Одесская музыкальная академия имени А.В. Неждановой

А.И. САМОЙЛЕНКО

УДК 78.072.2

ДИАЛОГ КАК МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Специальность 17.00.03 – музыкальное искусство

Научный консультант –

доктор искусствоведения, профессор,

член-корреспондент Академии искусств Украины

И.А. КОТЛЯРЕВСКИЙ

ОДЕССА – 2002

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.................................................................................................... .........С.4

РАЗДЕЛ 1 МУЗЫКОВЕДЕНИЕ В ДИАЛОГЕ С КУЛЬТУРОЛОГИЕЙ

Глава 1.1. В поисках метода

* + 1. Предметные основы музыкальной культурологии..................................С.27

1.1.2. Актуальные аспекты теории диалога М. Бахтина....................................С.56

Глава 2.1. Ноэтическая типология диалога

1.2.1. Предпосылки ноэтического подхода к явлению диалога........................С.88

1.2.2. Ноэтические измерения музыки............................................................. ...С.99

РАЗДЕЛ 2 МУЗЫКА В ДИАЛОГЕ С КУЛЬТУРОЙ

Глава 2.1. Внутрижанровый диалог в оперной поэтике Н. Римского-Корсакова: на пути эстетического анализа

2.1.1. Художественно-понятийная структура оперы......................................С.126

2.1.2. «Семантическая онтология» музыкального диалога в оперном творчестве Н. Римского-Корсакова.....................................................................................С.160

Глава 2.2. От межжанрового диалога к внутристилевому: от «стилевой памяти» к «стилистической «игре»

2.2.1. Ценностные доминанты культуры и композиционные идеи С. Танеева................................................................................................................С.184

2.2.2. Стилистический опыт фортепианной прелюдии в творчестве А. Лядова............................................................................................................ С.231

РАЗДЕЛ 3 МУЗЫКА КАК КОНТЕКСТ «ПОНИМАЮЩЕГО ДИАЛОГА»

Глава 3.1. «Самовозрастающий логос» музыки: от текстологического анализа к семантике музыкального текста

3.1.1. Неоклассицистская «игра» и самодиалог музыки..................................С.256

3.1.2. Структурно-семантические свойства музыкального текста..................С.281

Глава 3.2. Катартические условия музыкального диалога

3.2.1. Катарсис в музыке как акт понимания....................................................С.323

3.2.2. Психологические основания ноэтической типологии музыкального диалога: к новым перспективам «понимающего знания»...............................С.363

ЗАКЛЮЧЕНИЕ....................................................................................................С.395

БИБЛИОГРАФИЯ...............................................................................................С.411

ВВЕДЕНИЕ

Как бы капля не философствовала, море останется морем

Дж. Руми (1207 – 1273)

Диалог является проблемой и для музыковедения, и для музыки – и для исследовательской логики, и для художественной позиции, в той мере, в какой обе стремятся не остаться случайными, односторонними, незамеченными. Таким образом, обращаясь к явлению диалога, мы находим двойную причину для озадаченности этим предметом.

Один из самых актуальных вопросов для музыковедения, вероятно, и для любой гуманитарной дисциплины, а, если ставить вопрос еще шире, для любой гуманитарной мысли, – вопрос о резонансе идеи, высказывания, мысли (об «услышанности»). Им можно объяснить необходимость в собеседниках- соавторах, ибо справедливы слова М.Бахтина: гуманитарная мысль рождается как мысль о чужих мыслях; его следует пояснять и как уверенность в своих «адресатах», в тех, кому предстоит вынести завершающее суждение о предложенной теоретической модели – принять ее или отвергнуть, но в любом случае – *понять*. Так, уже с первых шагов, проблема диалога находит своего спутника в проблеме *ответного понимания,* и обе ониоказывается сегодня базовыми для гуманитарного знания [44, 73, 90, 108, 187, 192].

Пожалуй, никогда ранее музыкознание не ощущало так ясно свою диалогическую природу, никогда не нуждалось с такой силой в новых формах гуманитарного диалога. Следует уточнить, что под последним подразумевается вся совокупность форм интерсубъективного общения – все способы превращения явлений мира, слагаемых жизненного опыта в доступные прецеденты субъективного вхождения в реальность, следовательно, такой диалог сразу устремляется к «полилогу»: открывает многоголосость человеческих отношений, полифоничность бытия и сознания.

Существует ряд причин возрастания проблемы диалога (как для музыковедческой, так и для других наук), равно как и множество поводов для внимания к феномену диалога. Их выявление оказывается близко связанным с определением природы самого диалога и его функций, таким образом вынуждая к обсуждению *общих предпосылок постановки проблемы диалога в музыковедческом исследовании.* Сложность такого обсуждения обусловлена не только широтой – сквозными, универсальными качествами – диалога, но и, во-первых, потребностью взгляда на него как на, прежде всего, феномен культуры, во-вторых, задачей определения специфики музыковедческого исследования – как по отношению к его главному предмету, к музыке, так и в связи с возможностями круга «ближних» для него областей знания [207].

Первый план таких предпосылок образуют несколько факторов:

а) возрастание за последнее десятилетие *самодиалогичности* культуры – как по отношению к историческим данностям ее, так и в попытках установления границ ее становления в настоящее время; обнаруживающиеся перекрестные связи между различными сферами культуры, между различными областями человеческого, в том числе, научного, знания заставляют иначе, внимательнее, относиться к пограничности опыта человеческого сообщества – задерживаться на вопросах о его внешних и внутренних границах (что заставляет вспомнить и мысль М.Бахтина о том, что культура – вся – «творится на границах») [12, 16, 77, 86, 102, 149, 229, 230, 263];

б) проблема диалога – как автономная – в музыкознании еще не была поставлена, а внемузыковедческие ее постановки не дают достаточных оснований для простого заимствования, так как слишком далеки не только от вопросов о музыке и музыковедческом анализе, но и от вопросов о своеобразии художественных и эстетических концепций взаимовхождения человека и мира. Последнее само по себе диалогично и ждет адекватных подходов к различным формам своего проявления. Возможности наиболее интересных (и успешных) оценок диалога - в единстве его общих сторон, но с сохранением особенного значения каждой – предоставляют труды М.Бахтина и та, уже вполне определившаяся область гуманитарной мысли, которую можно назвать «бахтинологией» [37, 52-54, 84, 89, 91, 98, 103, 106, 116, 118, 152, 153, 172, 173, 181, 262, 270, 271, 275, 276, 280, 283, 284, 289, 292. 293, 295,]. Однако, «музыковедческая бахтинология» еще даже не намечена (за редкими исключениями [227], хотя на подступах к ней может быть прояснено многое не только в методах, но и в централизующей методологической позиции музыкознания [207-209];

в) как и другие гуманитарные дисциплины (философско-эстетические и искусствоведческие, прежде всего), музыкознание ищет *свои* культурологические аспекты [150], тем самым, способствуя формированию обобщающего культурологического знания; потребность в последнем достаточно властно заявляет о себе в возрастающем количестве работ культурологического профиля; сам факт появления новой гуманитарной отрасли, претендующей на особые актуальность и ответственность в связи с обращением к главным вопросам о целе- и *смыслополагании в*  человеческой деятельности, достаточно красноречив. В украинском и российском музыкознании за последние десятилетия сформировались новые значительные исследовательские направления, связанные с семантической разработкой интонационной теории [11, 151, 212, 213], с внедрением категории «музыкальное мышление» [83, 121, 159, 174, 185], с синтезом исторического и культурологического методов [78, 79], с обоснованием методологического значения проблемы текста [177, 226] и интерпретации [160], c теоретическим углублением представлений о музыкальной форме как языковом и речевом феномене и путях ее анализа [97, 245, 246, 257], наконец, с развитием генетико-психологического подхода к явлениям современной музыкальной культуры [89]. Они свидетельствуют о необходимости отношения к музыковедческому методу как к гуманитарному в полном и широком значении этого слова, равно как и о необходимости разнообразия, творческой авторской свободы музыковедческого знания. Ведь «...если *наука* может и должна развиваться в наивозможнейшей чистоте *своих* методов, то из этого еще не следует, чтобы занимающиеся ею не могли иметь одновременно разносторонних восприятий. Ценность всего мировоззрения не в сером, смешенном однообразии, а в живом единстве многообразных элементов» [237, *353-354*]. Разнообразие музыковедческих подходов, все более обнаруживающееся в последние годы, свидетельствует, прежде всего, о сложной природе музыки, о многоаспектности ее восприятия и оценки, в том числе, и научно-исследовательской [85, 93, 122, 161, 166].

г) проблема смысла настойчиво сопутствует проблеме диалога, сопрягая их обе с проблемой понимания [267, 289]: последняя еще не приобрела понятийно-категориальной строгости, отчетливости, даже заставляет сомневаться в возможности их достижения (как требующая «инонаучной символологии», если воспользоваться термином С.Аверинцева). Вместе с тем, связь названных проблем подводит вплотную к тому *ноэтическому* измерению культуры, которое глубже других выявляет ее сотворческую сущность, определяет переходность – антиномичность – *реального и условного* на путях человеческого общения, в формах и способах обращения человека к окружающей действительности, следовательно, в языке общения, в формах достижения резонанса – ответности, в способах высказывания – «проговаривания» себя;

д) наконец, существенной предпосылкой интереса к проблеме диалога можно считать новую активность явления дискурса - *дискурсивной обозначенности* форм гуманитарного общения [92]. Поиск своего дискурса – непременно обостряющий внимание к чужим дискурсивным идеям и пространствам – наиболее заметная внешняя сторона исследовательских усилий современных гуманитариев, в том числе, отечественных музыковедов; внешняя, но выявляющая важное внутреннее побуждение – потребность в терминологической обозначенности музыкальных универсалий, то есть в устойчивой общности научного музыковедческого дискурса, и, одновременно, отстаивание возможностей «авторской экспрессии», индивидуализированных личностных высказываний, привлекающих не только предметной стороной, но и неповторимостью интонации, «образом автора» как персонифицированным отношением к исследуемому предмету; последнее должно пробуждать сознание адресата как личный вопрос, ждущий *ответного понимания*, а потому избегает тех «общих мест» дискурса, которые могут погасить любую ответность.

Следующий ряд более конкретных предпосылок постановки проблемы диалога подведет нас вплотную к данному феномену.

Так, понятие диалога нельзя считать точно установленным, хотя бы потому, что оно далеко выходит за пределы только словесно-речевых форм общения; феномен диалога обнаруживается в разнообразных языковых сферах (в жестикулятивно-пластическом языке, например), приобретает как явное, так и тайное (незримое и несказуемое) содержание, касается сложных процессов самопознания, самооценки человеческой личности, воспроизведения ею различных, в том числе, скрытых, труднодоступных аспектов бытия. Отсюда возможность семиотизации и психологизации проблемы диалога, а также важность включения данного понятия в рассмотрение разнообразных процессов коммуникации [45, 57, 61, 88, 96, 109, 127, 171, 183, 184, 195, 234, 272, 286, 290, 314, 316].

Понятие диалога нуждается в дифференцирующем подходе, позволяющем обсуждать *типы* диалога, качественные изменения в нем в зависимости от характера его участников – собеседников, «сообщников», соавторов, а также и в зависимости от выбора предмета, «темы», общего адресата, названного Бахтиным «идеальным собеседником», Над-адресатом, Третьим в диалоге…

Опора на определения М.Бахтина при обращении к проблеме диалога является не просто данью научной традиции; бахтиновская концепция диалога сегодня остается наиболее широкой и полной и именно поэтому требует изучения метода Бахтина в опоре на совокупность всех его работ [19-36, 62], с интеграцией их ведущих положений – мыслей, понятий, логических версий и «инверсий» – как единой научной поэтики, для которой диалог становится и целью, и средством, реализуясь во всей совокупности предметных и дискурсивных ориентаций. Однако, как *систематизирующее,* понятие «диалог» в работах Бахтина еще не показано, хотя с его помощью проявляются и понятийный диапазон других бахтиновских ключевых слов, и возможность наделения их синтезирующими культурологическими значениями. Через последние можно добраться и до той смысловой реальности, к которой апеллирует сам Бахтин.

Возможность широкой трактовка понятия диалога вытекает из бахтиновской постановки проблемы диалога. По справедливому замечанию А.Садецкого, «принцип диалогического понимания стремится в бахтиновском слове к пределу универсализации» [204, *63*]. Однако, оставаясь одним из лучших исследований бахтиновского дискурса, исследование Садецкого не касается ряда важных аспектов понятийной системы Бахтина, прежде всего, понятия об «идеальном Над-адресате», без которого концепция диалога просто не может состояться.

«Претензии» диалога на универсальность вынуждают проверять обоснованность этих претензий, обращаясь, в том числе, к понятию монолога; последнее указывает путь к целостности смысла, к неделимости, континуумности конечных «смысловых инстанций», Исходя из них можно апеллировать к художественной целостности языка музыки, к семантическому единству и преемственности музыкального творчества, к единству музыкального сознания и так далее, оправдывая, таким образом, правомочия семиологических исследований. Но, с другой стороны, именно конечное единство смысла обусловливает широту и разнообразие его значений в человеческом опыте. Сложноопосредованная зависимость смысла и значений указывает на открытость *смыслового познания* и на его особые трудности. Они, собственно, и побуждают к диалогу, который представляется единственно возможной «дорогой к смыслу». Как писал М.Бахтин: «С точки зрения смысла возможна лишь бесконечность оценки и абсолютная неуспокоенность» [26, *43*].

Ценностно-смысловое измерение культуры, обусловленное предельными для опыта человеческого существования смысловыми позициями, отношениями, понятиями, которое мы в нашей работе предлагаем определять как *ноэтическое*, подчеркивая тем самым, что оно формируется самим человеком и является результатом творческой активности человеческого сознания, нельзя представлять только как одну, пусть даже очень ответственную, «смысловую парадигму»; оно пестро, изменчиво, многослойно, в принципе неопределяемо напрямую также, как и составляющие его смыслы. (Кроме того, любая смысловая инстанция *двоится,* выражая тем самым антиномичность человеческого опыта.)Оно доступно лишь косвенному – «боковому» – зрению, равно тому, как понимание становится доступно лишь в «отраженном» виде – проясняясь и закрепляясь в знании. Последнее неизбежно упрощает, ограничивает, но зато «называет» (выказывает) то, что мы силимся понять, определяет границы нашего понимания – непонимания и позволяет толковать явления мира с позиции этих границ.

Ноэтическое в культуре в нашей концепции существует как проблема высших, предельных («последних») смысловых границ, следовательно, и как проблема иерархии смыслов, их соотнесенности со значениями, выбора «смысловой инстанции», Третьего в диалоге (Над-адресата), в таком своем качестве предопределяя тип, форму диалога. С этой точки зрения, у разных видов художественного творчества возникают различные возможности, продиктованные природой того или иного вида искусства. В музыкознании еще не предпринята попытка семантического подхода с данной – ноэтической – точки зрения, а между тем она представляется наиболее продуктивной;

Указание на музыку как на главный общий предмет музыкознания сегодня представляется слишком упрощенным и туманным одновременно, тем более, если учитывать возрастающие культурологические амбиции музыковедов. Во-первых, музыка устойчиво граничит с внемузыкальными формами творчества, и не только с художественными; во-вторых, смысловое содержание музыки, как и всякий смысл, «творится на границах» доступного и недоступного человеческому пониманию-сотворчеству, отсылая к горизонтам смыслов; в-третьих, обнаружение, «проговаривание» содержания музыки – как выявление ее специфических языковых свойств путем вербализованного «перевода» – требует дискурсивной полифоничности от музыковедческого высказывания, требует способности к дискурсивному опосредованию предполагаемого семантического ракурса музыки. Такое опосредование – единственная форма доказательности музыковедческой оценки, позволяющая преодолеть скептицизм мысли Г.Гессе о том, что если в музыке и есть смысл, то он в нас не нуждается…

Упомянем о важности в процессе такого опосредования обсуждения тех «чужих» мыслей, в которых прямо или косвенно звучит тема диалога, прежде всего, как тема диалога человека в творимой им культуре, так сказать, тема сотворческих возможностей человека. Подобное обсуждение должно быть направлено к рассмотрению различных уровней и путей диалога, определяющих его типологические свойства в связи с актуальными для музыкознания вопросами. Иначе говоря, музыковед нуждается в своем круге доверительного общения, в своих соавторах, позволяющих ему находить ответы на свои вопросы, но путем «вслушивания» в иные, отличные от музыковедческих, дискурсивные «речения». Только находясь в таком круге, музыковедческая мысль может обратить полицентризм гуманитарного знания в адекватные формы своего диалога с музыкой.

Определение ключевых понятий в научной поэтике Бахтина и особой логики его дискурса в нашем исследовании связано с обращением к характеристикам «идеального Над-адресата», в связи с ним к явлением (и их категориальным отражениям) памяти, игры и «человечности» как «любовно утвержденной конкретной действительности» [22, *510*], складывающимся в главную систему координат в теории Бахтина (в его «первой философии», по его собственному определению). К системообразующим связям названных понятий – как в поэтике Бахтина, так и за ее пределами, в контексте художественного творчества – гуманитарная мысль еще не обращалась.

Нам же такое обращение дало возможность обособить вопрос о предельных – «заветных» – смыслах и способах их выражения, как в музыке, так и в музыковедческом дискурсе. В связи с этим была предпринята попытка создания «своей» музыковедческой «инонаучной символологии» (термин С.Аверинцева), впрочем, проверенной, по меньшей мере, с трех позиций: со стороны исторического опыта культуры и культурологического знания о нем, со стороны семантического опыта музыки, со стороны системных свойств человеческого сознания (с психологической стороны).

Интерес к предметным основам самой музыки с точки зрения адресованности ее художественно-смыслового диалога «идеальному Над-адресату» стал предпосылкой вопросов о критериях объективности музыковедческого анализа: ведь в «диалоге с музыкой» музыковед неизбежно занимает позицию субъективного участника диалога… Такая позиция вынуждает к особой логике «вопросов» и «ответов» и определяет различные уровни типологии музыкальной семантики, в связи с ними – обновление подходов к жанрово-стилевой типологии музыки. Не будет преувеличением сказать, что данные типологические аспекты в музыкознании все еще остаются наиболее спорными [47, 48, 136, 162-165].

Мало разработанной областью остаются сегодня и вопросы о конвенциональных и неконвенциональных сторонах музыкального воздействия, о роли вербальных факторов *в музыкознании*, о структуре и функциях музыковедческого диалога с музыкой и о системообразующих – в свете теории «понимающего диалога», понимающего знания – музыковедческих понятиях. Нам представляется, что своеобразная научная полистилистика сегодняшнего музыкознания открывает для этого новые возможности, равно как усложненная диалогичность современной культуры выступает важным фактором актуализации проблемы диалога в связи с необходимостью поиска новых оснований целостного смыслового человеческого осуществления в данном ему мире.

Итак, три фактора, на наш взгляд, создают опорную конструкцию мысли Бахтина о диалоге:

* отождествление диалога и «человечности» – человеческих путей, возможностей познания и понимания смысла жизни;
* осуществление диалога как, прежде всего, диалога «я» - «другой» (свое – чужое);
* определение природы, значения, важности, структуры диалога посредством соотнесенности его с Третьим – «идеальным Над-адресатом», с целостностью искомого Смысла. Впрочем, смысл всегда остается по ту сторону диалога, и самый успешный диалог неизбежно разочаровывает. Идеальное – именно как идеальное – должно оставаться не-доступным, не-расхожим, тогда оно побуждает к новым диалогическим усилиям и обеспечивает незавершимость диалога, о которой, как о *принципиальной черте* диалога, пишет М.Бахтин.

Следует упомянуть еще об одном обстоятельстве бахтиновской постановки проблемы диалога. Данная постановка ведет к рассмотрению диалога в качестве самодиалога человеческого сознания (языка, творческих форм и тому подобного), интересного своей самопротиворечивостью, выражением кризисных состояний личности, борьбой пределов, «игрой границ» в самоопределениях человека, то есть ведет к интерсубъективному анализу диалога как социально-психологического феномена в самых экстремальных для культуры условиях выживания ценностных личностных интенций. Материал для такой постановки проблемы дает Бахтину, прежде всего, отечественная культура конца Х1Х – начала ХХ века, русская философская мысль, в ее стилевом своеобразии неотделимая от русской словесности в целом, что служит для нас, в частности, одной из причин обращения именно к *русской* музыке рубежа названных веков ее историко-культурологических контекстуальных связях в во второй главе настоящего диссертационного исследования.

А. Понцо даже считает Бахтина «выразителем существа художественного мышления Достоевского» постольку, поскольку последний явился «выразителем определенной жанровой тенденции – романа и ее карнавальной линии». Иными словами – поэтика Бахтина в известной степени рождена поэтикой Достоевского, всеми художественными открытиями этого автора. Понцо цитирует слова Тодорова: «Достоевский, а не Бахтин, изобрел интертекстуальность!» [81, *75*].

Упомянутое явление интертекстуальности можно считать наиболее объективированной и обсуждаемой стороной проблемы диалога в ее бахтиновской постановке. Однако, во-первых, оно часто не приводит к Бахтину, а, напротив, уводит в сторону теоретических интересов другого автора, а тогда остается «недочитанным» сам Бахтин.

Во-вторых, интертекстуальность, если ввести данное понятие в систематизированный словарь Бахтина, указывает на персонализацию форм культурного общения, самой культуры как средства и результата сотворческих человеческих усилий и принимает все основные свойства диалога в бахтиновском назначении последнего. «Вопрос об интертекстуальности продолжает проблематику диалогического понимания, рассматриваемую в работах Бахтина и предлагает рассматривать любой текст как *открытую* структуру. В тексте, особенно художественном, всегда присутствуют отсылки, аллюзии, цитаты. Таким образом, текст существует за счет многих других предшествующих текстов… Иногда произведение может целиком состоять из цитат или полностью повторять другое произведение, привнося в него лишь новые акценты… Если произведение, построенное на всем культурном опыте человечества, лишено черт индивидуальности, то эту индивидуальность – всегда новую – может привнести любой читатель, зритель и т.п. В этом случае интертекстуальность становится изначальной установкой воспринимающего. Исходя из принципа подобного прочтения, можно утверждать, что художественный текст никогда не совпадает с текстом написанным, а является более широкой областью, затрагивая всякий раз новое культурное поле. Область функционирования интертекстуальности находится там, где взаимодействуют *«свой» и «чужой»* тексты, поэтому возникает особая проблема – соотношение разных культур, разных культурных традиций» [193, *153*]. (Курсив наш – *А.С.*)

Продолжительная цитата статьи понадобилась для того, чтобы заметить весьма непосредственную опору ее автора на мысли Бахтина (без прямых ссылок него), а также то, что, заменив понятие интертекстуальности на понятие диалога в приведенной цитате, мы ничего не нарушим в ее содержании, напротив, уточним и проясним его. Именно в «Проблемах поэтики Достоевского» М. Бахтин так ставит проблему диалога, следовательно, можно (вслед за Тодоровым) сказать, что не Бахтин, а Достоевский изобрел диалог… Однако, одно дело – создавать диалог, участвовать в нем, даже осмысливать его и совсем другое – *заметить его как проблему смыслополагания*, заставляющую неоднозначно, многомерно, даже «стереоскопично» – из разных смысловых пространств – оценивать творческие установки автора, жанра, культуры. С нашей позиции можно также добавить, что не музыковедение, а музыка создает диалог; однако *проблему диалога ставит мысль о музыке, причем обнаруживая собственную заинтересованность в диалоге и свои возможности интерсубъективного – интертекстуального – интердисциплинарного общения*.

Уже в первом разделе труда о Достоевском Бахтин подчеркивает свое противостояние *монологизации как втискиванию множественности сознаний в системно-монологические рамки единого мировоззрения.* Он возражает против диалектического подхода к миру героев, к миру сознания Достоевского, как не раскрывающего всю полноту диалогического начала – и, прежде всего, потому, что «мир Достоевского глубоко персоналистичен. Всякую мысль он воспринимает и изображает как позицию личности. Поэтому даже в пределах отдельных сознаний диалектический или антиномический ряд – лишь абстрактный момент, неразрывно сплетенный с другими моментами цельного конкретного сознания. Через это воплощенное конкретное сознание в живом голосе цельного человека логический ряд приобщается единству изображаемого события. Мысль, вовлеченная в событие, становится сама событийной и приобретает тот особый характер «идеи-чувства», «идеи-силы», который создает неповторимое своеобразие «идеи» в творческом мире Достоевского. Изъятая из событийного взаимодействия сознаний и втиснутая в системно-монологический контекст, хотя бы и самый диалектический, идея неизбежно утрачивает это свое своеобразие и превращается в плохое философское утверждение. Поэтому-то все большие монографии о Достоевском, созданные на пути философской монологизации его творчества, так мало дают для понимания формулированной нами структурной особенности (диалогичности – А.С.) его художественного мира…» [28, *13-14*]

Противопоставление диалога и диалектики мы находим (скорей всего, совершенное благодаря Бахтину, но без ссылок на его исследования) в статье Г. Померанца, который отмечает, что полифония и диалог одинаково противоположны диалектике, утверждающей относительную истинность каждой ступени в развитии идеи. (Последняя мысль не представляется достаточно ясной, тем более в соотнесении с концепцией Бахтина, и в тексте исследования мы к ней вернемся).

Между тем, невзирая на критическое отношение Бахтина к известным философским методам, его обычно представляют именно как *философа диалога*, причем данное отношение к нему и его концепции сформировалось в связи с разработками теории полифонического романа («полилога сознания»), предпосылкой чему явилось творчество Достоевского.

Уже вполне определился научный парадокс: в работах, специально обращенных к исследованию бахтиновских текстов, то есть в собственно «бахтинологии», сам Бахтин подвержен «философской монологизации», подчинен индивидуализированным предметным направлениям научного интереса. Более близкое к бахтиновскому понимание диалога и человеческой личности в связи с ним обнаруживают исследования, которые отвлечены от конкретных работ Бахтина, но адресованы им понятийно-смыслово, подхватывают общие идеи бахтиновской поэтики. Такой разрыв между интерпретирующим и понимающим подходами к поэтике Бахтина объясняется, на наш взгляд, методологической разностью между ними, а именно, сосредоточенностью первого на философской проблематике и культурологической разомкнутостью, открытостью, «поисковостью» второго. Первый подход вызван потребностью установления новых границ знания о явлениях и понятиях, обсуждаемых в работах Бахтина; второй – возможностью открытия новой области приложения высказываний Бахтина – нового круга понимания его мыслей, порой неожиданного освещения их как уже настолько привычных, что они могут существовать за пределами бахтиновских текстов, становится частью общегуманитарного знания… Парадоксально и то, что до сегодняшнего дня лучше всего говорит о себе сам Бахтин: при всей, казалось бы, «прочитанности» его работ, «услышанность» их еще не достигла интертекстуальной целостности – как целостности персонализованного диалога с Бахтиным.

Главную причину этого парадокса можно увидеть в том, что, пользуясь словами Бахтина о Достоевском, Бахтин «… оставил нам в наследство проблемы, которые не утратят своей насущности до тех пор, пока существует наш мир. В межличностном диалоге можно постигнуть их суть. Однако полностью разрешить не удастся даже в отдаленном будущем» [21, *8-9*].

Таким образом, обобщая ранее сказанное, *актуальность данного исследования* следует какобусловленную постановкой проблемы диалога в широком ценностно-смысловом культурологическом значении, одновременно, рассмотрением ее как исходящей из бахтиновских идей и требующей внимания к систематизирующим свойствам его научной поэтики. Сказанное означает необходимость постоянного внимания и к таким сторонам самого диалога как опора на субъектно-субъектные отношения и условный (в процессе художественного творчества и воздействия, в процессе самопознания) характер. Отметим и общую эстетическую презумпцию явления диалога в теории Бахтина, которая делает вопросы об эстетическом сквозными для исследования смысловой природы диалога. Они «становятся» на всем протяжении работ Бахтина (не случайно сам Бахтин называл свои работы «единством становящейся идеи»), для него самого являются открытыми, а нам представляются глубокой предпосылкой обновления эстетического подхода в музыкознании.

Осваивая «территорию» понимающей культурологии в связи с теми задачами, которые ставит проблема диалога, мы сталкиваемся с необходимостью развития области «музыковедческой бахтинологии», а в связи с ней – и «новой эстетики» музыки. Только на этом пути нам удастся перейти к собственному предмету, поскольку до сих пор бахтиновская концепция диалога (как целостное построение) остается в сфере интересов философов и филологов. Но и они до конца не ответили на вопрос о том, каковы *методологические возможности* теории диалога Бахтина для гуманитарного знания, то есть в большей степени обращались к диалогу как к описанному Бахтиным явлению и связанному с последним кругом возможных понятий, но не как к *причине методического единства всего исследовательского пути* Бахтина.

Движение от диалога как метода изучения художественно-смысловых явлений (то есть культурологического искусствоведческого метода, презентированного Бахтиным) в сторону методологических возможностей современного гуманитарного знания – общее направление нашего исследования, центральной частью которого является изучение самого диалога в качестве специфически музыкального феномена, то есть в связи с художественно-смысловой природой музыки (последняя подразумевает и эстетическую природу). Такой ход исследования позволяет найти обоснования семантической типологии музыки в связи с типологией диалога в его основных ценностно-смысловых – ноэтических – измерениях.

*Предметом исследования*  является *музыка как автономная область культурной семантики*, продуцирующая новые символические аспекты человеческого опыта – следовательно, как контекст «понимающего» культурно-исторического диалога. (В таком обозначении своего предмета мы сразу полемизируем с традиционными эстетическим и культурологическим подходами, решающими вопрос о диалоге музыки и культуры упрощенно и однолинейно, а именно, рассматривая *музыку в контексте культуры*, в качестве одного из зависимых слагаемых последней.)

*Цель исследования* представляется двухуровневой: во-первых, это выявление условий, природы, типов диалога как музыкально-культурологического феномена с позиции теории «идеального Над-адресата» М. Бахтина; во-вторых – определение путей становления, ведущих аспектов интегрирующей методологии музыковедения как области понимающего гуманитарного знания.

*Основной круг задач* можно обозначить в следующих положениях:

– определение предметно-понятийной основы музыковедения, обращенного к решению культурологических задач (и причин выбора этих задач);

– разработка ноэтического подхода к явлению диалога в музыке;

– выявление жанровой, стилевой, стилистической, структурно-композиционной обусловленности музыкального диалога, определение в связи с этим явлений «музыкальной поэтики» и «семантики»;

– раскрытие магистрального значения явления и понятия эстетического в общей концепции диалога и в музыкальных осуществлениях различных типов диалога;

– определение границ семантического анализа музыки в связи с возможной ее (музыки) типологией, в том числе, выявление иерархического строения музыкального текста;

– определение природы текста в музыке в его взаимообусловленности с индивидуальным композиторским творчеством;

– выявление особенностей «диалога культур» в музыке как своеобразия ее самодиалога;

– обсуждение катартических условий музыкального диалога

– обоснование системно-смыслового строения музыкального диалога и объяснение его катартических возможностей со стороны психологической теории.

*Научная новизна* исследования связана со следующими его аспектами.

1. Определяются пути музыковедческой адаптации теории диалога М. Бахтина, предлагается систематизирующий подход к концепции эстетического в работах Бахтина, в том числе идея триадной структуры диалога как мотивированная научной поэтикой Бахтина, рассматриваются понятия «идеального Над-адресата», Памяти, Игры и Любви как ключевые для диалогического метода Бахтина.
2. Вводится понятие «ноэтического», как, во-первых, опирающееся на термин А. Леонтьева – В. Франкла [239, *11*], во-вторых, обобщающее учения о Нусе Аристотеля (в его интерпретации А. Лосевым), о ноосфере В. Вернадского, о ноогенезе Тейяра де Шардена, в-третьих, приобретающее музыковедческий резонанс в связи с явлениями семантики и символики в музыке.
3. Апробация эпистемологического подхода в контексте музыковедческих вопросов оказывается возможной в связи с ноэтическими понятиями как предельными основаниями диалога в музыке. Понятия «памяти», «игры» и «любви» раскрываются как обозначающие основные смысловые инстанции музыкального диалога и приобретающие категориальный статус. Они позволяют выявить универсалии культуры и специфические пути воссоздания данных универсалий в музыке.
4. В исследовании предлагаются опорный понятийный ряд – свой «словарь» – музыкальной культурологии и типологическое рассмотрение ведущих музыкально-культурологических понятий, среди которых обосабливаются предметно-фактические, идеационные, предметно-идеационные, эпистемологические и медиальные («векторные»); разрабатывается особый дискурсивный метод, основанный на диалогической соотнесенности гуманитарной мысли, учитывающий ее особую предметность и иносказательные возможности, необходимость для нее «инонаучной символологии».
5. Предлагается *ноэтическая типология диалога в музыке*, опирающаяся как на общесмысловые условия диалога, так и на их жанрово-стилевые композиционные основания в музыке. Рассматриваются конкретные типы музыкального диалога в связи с типологией музыкльной семантики и музыковедческими возможностями семантического анализа. Прослеживаются эстетический, культурологический, стилевой и текстологический пути изучения музыкальной семантики в соответствии с внутрижанровым, межжанровым, жанрово-стилевым и внутристилевым (стилистическим) типами музыкального диалога. Выявляются новые семантические аспекты творчества русских композиторов рубежа XIX – XX веков как симптоматичные для диалогических свойств композиторской поэтики.
6. Новое освещение получает метод текстологического анализа как охватывающий пути от «текста к смысла» и от «смысла к тексту», соединяющий их на пути от «текста к тексту»; в связи с данным текстологическим подходом обновляется концепция неоклассицизма, в частности, в творчестве П. Хиндемита, определяются функциональная обусловленность символики Dies irae и хоральности
7. В русле проблемы диалога обновляется концепция «переходности» музыкальной культуры, в том числе как обращенная к явлению транзитивности – широко понимаемой интертекстуальности – имманентного содержания музыки. Феномен диалога обосновывается со стороны текстологических свойств музыки, а последние исследуются в их соответствии ноэтическим интенциям диалога как культурологического феномена.
8. Определяются структурно-семантические свойства музыкального текста, антиномичность его доминантных образований, соотнесенность смысла – значения – знака в музыке; предлагаются понятия семантического кодирования, семантической интерпретации и семантической репрезентации как основополагающие для текстологического изучения музыки. Таким образом, конкретизируется с музыковедческой стороны категория «семантической памяти», получая обоснование в характеристиках стилистических формаций музыкального текста как метаисторического феномена.
9. В связи с общей проблемой диалога предлагается трактовка катарсиса в музыке как акта понимания, обусловленного многообразными композиционными факторами, а потому предполагающего типологический подход на основе данных факторов, который реализуется в главе 3.2. настоящего исследования; обновляется рассмотрение концепции катарсиса в трудах Л. Выготского, в частности, путем сопоставления иследовательских подходов Выготского, заявленных в «Психологии искусства» и других, уже всецело специализированных, психологических трудах
10. Обосновывается значимость явления цитации в становлении, историческом развитии культуры, в бытии музыки как текста, в сравнительном изучении научных поэтик, как метода понятийной аргументации и взаимообъясняемости понятий;
11. Определяются новые символические интенции современного композиторского творчества - как обусловленные парадоксальными типами «диалога глухих» и «диалога по умолчанию».
12. Принципы ноэтической типологии диалога раскрываются и подтверждаются со стороны анализа психологических феноменов памяти, имагинативной способности человеческого сознания, его общей чувственной основы, что позволяет углубить представления о диалогической природе человеческой психике – как о диалоге сознательной и бессознательной ее сфер в их взаимной устремленности к знаковой выраженности (выступающей здесь своего рода «идеальным Над-адресатом), к своему «языку сознания», отсюда к проблемам психосемнтики – одной из наиболее перспективных сфер культурологически ориентированноо музыкознания.

С музыковедческой стороны методология исследования определялась типологическим, в его взаимосвязанности со сравнительно-историческим, подходом к временному – в различных его аспектах – бытию музыки. Культурологические авторские позиции – как допускающие широту и многосоставность – диктовались трудами историков, эстетиков, культурологов, литературоведов и музыковедов, представителей семиотического и герменевтического направлений, причем уже данные труды демонстрировали пограничность гуманитарного знания, прежде всего, в связи с общими для всех его дисциплинарных направлений проблемами. Одной из них, на наш взгляд, и является проблема диалога.

Предмет исследования, характер задач определяют способ изложения материала данной работы, а именно, сквозное проведение ряда ее положений, своего рода лейт- и монотематизм в научно-понятийном «инструментарии». Так, основной «монотемой» является тема понимающего диалога, следовательно, постоянным было обращение к вопросам смыслополагания и семантического анализа. К «лейтмотивам» отнесем вопросы о жанре, стиле, композиции и тексте в музыке, об антиномичных основаниях культуры и человеческого сознания, о сложно-опосредованной природе эстетического, о вербальных факторах гуманитарного знания, некоторое другое.

Диссертационное исследование согласовано с плановой научно-исследовательской тематикой Одесской музыкальной академии имени А.В. Неждановой в области музыкально-культурологических и музыкально-исторических проблем, соответствует интердисциплинарным комплексным тенденциям как ведущим в формировании современного музыковеда.

Материалы исследования апробированы в курсе музыкальной культурологии, разработанным и читаемым автором настоящей диссертации в Одесской музыкальной академии им. А.В.Неждановой, в курсе психологии искусства, читаемом в открытом институте Лиги Культуры, в публикациях и выступлениях на конференциях, собственно, всем объемом искусствоведческой работы автора. В частности, отдельные положения диссертационного исследования были апробированы в докладах на научных конференциях, а именно:

* Музикознавство як «жива історія» культури: до проблеми діалогічності гуманітарного знання // Міжнародний музикологічний семінар «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність». – Одеса, 23-25 квітня 1998 р.;
* Музикознавство з позиції «етосу» нових вимірювань культури // Третя Всеукраїнська науково-практична конференція «Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура. Теорія і практика». – Київ, 29 травня 1999 р.;
* Культурологічні відгалуження сучасного вітчизняного музикознавства // Четвертий міжнародний конгрес україністів. – Одеса, 26-28 серпня 1999 р.;
* Категорія пам’яті у науковій поетиці М. Бахтіна // Міжнародний семінар – огляд для молодих музикознавців «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність». – Одеса, 12-17 вересня 1999 р.;
* Явление «трансплантации» в истории музыкальной культуры // Международный музыковедческий семинар «Музыкльная культура: Восток – Запад». – Одесса, 1-2 февраля 2001 г.;
* Парадоксальность культуры и превратности культурологического метода // Международная научно-практическая конференция «Восток – Запад». – Одесса, 3-4 февраля 2001 г.;
* Психология искусства: от теории Л.Выготского к практике современного музыкознания // Международная научно-методическая конференция «Трансформация музыкального образования: проблемы исполнительства. (Посвящается памяти Э. Гилельса.) – Одесса, 28-29 октября 2001 г.;
* Музикознавча поетика та аналіз музичного твору // Всеукраїнська науково-практична конференція «Музичний твір як творчий процес». – Київ, 6-10 листопда 2001 р.;
* Структура і функції музикознавчої освіти в сучасній Україні // Наукова конференція акції «Мистецство молодих – 2001», «Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку». – Київ, 11-12 грудня 2001 р. ;
* Концепція людини в культурі «постатеістичного» періоду // Міжнародний музикознавчий семінар «Схід – Захід»: музичне мистецтво і культура. – Одеса, 1-2 лютого 2002 р.;
* Научная поэтика С. Аверинцева в контексте культурологического знания // Международная научно-практическая конференция «Восток – Запад: культура и цивилизация». – Одесса, 3-4 февраля 2002 г.;
* Творчість М.Лисенка в контексті проблеми музичного генезису // Науково-теоретична конференція «Микола Лисенко та українська композиторська школа (до 160-річчя від дня народження). – Київ, 25-26 квітння 2002 р.;
* Явление «диалога культур» в «Саде божественных песней» И. Карабица // Науково-теоретична конференція пам’яті Івана Карабіца. – Київ, 23 вересня 2002 р.;
* «Стиль мировосприятия» и метод семантических оппозиций: к проблеме ноэтического толкования катарсиса // Міжнародний музикологічний семінар «Трансформація музтчної освіти: культура і сучасність». Присвячується К.Ф. Данькевичу. – Одеса, 12-16 жовтня 2002 р.;
* Анагогические проекции поэтического слова в цикле О.Мессиана «Ярави» // Міжнародна конференція «Аура слова у музичному творі». – Київ, 5-7 листопада 2002 р.;
* Ноэтическая символика в русской музыке рубежа XIX – XX веков // Фестиваль и конференция «Русская музыка. Рубежи истории». – Москва, 11-17 ноября 2002 г.;
* Музика як смисловий феномен: до проблеми ноогенези // Традиційна щорічна конференція Інститута мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського «Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура». – Київ, 19-20 листопада 2002 р.

Основные положения диссертации освещены в 21 научных статьях в специальных сборниках и в научной монографии по теме исследования. Диссертация состоит из вступления, трех разделов, шести глав, двенадцати параграфов и библиографического указателя. Общий объем основного текста работы составляет

1. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Пройденный в данном исследовании путь к диалогу обнаруживает многоуровневость этого явления и методическую действенность этого понятия;

подтверждается и обнаруженное в поэтике Бахтина стремление диалога (и как явления, и как понятия) к предельной универсализации. Наш опыт диалога с Бахтиным, который был для нас тем «Другим», которого хотелось «объять» и тем самым познать собственные границы, заключается в методологическом музыковедческом расширении проблемы диалога до пределов понимающего гуманитарного знания, обозначаемых нами как культурологические, а также в последовательном расширении и углублении измерений явления диалога в музыке – до пределов музыки как поэтики и до границ «большой» музыкальной семантики. Таким образом, понятие диалога оказывается основным инструментом типологии музыки на семи уровнях – от «вершинного» до «глубинного».

Первый уровень связан с определением наиболее общей смысловой адресованности музыкального диалога, является мета-историческим, эпистемологическим и представляет характеристики ноэтических источников диалога посредством понятий «памяти», «игры» и «любви»; данные понятия являются фундаментальными и сквозными для всех форм и видов диалога, но особенно важно то, что взаимодействие обозначенных ими явлений – их диалогические отношения – позволяют определять качественные типы диалога, в зависимости от выбора «идеального Над-адресата», то есть становятся опорными в типологии музыкального диалога.

Второй уровень образует так называемый «большой» семантический диалог музыки или диалог жанровой семантики и стилевой символики в музыке, позволяющий охватить ее в целом как поэтику и обнаружить особое «игровое» назначение композиции в данном диалоге. Он дает возможность охарактеризовать эстетические назначения ведущих начал музыкальной поэтики (жанра, стиля, композиции) в соответствии с общими ноэтическими интенциями диалога, обратиться к феномену семантической памяти и его значению в музыке, более всего способствует выявлению природы эстетического в музыке, но также позволяет «дойти до текста» – до собственных диалогических инициатив музыкального творчества.

Третий уровень представлен «малым» семантическим диалогом – внутримузыкальным, претерпевающим такие модификации, как внутрижанровая, межжанровая, внутристилевая, межстилевая внутристилистическая, наконец, внутритекстовая; выявление данных типов диалога потребовало обращения к композиторскому творчеству в определенных жанровых и стилевых образцах, к феномену музыкального произведения (отдельного опуса) и его значимости. Тенденция эволюции диалога на этом уровне представляется обусловленной исторически, то есть данные типы диалога позволяют судить об исторической подвижности, обновляемости опорных эпистем в музыке, одновременно, о преемственности диалогического музыкального опыта, о памятливости музыки.

Четвертый уровень осуществляется как текстологический; он представлен взаимообменом структурными и семантическими свойствами между такими – уже своими, но отвечающими начальной структуре диалога – уровнями музыкального текста, как «ораториальность», «моторность», «мелодичность», выявленными аналитическим путем с привлечением широкого, как и требует этот тип анализа, материала. Обнаруживается опосредованная, но прочная связь названных сфер текстовых «множеств» с исходными ноэтическими явлениями, в том числе, с присущей им антиномичностью. Таким образом, «вершинное» буквально проникает в «глубинное», а последнее – стилистическая жизнь текста в музыке – приобретает автономные символические свойства.

Пятый уровень, запрограммированный уже начальной ноэтической типологией диалога, выявляет характерологическую сторону исторической эволюции музыкального диалога и четыре основных характерологических типа, каждый из которых представлен в двух формах. Так, первый тип представлен диалогом отождествления и диалогом согласия, присущ ранним этапам – до-композиторского – музыкального творчества, но сохраняет значение исходной позиции и для последующих диалогических форм (специальным анализом его мы не занимались, поскольку нас интересовала музыка периода ее эстетической и художественной автономии); второй тип преобладает в барочно-классицистский период, присущ классицистскому сознанию, но сохраняется и в период романтизма, особенно важен для русской музыки девятнадцатого века как отправная форма композиторской поэтики, выявляется как диалог растождествления и диалог разногласия (обсуждались на примере творчества Н. Римского-Корсакова и С. Танеева); третий тип вводит нас в двадцатый век, зарождаясь в недрах предшествующей эпохи, и представлен в формах диалога по неслышимости – прогностического диалога и «диалога глухих», обсуждаемых в работе в связи с творчеством Лядова, Хиндемита, в связи с текстологическим анализом в третьей главе; четвертый же, на наш взгляд – открытие музыки второй половины двадцатого века, определяется как «диалог по умолчанию», в качестве своей разновидности предполагая «ностальгический» диалог; его функции представлены в творчестве В.Сильвестрова, С.Губайдулиной, В.Рунчака, в некоторых минималистских сочинениях.

Шестой уровень типологического подхода к музыке на основе ее диалогического изучения образует характеристика композиционных форм и приемов как катартических условий музыки – «на пути» к ним, косвенно затрагивающая и вопрос об исполнительской природе жанровых форм музыки, а также некоторые стороны музыкального воздействия как специфического именно для данного вида искусства; он представлен во втором разделе третьей главы.

Седьмой и последний – катартическая типология музыкального воздействия, выявляющая соответствие феномена катарсиса общей структуре музыкального диалога, непосредственно связанная с его пятым уровнем – позволяет говорить о разнообразии катартических приемов при их семантической общности, о значении завершающих моментов музыкальной формы и эстетической самоценности «формальной логики» музыки. В качестве ведущих представлены декларативный, кларитивный, вуалирующий отстраненный и элиминирующий типы катарсиса в музыке.

Данный системно-типологизирующий подход определил основные этапы исследования, на каждом из которых возникало свое «целевое задание». Так, в первом разделе первой главы наше стремление «дойти» до Бахтина реализовалось как движение от выбора определенной терминологии (ее обоснования) к раздвижению терминологических границ дискурса. Во втором разделе этой же главы ход исследования определялся задачей выхода за пределы классификации понятий, в том числе бахтиновских, к типологии интересующих нас явлений диалога – к собственным типологическим измерениям музыки, к природе музыкального диалога в целом. Вторая глава оказалась посвященной раскрытию семантического содержания музыкального диалога в различных его положениях, аналитическому обсуждению «диалогических реалий» музыки, прежде всего, в связи с воспроизведением семантических доминант культуры в музыке. Третья глава позволила поставить вопрос о музыкальной семантике иначе – дойдя до глубинных текстологических измерений музыки, выявить музыкальное содержание культурной семантики, то есть раскрыть способность музыки создавать «смысловой мир» культуры. В связи с этим новый резонанс получило понятие о катарсисе как о высшем моменте понимающего диалога, а также представление об автономной логике музыкальной композиции; последняя позволяет подходить к музыкальному произведению как к особому артефакту, предметно-ценностной реалии музыки, с помощью которой можно прояснить условную природу смыслового диалога в музыке.

Предъявленные в исследовании опыты анализа свидетельствуют, помимо всего прочего, о том, как меняется язык обсуждения в зависимости от его предмета и типа анализа. Так, эстетическая позиция требует обобщенных ценностных характеристик, культурологическая – буквального обращения к «голосам эпохи», к «прямой речи» истории. Жанровый анализ ставит проблему музыкальной формы и ее процессуального тематического осуществления, таким образам требуя специальной теоретической обоснованности, прямого предъявления аналитического аппарата; стилевой ведет от внешних музыкальных параметров данного типа композиции к ее стилистическим слагаемым и становится наиболее формализованным – как анализ автономной логики музыкального произведения: только она дает основания для общих характеристик стиля как музыкального феномена; он же становится и наиболее детализированным. Наконец, внутристилистический текстологический анализ является типологическим в главном своем направлении, то есть «возвращает» к обобщающим суждениям и концепциям, но на новом уровне «аргументированной семантики», затрагивает историческое движение музыкального сознания, но не делает его освещение своей целью, допускает и вхождение в детали, констатирующий аналитический «тон», и их эстетическое обсуждение. Соединение одного с другим в текстологическом анализе обеспечивает его способность создавать типологизирующие семантические построения (с чем, собственно, и был связан первый раздел третьей главы нашей работы).

Однако, сказанное не означает, что какой-то из перечисленных аналитических подходов лучше, а какой-то хуже. Все они в равной мере необходимы для целостного воссоздания музыкальной семантики; кроме того, текстологический анализ, как показало наше исследование, формируется на основе логического аппарата предшествующих ему аналитических подходов, но только пользуется им в «свернутом» виде, уводя, так сказать, в «подтекст».

*Таким образом, семантическая типология музыки представлена в нашем исследовании в двух ее значениях: как единство различных типов анализа музыкальной семантики – многоуровневость последней; как типологизирующие семантические свойства музыкального текста (его системно-смысловое строение) и обобщающая систематизирующая направленность текстологического анализа.*

*Условность* диалога в музыке, представленная в нашем исследовании как специфические условия внутримузыкального диалога, оказывается двойной, потому особенно трудной для выявления и описания. Однако именно данная условность позволяет подходить к проблеме диалога в целом как к необходимой части проблемы познания – самопознания, определять связи между внешним, предметным миром культуры и внутренним, личностным содержанием человеческой жизни. С одной стороны, данная условность раскрывается как диалог «последних» – предельных – смысловых интенций культуры; с другой – как самодиалог сознания, личностного становления. Не случаен, с этой точки зрения, двойной характер диалога, осуществленного Н.Бердяевым в его наиболее фундаментальном труде «Самопознание», соотносящего автобиографические данные с историческим анализом культуры, позволяющего заметить их «зеркальность» по отношению друг к другу… [41]

Данные формы диалога – ноэтическая и психологическая – также вступают в сложноопосредованные диалогические отношения. Последние реализуются в музыкальном творчестве как диалог эстетических доминант, с одной стороны, как ответность – «ответственность», в бахтиновском значении этого слова, стилистического «самодиалога» музыки, с другой. *Музыковедческое понятие о музыкальном тексте представляется адекватным явлению стилистического самодиалога музыки и продуктивным именно в связи с ним.*

Приобретая самостоятельность, имманентную обусловленность, стилистический уровень музыкального диалога, однако, обобщает и сохраняет весь исторический жанрово-стилевой композиционный опыт музыки, что и позволяет ему становится носителем парадигматических свойств.

«Ни на минуту» не прекращающийся диалог культуры, дорастающий до «диалога культур» означает, в то же время, не прекращающийся диалог сознания, углубляющийся до «разговора» мысли с памятью (который стал ведущим предметом в психологических исследованиях Л.Выготского). Срединной областью, собственно пространством культуры, искуственно создаваемым человеком с целью познания себя в мире культуры и этого мира в себе, является художественное творчество, в том числе, последовательно возрастающая самостоятельность музыки как семантической системы.

Таким образом, музыкальная семантика – чрезвычайно широкое явление, в котором сходятся все формы и уровни «понимающего диалога», что и позволяет нам судить о музыке как о контексте культурной семантики, позволяет объяснять природу музыкального самодиалога. Следовательно, семантический анализ музыки должен охватывать все направления становления музыкального «логоса» – ноэтическое, эстетическое (собственно культурологическое), жанрово-стилевое композиционное, стилистическое (непосредственно текстологическое); разделять их приходится в силу преобладания какого-либо из них в исследуемом музыкальном феномене, так сказать, формализуя ход анализа, но в любом моменте бытия музыки они присутствуют как единое целое, указывающее на целостность, «монологичность» бытия смысла в музыке.

Многообразие видов и типов диалога определяется тем, какими путями добирается человек до высших смысловых инстанций. Однако выбор этих путей, как показало наше исследование, зависит от диалогического взаимодействия самих «заветных» смыслов. Поэтому данный выбор осуществляется как выбор «своего» «идеального Над-адресата» для каждого типа диалога, как самая общая ноэтическая цель диалога, как отражение ноэтической логики становления смысла – соотношения предельных смысловых позиций. Каждая из определенных нами ноэтических доминант находит свою музыкальную форму (форму музыкального смыслополагания) – на уровне музыкальной поэтики в целом (в жанрово-стилевом композиционном содержании музыки) и в парадигматике текста (в совокупности стилистических синтагм музыки). *Реализуясь в целостной поэтике, ноэтические модусы диалога ведут к эстетическому смысловому единству музыки и к оценкам этого единства как «актуально-прекрасного» (Г.Гадамер); реализуясь в структурно-семантических свойствах текста, они обусловливают единство музыки как языка.* Таким образом соединяются «вершинный» и «глубинный» уровни музыкальной семантики.

Мы можем говорить о «жизни музыки в тексте» как об опыте накопления музыкой собственной художественной памяти, как о создании ею собственных «правил игры», наконец, как об открытии специфически музыкальных «личностных смыслов», то есть «чувствуемых мыслей». Такое накопление, прежде всего, эстетического опыта связано с приобщением друг к другу жанровых, стилевых, композиционных, стилистических условий музыкального творчества (со всем входящим в них запасом «звукоидей»), с их «узнаванием» друг в друге. Но мы должны говорить и о «жизни текста в музыке» как о способах управления музыкальной условностью со стороны самой музыки, как о формах работы с «памятью музыки», становящихся специальным заданием музыкального мышления.

Данный процесс является накоплением имманентного семантического опыта, так сказать, внутренней («малой») семантики музыки; он связан с разобщением ранее найденных содержательных соответствий и с обнаружением их новых возможностей как результата проявления новых автономных инициатив музыки. Входя в «жизнь текста» жанрово-стилевые факторы музыки открывают новые ресурсы диалога; они выполняют уже не эстетическое задание культуры, но индивидуально-композиционные требования музыкального творчества. Переход от одного к другому, то есть от ноэтической «зависимости» к текстологической «свободе» в музыке заметней всего в так называемые переходные эпохи и, в целом, осуществляется на основе, но за пределами романтической эпохи. При этом, конечно, нужно подчеркнуть, что и «зависимость» и «свобода» музыки относительны, но данная относительность объясняется опять-таки как диалогическая и в диалоге – условном смысловом художественном – возникающая.

И в исследовании в целом, и в его заключении нам хотелось представить обобщающую системную семантическую модель музыки, чему способствует обобщенная модель диалогической поэтики М.Бахтина, обозначенная в первых разделах нашей работы, но «становящаяся» на всем ее протяжении. Любой из трудов Бахтина может стать основой отдельного музыковедческого диалога с этим автором; диалог этот в принципе нескончаем, поскольку открытые Бахтиным проблемы являются открытыми навсегда. Но нам представлялось необходимым увидеть научную мысль данного исследователя как единое целое, обнаружить ее собственные диалогические основания, реализовать возможность диалога с Бахтиным именно как с автором, то есть возможность обретения в нем близкого собеседника.

Категории Памяти, Игры и Любви, выведенные нами из совокупности большинства работ Бахтина, в контексте его общей научной идеи адресованы: первая – временным детерминантам человеческой жизни и жанрового опыта литературного творчества; вторая – деятельностному опосредованию времени в жизненном, художественном и психологическом «эмоционально-волевом» ценностном пространствах человека (в связи с чем не лишнее упомянуть о том, что Э.Берн видел главное назначение игры в «структурировании времени»); третья – личностной «участности в бытии», «не-алиби-в-бытии», способности эстетически утверждаться в бытии посредством «Другого», способности к понимающему диалогу и к ответному пониманию. Содержательная широта данных понятий, объясняющая и их пластичность, позволяет находить в них универсалии культуры, приобретающие противоречивые значения, толкования в силу антиномичности самого феномена культуры. Эстетическое отношение и другие типы отношений (этическое, фидеистическое, некоторые другие) выражают стремление преодолеть данную антиномичность, снять разногласия в смыслополагании – выражают активность личности, ее ответственность, ее «поступок». Эстетическое в смысловой концепции диалога у Бахтина является ведущим, благодаря представлению о диалоге как о «персонализованном». Оно приобретает широту не только культурологической, но и ноэтической категории.

Сложность осуществления эстетического связана с его назначением «соединять несоединимое», «осмысливать немыслимое». Данная сложность обусловливает потребность эстетического и других, определяемых им, отношений, форм деятельности в символическом языке. Символизация, «символология», таким образом, выражает опыт понимания, приравнивается к нему. Символическими свойствами искусства объясняется его способность превращать неразрешимые трудности жизненного «материала» в «легкое дыхание» художественной формы. В этой позиции поэтика М. Бахтина обнаруживает методическую родственность теории катарсиса Л.Выготского.

На пересечении мыслей названных авторов базируется наше представление о катарсисе как о «встрече» человеческого сознания с собственными возможностями познания и освоения мира, как о предчувствии будущего осуществления «избыточной человечности» (Бахтин), «полета машины тяжелее воздуха» (Выготский). В результате музыкального (как и любого другого художественного) воздействия данное предчувствие парадоксальным образом возникает из послечувствия (вненаходимости, по Бахтину) – осмысления художественного материала как завершенного и целостного; послечувствие же формируется из «противочувствования» (термин Выготского). Таким образом осуществляется «эмоциональное мышление» (Выготский) или «акт понимания», «восполнение сознания» (Бахтин), но поэтому катарсис, как и высшие смысловые интенции диалога, остается «тайной», скрытой и скрытной по природе своей символикой сознания…

Но символическая интимность катарсиса – это и «теплота сплачивающей тайны» (С. Аверинцев) большой символики. Так в катарсисе свертываются в одну «точку», в один акт понимания все измерения диалога, освещаются все его внутрикультурные «пространства» и отдаленные Над-адресаты, выявляя тем самым особую – обратную – логику смысла.

Что же такое «музыкальный смысл» – после всего сказанного?

Музыкальный смысл мы определяем как отношение стилистической действительности музыки к ее эстетическим возможностям, проходящее через всю толщу жанрового, стилевого, композиционного опыта, осуществляющееся благодаря эквивалентным и транзитивным свойствам музыкального текста (благодаря интертекстуальности в том определении ее, которое она получила в нашем исследовании), возникающим и проявляющимся сложноопосредованным путем – в диалоге текста как семантического целого и отдельного произведения. Понятия об эквивалентности и транзитивности, заимствованные нами из математической теории множеств, представляются достаточно точными для объяснения двойственной природы – устойчивости и изменчивости одновременно – текста в музыке, как в связи с его стратифицированностью (многоуровневостью), так и в связи с отношениями внутри «множества» формул на отдельном уровне текста.

Смысл в музыке возникает путем своего рода «игры» значениями, но достигает завершенности, явленности, результативности в зависимости от «своего» «идеального Над-адресата» – слушательского восприятия, слуховой памяти культуры в целом, от личностного опыта понимания и оценки музыки. Таким образом, он также связан с «тайнописью» сознания, но может быть обнаружен, верифицирован с помощью анализа «семантической игры» текста – с помощью создания достаточно полной картины растождествления и отождествления заново, с последующим повторением данного опыта, структурных и семантических формул одного из множественных слагаемых текста (или одного множества – одного из уровней организации музыкального текста, обозначенных нами в исследовании как ораториальность, моторность и мелодичность), то есть с помощью представления *о семантике текста как о множественности единого и единстве множественного*. Данный путь – как путь текстологического анализа – был показан нами в третьей главе исследования, но к нему вели и аналитические наблюдения предшествующей главы.

Понятие о полилоге – смысловой полифонии (полифоничности сознания и многоголосости «слова» – высказывания) не случайно использовалось нами только изредка (в частности, во введении). Их отождествляют с понятием диалога Бахтина, тогда как они указывают на принципиально иные явления. Нам хотелось выдержать бахтиновское понятие диалога в его «методической чистоте» на протяжении всего исследования и как центральное, *не допускающее синонимов.* Но в заключении мы можем вернуться к данному вопросу и отметить, что, если диалог у Бахтина – форма общения и способ (метод) понимания, то *полилог*, адресованный именно слову (жизни слова среди слов), является *следствием диалогического приобщения* данного слова к различным жизненным и художественным контекстам. *Полилогичность* высказывания объясняется накоплением в слове различных «стилистических обертонов» (результатов стилистических переакцентуаций), выражающих «власть контекстов» над словом и памятливость последнего. В нашем исследовании данное явление (в музыке) обозначено как *внутритекстовая стилистическая переходность;* она обнаруживает состояние музыкального текста как некоего полифонического целого, во-первых, постоянное возобновление – преобразование семантических интенций текста, во-вторых.

Полилог, полифоничность высказывания, таким образом, и у Бахтина и в нашем подходе, обнаруживаются как *явление интертекстуальности*, формирующиееся посредством диалога, хотя и достаточно ярко свидетельствующее о нем – заметное как *диалогическое по природе.*

Но о *«полифонии»* следует сказать отдельно. В бахтиновском значении, это то, что предшествует высказыванию – *полицентричность человеческого сознания, несовпадение человека с самим собой, трудности самооценки, то есть то, что до диалога, хотя и влечет к нему.* В нашей работе «полифоническим» явилось представление о смысле – «фигуре, центр которой везде, а окружность нигде» - и об адресованности одному смыслу множества значений.

Не следует забывать и о том, что данные категории в работах Бахтина вызваны потребностями литературоведческого анализа, а понятие о диалоге – необходимостью мировидения. Кроме того, прямо «переложить» Бахтина на язык музыковедческого изыскания не представляется возможным, как не представляется целесообразным прямое сопоставление фактов литературного и музыкального творчества. Есть, конечно, общая черта у литературоведов и музыковедов: любовь к слову, доверие к нему. Да и музыке не чужды вербальные факторы. (В работе об этом сказано достаточно много.) Но слово о музыке существенно отличается от «слова о слове»; оно парадоксально, как слово о бессловесном, у него другой предмет и возможности, другие функции – *дать аналоговую модель музыкально-творческого процесса, что объясняет его необходимый схематизм, равно как и его «инонаучную» свободу».*

Из возможных общих свойств литературного слова и музыкального образа в работах Бахтина и в нашем исследовании наиболее весомым представляется одно: многообразие жанровых наклонений художественного языка. Для музыки, собственно, данные наклонения и есть единственно возможная языковая форма, стремящаяся от авторитетности к убедительности и к поиску новой авторитетности, что инициирует возрастающий, по степени активности стилевого начала, диалог жанра – стиля. Бахтин пишет о романе как об энциклопедии, прежде всего, не языков, а жанров, таким образом, определяя специфический путь литературы Нового времени. Но с данным явлением жанровой энциклопедичности мы сталкиваемся на всем протяжении музыкальной истории; эта та ее черта (конечно, трансформирующаяся), которая объединяет медиевистический и новоевропейский периоды эволюции музыки. Следовательно, мы можем говорит обо всем композиторском опыте как об опыте романизации – формировании музыкального языка по «законам» романной прозы. Но это уже отдельная тема, широта которой может определяться широтой исторических жанровых романных форм…

В творчестве русских композиторов – мастеров «большой» формы – мы обнаруживаем сознательное энциклопедическое накопление жанрово-стилевого опыта. Данная энциклопедичность реализуется и в бытии музыкального текста – но уже в другом измерении, «перепрограммированная», сжатая – стилистическая. Стилистика – совокупность единиц жанровой и стилевой памяти, наиболее точный ее показатель (и объективный – насколько объективна, над-лична и над-индивидуальна жизнь текста). Бахтин также свидетельствует в пользу стилистического анализа, и прямо, и косвенно, на протяжении всех своих основных искусствоведчесих работ.

Наше исследование не является историческим; те немногие исторические вопросы, которые мы ставим, нужны для того, чтобы показать возможности диалогического рассмотрения исторических музыкальных явлений, то есть подтвердить методологическую широту диалогического подхода. И в этом также мы идем по стопам Бахтина, который, прежде всего, задавал истории «свои вопросы», и нас не должно удивлять, что полученные им «ответы» служили обоснованию его собственных – даже не искусствоведческих – «поступающих», понимающих, глубоко личных жизненно-философских позиций, утверждению его девиза «избыточной человечности».

Необходимо отметить также, что мы лишь бегло касались (в последней главе) вопросов о слушательском и исполнительском видах диалога (о прагматике музыкального творчества), так как данные предметы требуют иных типов исследования. Кроме того, мы полагали, что подобные исследования должны предваряться более общей методологической постановкой проблемы диалога в музыке, чему и посвящена данная работа.

«Этос» музыки, то есть ее истинное местопребывание, огромен, обнаруживает полицентричность музыкального смысла и его осознания. Это и эстетическая действительность культуры, и исполнительские формы музыки, и композиторский опыт – «психология творчества», и слушательские оценки («направленность формы на восприятие», чем продолжительно занимались Б.Асафьев, Е.Назайкинский, В.Медушевский, Г.Орлов и другие). Мы выбрали в качестве центрального своего исследовательского предмета ту форму бытия музыки, которая, по нашему убеждению, является связующей и основополагающей для всех вышеперечисленных – собственный автономный «логос» музыки – ее «избыточную музыкальность», раскрывающуюся в диалоге текста – произведения (произведения – текста), но оборачивающуюся внутритекстовым диалогом.

Возможны и другие «точки отсчета», исходные позиции в изучении диалога как музыкального феномена; с любого места можно двинуться в путь, если знаешь, куда идешь. Впрочем, именно достигая конечного пункта исследования, особенно остро понимаешь, что это по-прежнему начало диалога с гуманитарной мыслью, все еще нескончаемое начало диалога с Бахтиным. Трудно освободиться из-под власти «бахтиновского контекста», да и нужно ли? Ведь диалог, как и процесс понимания, как и опыт «понимающего знания» свидетельствует о том, что «нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее)» [25, *393*].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // С.С. Аверінцев. Софія-Логос. Словник. - К.: Дух і Літера, 1999. - С.214-243.
2. Аверинцев С. Вера // С. С. Аверінцев. Софія – Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 51-52.
3. Аверинцев С. Символ // С.С.Аверінцев. Софія-Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. - С.154-159.
4. Аверинцев С. Християнство // С.С.Аверінцев. Софія – Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. - С.194-203.
5. Аверинцев С. Чудо // С. С. Аверінцев. Софія – Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 203-204.
6. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория: Пер. с нем. А.Дранова. - М.: Республика, 2001. – 527 с.
7. Акопян А. Анализ глубинной структуры музыкального текста. - М.: Практика, 1995. –256 с.
8. Алахвердов В. Поддается ли сознание разгадке? // Психология сознания. / Сост. и общ. ред. Л.Куликова. – СПб.: Питер, 2001г. – С. 98-108.
9. Александрова Н., Самойленко А. Трагедийность в квартетах Дм. Шостаковича. К проблеме семантического анализа музыки // Одесский музыковед. - Одесса, 1993.- С.124-137.
10. Альманах музыкальной психологии.Homo musicus. - М.: 1999. – 180 с.
11. Андреев А. К истории музыкальной интонационности. Введение и часть первая. – М.: Музыка, 1996. – 192 с.
12. Антология исследований культуры: Т.1. Интерпретация культуры. - СПб.: Университетская книга. 1997. – 728 с.
13. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
14. Асафьев Б. Симфонические этюды.- Л.: Музыка, (1922) 1970. – 264 с.
15. Аугустинавичюте А. Соционика. Введение. – М.- СПб: Terra Fantastica, 1998. – 448 с.
16. Баканурский А. Жизнь как игра и представление. Исследование в трех актах с прологом и эпилогом: Монография. – Одесса: Астропринт, 2001г. – 256 с.
17. Барсова Н. Из истории партитурной нотации. Звуковая плотность и пространство в многохорной музыке XVI в. // История и современность. - Л.: 1981. - С.6-33.
18. Бать Н. Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита // Вопросы музыкальной формы. Вып.2. - М.: 1972. – С.286-310.
19. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров и В. Кожинов. – М.: Художественная литература, 1986. – С.5-25.
20. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. / Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. – М.: Искусство, 1986. - С.9-191.
21. Бахтин М. В большом времени // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. - СПб.: Алетейя, 1995. – С.7-9.
22. Бахтин М. Заметки // Литературно-критические статьи. - М.: Художественная литература. 1976. – С.509-531.
23. Бахтин М. Из записей 1970-1971 годов // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. - С.355-380.
24. Бахтин М. Искусство и ответственность // Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1986. - С.7-8.
25. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. - С.381-393.
26. Бахтин М. К философии поступка // М.М.Бахтин. Работы 1920-х годов. - К.: Наукова думка, 1994. – С.9-68.
27. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С.473 – 500.
28. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-тье. – М.: Художественная литература, 1972-470 с.
29. Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1775. - С.72–233.
30. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-ое издание. – М.: Художественная литература, 1990. –543 с.
31. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. - С.234-407.
32. Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. - М.: Художественная литература, 1975. - С.447- 483.
33. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. / Сост. С. Бочаров. Прим. С. Аверинцева и С. Бочарова. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
34. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. - С.297-325.
35. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. - М.: Русские словари, 1996. – 732 с.
36. Бахтин М.М.. Тетралогия / Составление, текстологическая подготовка, научный апарат И.Пешкова. - М.: Лабиринт, 1998. – 608 с.
37. Бахтинология. Исследования, переводы, публикации. - СПб.: Алетейя, 1995. – 370 с.
38. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.Сугай. - М.: Республика, 1994. – 528 с.
39. Бергер Л. Контрапунктические принципы композиции в творчестве Хиндемита и его фортепианный цикл «Ludus tonalis» // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров.- М., 1971. – С.187-221.
40. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. - М.: Наука, 1990. – 220 с.
41. Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии). - М.: Книга, (1949) 1991. – 448 с.
42. Бердяев Н. Смысл истории. - М.: Мысль, 1990. – 173 с.
43. Бердяев Н. Судьба России. - М.: Советский писатель, 1990. – 346 с.
44. Бибихин В. Узнай себя. – СПб.: Наука, 1998. –577 с.
45. Библер В. Мышление как творчество. – М.: Политиздат, 1975. –399 с.
46. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. Канонические. В русском переводе с параллельными Местами. United Bible Societies, 1992. - С.204-218. (1-ое послание Св.Ап.Павла коринф.)
47. Бобровский В. О драматургии скрябиновских сочинений // Избранные статьи и исследования. – М.: Музыка, 1990. - С.148-158.
48. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. Вып.1. – М.: Музыка, 1989. –268 с.
49. Бобровский В. Функциональные основы музыкальных форм: Дис. … докт. искусств. М., 1974. – 391 с.
50. Борхес Х.Л. Дом Астериона // Вавилонская библиотека. – Харьков: Фолио – Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. – С. 145-147.
51. Борхес Х.Л. Письмена бога (Сост., автор вступ. статьи и прим. И. Петровский) – М.: Республика, 1994. – 510 с.
52. Босенко А. Власть времени, или Оставьте М. Бахтина в покое // М.М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук: Материалы науч. конференции. – Витебск, 1994. – С. 83-85.
53. Бочаров А. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. – М., 1993, №2. – С. 75-77.
54. Братченко С. Концепция личности: М.Бахтин и психология / М.Бахтин и философская культура ХХ века: Проблемы бахтинологии: Сб. науч. ст. – СПб., 1991. – Вып.1., ч.1. - С.66-75.
55. Брунер Дж. Психология познания / За пределами непосредственной информации / Пер. с англ. К.М. Бабицкого. – М.: Прогресс, 1977. – 412 с.
56. Брянцева В. С.В. Рахманинов. - М.: Советский композитор, 1976. – 645 с.
57. Бубер М. Два образа веры. – М.: Республика, 1995. – 464 с.
58. Буркхард Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы: пер. с англ. Н.П. Локман – М.: Алетейа, 1999. – 216 с.
59. Буш Г. Диалогика и творчество. – Рига: Авотс, 1985. – 318 с.
60. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. - М.: Музыка, 1988. – 80 с.
61. Верч Дж. Голоса разума. Социокультурный подход к опосредованному действию. – М.: Тривола, 1996. – 176 с.
62. Волошинов В. Философия и социология гуманитарных наук / Вступ. ст. Н.Васильева, сост., примеч., библ. указ. Д.Юнова. - СПб.: Аста-пресс ltd, 1995. – 388 с.
63. Воспоминания о Рахманинове. Т.2 / Сост. и ред. З.Апетян. Изд.4. - М.: Музыка. 1974. – 576 с.
64. Выготский Л. Инструментальный метод в психологии. // Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. – М.: Педагогика, 1982. - С.103-108.
65. Выготский Л. История развития высших психических функций // Л.С. Выготский Л. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.3. – М.: Педагогика, 1983. – С. 5-328.
66. Выготский Л. О психологических системах // Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. – М.: Педагогика, 1982. – С.109-131.
67. Выготский Л. Педагогическая психология / Под ред. В.В.Давыдова. – М.: Педагогика, 1991. – 480 с.
68. Выготский Л. Проблемы общей психологии // Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.2. / Под общей ред. В. Давыдова. – М.: Педагогика, 1982. - С.362-490.
69. Выготский Л. Проблема сознания // Л.С. Выготский Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. / Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского, - М.: Педагогика, 1982.- С.156-167.
70. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное // Психология сознания. – СПб.: Питер, 2001. - С.31-46.
71. Выготский Л. Психология искусства. - М.: Искусство, 1968. – 576 с.
72. Гадамер Х.- Г. Семантика и герменевтика // Актуальность прекрасного: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. - С.60-71.
73. Гадамер Х.- Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. - М.: Прогресс, 1998. – 704 с.
74. Гадамер Х.-Г. Неспособность к разговору // Актуальность прекрасного: Пер. с нем. – М.: Искусство,1991. – С. 60-71.
75. Гадамер Х.- Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. - СПб., 1999. - С.202-242.
76. Гадамер Х.-Г. Язык и понимание // Актуальность прекрасного: Пер. с нем. – М.: Искусство,1991. – С. 43-60.
77. Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования.- М.: Новое литературное обозрение, 1996. –352 с.
78. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. - К.: Музична Україна,1998. – С.27-33.
79. Герасимова-Персидская Н. Русская музика XVII века – встреча двух эпох. - М.: Музыка, 1994. – 126 с.
80. Гессе Г. Игра в бисер. - М.: Художественная литература, 1969. – 418 с.
81. Гиренок Ф. Пато-логия русского ума. Картография дословности. – М.: Аграф, 1998. – 416 с.
82. Гозенпуд А. Римский – Корсаков в работе над оперным либретто. Записные книжки Римского-Корсакова // А. Гозенпуд. Избранные сочинения. – М.-Л.: Советский композитор, 1971. – С.128-239.
83. Горюхина Н. Обобщение как элемент художественного мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989. - С.47-54.
84. Грякалов А. М.М. Бахтин и проблема понимания // Бахтинский сборник. Вып.1. – М., 1990. – С. 76-82.
85. Губанов Я. Кластер как интонация // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования.- К., 1989. - С.74-82.
86. Губман Б. Западная философия культуры ХХ века. – Тверь: ЛЕАН, 1997. – 288 с.
87. Гулыга А.В. Философия любви. // В.С.Соловьев. Сочинения в 2-х тт. 2-е изд. Т.1. - М.: Мысль, 1990. – С. 33-46.
88. Гуманистическая и трансперсональная психология: Хрестоматия / Сост. К.В Сельчёнок. – Минск – Москва: Харвест – Аст, 2000. –592 с.
89. Гуревич П. Проблема Другого в философской антропологии М.М. Бахтина // М.М. Бахтин как философ / Сб. статей. – М., 1992. – С. 83-96.
90. Гусев С., Тульчинский Г. Проблема понимания в философии: философско-гносеологический анализ. – М.: Политиздат, 1985. – 192 с.
91. Гущина В. Философия языка: Бахтин и лингвистическая философия // Философия М.М. Бахтина и этика современного мира / Сб. науч. статей. – Саранск, 1992. – С. 75-83.
92. Делез Ж. Логика смысла. Фуко М.. Theatrum philosophicumр: Пер. с франц. – М.: Раритет – Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
93. Деменко Б. Полиритмика. – К.: Муз. Україна, 1988. – 120 с.
94. Друскин М. Швейцер и вопросы баховедения // А.Швейцер И.С.Бах. – М.: Музыка, 1965. – С.649-662.
95. Дубин Б. Борхес: предыстория. Вступ. ст. // Борхес Х.Л. Собр. соч. в 4-х т. Т.1: Страсть к Буэнос-Айресу: произведения 1921-1941гг. – СПб.: Амфора, 2000. -C.5-31.
96. Еремеев Я. К онтологичному и динамичному пониманию языка: «философия имени» и диалогическая философия // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып.1 Проблемы философии языка и сопоставительной лингвистики. – Воронеж: Изд-во ВГТУ, 1999. - С.46-62.
97. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып.1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. - М.: Музыка. 1995. – 544 с.
98. Зинченко В., Моргунов Е. Поступок и целостность человека по М.М. Бахтину // В. Зинченко, Е. Моргунов. Человек развивающийся: Очерки русской психологии / Гл.2: Культурные традиции российской психологии. – М.: 1994. – С. 57-61.
99. Зинькевич Е. Значение генетико - психологического аспекта в анализе современной музики // Музыкальное. произведение: сущность, аспекты анализа. - К.: Музична Україна, 1988. - С.96 -101.
100. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: РИК «Культура», 1994. –304 с.
101. История русской музыки. В десяти томах. Том второй. – М: Музыка, 1984. – 336 с.
102. История современной зарубежной философии: компаративистский подход. – СПб., 1997. – 480 с.
103. Исупов К. От эстетики жизни к эстетике истории: Традиции русской философии у М.М. Бахтина // М.М. Бахтин как философ: Сб. статей. – М.: 1992. – С. 68-82.
104. Ігнатенко Г. Фактура і форма-процес. Принципи композиційного взаємозв’язку // Українське музикознавство, Вип..24.- К.: Музична Україна, 1989. - С.75-82.
105. Йетс Ф. Искусство памяти – СПб.: Университетская книга, 1997. – 480 с.
106. Каган М. Идея диалога в философско-эстетической концепции М.Бахтина: закономерности формирования, духовный контекст и социокультурный смысл // М. Бахтин и философская культура ХХ века: Проблемы бахтинологии / Сб. науч. ст. - Вып 1, ч.1.– СПб.: 1991. – С. 17-31.
107. Каган М. Музыка в мире искусств. – СПб.: «Mt», 1996. – 232 с.
108. Каган М. Системный подход и гуманитарное знание. Избранные статьи. – Л.: Изд. ЛГУ, 1991. – 383 с.
109. Калинаускас И. Наедине с миром. - К.: Октябрь, 1991. – 283 с.
110. Калюжная О. Некоторые аспекты эволюции жанра фортепианной миниатюры в русской классической традиции. Дипломная работа (науч. руков. Самойленко А.И.) – Одесса, 1994. – 128 с.
111. Кандинский А. История русской музыки второй половины XIX века. Кн.II. Н.А.Римский-Корсаков. - М.: Музыка, 1972. – 280 с.
112. Кандинский А. О симфонизме Рахманинова. Очерк I. - Сов. музыка, 1973, №4. - С.83-93.
113. Кандинский А. Творческий поиск. – Сов. музыка, 1972, №1. – С.72 – 82..
114. Кантор В. Русская эстетика второй половины XIX века и общественная борьба. – М.: Искусство, 1978. – 174 с.
115. Кирилюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф.- Одесса: Изд. Дом «Рось», 1996. – 144 с.
116. Клюева И. Идея «зеркальности» в эстетике М.М. Бахтина и творчество А.Тарковского // Эстетика М.М.Бахтина и современность: Тезисы докладов. – Саранск, 1989. – С. 148-0152.
117. Ключевский В. Лекции по русской истории //Собрание соинений в 8-ми томахю Т.1. - М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1956. – 328 с.
118. Кожинов В. Как пишут труды, или Происхождение несозданного авантюрного романа // Диалог. Хронотоп. Карнавал. – Витебск, 1992, №1. – С. 109-122.
119. Кокорева Л. Музыкальная культура Польши ХХ века. Очерки. - М.: 1997. – 160 с.
120. Корабельникова Л. Творчество С.И.Танеева. Историко-стилистическое исследование. – М.: Музыка, 1986. – 296 с.
121. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Музична Україна. - С.28-34.
122. Котляревській І. Музично-теоретична україністика // Українське. музикознавство. Вип..28. – К.: 1998. – С.9-12.
123. Культурология / Сост. и ответств. редактор А. Радугин. - М.: Центр, 1997. - 304 с.
124. Культурология // Культурология. ХХ век. Словарь. -. СПб.: Университетская книга, 1997. - С.248-253.
125. Курбатская С., Холопов Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки.- М.: ТЦ «Сфера», 1998. –366 с.
126. Кучеренко В., Петренко В., Россохин А. Измененные состояния сознания: психологический анализ. // Психология сознания. – СПб.: Питер, 2001. - С.403-411.
127. Кучинский Г. Диалог и мышление. – Минск: Изд-во БГЦ, 1983. –190 с.
128. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. – М.: Музыка,1974. – 448 с.
129. Левая Т. Русская музыка начала ХХ века в художественном контексте эпохи: Исследование. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
130. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник. – К.: Либідь, 1997. –224 с.
131. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность // Психология сознания – СПб.: Питер, 2001. - С.72-81.
132. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник для музыкальных вузов. Кн.1: От античности к XVIII в.- М.: Музыка, 1986. - 462 с.
133. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи. Ч.II. Вокальные формы и проблема большой композиции. - М.: Музыка, 1980. – 287 с.
134. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. З-тье изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
135. Лихачёв Д. Развитие русской литературы X – XVII века. - Л.: Наука, 1973. – 254 с.
136. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Сов. композитор, 1990. –312 с.
137. Лосев А. История античной эстетики. Часть IV. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975. – 775 с.
138. Лосев А. Творческий путь Владимира Соловьёва // В.Соловьёв. Сочинения. В 2-х тт. Второе изд. – М.: Мысль, 1990. – Т.1. С.3-32.
139. Лосев А. Строение художественного мироощущения // А.Ф.Лосев. Форма - Стиль - Выражение. - М.: Мысль, 1995. – С. 297-320.
140. Лосский Н. История русской философии. - М.: Высшая школа, 1991. – 559 с.
141. Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» // Труды по знаковым системам V. Учёные запискм Тартусского гос. университета. Вып. 284. – Тарту: 1971. – С.167-177.
142. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972). - СПБ.: Искусство, 2000. –704 с.
143. Лотман Ю.. Об искусстве. – СПБ.: Искусство,1998. – 704 с.
144. Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам V. Учёные записки Тартусского гос. университета. Вып 284. – Тарту: 1971. – С.144-166.
145. Мазель Л. Роль «секстовости» в лирической мелодии // Вопросы музыкознания. Т.II. - М.: Музыка, 1956. - С. 191-206.
146. Мамардашвили М. Техника понимания // М. Мамардашвили. Мой опыт нетипичен. - СПб.: Азбука, 2000. - С.183-198.
147. Маньковская Н. Симулякр // Культурология. ХХ век. Словарь. –СПб.:Университетская книга, 1997. - С.423.
148. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. - СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
149. Марков Б. Философскя антропология: очерки истории и теории. - СПб.: Издательство «Лань», 1997. – 384 с.
150. Маркова Е Проблемы музыкальной культурологии. – Одесса: Астропринт, 2000. –104 с.
151. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Научное обоснование и проблемы педагогики. – К.: Муз. Україна, 1990. – 182 с.
152. Махлин В. «Диалогизм» М.М. Бахтина в диалоге мировоззрений ХХ века // Человек в мире диалога / Тезисы докладов и сообщений. – Л.: 1990. – С. 118-121.
153. Махлин В. Невозможный диалог: Бахтин и советская «эстетика истории» // М. Бахтин и философская культура ХХ века: Проблемы бахтинологии: Сб. науч. статей. - Вып. 1, ч.2. – С. 5-16.
154. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. - Сов. музыка, 1979, №3. - С.30-39.
155. Медушевский Человек в зеркале интонационной формы. – Сов. музыка, 1980, №9. – С. 39-48.
156. Медушевский В. Внемлите ангельскому пению. (По страницам трудов проф. В.В, Медушевского.) – Мн.: Православное братство по имя Архистратига Михаила, 1999. – 320 с.
157. Мечковская Н. Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов. - М.: Агенство «ФАИР», 1998. –352 с.
158. Михайлов М. А.К. Лядов. Очерки жизни и творчества. Изд. 2-ое, дополненное. - Л.: Музыка, 1985. – 206 с.
159. Москаленко В. До визначення поняття “музичне мислення” // Українське музикознавство. Вип..28. - К.: 1998. - С.48-53.
160. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / К.: Киевская госуд. консерватория им..П. И. Чайковского, 1994. – 157 с.
161. Муха А. Процесс композиторского творчества / Проблемы и пути исследования. - К.: Муз. Україна, 1979. – 570 с.
162. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. - М.: Музыка, 1998. – 254 с.
163. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
164. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. - М.: Музыка, 1972. – 384 с.
165. Назайкинский Е. Принцип единовременного контраста. // Русская книга о Бахе. - М.: Музыка, 1985. – С. 265-294.
166. Науковий вісник Національної музичної Академії України ім.. П.І.Чайковського. Випуск 6. Musicae ars et scientia: книга на честь 70-річчя Н.О.Герасимової-Персидської. – К.: 1999. – 236 с.
167. Новая жизнь традиций в советской музыке. Статьи. Интервью / Сост. и ред. Н.Шахназарова, Г.Головинский. – М.: Советский композитор,1989. – 392 с.
168. Орлов Г. Римский-Корсаков на пороге ХХ века. Пути исканий // Вопросы теории и эстетики музики. Вып. 14. - М.: Ленинград. отделение изд-ва “Музыка”, 1975. - С.3-30.
169. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 586 с.
170. Ортега-и-Гассет. Что такое философия? – М.: Наука, 1991. – 403 с.
171. Основи психології / За загальною редакцією О.Киричука, В.Романця. Вид. друге. – К.: Либідь, 1996. – 632 с.
172. Оссовский О. Две новые статьи о М.М. Бахтине // Диапазон. – М.: 1993, №1. – С. 97 – 101.
173. Оссовский О. Новые английские исследования научного наследия М.М. Бахтина // Вести Мордовского ун – та. – Саранск, 1991, №4. – С. 62 – 65.
174. Павлій Г. Інтраверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення // Українське музикознавство. Вип..23. – К., 1988. – С.62-73.
175. Павлычко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
176. Петренко В. Проблемы значения. Психосемантика сознания // Психология сознания. – СПб.: Питер, 2001. - С.169-182.
177. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление // Муз. академия, 1993, №2. - С.113-116.
178. Петровский И. Феномен Борхеса // Х.Л. Борхес. Письмена бога (Сост., автор вступительной статьи и прим. И. Петровский) – М.: Республика, 1994. – С.5-24.
179. Пилипенко Л. Симфонии М.А.Балакирева в контексте классического периода истории русской музыки. Диплом. работа. (Науч. руков. А.И. Самойленко.) – Одесса, 1991. – 80 с.
180. Померанц Г. Диалог // Культурология, ХХ век. Словарь. - СПб.: Университетская книга, 1997. - С.97-99.
181. Понцо А. «Другость» у Бахтина, Бланшо и Левинаса // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. - СПб.: Алетейя, 1995. – С.61 –78.
182. Потебня А. Эстетика и поэтика. - М.: Искусство, (1895) 1976. – 614 с.
183. Почепцов Г. Теория коммуникации. - М.: Ваклер, 2001. – 656 с.
184. Почепцов Т. История русской семиотики до и после 1917 года. Учебно-справочное издание. - М.: Лабиринт, 1998. – 336 с.
185. Пясковский И. Поэтика музыкального мышления – К.: Музыка, 1987 –182 с.
186. Раппопорт А. Артур Онеггер. - Л.: Музыка, 1967. – 304 с.
187. Рикёр П. Конфликт интепретаций. Очерки о герменевтике. - М.: Медиум, 1995. – 416 с.
188. Римский-Корсаков А. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. IV. – М., 1937. – 354 с.
189. Римский-Корсаков Н. Исследования. Материалы. Письма. В 2-х тт. – М.: Издание АН, 1953. –Т1: 416 с. Т.2: 367 с.
190. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 8-е. - М.: Музика, 1980. – 454 с.
191. Ровенко А. С.И.Танеев – исследователь контрапункта. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. – 64 с.
192. Роджеро А. Герменевтика и научная рациональность / понимание как методологическая проблема культурно-исторического исследования // Труды семинара по герменевтике. - Вып.1. Сб. научн. тр. - Одесса: Принт Мастер, 1999. – С.7-25.
193. Родионова Е. Интертекстуальность // Культурология. ХХ век. Словарь. - СПб.: 1997. - С.153-154.
194. Розанов В. Фрагменты из произведений // Декоративное искусство. - М.: Сов. Художник, 1990, №8. - С.41- 43.
195. Романець В.. Маноха І. Історія психології ХХ століття: Навч. посібник / Вст. ст. В.О.Шатенка, Т.М.Титаренка. – К.: Либідь, 1998. – 992 с.
196. Роуз С. Устройство памяти. От молекул к сознанию: Пер. с англ. – М.: Мир, 1995. –384 с.
197. Рубинштейн С. О сознании // Психология сознания. СПб.: Питер, 2001. - С.47-55.
198. Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. - М.: Аграф, 2000г. – 432 с.
199. Руднев В. Словарь культуры ХХ века. - М.: Аграф, 1997. – 384 с.
200. Русяева М. Поэтика трагического в музыке. – Дисс. ... канд. искусствоведения. – Одесса: 1999. – 195 с.
201. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. - Л.: Ленингр. отд. изд-ва «Музыка», 1971. – 160 с.
202. Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского // И.Стравинский. Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1973. - С.276-301.
203. Савенко С. Позднее творчество И.Ф.Стравинского. К проблеме единства стиля // Из истории русской и советской музыки. Вып.2. – М.: Музыка, 1996. – С.243-257.
204. Садецкий А.. Открытое слово. Высказывания М.М. Бахтина в свете его металингвистической теории. - М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1997. - 107с.
205. Самойленко А Культурологическая концепция диалога М.Бахтина и методологические проблемы музыкознания // Культурогічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні: Збірка наукових праць. - К.: 1998. - С.21-36.
206. Самойленко А. Катарсис как эстетическая проблема. Дисс. ... канд.. философ. наук. – Одеса: 1987. - 203с.
207. Самойленко А. Музыкознание в контексте культурологи // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вып.3. Вопросы музыкальной семантики. – Одесса: Астропринт, 1997. – С.3-7.
208. Самойленко А. Музыкознание как “живая история” культуры: к проблеме диалогичности гуманитарного знания // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. Матеріали музикологічного семінару. Перша частина. – Одеса: Астропрінт, 1998.- С.91-96.
209. Самойленко А. Музыкознание как семасиология: к проблеме диалога // Культурогічні проблеми музичної україністики. Вип..2, ч.2. – Одеса: Астропринт, 1998. - С.16-24.
210. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.
211. Сатпрем. Разум клеток. - К: “Преса Украины”, 1992. – 224 с.
212. Сокол А. Интонационно-художественный образ мира // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вып.3. Вопросы музыкальной семантики. – Одесса: Астропринт, 1997.- С.8-16.
213. Сокол А. Образно-смысловое обоснование музыкальных стилей в работах Б. Яворского // Трансформація музичної освіти та сучасність. Перша частина. – Одеса: 1998. - С.57-63.
214. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. – Одесса: ОКФА 1996. – 206 с.
215. Соловцов А. Жизнь и творчество Н.А.Римского-Корсакова. - М.: Музика, 1964. – 688 с.
216. Соловьёв В. Сочинения: В 2-х тт. 2-е издание. Т. 2. / Общ. ред. и сост. А.В.Гулыга, А.Ф.Лосев. - М.: Мысль, 1990. – 824 с.
217. Степанов Г. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. - М.: Наука, 1982. - С.19-31.
218. Стравинский И. Хроника моей жизни. / Пер. с франц, ст. и общ. ред. Богданова-Березовского. - Л.: Музыка, 1963. – 276 с.
219. Таранов П. Августин Аврелий (Блаженный) // П.Таранов. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. В 2-х тт. Т. 1 – Симферополь: Таврия, 1996. - С.462-481.
220. Таранов П. Анатомия мудрости. 120 философов: В 2-х тт. Т. 1. – Симферополь: Таврия, 1996. – 624 с.
221. Таранов П. Зенон из Кития // П.Таранов 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. В2-х т. Т. 1 – Симферополь: Таврия, 1996. – С.316-321.
222. Таранов П. Марк Аврелий // П.Таранов. 120 философов... Т.1 – Симферополь: Таврия, 1996. – С.436-442.
223. Таранов П. Фома Аквинский // П.Таранов. 120 философов... Т. 2 – Симферополь: Таврия, 1996. - С.9 –27.
224. Тарасти Э. Музыка как знак и как процесс // Homo musicus. Альманах музыкальной психологии. - М.: 1999. – С.61-78.
225. Тейар де Шарден П. Божественная Среда: Пер. с франц.: А.П. Козырев, А. Миначёв, М. Рунова. М.: Гнозис, 1994. – 220 с.
226. Текст музичноо твору: практика і теорія: Збірка статей. – Вип. 7 / Упорядник В. Москаленко. – К.: Киівське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2001. – 282 с.
227. Тельчарова Р. Музыкальность мышления как прием методологической пластики // М.М. Бахтин: эстетическое наследие и современность: Межвуз. сб. науч. тр. Ч. 2. – Саранск, 1992. – С.226-233.
228. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Исследование. – К., 1993. – 117 с.
229. Уайт Л. Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. – СПБ.: Университетская книга, 1997. – С. 141-156.
230. Усманова А. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. – Мн.: Пропилей, 2000. – 200 с.
231. Успенский Б. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
232. Успенский П. В поисках чудесного: Пер. с английского Н.В. Фон Бока. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.-528 с.
233. Фейербах Л. Избранные философские произведения. Т. 2. - М.: Госполитиздат, 1955. - 943 с.
234. Флоренская Т. Диалог в практической психологии: Наука о душе. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 208 с.
235. Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. - М.: 1977. - Т. ХVII. - С.85-248.
236. Флоренский П. Иконостас // Флоренский П. Христианство и культура. – М.: Фолио, 2001. – С. 521-626.
237. Флоренский П. О суеверии и чуде // Флоренский П. Христианство и культура. - М.: Фолио, 2001. - С.343-368.
238. Флоренский П. Статьи по искусству – Париж: Русская книга, 1960. – 430 с.
239. Франкл В. Человек в поисках смысла: Пер. с англ. и нем. / Вступ. ст. А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 367 с.
240. Фромм Э. Иметь или быть? / Пер. с англ., общ. ред. и посл. В.И. Добреньков – 2-е издание, доп. – М.: Прогресс, 1990. –336 с.
241. Фромм Э. Искусство любви: Пер. с англ. - М.: ЭМЦ «Юниверс» МГЦ. 1990. – 62 с.
242. Хейзинга Й. Homo ludens В тени завтрашнего дня: Пер с нидерланд. – М., Прогресс – Академия, 1992. – 464 с.
243. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып.4. – М.: Музыка, 1966. - С.216-330.
244. Холопов Ю. Проблема основного аккорда в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. Вып. 2. - М.: Музыка, 1962. - С.303-338.
245. Холопова В. Музыка как вид искусства. - М.: Научно-творческий центр «Консерватория»,1990. – 260 с.
246. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. – СПб.: Лань, 1999. – 496 с.
247. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина: Монографическое исследование Интервью с Губайдулиной / Э.Рестаньо. – М.: Композитор, 1996. – 360 с.
248. Хоруженко К. Культурология. Энциклопедический словарь.- «Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.- 640 с.
249. Хоффман И. Активная память / Экспериментальные исследования и теория человеческой памяти: Пер. с нем. К.М.Шоломия. - М.: Прогресс, 1986. – 309 с.
250. Ценова В. К теории современной музыкальной композиции (на материале советской музыки) // Сов. музыка, 1991, №9. - С.81-86.
251. Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: Монографическое исследование. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2000. – 200 с.
252. Цуккерман В.. Музыкально-теоретические этюды. Вып.2. О музыкальной речи Римского-Корсакова. - М.: Советский композитор, 1975. – 464 с.
253. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени / Художественная индивидуальность. Семантика. – М.: УРСС, 2000. – 279 с.
254. Шабага А. Ноосфера // Культурология. ХХ век. Словарь. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. - С.317-321.
255. Шагинян М. Воспоминания о Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. / Сост., ред. и предисловие З. Апетян. Изд. 4. – М.: Музыка, 1974. – С. 94-163.
256. Швейцер А. И.С. Бах: Пер. с нем. Я. .Друскина. - М.: Музыка. 1964. – 725 с.
257. Шип C. Музична форма: від звуку до стилю. Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
258. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. – Одесса: Изд-во Одесской гос. Консерватории им. А.В. Неждановой, 2001. – 296 с.
259. Шоттер Дж. М.М. Бахтин и Л.С. Выготский: интериоризация как «феномен границы». - Л.: Вопросы психологии, №6, 1996. - С.107-117.
260. Шпенглер О.. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т.1 Образ и действительность: Пер. с немецкого Н.Ф.Тарелин.. - Мн.: ООО Пупурри, 1998. – 688 с.
261. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
262. Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. - СПб.: Медуза, 1993. – 463 с.
263. Юдкін-Ріпун І.М. Культурологія Просвітництва. – К.: Національна Академія Наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.. М.Т.Рильського. Міністерство Освіти України. Інститут змісту та методів навчання, 1999. – 200 с.
264. Яковлев Е. Проблема систематизации категорий в марксистско-ленинской эстетике. – М.: Искусство, 1983. – 167 с.
265. Яссер Н. Мое общение с Рахманиновым // Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред. и предисловие З. Апетян. Изд. 4-ое. Т. 2. – М.: Музыка, 1974. – С. 362 – 383.
266. Ястребцев В. Воспоминания. Т.1. - 1866-1897. - Николай Андреевич Римский-Корсаков. - Л.: Музыка, 1959. – 526 с.
267. Яусс Х. К проблеме диалогического понимания: Пер. с нем. Е.Богатыревой // Вопросы философии. – 1994, №12. – С.97-106.
268. Allen D. E., Gay R.F. Conversations analysis. The sociology of talk. – The Hagna: Maiton, 1974. – 284 p.
269. Angerer M. Musikanalise auf dem Wege zur Synthese – “Osterreichische Musikzeitschrift”, 1981, H.9. - S.460-465.
270. Bakhtin and cultural theory / Ed. By K.Hirschkop and D.Shepherd. – Manchester: Manchester Univ. press., 1989. – 224 p.
271. Brandist С. British Bakhtinology: An Overview [in English] // Dialog. Karnaval. Khronotop, 1, 1995. - P.161-171. (Includes a bibliography of British Bakhtinology).
272. Buber M. Ich und Du. – Köln: I. Hegner, 1966. – 160 s.
273. Bukotzer M. Musikanalyse und Musikdeutung // Schweizerische Musikzeitung, 1985. - P.97-115.
274. Cheyne J. Allan, Tarulli D. Dialogue, Difference and the “Third Voice” in the Zone of Proximal Development // Theory and Psychology, 9 / University of Waterloo. - Waterloo, Ontario, Canada. 1999. - P. 5 – 28.
275. Dialogforschung. – Schwann, 1981 – 555 s.
276. Dialogue and Dialogism // Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges / eds. Gary Saul Morson and Caryl Emerson. - Evanston: Northwestern University Press, 1989. – P. 105-114.
277. Discontinuous discourses in Modern Russian Literature / Ed. By C.Kelly, M.Makin, D.Shepherd. – L.: Macmillan, 1989, XIV. – 178 p.
278. Else G. F. Aristotle’s Poetics. The argument. – Cambridge (Mass.) Harvard univ. press, 1957. – XVI, 670 p.
279. Emerson C. Keeping the Self Intact During the Culture Wars: A Centennial Essay for Mikhail Bakhtin // New Literary History 27.1, 1996. - P.107-126.
280. Emerson C. The Tolstoy Connection in Bakhtin // Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges. - P.149-170.
281. Ferrara L. Phenomenology as a tool for Musical Analysis’s – The Musical Quarterly, 1984, vol. LXX, №3. - P.355-373.
282. Fladt H. Heister H.-W. Zur Konstituierung des musikalischen Kunstwerks // Die Musikforschung, 1980, H.4. - S.473-486.
283. Holquist М*.* Answering as authoring: Mikhail Bakhtin's trans-linguistics // Critical Inquiry, №10 1983. – P. 307-319.
284. Holquist M. Dialogism: Bakhtin and his world. – L.: N.Y. “New Accounts”, Routage, 1990. – 224 p.
285. Jaffe J., Feldstein S. Rhythms of dialogue. - №5: Acad. Press , 1970. –156 p.
286. Jasques F. Dialogieques. – Paris: Presses unir., 1979. – 422 p.
287. JiranekI. Observatorious on the theory and historical and contemporary practice of musical analysis. – Hudebui Vedia; 1976, №2. - P.106-121.
288. Lachmann R. Bachtins Dialogizitat und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik // Das Gesprach */* eds. Karlheinz Stierle and Reiner Warnung // Poetik und Hermeneutik, no. 11. - Munich: Wilhelm Fink, 1984. - P.489 -515.
289. Lacroix I. Sensdialogu. – Warszawa: Pax, 1957. – 282 s.
290. Littlejohn S.W. Theories of human communication. – Columby: Merrill, 1978. – 420 p.
291. Moll I. Reclaiming the natural line in Vygotsky's theory of cognitive development // Human Development, 37, 1994. – P. 33-342.
292. Morson G. S. Tolstoy's Absolute Language // Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work / ed. Gary Saul Morson. Chicago: University of Chicago Press, 1986. – P. 123-143.
293. Morson G. S., Emerson C. Michael Bakhtin. – Stanford, 1990. – 530p.
294. Palincsar A. S. The role of dialogue in providing scaffolded instruction // Educational Psychologist, 26, 1986. – P. 73-98.
295. Pechey G. On the Borders of Bakhtin: Dialogisation, Decolonisation // Bakhtin and Cultural Theory */* ed. K. Hirschkop and D. Shepherd. - Manchester, 1989. - P.39-67.
296. Radzikhovskii L. A. Activity: Structure, genesis, and unit of analysis. // Soviet Psychology, 25 (4), 1987. – P. 82-98.
297. Radzikhovskii L. A. Dialogue as a unit of analysis of consciousness // Soviet Psychology, 29 (2), 1991. – P. 8-21.
298. Sarbin, T. R. A narrative approach to repressed memories // Journal of Narrative and Life History, 5, 1995. – P.51-66.
299. Shotter J. Prolegomena to an understanding of play // J. for the Theory of Social Behaviour, 3, 1973. – P. 47-89.
300. Shotter J. Artificial Intelligence and the dialogical // American Behavioral Scientist, 40, 1997. - P.813-828.
301. Shotter J. "Duality of Structure" and "Intentionality" in an ecological psychology // J. for the Theory of Social Behaviour, 13, 1983. – P.19-43.
302. Shotter J. (with Michael Billig) A Bakhtinian psychology: from out of the heads of individuals and into the dialogues between them. // Bakhtin and the Human Sciences: No Last Words. - London and Thousand Oaks: CA: Sage Publications, 1998. - P.13-29.
303. Shotter J. A poetics of relational forms: the sociality of everyday social life. Special issue on "Evolutionary models in the Social Sciences" // Cultural Dynamics, 4, 1991 / ed. by T. Ingold. – P. 379-39­6.
304. Shotter J. Acquired powers: the transformation of natural into personal powers // J. for the Theory of Social Behaviour, 3, 1973. – P. 141-156.
305. Shotter J. Bakhtin and Vygotsky: internalization as a boundary phenomenon // New Ideas in Psychology, 11, 1993. – P. 379-390.
306. Shotter J. Causalità e grammatica: Wittgenstein, Bachtin e il terzo regno dell'ordinario (Causality and grammar: Wittgenstein, Bakhtin, and the third realm of the ordinary) // Discipline Filosofiche, 2, 1998. - P.151-166.
307. Shotter J. “Getting in touch”: the metamethodology of a postmodern science of mental life // The Humanistic Psychologist, 18, 1990. – P.7-22.
308. Shotter J. Harre, Vygotsky, Bakhtin, Vico, Wittgenstein: conversational realities and academic discourses // Journal for the Theory of Social Behavior, 23, 1993. – P. 459-482.
309. Shotter J. Inside dialogical realities: from an abstract-systematic to a partipatory-wholistic understanding of communication // Southern Journal of Communication, 65, 2000. - P.119-132.
310. Shotter J. Living in a Wittgensteinian world: beyond theory to a poetics of practices // Journal for the Theory of Social Behavior, 26, 1996. - P.293-311.
311. Shotter J. Rhetoric and the Social Construction of Cognitivism // Theory and Psychology, 1, 1991. – P. 495-513.
312. Shotter J. Seeing historically: Goethe and Vygotsky's «enabling theory-method». Culture and Psychology, 6 (2), 2000. – P.233-252.
313. Shotter J. Talk of saying, showing, gesturing, and feeling in Wittgenstein and Vygotsky // Review of Communication, 1, 1997. – P.471- 495.
314. Shotter J. Vygotsky's psychology: activity in the developmental zone // New Ideas in Psychology, 7, 1989. – P.185 -204.
315. Shotter J. Vygotsky: the social negotiation of semiotic mediation // New Ideas in Psychology, 11, 1993. – P. 61-75.
316. Tappan M. B. The narrative approach to moral development: From the epistemic subject to dialogical selves // Human Development, 39, 1996. – P. 67-82.
317. Tarasti E. Music as sign and process // Analytica. – Stakholen, 1985. – P. 97-115.
318. Testa A. La dialogica universale. – Balogna: Capelli, 1957. – 161 p.
319. Testa A. The dialogic structure of language. – Bologna: Capelli, 1970. – 145 p.
320. Virtanen R. Conservations on dialogue. – Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1977. – 140 p.
321. Wertsch J. V. The significance of dialogue in Vygotsky's account of social, egocentric, and inner speech // Contemporary Educational Psychology, 5, 1980. – P.150-162.
322. Wilden A. System and structure. – London: Taristock Puhl, 1972. – 540 p.
323. Zinchenko, P. I. The problem of involuntary memory // Soviet Psychology, 22, 1984. – P.55 -111.