отзывчивость Пушкина. Исследователь отмечает, что в «Арагонской хоте» и «Ночи в Мадриде» «практически тот же оркестровый состав, который в «Камаринской» приближен к игре на русских народных инструментах» [5, с. 196].

Профессор А. Л. Ларин отмечает, что испанские темы у Глинки в финале звучат на русский лад:

И, вернувшись напоследок к Испанской увертюре № 1, вслушаемся в ее последний — плагальный — каданс. Автор словно подчеркивает, что «блестящее каприччио» на испанскую народную тему принадлежит перу великого русского композитора [6, с. 92].

Глинка вступает на землю Испании в свой день рождения, 20 мая 1854 г. Словом, визит в страну фламенко он преподносит себе как подарок ко дню рождения. С. А. Гудимова вслед за М. И. Пичугиным отмечает, что Глинка разделял заблуждения своего времени, называя арабскими мелодиями греко-византийские палагальные тоны, которые сохранились в Испании со времен, когда здесь была принята византийская литургия, сменившаяся впоследствии латинской. Однако в «Арагонской хоте» этих тонов нет:

«Хота, народный танец арагонцев, этих, по шутливому изречению, «падших ангелов, искалеченные крылья которых стремятся с помощью хоты достигнуть неба» [4, с. 78], сравнительно недавнего происхождения. Сервантес,

в чьих произведениях встречаются названия 19 различных танцев, нигде не упоминает хоту. Известный исследователь арагонской хоты Д. Галан Бергуа подчеркивает, что

музыкальная структура хоты — ее мелодика, ритмика, гармония — абсолютно современна; в ней полностью отсутствуют какие-либо следы средневековых церковных ладов или григорианского мелоса, равно как и музыки эпохи Возрождения, чьи характерные черты сохранились в Испании до середины XVIII в. [9, с. 227].

В личности Глинки можно увидеть две духовные доминанты: в нем есть и всемирная отзывчивость, и глубокий интерес к русским национальным музыкальным традициям, к отечеству, к русскому царю и царству. С. К. Лащенко отмечает также, что потомки, смотрели на Глинку сквозь призму личных убеждений, проецировали на композитора свои страхи, видя его «мечтающим о переустройстве имперского уклада» [7, с. 11], но такой взгляд необъективен. Исследовательница отмечает переменчивость композитора «в своих симпатиях и антипатиях» [7, с. 12]. Подобную переменчивость, или «протеизм», отмечали и в личности Пушкина. Словом, творчество и личная жизнь Пушкина и Глинки протекает между двумя доминантами: доминантой всемирной отзывчивости и протеизма — и доминантой национальной самодостаточности и влюбленности в родную традицию, в родную почву. Если продолжить говорить на языке Ф. М. Достоевского, культурная отзывчивость и почвенничество не противоречат друг другу.

Интересно, что Андрей Голов в качестве доминанты духовности, противостоящей язычеству плоти и духу постперестроечной России, называет именно «Арагонскую хоту», а не произведения, которые всегда и у всех ассоциируются с талантом Глинки, такие как «Комаринская», романс «Я помню чудное мгновенье» или оперы «Жизнь за царя» (или «Иван Сусанин») и «Руслан и Людмила». Однако поэтом движет не только тот психологический механизм, который, по мнению Л. С. Выготского (см. «Психология искусства»), лежит в основе всякого творчества — т. е. жажда преодоления устоявшихся канонов и штампов. В этом приоритете «Арагонской хоты» над более популярными произведениями Глинки сказывается не дух творческого противоречия банальности, но дух творческого согласия с духовно близким поэту явлением. Словом, поэт выбирает доминанту всеотзывчивости, а не национальной самодостаточности.

Дело в том, что творчество самого Андрея Голова можно рассматривать как квинтэссенцию всемирной отзывчивости русского духа. Эта всемирная отзывчивость выразилась в «Арагонской хоте» значительно больше, чем в других более популярных произведениях Глинки.

Творчество Андрея Голова можно рассматривать как универсальный космос, впитавший голоса культур самых различных времен и народов. Андрей Голов начинал с влюбленности в русский «осьмнадцатый» век, причем лирические портреты сибаритов этих времен кажутся более живыми в его поэзии, чем те, которые они сами оставили в чопорных портретах своего века — как на языке живописи, так и литературы. Затем полюс интересов поэта смещается на Восток. В его стихах появляются зарисовки из жизни китайцев и японцев. Далее его круг интересов расширяется. Тема Западной Европы зву-

чала и прежде, но теперь она становится предельно разнообразной. В поэзии Андрея Голова заговорили и древние греки, и римляне, и жители Туманного Альбиона, и Амстердама, и современники Боттичелли и Джейн Остен. Его интерес распространяется и на Древний Египет, и на аккадско-вавилонскую цивилизацию. В это многоголосие вплетается национальная тема, звучащая как в культурно-ретроспективном, так и актуально-современном ключе.

Весь этот корабль тем, мотивов и увлечений поэта движется в направлении обретения Святой Руси, Византии и Православия. Множество стихов поэта посвящено русским иконам, православным святым, культурологическим и духовным проблемам Православия, причем, совершая свое восхождение от земных тем к небесным, поэт пользуется разными стихотворными размерами, поскольку насыщенно музыкальный мир поэзии Андрея Голова улавливает и живописующий потенциал стихотворных ритмов, ассонансов, диссонансов, стилистических повторов. И обретение новой темы станет и обретением нового языка. На нем поэт расскажет об архангеле Михаиле, о святом Василии Великом, об образах Богородицы и Спасителя на иконах и в сердце. Этот язык разнообразен, не монотонен, но своеобразен, инак.

Андрей Голова тоже развивается от всемирной отзывчивости — к русской православной традиции.

При этом сама форма стиха стремится в поэзии Андрея Голова стать информативной, живописующей, насыщенно семантической.

В этом тоже проявляется близость к Глинке, который, осмысляя собственную «Арагонскую хоту», свидетельствует о близости музыки к живописи, когда говорит об оркестровке: «...их [медных] звук — сильный, прорезывающий всю массу оркестра, должен быть по большей части употреблен так, как форсы, темные пятна в картине» [2, с. 179].

Переходя к анализу живописующей функции размеров и фонетической составляющей стихосложения в поэзии Андрея Голова, отметим, что «Пригородные буколки» написаны акцентным стихом. Перед нами не дольник, с его правильностью, с равным количеством ударений в строке, приближенный к силлабо-тонике и имеющий до двух безударных слогов между ударениями; и даже не тактовик, в котором может быть три безударных слога подряд, но именно акцентный стих, который отличается от верлибра только рифмовкой. Отметим также, что в современной европейской и американской поэзии активно используется рифмованный верлибр, который в рамках нашей системы стихосложения мы назвали бы либо акцентным стихом, либо тактовиком. Однако в результате разницы традиций, культурной памяти и места этого стиха в сложной семиотической структуре культуры сходные явления мы называем по-разному. Европейский рифмованный верлибр и русский акцентный стих близки по звучанию, но в русской культуре акцентный стих всегда вспоминает, что тоническим было народное стихосложение, что прекрасные образцы тоники оставили нам сказители былин. Поэтому русский рифмованный акцентный стих стремится к эпическому (или хотя бы к иронико-эпическому, как в данном случае) звучанию, в то время как в Западной Европе и Америке этот размер характерен именно для лирических медитаций. Таковы, например, стихи Миши Коллинза и Ланы Дель Рей.

При желании в размере этих стихов Андрея Голова можно увидеть вольное чередование трехсложников и двухсложников (разностопный дольник), но среди трехсложников много трибрахий, поэтому важно не что можно увидеть, а как звучат стихи.

Например, в четвертой строке первого стихотворения, где развивается мысль о готовности крыс класть зубы на полку и о том, что эта готовность «не восхищает практически никого» [3], можно видеть и поочередное появление пиррихия, ямба, анапеста, трибрахия и ямба — с одной стороны, но с другой стороны здесь же можно усмотреть последовательное появление таких стоп, как четвертый пеон, анапест и пентасложник с ударением на последнем слоге. Тогда перед нами народный акцентный стих, да и пентасложники тоже характерны для народной поэзии. Самый известный пример подчеркнуто эпических акцентных стихов принадлежит В. Маяковскому, который громогласен и эпичен, а вовсе не интимен, даже говоря о любви. Словом, в «буколическом» цикле периодически появляются четыре и больше безударных слогов подряд. В третьей строке второго стихотворения цикла — шесть безударных слогов вместе. В результате стихи передают разговорную интонацию: поэт создает иронически-эпический портрет времени и современников, видит эпический размах бездуховности и масштаб отпадения от Христа. В последних двух строчках реализована неожиданная развязка лирического сюжета, своеобразный замок, как в сонетах: поэт верит в победу над апостасийным миром личного бессмертия и личной творческой памяти.

Память в стихах Андрея Голова — важнейший источник творчества, но это обычно память не столько личная, сколько культурно значимая, общечеловеческая. Такова же доминанта памяти и в «Илиаде» Гомера (уже в первой строке сказитель обращается к музе памяти), доминанта памяти звучит и в шедевре «Я помню чудное мгновенье» Пушкина и Глинки. Память входит в ассоциативный ряд с верой, любовью, творчеством, эмоциональной полнотой бытия. Беспмятство порождает апостасийное бытие, без веры, творчества и любви. Обладая всемирной отзывчивостью и протеизмом, поэт, то есть Андрей Голова, обладает также талантом памяти, которая преображает апостасийный мир в достойный бессмертия.

В цикле «Пригородные буколики. Подмосковье, лето 1991 г.» такой доминантой культурной памяти станет «Арагонская хота» Глинки. Ее позиции укрепляет память сакральная, иконографическая. Этот духовный и культурный код настраивает поэта на особый тип поведения, на специфический вариант риторики поступков — он готов преобразить апостасийный язычествующий постперестроечный мир в акте творчества и воспоминания о его сути. В творчестве и воспоминании мир обретает ту свою сущность, которая томилась под спудом телесности и апостасийности и была незаметна. Музыка порождает творческий волевой импульс. Жажда быть, а не иметь, поскольку многое имение, как показано в этом цикле, подменяет собой бытие и отменяет его, ибо все перечисленные и подразумеваемые в цикле шубы и тойоты, а также масса тела становятся тем плотным грузом, который тянет дух в бездну язычествующей плоти.

Но музыка может и расслаблять лирического героя, входя в лабиринты его воли «иметь», а не быть. Лирическим героем цикла «Кузминалии о двенад-

цати жилетах» становится Кузмин — любимый поэт Андрея Голова в рамках «серебряного века». Опираясь на мемуарные штрихи к портрету Кузмина, Андрей Голова создает образ влюбчивого сибарита с двенадцатью жилетами в гардеробе, нужными, чтобы каждое любовное свидание стало неповторимым из-за неповторимости хотя бы самих жилетов. В этом стихотворном цикле музыка не противопоставлена столь же апостасийному и стремящемуся к революционному небытию миру, а внедрена в него, сопоставлена с ним. Важно, видимо, не только какую музыку слушать, но и кто будет внимать ей. В этом стихотворном цикле упомянут Гендель с его «Музыкой на воде», Глюк, Гайдн и его менюэт, Моцарт и Куперен. Если в первом цикле культ и культура объединяют свои силы, действуя против упадочного быта и бытия, но в «Кузминалиях...» они разделены, и расслабляющей светской музыке противостоит из звукоряда только духовные стихи о Лазаре:

Опять распускаются сирени,
Как надежды крестообразный счет,
И слепой старик на ступени
Паперти «Лазаря» поет
Над протянутою шапкой. Погода
Благодатна для путников и птах,
И два древних архангела у входа
Держат свитки бытия в руках.

Музыка одухотворяющая и расслабляющая волю, или тимос, волновала и А. Ф. Лосева, и древних греков, которые видели двойственность музыкальной стихии, и не всегда доверяли ей:

Искусство тоже имеет ближайшее отношение к тимологической стороне души, иной раз положительное, а иной раз и отрицательное. Музыка и гимнастика, согласно Платону, существуют вовсе не для души и тела, но только для души, а именно для воспитания ее тимоса, то есть ее целенаправленной устремленности (R.P. III 411e). Ум и стремительная сторона души в условиях восприятия правильного искусства через напряжение и ослабление душевных эмоций приходят к гармонии; и такой человек более музыкален, чем тот, кто умеет хорошо настраивать струны (412a). Однако искусство может также и извращать эту целенаправленную сторону души. К числу дурных результатов поэтического подражания, по Платону, как раз относится гнев, то есть этот же самый тимос, наряду со сладострастием, всеми порочными пожеланиями в душе, скорбью и наслаждением (X 606d), а слишком нежная музыка, действуя на волевою целенаправленность, сначала ее размягчает, а в дальнейшем и прямо уничтожает, делая человека непостоянным и легко склонным то к возбуждению, то к подавленности (III 411b) [8].

В звучащем космосе Андрея Голова к полюсу одухотворяющей музыки принадлежат именно «Арагонская хота» Глинки, духовные стихи о Лазаре и др. Поэт чувствует двойственность музыки, что и отражает в своем творчестве, и двойственность самого слушающего, который может быть разнежен настолько, что даже молитва может обернуться «молитвенной истомой», как в «Кузминалиях...».

Итак, была поставлена цель проанализировать место творчества Михаила Глинки в звучащем космосе поэзии Андрея Голова. Мы увидели, что музыка становится важнейшим культурным кодом в стихах поэта и структурирует вокруг себя пространство, служа катализатором разделения на духовное и плотское, полное культурной памяти — и суетное.

Однако важна не только музыка, но и характер слушающего, которого музыка может и одухотворять, и разнеживать.

Музыка дарит не только эстетическое удовольствие, но и организует тимос, или волю человека, поэтому музыкальные пристрастия, с учетом характера самого слушающего, всегда приводят к определенным жизненным шагам. Музыка — это законсервированная риторика поступков. Она всегда реализуется в действиях, жизни и судьбе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. М. И. Глинка. — Л.: Музыка, 1978. — 311 с.
2. Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка: в 2 т. — М.: Музыка, 1977. — Т. 2(6). — 397 с.
3. Голов А. Собр. соч. — URL: <https://stihi.ru/avtor/20715152&book=1#1> (дата обращения: 01.12.2021).
4. Гудимова С. А. Пичугин П. А. Глинка и Испания // Культурология. — 2005. — № 3 (34). — С. 75–79.
5. Демченко А. И. Контексты, подтексты и «посттексты» творчества М. И. Глинки // Проблемы музыкальной науки. — 2007. — № 1 (1). — С. 192–203.
6. Ларин А. Л. Диалог культур в оркестровке «Арагонской хоты» М. Глинки // М. И. Глинка: тайны творчества, проблемы интерпретации. Материалы Международной научной конференции к 210-летию со дня рождения М. И. Глинки: сб. статей. — М.: РАМ, 2017. — С. 71–92.
7. Лащенко С. К. Глинка и «глинкисты» // М. И. Глинка: PRO ET CONTRA: Антология. — СПб.: Изд-во РХГА, 2020. — С. 7–26.
8. Лосев А. Ф. § 4. Структурно-числовые модификации в специфическом смысле, или конструктивные // Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. — URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev2_HistEst/2Los_modprin_04b.php (дата обращения: 05.12.2021).
9. Пичугин П. А. Глинка и Испания // Альманах: Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. — М., 2003. — Вып. 2. — С. 215–236.