

Северинова Марина Юріївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри загального та спеціалізованого
фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського

ФІЛОСОФСЬКО-МУЗИКОЗНАВЧІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ АРХЕТИПІВ ЯК «СПІВ/БУТТЯ»

У статті розглянуті філософські та музикознавчі підходи до вивчення феномена «архетип» з точки зору його спів-буттєвого існування. Архетипи досліджуються у контексті семіотичної системи. Визначається спів-буттєва сутність архетипів у музиці на різних рівнях.

Ключові слова: архетип, першообраз, ейдос, архетиповий образ, співбуття, семіотична система, структура, бріколаж, образ-еталон

In the article on music and philosophical approaches to the study of the phenomenon of «archetype» in terms of its event/occasion existence. Archetypes are investigated in the context of a semiotic system. Determined the event/occasion essence archetypes in music at various levels.

Key words: archetype, prototype, eidos, archetypical image, event/occasion, semiotic system, structure, brikolazh, image-pattern.

Відомо, що поняття «спів-буття/подія» (рос. - *событие, со-бытие* – М.С.) прийшло в гуманітаристику з квантової фізики, як розуміння квантової картини світу. Поняття співбуття, як і архетипу, є міждисциплінарним, оскільки розглядається принаймні у філософії, культурології, літературознавстві, лінгвістиці і, звичайно, музикознавстві. До феномену «співбуття» зверталися і звертаються А. Бадью, М. Бахтін, Ж Бодрійяр, Г. Гадамер, Ж. Дельоз, К. Леві-Строс, Ж.-Л. Нансі, Ж. Рансьєр, М. Фуко та багато інших відомих філософів, але головним чином ця тема асоціюється з філософією пізнього М. Гайдеггера. Серед музикознавців вирізняються М. Арановський, В. Мартинов, Є. Назайкінський, український дослідник Б. Стронько.

Співбуття (*Ereignis*) – провідне слово пізнього М. Гайдеггера. З точки зору німецького філософа, співбуття – це стан світу в точці «тут-і-тепер». Користуючись гайдеггерівською термінологією, ми могли б сказати, що його співбуття – *das Ereignis* – це стан світу в точці *Dasein* (у перекладі В. Бібіхіна – «присутність», «тут-буття»). За М. Гайдеггером, будь-яке буття передбачає *присутність*, а саме, те *Dasein*, яке «в свою чергу покоїться у протязі власне часу, що просвічується-утаємничується», і тоді «буття належить до *співбуття* (курсив мій. – М.С.) ... буття виявляється певним родом співбуття, а не співбуття – родом буття» [14, 559]. Слід ще раз уточнити, що архетипи у музичній творчості є також співбуттями, що побутують (рос. – бытийствуют). Їх первісна сутність як першообразів є ідеальним або ж абсолютним буттям; по мірі втілення архетипів-першообразів в образи відбувається трансформація архетипів у символи і концепти, перехід яких свідчить про те, що їх буття стає тим чи іншим родом спів-буття.

У роботі «Закон тотожності» М. Гайдеггер уточнює, що слово «співбуття» виросло з органічності мови. Ereignen (нім. – відбуватися, траплятися) спочатку означає егауген (помічати, наближати до себе у погляді, привласнювати). Будучи провідним словом, воно так само не перекладається, як грецьке «логос» або китайське «дао». На думку російського дослідника А. Магуна [6], слово «співбуття» означає лише те, що ми часом називаємо «випадок» або «подія»; їх вживання – тільки в однині, а те, що ним позначається, має місце як одиничне, але ж не одноразове, а єдине. «Спів-буття є внутрішньо мерехтливою галуззю, у якій стикаються людина і буття у своїй сутності і досягають своєї сутнісної природи. Мислити Співбуття як Спів-буття, означає доводити до будови мерехтливе у собі царство» [15, 77]. На нашу думку, така «мерехтлива галузь» говорить про зустріч глибинних, неусвідомлених людиною пластів свідомості, а саме архетипів, з Буттям. Відкривається завіса таїнства явища архетипів світу в якості співбуття, завдяки їх попаданню у Dasein. Архетипи перетворюються в архетипові образи, які, на відміну від архетипів, вже мають наочно-чуттєвий характер і також є співбуттям. Але говорячи про архетипи як спів-буття і архетипові образи як спів-буття, слід зазначити, що це *співбуття* абсолютно різного порядку, оскільки перше носить більшою мірою трансцендентальний, ідеальний характер, а друге, за словами М. Гайдеггера – буттєво-історичний. Тому ми розрізняємо ці два співбуття – архетип та архетиповий образ.

В музиці, з нашої точки зору, через архетипи найбільш яскраво проявляється, за Ж.-Л. Нансі, «множинна одиничність буття суцього». Архетип як ідея, ейдос є витокком музичного творіння. Він (архетип) інваріантний і варіативний одночасно. Буття архетипу вже спочатку говорить про його інакшість по відношенню до інших архетипів. Говорячи словами французького філософа Ж.-Л. Нансі, «те, що становить інакшовість (altérité) іншого – це його буття-виток. У свою чергу, те, що становить початковість витокку, це його іно-буття, але це буття інше, ніж все суще є для будь-якого суцього у проходженні і через будь-яке суще» [11, 29].

Говорячи про архетипи як про співбуття, необхідно відзначити, що кожен архетип безумовно передбачає «буття-з-багатьма» іншими архетипами, що власне і є його «споконвічною інакшовістю» (Ж.-Л. Нансі). При всій своїй інваріантності архетип, як і при всій своїй споконвічній абстрактності, є потенційним, і в «бутті-з-багатьма» стає варіативним. Архетип у музиці є витокком не тільки музичного розгортання, але й (за М. Арановським) «її семантики». Крім того, архетип в музиці (як певний прообраз, ідея, ейдос) може бути представлений не тільки у вигляді музичного образу, музичної інтонації, але і у вигляді тембру, ритму, звукової конструкції, одного звуку «як слухового уявлення» (М. Арановський) тощо.

М. Арановський відзначає, що «звуки, слухові уявлення з'являються на світ, апріорі навантаженими тими значеннями, які вони отримують в рамках граматик. Тільки в граматиках ці відносини виступають як абстрактні, потенційні, а переходячи в текст, перетворюються у контекстуальні і можуть сильно відрізнитися від вихідних, граматичних» [1, 30]. Тому російський науковець доходить висновку, що звук, як елемент граматики, за своїм смисловим навантаженням – однозначний. Але як тільки звук потрапляє у контекст «буття-з-багатьма», «він потрапляє на перетин царин відразу багатьох граматик, стає но-

сієм *множинних системних зв'язків і відносин*» [1, 30]. Безумовно, тут мова йде не просто про один звук. Приклад одного звуку найбільш зручний, оскільки звук є найменшим музичним елементом і його можна розглядати як певний первинний музичний архетип. Потрапляючи у смисловий контекст музичного тексту, звук як архетип починає взаємодіяти з іншими звуками-архетипами, створюючи високу ступінь *«семантичної багатозначності кожного звуку»* (М. Арановський). Таким чином, ще раз повторимося, що у музиці за допомогою архетипів найбільш яскраво проявляється *множинна одиничність буття суцього*.

Хотілося б відзначити роздуми Ж.-Л. Нансі щодо мистецтва, у яких філософ говорить про його космогонічність, що виражається у множинності, розрізненості, дискретності, кольоровому мазку, тембрі, фразі, спалаху, запаху, співі або застиглому па, оскільки вона (космогонічність) *«є народженням світу (а не створенням системи)»*. Для Нансі поняття світу пов'язане з такою безліччю світів, скільки потрібно для створення *одного* світу, оскільки саме у ньому людина може досягти лише самого себе й світу. У цьому французький філософ фактично проводить паралель з філософією М. Гайдегера і називає це, вживаючи гайдегерівську термінологію, *«скінченність»*. Але для Ж.-Л. Нансі така *«скінченність»* є нескінченною одиничністю смислу, доступом до істини. І що на перший погляд може здатися парадоксальним, *«скінченність»*, за Нансі, *«є витоком, тобто вона є нескінченністю начал. «Виток» означає не те, звідки виник світ, але прихід, всякий раз єдиний, кожної присутності світу»* [11, 35]. Фактично Ж.-Л. Нансі цікавить виток будь-якого одиничного суцього у його повсякденному бутті, як присутність у цьому одиничному суцьому всього величезного світу. Як будь-який архетип несе у собі виток всього світу, так і світ несе в собі часточку кожного архетипу. Так виникає цілісне сприйняття світу, буття. Цей феномен у музиці, вживаючи лексику М. Арановського, можна назвати *«інтрамузикальною»* та *«екстрамузикальною»* семантикою. Архетипи у музиці на рівні синтаксичних стандартних моделей, з яких надалі складається текст (мотиви, синтагми, фрази, а також понадфразові єдності) ми називаємо інтрамузикальною семантикою. Під архетипами екстрамузикальної семантики розуміється певний шар позамузичних смислів, який виникає над інтрамузикальною семантикою, тобто, того *«семантичного шару, який міцно забезпечував музиці її самодостатність... Ми не завжди можемо аргументувати присутність екстрамузикальної семантики, але завжди інтуїтивно це відчуваємо. Звідси нерідко те асоціативне багатство, яке ми переживаємо саме як відображення цілісного сприйняття світу»* [1, 30-31]. Отже виникає відчуття семантичної безмежності музики, полісислове і образне різноманіття, що існує поза простором і часом.

Засновник структурної антропології К. Леві-Строс в роботі *«Первісне мислення»* також досліджує феномен *«співбуття»*. Розглядаючи термін *«бріколаж»* він вводить два поняття – *«структура»* та *«співбуття»*, досліджуючи взаємовідносини між ними. К. Леві-Строс проводить межу між вченим та бріколером *«за тими зворотними функціями відносно засобів і цілей, які вони призначають співбуттю та структурі, один – створюючи співбуття (змінюючи світ) за допомогою структур, інший – створюючи структури за допомогою співбуття (формула неточна при такому різкому розмежуванні, але наш аналіз повинен*

допускати нюансування)» [4, 131]. Підкреслимо, що ідея бріколажу К. Леві-Строса дуже близька припущенням Л. Виготського про комплексний характер первісного мислення, яке оперує асоціаціями, що не знаходять логічного обґрунтування. У цьому і Л. Виготський, і К. Леві-Строс не проводять рішучої межі між первісною та сучасною людиною.

Сучасний російський композитор В. Мартинов екстраполює термін «бріколаж» із структурної антропології на музичну площину пост-культури. Мартинов трактує це поняття як близьке до архетипового мислення. Якщо для Леві-Строса «бріколаж» позначає метод первісного міфологічного мислення, суть якого полягає в тому, «щоб виражати себе за допомогою репертуару... вигадливого за складом, великого, але все ж таки обмеженого... яке б не було взяте на себе завдання, бо нічого іншого немає під руками» [4, 126], то експлікуючи цю цитату на музику, В. Мартинов доходить висновку, що бріколаж «є технікою маніпуляції інтонаційними або мелодико-ритмічними формулами-блоками» [8, 17]. Слідуючи цій логіці, такі формули у вигляді інтонаційних моделей є стабільними структурами, «що не припускають внутрішнього динамізму». Фактично, російський композитор говорить про такі формули-моделі, які ми називаємо архетипами. Але ж, як ми знаємо, за К. Юнгом, архетипи завжди динамічні у своєму розвитку, що суперечить висловлюванню В. Мартинова, який стверджує зворотне. Крім того, Мартинов говорить про обмежену кількість цих формул і, як наслідок, замкнуту систему, «всередині якої можливі лише комбінаційні перестановки формул» [там само]. Таким чином, російський композитор практично обмежує «традиційну» (за М. Еліаде) музичну культуру певним набором одних і тих же комбінацій та різних формул в якості початкового матеріалу, що, з нашої точки зору, є некоректним. Це, свого роду, нескінченне повернення до вже відомих інтонаційних моделей, які, за В. Мартиновим, повинні «обов'язково визнаватися і проглядатися за всіма мелодійними варіаціями, що знову і знову з'являються» [8, 18].

З нашої точки зору, такі архетипові мелодійні моделі, як певний інваріант мають нескінченну безліч свого варіативного семантичного втілення і таку ж нескінченну безліч свого «прочитання» при своїй обов'язковій узнаванності. Архетип за своєю природою нагадує багатовимірний об'єкт, який ми бачимо тільки як його окремі проекції. Тому виникає множинність описів, образів, ликов, і неможливість зведення архетипу до простого їх перерахування, і розмиті межі між різними архетиповими образами. Таке пояснення цілком логічно вписується в рамки розуміння техніки сучасного композиторського письма, коли йдеться про архетип не стільки як про першообраз, скільки (і перш за все) як про першоідею, ейдос у вигляді звуку, тембру, тону. Експерименти багатьох композиторів зі звуком і тембром дійсно є свідомством про те, що вище згадані архетипи нагадують багатовимірний об'єкт, не кажучи вже про те, що вся музика в цілому є багатовимірною.

У той же час Мартинов відводить важливу і навіть провідну роль новітнім структурним композиціям, що з'являються «тут-і-зараз» (за М. Гайдеггером). Віддаючи належну данину цікавим експериментам в царині музичної композиції багатьох композиторів другої половини ХХ - початку ХХІ століть, робимо невеличку ремарку і відступ. Дуже б не хотілося, щоб те, що завжди називали музичним

мистецтвом стало *не-мистецтвом*. У сучасному мистецтвознавстві існує широко відома концепція Бориса Гройса, коли відшукується якесь *не-мистецтво*, і при цьому сам факт знахідки і стає перетворенням *не-мистецтва* в мистецтво. Так відбувається «нескінченне демаркірування плинних границь, що зміщуються» (Л. Стародубцева). При цьому виявляється, що нове і зовсім не виникає з причини забуття старого, а саме, тих самих базових архетипів як співбуття, на яких будується вся культура. Але все відбувається якраз навпаки. Наголосимо, що все нове тільки тоді й може виникнути, коли старе не забуте: тільки по відношенню до «*ще-не-забутого-минулого*», в “переморгуванні” та “перекличці” з ним» (Л. Стародубцева) можлива сама новизна. Якщо цього не буде, то тоді історію сучасного, а можливо, і не тільки сучасного, мистецтва чекає не що інше як «метаноія без повернення»: «невблаганне прагнення розширити, розсунути, розімкнути межі мистецтва; нескінченне обмацування їм власних невідчутних меж; безперервне дослідження власних патологічних або “змінених” станів; якесь воістину перманентне переживання “прикордонної ситуації”» [17, 278], кажучи про музику – виникнення різних не найкращих перфомансів, які є, практично, симулякрами. Можливо, саме про це й пише В. Мартинов у книзі «Зона *opus post*, або Народження нової реальності» [7], аналізуючи сучасну музичну культуру, а саме «посткомпозиторську реальність», у якій час композиторів вже пройшов, а їх творчість - це *opus post-музика*.

Згадаймо, що Ю. Лотман, аналізуючи «логіку вибуху» (різких культурних трансформацій), підкреслював, що семіотичний простір «заповнено уламками різних структур, що вільно пересуваються, які, однак, зберігають у собі пам'ять про ціле» [5, 101] і тому можуть раптово і бурхливо реставруватися, трансформуватися «і, як Протей, стаючи іншими, залишатися собою...» [там само]. Лотман підкреслює, що коли виникають розмови про «повне зникнення чогонебудь в цьому просторі», то такий шлях може стати небезпечним для культури, а тому до подібних питань слід підходити з великою обережністю. У даному випадку таку роль «уламків структур» можуть виконувати архетипи, а отже ми можемо говорити про архетипову пам'ять всієї культури як співбуття, що є презентацією одночасно існуючих різних культурних та історичних світів, відділених один від одного часом і простором.

Слід пам'ятати й про те, що архетипи несуть в собі безліч кодів, тому не можна враховувати тільки психологічний, або ж сексуальний за З. Фройдом, або ж, з точки зору структуралістів, антропологічний контекст, не беручи до уваги всі культурні контексти, без яких не можна розкрити специфічне значення знака в тієї чи іншої культурної традиції. Але як справедливо зауважує М. Арановський, жодна з музичних структур не може бути названа знаком в повному розумінні цього слова, бо не має денотата, і поняття «знак» у музиці суттєво відрізняється від подібного ж поняття у вербальній мові. «Реляційне значення» (термін Ю. Лотмана) відрізняється від значення, що виникає в знаковій ситуації, тим, що елементи музичної тканини не мають денотатів. Вони отримують свої функції учасників семантичних процесів тільки за допомогою відносин з іншими, їм подібними, тобто у *спів-бутті*. Правда, Ю. Лотман говорить про елементи музичного тексту як художньої структури, тобто про те, що ми назвали б контекстуальною семантикою, що спирається на архетипове мислення. Однак ва-

жливо підкреслити, що будь-яка контекстуальна семантика «починається на рівні мовних зв'язків. Та обставина, що елементи володіють тільки якістю, а не значенням, зумовлює контекстуальний і процесуальний характер семантики мікроструктур при побудові цілісного тексту» [2, 111-112]. У цьому сенсі музична мова, на думку М. Арановського, є «незнаковою семіотичною системою» [2, 104], і процес передачі по-відомлення щоразу пов'язаний із створенням «унікальної структури тексту» [2, 92]. Специфіка музики полягає у інтуїтивному засвоєнні музичного мови: «Апеляція не до понятійно-логічного, а до інтуїтивного мислення є істотною особливістю музичної мови» [2, 112]. А інтуїтивно ми досягаємо у першу чергу архетипи, символи, знак же передбачає якийсь раціонально-логічний «переклад» смислу. Для нашого дослідження це має принципове значення, і теорія Арановського тут є одним із аргументів на користь такої.

Повертаючись до ідеї К. Леві-Строса, що стосується співбуття та структури, В. Мартинов розглядає музикування як структуру, і як співбуття одночасно, смисл якого буде змінюватися у залежності від того, «які функції будуть приписуватися структурі та співбуттю у музичному процесі» [8, 18]. Російський композитор розділяє розуміння музичного співбуття і музичної структури, для нього музикування розуміється як певне співбуття, «метою якого є відтворення структури архетипової моделі». У цьому випадку співбуття – це засіб, а структура – мета. Але існує й інше розуміння музикування «як створення речі», коли структурно моделюється якийсь співбуття. Виходячи з вище сказаного ми підтримуємо точку зору В. Мартинова, однак і враховуємо думку Ж. Дельоза, який вважає, що взагалі було б неточно і некоректно протиставляти структуру і співбуття, оскільки «структура включає у себе зведення ідеальних *співбуттів*, тобто всю власну внутрішню історію» [3, 73].

Слід зазначити, що значна частина сучасних композиторів віддає перевагу саме структурі, її чільній ролі. Так, у творчості Дж. Кейджа, С. Губайдуліної, Е. Денісова та ін. структура виявляється не менш важливим елементом, ніж форма. І сам композитор В. Мартинов розуміє композицію як структуру, що моделює співбуття, де сама музична структура виражає «щось» у вигляді внутрішнього світу людини. Підкреслимо, що структура не є якоюсь моделлю на всі часи, а тільки характерною формою, яку набирає система культурних детермінацій в певний період часу. Тому оперування такими поняттями як архетипи стає вкрай необхідним не лише у структурній методології, оскільки архетипи є певними інформаційно-енергетичними моделями, що знаходяться у співбутті. Тут можна навести, як приклад, вислів У. Еко, який вважав, що про структуру можливо говорити тільки тоді, коли певні феномени, «зводяться до єдиної константної моделі» [16, 270], під якими ми маємо на увазі архетипи.

В українському музикознавстві також існують дослідження, присвячені феномену «співбуття». У дисертаційному дослідженні «Статус буттєвого часу в музиці» [12] Б. Стронько транспонує ідеї М. Гайдеггера (зокрема, з роботи «Час і буття») із фундаментальної онтології в площину музикознавства, розглядаючи «співбуття» у контексті буттєвого часу. Особливої значущості набуває розуміння Б. Стронько співбуття як «співприсутності музичної структури будь-якого масштабного та ієрархічного рівня із людським сприйняттям» [12, 30]. У даному визначенні автор враховує не тільки «внутрішньотекстові» та акустичні

властивості такої структури, але і «характер його буття в сприйнятті слухача (у тому числі композитора і виконавця як слухачів)» [там само, 31]. Відштовхуючись від досліджень знаних музикознавців (Б. Асаф'єва, Н. Герасимової-Персидської, В. Медушевського, Є. Назайкінського та ін.) у цій галузі, Б. Стронько пропонує свою ієрархію співбуття як основи музики. Перш за все, музикознавець називає музичні співбуття найменшого рівня – звуки, паузи, іноді, «елементи мікродинаміки звуку, такі як атака, загасання, амплітудна та частотна модуляція» [12, 32], які, у свою чергу, утворюють музичні події більш великого масштабу. Необхідно відзначити, що значно раніше В. Медушевський у дослідженні «Про закономірності та засоби художнього впливу музики» [9] розглядає музичні знаки за принципом їх класифікації, які багато в чому збігаються з визначенням Б. Стронько музичного співбуття, зокрема, найменшого рівня. Також, з нашої точки зору, до перерахованого Б. Строньком ряду слід додати дуже важливий знак в музиці, який Б. Асаф'єв називає інтонацією, а Є. Назайкінський і зовсім називає *музичну інтонацію – співбуттям*. До співбуття більш великого масштабу український музикознавець відносить «розділи форми різної величини та ієрархічного порядку, а також твір в цілому можуть фігурувати в якості співбуття» [12, 33] та розглядає появу великих структур не просто як результат співвідношення більш дрібних побудов, а також як співбуття, що є присутнім в людському сприйнятті.

У контексті нашого дослідження слід також згадати про «образи-еталони» Є. Назайкінського, що були введені російським музикознавцем з наукового тезаурусу психології (Д. Ошанін, Л. Шебек, Е. Конрад) у музичний тезаурус. Це поняття у певній мірі збігається з нашими поняттями архетипу та архетипового образу як співбуття. Музикознавець відводить дуже важливу роль музичній творчій практиці, «що наділяє ті чи інші інтонації, ритмічні формули, гармонійні обороти, типи фактури, так звані образи-еталони, ... які у силу повторюваності елементів мови закріплюються за ними в суспільній музичній свідомості і живуть особливим життям, повільно еволюціонуючи від однієї епохи до іншої» [10, 64]. Підкреслюючи динамічність образу-еталону (що є характерною рисою і архетипу), музикознавець відзначає його смислову багатозначність, варіативність як для однієї і тієї ж людини, так і для різних історико-культурних ситуацій. Тому, у залежності від умов розвитку образу-еталону, його впізнавання може спиратися то на мелодико-інтонаційні, то на ладогармонійні, то на ритмічні і структурно-синтаксичні, то навіть на інструментально-темброві відмінні ознаки теми або на певну їх сукупність. Отже такі «образи-еталони» ми можемо сміливо назвати архетипами у західноєвропейській музичній культурі, оскільки саме вони є базовими семантичними одиницями музики.

Виходячи з вище сказаного, зробимо висновок. Архетипи як співбуття у музиці проявляються як *множинна одиничність буття суцього*, мають особливу здібність висвітлювати онтологічні першооснови буття, творячи буттєвий «образ цілісності» (за М. Гайдеггером). Архетипи можуть являти себе як на мікро-, так і на макро- рівнях. А це означає, що до архетипів у музиці можуть бути віднесені як великі структури (наприклад, жанри, форми, музичні теми), так і більш дрібні побудови (звуки, тембри, динаміка, паузи, ритмічний малюнок та ін.). Архетипи в музиці у вигляді великих структур можуть бути знаковими у

музичній культурі тієї чи іншої епохи (як, наприклад, жанр ораторії у епоху бароко або ж сонатно-симфонічний цикл у епоху класицизму, програмність стає архетиповим знаком романтичної музики), виразниками стильової концепції як окремого автора, так і певного історико-культурного періоду, як, наприклад, полістилістика стає архетипом не тільки творчості А. Шнітке, але і основною ідеєю композиторської творчості, навіть концептом останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століть.

Література

1. Арановский М.Г. Музыка и мышление / М.Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: Сб. статей / Ред.-сост. М.Г. Арановский. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 240 с.
2. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. – С. 90-128.
3. Делез Жиль. Логика смысла / Жиль Делез [пер. с фр. Я. Свирского]. — М.: Академический Проект, 2011. – 472 с. (Философские технологии).
4. Леви-Строс К. Первобытное мышление / Клод Леви-Стросс [пер., вступ. ст., примеч. А. Островского]. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб; Республика, 1999. – 392 с. (Библиотека философской мысли).
5. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2004. – 704 с.
6. Магун А. Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта / А. Магун. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. – 416 с.
7. Мартынов В.И. Зона *opus post*, или Рождение новой реальности / В.И. Мартынов. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 288 с.
8. Мартынов В.И. Конец времени композиторов / В.И. Мартынов // Послесл. Т. Чередниченко. – М. : Русский путь, 2002. – 296 с.
9. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 256 с.
10. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
11. Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное / Жан-Люк Нанси [пер.с фр. В. Фурс]. – Минск : Логвинов, 2004. – 272 с. (*Conditio humana*).
12. Стронько Б.Ю. Статус бытийного времени в музыке: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Борислав Юрьевич Стронько. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2002. – 266 с.
13. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер [пер.с нем. В. Бибихина]. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с. (*Philosophy*).
14. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления // М. Хайдеггер [пер. с нем., вступ. ст., коммент. и указ. В. Бибихина]. – СПб.: Наука, 2007. – 621 с. (Серия «Слово о сущем»; т. 70).
15. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге / М. Хайдеггер. – М. : Высшая школа, 1991. – 192 с.
16. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко [пер.с итал.: А. Погоняйло и В. Резника]. – СПб.: Петрополис, 1998. – 432 с.
17. Яновский В.Н. «Буриме»: Утопия Ван Гога. Монография / В.Н. Яновский. – Харьков: Фактор, 2008. – 344 с.