

## ЗАСАДИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО

*В статті розглядаються основні засади «інтертексту» як загальної культурологічно-філософської категорії та її проєкції на музичне мистецтво. Як об'єкт конкретного аналізу обрано оригінальні твори та транскрипції відомого львівського композитора Віктора Камінського: «Різдвяний концерт» для скрипки з оркестром, транскрипція «Кантабіле» Ніколо Паганіні та фантазія на мотиви «Супергармонія в ритмах океану» на теми пісень Святослава Вакарчука для скрипки і камерного оркестру. Кожен із названих творів корелюється з певними характеристиками інтертексту: переопрацювання «іношої» структури тексту у тій, що подана в новій версії; перекодування художніх змістів в наступну історичну епоху; творчий діалог митців, взаємодія їхніх індивідуальних композиторських «Я» на різних рівнях, в явищі полістилістики, в полі спільного тексту транскрипцій.*

**Ключові слова:** інтертекст, Віктор Камінський, транскрипція, композиторський переклад.

Взаємодія «свого», «первинного», «автентичного» – «чужого», «вторинного», «похідного» в багатьох сучасних гуманістичних дослідженнях, передусім зорієнтованих на лінгвосеміотику, трактується із залученням загального поняття «інтертекстуальності». Для літератури, поезії, а також для філософських чи культурологічних текстів це поняття стало вже доволі звичним, що стосується музичної творчості, то тут воно використовується значно рідше, хоча і отримало вже ряд цікавих і влучних розвідок. Для мене, як для виконавця, завжди залишається незмінною головна позиція в опрацюванні творів, що включають в себе кілька жанрово-стильових вимірів, тобто задумані і вирішені композитором як «інтертекст»: в такому випадку музикант повинен добре знати як першоджерело, так і перекладену версію. В зв'язку з цим сформувалась **мета** поданої статті: представити кілька власних міркувань про інтертекстуальність в творчості львівського митця Віктора Камінського, композитора, який вельми плідно й талановито працює з «чужим словом» в різних можливих іпостасях: від численних транскрипцій, аранжувань, перекладень – до цитат у оригінальних творах, що нерідко служать «кодом смислу» авторської концепції. Притому дозволю собі звернутись до кількох

творів Камінського, які мені довелося виконувати, а відтак представити виконавське бачення його підходів до «чужої музики».

Спочатку слід коротко надати основні характеристики згаданої категорії в ширшому аспекті. Інтертекстуальність має на даному етапі розвитку філологічної науки, літературознавства та музикознавства доволі значний об'єм тлумачень, тому, щоби уникнути неясності дефініції, наведемо кілька найбільш точних і коректних, на нашу думку, визначень категорії. В світлі обраної теми особливо вагомим видається визначення М. Бахтіна – одного з перших авторів, який інспірував виникнення самого терміну і увагу до цієї категорії. Видатний літературознавець слушно стверджував, що «всяке слово (текст) є певним перетином інших слів (текстів), де можна прочитати ще інше слово»; «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом всмоктування й трансформації будь-якого іншого тексту» [2, с. 176]. Тобто в його працях особливою ролі набуває поняття «амбівалентності» тексту в конкретній історичній ситуації, яка творить контекст, через який тільки можна зрозуміти глибинну сутність тексту. Одним з суттєвих знаків історичного контексту виступає вербальний пласт, що не входить в текст, але присутній в середовищі, оточенні, таким чином, виявляючись одним із спонтанно породжуваних даних текст елементів.

Подібні характеристики, спостережені щодо літературних жанрів, можна застосувати і до експресії музичних жанрів взагалі, і в особливій мірі – до жанрів «музики на чужу тему». Хоча первісно інтертекстуальність дискутувалась у зв'язку з вербальними мистецтвами (та в інформаційній сфері, пов'язаній з вербальною передачею повідомлення), невдовзі ця категорія поширилась і на звукове мистецтво.

На думку А. Арановського, запозичений матеріал може функціонувати в новій версії в кількох розмаїтих іпостасях:

– в ролі елемента – «чуже слово» впроваджується в стиль як позатекстова структура, виконуючи знакову семантичну функцію,

– як композиційно-синтаксична концепція тексту (стилізація, робота за моделлю) – дозволяє балансувати на грані «свого» і «чужого» стилів,

– як лексичний склад тексту (полістилістика) – синтезує функції двох попередніх на новому рівні, стаючи мовним елементом стилю із заданим значенням» [1, с. 89].

І. Коханик, що посилається на подану класифікацію М. Арановського, приходять до суттєвих висновків щодо явища полістилістики, на нашу думку, вкладаючи в нього значно глибший зміст, який

кореспондує з певними філософськими тлумаченнями даного явища: визначеним Ю. Крістєвою «перетином текстових площин» [4, с. 427–457], і з підміченим У. Еко постійним переродженням кодів [6]: «Полістилістичний принцип організує музичний твір, оскільки на ньому базується не тільки логіка створення музики, але й логіка виконання, природно, і логіка сприйняття слухачем.

Сучасна полістилістика оперує широким арсеналом прийомів (цитування, колажна техніка, стилізація, алюзія і т.д.). В результаті, наприклад, множинність стилістичних витоків перероджується в підкреслену єдність стилістики, котра охоплює і концепційний рівень, і внутрішні процеси інтонаційно-стилістичного становлення. В деяких випадках полістилістика, як *метод* композиторської роботи, виявляє прагнення до виходу на більш масштабний стильовий рівень, що дозволяє говорити про *метастиль* (тобто активно кореспондує з інтертекстом і, властиво, стає одним із способів його утворення – Н.П.)» [3, с. 114].

Разом з тим інтертекст жанрів, що активно використовують «чуже слово», має множинну природу, причому множинним виявляється не лише сам матеріал, розташований по вісі «інваріант – версія», але й природа комунікації, на чому особливо наполягають ті, хто схильні цю множинність вважати своєрідним з'ясуванням-інтерпретацією змісту першоджерела (В. Москаленко, О. Катрич, О. Корихалова, Є. Назайкінський, М. Руденко). Тож «інтертекст» у таких зразках набуває потрібної посиленості префіксу «інтер», підтверджуючи одразу всі дефініції, подані вище як сутнісні для явища інтертекстуальності, до того ж абсолютно відверто і навіть умисно:

– як переопрацювання «іншої» структури тексту у тій, що подана в новій версії (за Ю. Крістєвою);

– як перекодування художніх змістів в кожному наступну історичну епоху (за У. Еко);

– врешті, як творчий діалог митців, взаємодія їхніх індивідуальних композиторських «Я» на різних рівнях, в явищі полістилістики (на що звертає увагу М. Арановський), але й в тому числі в полі спільного тексту жанру «з чужим словом».

У творчості Віктора Камінського помічаємо яскраве втілення всіх трьох іпостасей роботи з «чужим словом» і утворення інтертекстів. Насамперед слід зазначити, що його переклади, транскрипції, аранжування написані композитором, який сам не є виконавцем-скрипалем, відтак він трактує ці жанри за тими самими принципами, що й оригінальні твори. В тому митець виявляється цілком співзвучним

з т. зв. «суспільним замовленням», що здебільшого виявляється імпульсом до написання такого роду музики. Адже такі переклади виникають або внаслідок співпраці композитора і виконавця, або замовлені до якоїсь акції спеціально (для конкурсу, фестивалю, ювілею тощо). Імпульсом для створення скрипкового перекладу може служити у таких композиторів і суб'єктивний мотив (in memo-гіа, на посвяту, через особисте захоплення певним мистецьким явищем тощо). В цьому випадку для авторів першочерговим є образно-смыслова трансформація оригіналу, привнесення деяких нових змістовних характеристик, які б розширили семантичне поле твору-першоджерела. «Ігрова ситуація», характерна для музики ХХ сторіччя взагалі, і внаслідок якої слухач втягується в процес «розко-довування прихованих смислів», найбільш послідовно застосовується саме у цьому типі перекладів.

Для Віктора Камінського жанри перекладу, транскрипції, аранжування, фантазії на теми органічно сполучається з іншими жанровими сферами, що відносяться до оригінальних, і в творчому процесі нічим від них не відрізняється. Навпаки, доволі часто можливість «діалогу з попередніми стилями» трактується ним як перспективна можливість вагомніше, виразніше репрезентувати власний задум, знакові для художнього світогляду образи, що наскрізно проходять крізь його творчість і складають характерні ознаки його індивідуального стилю.

Під тим оглядом чи не найважливішим видається вибір композитором твору-першоджерела. Ця вибірковість обумовлюється не тільки і не стільки бажанням знайти спільну мову з публікою, скільки відповідністю «чужого слова» до їх власних естетико-стильових, світоглядних пріоритетів, своєрідний пошук спорідненої душі в професійному чи народному мистецтві. В такому аспекті можна розглядати зразки його перекладів, транскрипцій, аранжувань творів Н. Паганіні, Ф. Крейсера, В. А. Моцарта, Ф. К. Моцарта, В. Барвінського, українських коляд та деяких інших.

Транскрипції і переклади світової класики, зроблені Камінським в модерному ключі, особливо в такій традиційно елітарній сфері музичного мистецтва, як камерно-інструментальна, частково допомагають вирішити екзистенційну суперечність. Адже в колосальному полі інтонаційних знаків, добре знайомих і позитивно пережитих багатьма поколіннями слухачів, якими оперують транскрипції і всі інші жанри похідної музики, творчість сучасних авторів втрачає ту герметичну елітарність, яка нерідко притаманна опусам, написаним за допомогою авангардних технік. У єдності «старого і нового»,

«знайомого і інноваційного» такі жанри як транскрипція, переклад чи нова оркестровка мають шанс стати справді могутнім інструментом впливу через той чи інший звуковий ряд на слухачів, не втрачаючи при тім ні свого первинного художнього образу, ні інноваційності, привнесеної автором сучасного опрацювання.

Щодо першого принципу інтертексту – переопрацювання «іншої» структури тексту у тій, що подана в новій версії – то він чи не найяскравіше втілений Віктором Камінським в «Різдвяному концерті» для скрипки з оркестром, в якому я виступав солістом в 2011 році. В ньому дуже важливо було розкрити семантичну кореляцію двох основоположних фольклорних тем, які вельми оригінально перевтілювались композитором у музичній тканині концерту: геніального леонтовичівського «Щедрика» та західноукраїнської коляди «Що то за предиво», опрацювання якої для фортепіано ще раніше, в 30-х роках ХХ ст. здійснив Василь Барвінський. Тут слід ще нагадати, що Барвінський – один із безперечних «фаворитів» для Камінського в музиці минулого, що його пам'яті присвячений Фортепіанний Концерт, Елегія – пам'яті його батька, знаного політика і філолога Олександра Барвінського – витримана в душі його музики.

Тема «Щедрика» сприйнята і трансформована композитором доволі незвично, як драматичний і вельми експресивний мотив – поштовх до активного розвитку, до крещендуючого драматургічного розгортання одночастинної поемно-концертної форми. Дуже важко мені як виконавцеві було переключитись із звичного сприйняття «Щедрика» як радісного, піднесеного різдвяного співу – на трагічний жорсткий модус перевтілення цієї теми в Скрипковому концерті Камінського. Але в кінцевому результаті таке трактування теми архаїчного мотиву видалось цілком справедливим: адже давня праукраїнська язичницька традиція далеко не безконфліктно і сумирно розчинилась в європейському християнстві, а зазнала доволі болячого переслідування, чинила опір, аж поки не інтегрувалась в новітнішу і могутнішу християнську обрядовість. Звідси й «ластівочка», яка прилетіла в січні.

На противагу до цього коляда «Що то за предиво» належить до значно пізнішого історичного періоду. Ймовірно, її авторами були спудеї духовних семінарій, оскільки в ній виразно відчутно вплив західноєвропейської барокової стилістики. Тому й звучання цієї напрочуд виразної ліричної мелодії – близького до типово барокового афекту *santabile* – сприймається як ідеальна рівновага до енергетично стисненого мотиву «Щедрика», наче образ готичного собору, що

стримить до небес. І знайдений композитором ефект – поступове включення дзвіночків, як ангельського співу – видається винаятково вдалим і точним у загальній концепції Концерту: *per aspera ad astra*.

Натомість транскрипцію славетного *Cantabile* Ніколо Паганіні можна з повним правом розглядати як «перекодування художніх змістів в наступну історичну епоху». Ця транскрипція була написана спеціально для мене в 2009 р. Чутлива, дещо манірно-сентиментальна мелодика романтичної ліричної рефлексії Паганіні долається сучасним композитором в його транскрипції принципово відмінною роллю оркестру в побудові художнього образу. Тут оркестр рішуче відступає від підпорядкованої функції «великої гітари», натомість отримує ряд виразних контрапунктів, які доповнюють, кореспондують з лінією солюючої скрипки і відтак нейтралізують її сентиментальний наліт, натомість увиразнюють глибшу романтичну експресію, свободу ліричного висловлювання.

Дещо в іншому ключі – як творчий діалог митців, взаємодія їхніх індивідуальних композиторських «Я» на різних рівнях, в руслі полі стилістики, в полі спільного тексту «фантазії на теми» – можна розглядати фантазію на мотиви «Супергармонія в ритмах океану» на теми пісень Святослава Вакарчука для скрипки і камерного оркестру Віктора Камінського. Мені довелось бути також першим виконавцем цієї п'єси на ювілеї І. О. Вакарчука у Львівському національному університеті ім. І. Франка 6 березня 2007 р., де я виступив у супроводі оркестру «Академія» під батудою Ігоря Пилатюка.

Назва містить алюзію на ансамбль Вакарчука – «Океан Ельзи» і збирає в одному творі мотиви кількох пісень відомого сучасного українського «барда». Хоча твір написаний з цілком конкретного приводу: як подарунок до 60-річного ювілею батька співака, відомого українського вченого-фізика Івана Вакарчука, все ж вибір матеріалу цілком відповідає сутнісним рисам індивідуального стилю Камінського. Адже він сам не певному етапі свого творчого шляху вельми успішно займався естрадною музикою, написав понад 30 пісень на вірші поетів-шістдесятників Р. Братуня, Б. Стельмаха, В. Лучука, В. Крищенко, які з успіхом виконували такі знані співаки, як Оксана Білозір, Іван Попович, Віктор Морозов, ансамбль «Кобза» та інші.

Але не лише обізнаність у законах естрадної пісні схилила композитора до вибору пісень Вакарчука: для стилю композитора взагалі, і для його власних естрадних пісень зокрема було притаманне тяжіння до вільного, розповідно-декламаційного способу викладу мелодії, саме такого, який є пануючим у піснях Святослава Вакарчука.

Оцінюючи своє ставлення до жанру обробок – транскрипцій – перекладів, Віктор Камінський підкреслив: «Обираючи будь-який твір іншого композитора, чи то в історично віддаленій перспективі, чи то мого сучасника, я передусім застановляюсь, яким чином я можу наблизити образи його музики до аудиторії, розкрити у всій повноті і різноманітності його задум. Адже у кожному талановитому творі завжди зберігаються ще ті глибинні рівні свідомості, які не завжди вдається відчутти навіть талановитим виконавцям. Тому себе – маю на увазі в транскрипціях і перекладах – я мислю в першу чергу як своєрідного «посередника до посередників», тобто свідомо даю можливість інтерпретаторам-солістам розкрити якісь нові несподівані грані відомого твору. Так було, наприклад, з перекладенням знаменитого вальсу Фріца Крейслера «Муки кохання» або «I palpitò» Н. Паганіні з оригіналу для скрипки з фортепіано – на версію для скрипки з камерним оркестром. У оркестровому акомпанементі мені передусім йшлося про рельєфніше підкреслення окремих контрапунктуючих ліній, що вступають з солістом у своєрідний діалог, додавання яскравіших звукових барв.

По-іншому я поставився до «чужої музики» у п'єсі «Супергармонія в ритмах океану» на теми пісень Святослава Вакарчука. Її я трактую як фантазію, в якій мотиви популярних пісень, за стилістикою близькі і зрозумілі мені, стали імпульсом до власних музичних ідей. Адже «бардівська» музика, яку я відчуваю, як актуальну в сучасному середовищі, – даремно ж колись сам написав пісню «Історія» на слова Богдана Стельмаха, яку співав бард Віктор Морозов! – містить в собі дихання свого часу і свого народу. Такий напружений звуковий образ нашої доби я і прагнув втілити у своїй фантазії для скрипки з камерним оркестром»<sup>1</sup>.

Композитор цілком слушно окреслив головний настрій своєї фантазії як «напружений звуковий образ доби». У самому перекладі, в оновленні образно-емоційного змісту, важливу роль відіграє «перформатування» тембрового забарвлення: роль голосу передається солюючій скрипці. Взагалі в суто композиторських перекладах співвіднесення тембрів першоджерела – перекладу відіграють вирішальну роль. У підкресленні «нового змісту» величезну роль відіграють темброві закономірності, які у поєднанні з фактурно-інтонаційними, стають важливим засобом інтерпретації першоджерела. Так і у фантазії В. Камінського: переклад пісенної мелодії із голосу на скрипку,

---

<sup>1</sup> Запис інтерв'ю, даного композитором авторові 28.10.2011.

так як і зміна тембральності супроводу, забезпечили враження специфічної рефлексивності, навіть «політності» партії скрипки, що немовби ширяє над масою оркестрової звучності.

Композитор обирає кілька пісенних тем з популярного репертуару «Океану Ельзи», вибудовуючи їх в цілісному драматургічному ряду, притому не використовує жодну з них повністю, а обирає з кількох характерні інтонації (з пісні «Холодно», що являє ядро теми, яке експонується на початку, потім частково прослуховуються алюзії до деяких зворотів найбільш популярних пісень Святослава Вакарчука, «Веселі, брате, часи настали», «Така, як ти»), об'єднуючи їх в одну пластичну мелодичну лінію. Відповідно до неї добирається принцип розвитку, що полягає у вишуканій грі мікроваріантами початкового ядра: із мінімальною зміною метричної пульсації, ритмічного малюнку, інтерваліки тощо. Такий тип інтенсивного і непередбачуваного розгортання створює відчуття вільної невимушеної імпровізації, найбільш доречний як для самого інваріанту, так і для транскрипції – фантазії Віктора Камінського.

В центрі образного задуму композитора – монолог-сповідь, з яскраво вираженим особистісно-ліричним началом, що потребує якомога внутрішньо контрастнішої, рубатної манери виконання. Фактично композитор переносить на фактуру партії соліста-скрипаля і камерного оркестру манеру запису (і відповідно – виконання) популярних пісень, тонко передаючи живе дихання бардівської пісні – співаної поезії, демократичної, відкритої на спілкування з публікою.

Звертаючись до узагальнення «Супергармонії в ритмах океану» з точки зору вищенаведених класифікацій, варто відзначити, що у співвіднесенні першоджерела – похідного жанру (фантазії) суміщені кілька елементів. По-перше, це, безперечно, діалогічність, тобто ситуація своєрідного художнього діалогу, який передбачає уявний ідеальний «обмін думками» і образами між автором першоджерела та автором нової версії. Відомо, що автор оригіналу – співак і композитор-бард Святослав Вакарчук надзвичайно позитивно сприйняв фантазію В. Камінського одразу при першому виконанні, тож у цьому випадку можемо говорити дійсно про повне порозуміння обох авторів. Та паралельно не менш яскраво виражене у цьому вільному розумінні пісень Святослава Вакарчука і втілення неповторного художнього «его» Віктора Камінського, своєрідний його «автопортрет у дзеркалі», коли в «чужому слові» автор в першу чергу шукає і віднаходить знаки, найближчі його персональному світовідчуттю.

За класифікацією Н. Рижкової, яка вибудовує цілісну схему, позначаючи текст оригіналу і текст-версію, як опозиційну пару, елементи



котрої можуть знаходитися в різних модусах кореляції: «Співвідношення двох текстів – тексту-першоджерела (Т1) і тексту-інтерпретатора (Т2) за ступенем їх близькості в найзагальнішому виді можна представити так:

1. Близька спорідненість. Т2 може трактуватись як більш-менш точний повтор Т1.

2. Більш далека спорідненість. Т2 є варіантом Т1, перетворюючим його, але, в цілому, зберігаючи його смисл.

3. Віддалена спорідненість. Т2 є вільним (далеким) варіантом Т1, змінюючи його смисл» [5]

«Супергармонія в ритмах океану» репрезентує третій тип, тобто віддалену спорідненість, коли нова версія виявилась не лише доволі вільним і далеким варіантом інваріанту, але й об'єднала кілька самостійних джерел, вибірково вибравши з них характерні мотиви, тим самим, природно, змінюючи його (чи навіть швидше – їх) первинний смисл.

В контексті трьох представлених творів Віктора Камінського, слід підкреслити, що не без значення для них є і «образ інтерпретатора», для якого пишеться нова версія відомого першоджерела, або оригінальний твір. Адже будучи автором – «не виконавцем», композитор дуже часто свідомо розраховує свій переклад на виконавську манеру того чи іншого скрипаля. Повертаючись до тези про те, що для композиторів не існує принципової розбіжності між тим, чи пишуть вони оригінальний твір, чи переклад, логічно припустити, що «образ виконавця» істотно обумовлює технічну оснащеність перекладу, певні образно-емоційні акценти тощо.

Оновлений текст такого перекладу був безпосередньо спрямований на слухача, добре знаного і вивченого виконавцем, а також автором перекладів-транскрипцій, тож природно й був орієнтований на той чи інший тип його сприйняття. В цьому контексті просто неможливо було уникнути оновленого розуміння тексту і формування наступного ланцюга інтертекстів в широкому сенсі. Адже закономірності духовно-інтелектуальної рецепції мистецтва, інспіровані суспільним розвитком, суттєво змінювали розуміння твору і вносили в його ідеальний образ в уяві реципієнта зовсім інші відтінки смислу і емоційне забарвлення.

Транскрипції, як і твори, в яких важливу роль відіграють цитати «чужої музики», в цьому сенсі виявляються винятково вдячними об'єктами аналізу процесів перетікання смислів і нових значень – значенневих контекстів як результату взаємодії і взаємопроникнення

текстів (одного чи різних порядків). Адже практично кожна транскрипція чи парафраз, обробка чи фантазія «на тему» є не просто інтертекстом, а метафорично висловлюючись, «інтертекстом з оголошеним наміром бути саме таким». Тому слушним видалось не просто показати своєрідне проростання інваріантних текстів у наступних версіях, створених Віктором Камінським, але й виявити його авторські преференції, його індивідуальні творчі інтенції, що забезпечують кінцевий результат.

**Назарій Пилатюк. Основи інтертекстуальності в творчестві Віктора Каминського.** В статтє рассматриваются основные принципы «интертекста» как общей культурологической-философской категории и ее проекции на музыкальное искусство. В качестве объекта конкретного анализа избраны оригинальные произведения и транскрипции известного львовского композитора Виктора Каминского «Рождественский концерт» для скрипки с оркестром, транскрипция «Кантабиле» Николо Паганини и фантазия на мотивы «Супергармония в ритмах океана» на темы песен Святослава Вакарчука для скрипки и камерного оркестра. Каждое из названных произведений коррелируется с определенными характеристиками интертекста: переработкой «другой» структуры текста в ту, что представлена в новой версии; перекодировки художественных смыслов в иную историческую эпоху; творческий диалог художников, взаимодействие их индивидуальных композиторских «Я» на разных уровнях, в явлении полистилистики, в поле общего текста транскрипций.

**Ключевые слова:** интертекст, Виктор Каминский, транскрипция, композиторское переложение.

**Nazarii Pylatiuk. Basics of intertextuality in Victor Kaminsky creativity.** The article discusses the basic principles of "intertextuality" as a general cultural-philosophical category and its projection on the art of music. As the object of a specific analysis are chosen original works and transcriptions by famous Lviv composer Victor Kaminsky "Christmas Concert" for violin and orchestra, transcriptions "Cantabile" Nicolo Paganini and fantasy on the theme "Superharmonic in the rhythms of the ocean" on the theme of Sviatoslav Vakarchuk songs for violin and chamber orchestra. Each of these works is correlated with certain characteristics of the intertext: the processing of the "other" structure of the text that is presented in the new version; transcoding of artistic meanings in different historical era; creative dialogue of artists, the interaction of the composers individuality at different levels, in the phenomenon of polystylistics in general text transcriptions field.

**Keywords:** intertext, Victor Kaminski, transcription, composer's arrangement.

## Література

1. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 224 с.
  2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова./ М. М.Бахтин – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
  3. Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков / И. Коханик // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі: зб. статей. – Київ/Дюссельдорф, 2010. – Вип. 33. – С. 102–115.
  4. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
  5. Рыжкова Н.А. Транскрипция: теоретические аспекты жанра. Интернет-ресурс: <http://www.astrasong.ru/c/science/article/595/>
  6. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 502 с.
-