

Бобовникова И.А.**УДК 78.01(008)****К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ
НЕКОТОРЫХ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ XX ВЕКА**

Обосновывая данный «взгляд» на проблемы теоретической рефлексии в сфере искусства, сформулированные в названии статьи (и являющиеся **целью** последней), с необходимостью подчеркнем несколько факторов, обусловивших его правомерность. Иными словами, несколько обстоятельств побудили автора выделить «музыкальную» составляющую в многообразии аналитических сценариев ушедшего столетия. Нахождение *за* его пределами позволяет констатировать очевидное: философы – в некотором смысле – превратились в «авторов»; «закаты», «смерти», «концы», «сумерки» не наступили и гуманитарная мысль лишилась излюбленной темы анализа обстоятельств «гибели всего»; причастность к Разумному бытию и добросовестный поиск Истины вытеснились «рассматриванием» до-, под-, бес-сознательного и «придумыванием» сюжетов для конструирования (или мотивов для обгрызания) мироздания. Соответственно, гордая дефиниция *Homo sapiens* трансформировалась (точнее, деградировала) в *Homo symbolicus* и *Homo ludens*. Пунктирно отмеченные – без претензии на глобальные обобщения – «очевидности» отразились в сфере искусства. Будучи (в исторической традиции) ценностно-смысловым полем культуры, схватывая или запечатлевая ее в «отголосках», «отзвуках», «отблесках», «оттисках» и т.д., оно утратило свой диалогический потенциал, стало формой коллективной «одержимости» за пределами ментального. Закономерно, что массовый (не-индивидуальный) человек Новейшего времени превратился в загнипнотизированного реципиента: отрекшись от Разума, он утратил право на Истину и способы «подключения» к Высшему, Духовному (т.е. возможность быть «услышанным Богом»). Парадоксально и, в равной мере, трагически – в свете вышеизложенного – выглядит искусствовед: со стороны профессионального интереса это ограниченность рефлексии на уровне теоретических обобщений, отсюда – менее статусное слово «концепция». Со стороны практиков – диапазон **от** полной невосребованности (вспомним, к примеру, едкое замечание П.Пикассо: «Все хотят понять искусство. Почему бы не попытаться понять пение птицы?» [цит. по: 1, с. 577] **до** сущностно-необходимой, имманентно-обусловленной манифестации («О духовном в искусстве» Василия Кандинского, «Манифесты сюрреализма» Андре Бретона, о додекафонных композициях Арнольда Шенберга в книге «Моя эволюция», «Лекции о музыке» его ученика, композитора Антона Веберна и многое другое).

Утрата полноты бытия, «мировой гармонии» («Бог умер»!) породила трагическую разъединенность всех и всего, ставшую – для теоретиков искусства – еще одним «отягчающим» обстоятельством. К примеру, самый высокопрофессиональный и непредвзято-мыслящий искусствовед рубежа 19-20 веков не сумел бы предугадать, что «новую историю» живописи творили три человека: сумасшедший голландец, работавший

в провинции на южной окраине Франции; удалившийся в провинцию пожилой состоятельный господин, не выставлявший свои работы; биржевой маклер, в зрелом возрасте увлекшийся живописью и уехавший на тихоокеанские острова. И вопрос не в том: мог ли подлинный знаток искусства правильно оценить работы Винсента Ван Гога, Поля Сезанна и Поля Гогена, а в том – мог ли вообще увидеть? Напомним еще об одной «очевидности»: инициированные импрессионистами (в живописи и, частично, в музыке, литературе, скульптуре) «эксперименты» с формой, привели к тотальной переакцентуации художественного пространства культуры. Создатель последнего «занят» не *содержанием* (смыслом, сюжетом, мотивом, интонацией и т.д.), а *способом* перевода его на язык цвета, комбинирования звуков, пластических конфигураций, пространственных плоскостей и т.д., например: интеллектуальные игры кубистов («Скрипка и виноград» П.Пикассо – композиция, сконструированная из однородных плоскостных проекций); уверения сюрреалистов, что «бодрствующий разум» не способен к художественному творчеству; абстрактные образы в «цветовых пятнах» Василия Кандинского, в «геометриях» Пита Мондриана, в скульптурах Константина Бранкузи; «мобили» (смонтированные и закрепленные в подвешенном состоянии разноформенные фигуры) Александра Колдера; соединение и столкновение, уплотнение и облегчение «красочных масс» для «складывания» образа – как суть творческого процесса, декларируемая в лекциях Пауля Клее в Баухаузе; а также – орфизм, лучизм, фовизм, дадаизм... в живописи; сонористика, паунтилизм, сериальность... в музыке; футуризм ... в литературе; конструктивизм... в архитектуре и многое другое. Иными словами, одинокий и «потерявшийся» в разнообразии «измов» теоретик искусства оказался – в своем профессиональном статусе – соответствующим меткому замечанию Э.Гомбриха: «... только пророк мог бы сказать, войдут ли эти художники в историю, а опыт показывает, что искусствоведы – плохие пророки» [1, с. 600].

Однако, в цитируемой книге английского историка и теоретика искусства содержится знаковое, на наш взгляд, в своей оптимистической направленности утверждение: «Все мы, наряду с художниками, причастны к той ситуации, в которой оно (искусство. – прим. наше) произрастает. Если мы не ставим перед мастерами ... ясных задач, мы и не имеем морального права бранить их за бесцельные игры и туманность содержания. <...> Можно не сомневаться, что художники будут рождаться всегда. Но будет ли существовать искусство, в немалой степени зависит и от нас... Мы можем определить его судьбу своим безразличием ... или готовностью к пониманию» [цит. изд.: с. 596-597]. Отдельно, как бы на полях, заметим: приведенная выше идея была сформулирована в первом издании книги в 1950 г., русский перевод (1998 г.) осуществлен по 16-му (!), пересмотренному и дополненному в 1995 году, т.е. дистанция в 60 лет подтвердила правильность, актуальность, значимость мысли автора, особенно – «готовность к пониманию», что будет развернуто позже.

В итоге, динамику истории и теории искусства в течение 20 века – упрощенно, или схематично – можно обозначить следующим образом: «слишком человеческое» перешло в «недостаточно человеческое», поэтому общей целью всех, причастных (в разной степени) к данному феномену, является защита «исчезающего человеческого». В аспекте обозначенной выше «динамики» можно выделить две плодотворные, по нашему мнению, концепции, «подаренные» западноевропейцами (Э.Панофски, Э.Гомбрих) и масштабные исследования в этой сфере отечественных ученых, в первую очередь – Алексея Федоровича Лосева.

Кратко, сообразуясь с форматом статьи, охарактеризуем искусствоведческий (аналитический) потенциал к началу 20 века. Классический описательный принцип произведений искусства «хранителя древностей» Иоганна Винкельмана, существовавший с середины 18 века, утратил академический статус, в контексте произошедших социально-исторических перемен выглядел поверхностным эмпиризмом и классифицировался как *иконографическая методика*. Углубление последней – в виде выразительной интерпретации иконографической схемы – принадлежит Генриху Вельфлину, акцентировавшему внимание на формальном устройстве художественного произведения, объяснении его «методов видения» и выведении их – в *формальных категориях* – на уровень характеристики искусства эпохи (или народа). Оставляя за рамками «увлечение» искусствоведов достижениями социологии и психологии, остановимся на концепции Эрвина Панофски [см.:5], опубликованной в 1924 году и переизданной в 1960 (в русском переводе в 1999 г.). Заостренность аналитического взгляда на содержательной (смысловой) составляющей художественного произведения позволяет рассматривать его в духовно-ценностном контексте мировой культуры. Определяя искусствоведческую позицию автора как «культурологический синтетизм», можно говорить об *иконологической методике*, атрибутом которой является понимание («оптические» возможности) эпохи, породившей конкретные произведения искусства. Данная концепция последовательно разворачивается в главах его трактата: «Античность», «Средние века», «Возрождение», «Маньеризм», «Классицизм», «Микеланджело и Дюрер». Приводимая ниже из последней («Микеланджело и Дюрер») главы цитата «призвана» в качестве одного из примеров: «Средневековые привыкло сравнивать *Бога с художником* (курсив авт. – И.Б.), чтобы сделать понятным для нас существо акта божественного творения, - новое время сравнивает *художника с Богом* (курсив авт. – И.Б.), чтобы героизировать художественное творчество: это эпоха, когда художник становится *divino* (итал. – божественным; пер.автора)» [5, с. 98]. С необходимостью подчеркнем теоретическую ценность «Idea» в контексте наблюдаемых автором «очевидностей», произошедших «с Богом» и «с художником» в начале 20 века. В данной связи представляются некорректными адресованные Э.Панофски критические «упреки» в отсутствии «должной умозрительной высоты», «онтологического разворота в достаточной мере», «метафизической наполненности» и даже в неспособности анализировать произведения искусства «с позиции запредельных спиритуально-философских высот» [см.подробнее: 4, с.8].

«История искусства» Эрнеста Гомбриха, упоминаемая выше и изданная за полстолетия более чем пяти миллионным тиражом, является многогранной пространственно-временной аналитикой художественных артефактов, по сути – культурологической. Уточним: базисные теоретические положения искусствоведческой «оптики» автора изложены в работах «Искусство и иллюзия. Опыт психологического изучения изображения» (1960), «Чувство порядка. Опыт психологического изучения декоративного искусства» (1979), «Норма и форма» (1966), «Символические образы» (1972), «Наследие Апеллеса» (1976), среди которых наибольшую полемику специалистов в сфере искусствознания и эстетики вызвала «Искусство и иллюзия...». Концептуальный «каркас» последней опирается на психо-физиологическую специфику зрительного восприятия, основанного на взаимообусловленной сопрягаемости «вглядывающегося» глаза и «классифицирующего» (хранящего накопленный опыт) мозга. Результатом данного процесса является «имя» распознаваемого («узнанного») предмета. Этот подход, экстраполированный на эволюцию достижений определенных видов художественного творчества (живопись, архитектура, скульптура), позволяет, по нашему мнению, утверждать, что «История искусства» Э.Гомбриха не есть оригинальный авторский пересказ верифицированных временем произведений (артефактов), а их широкомасштабный аргументированный анализ, имеющий собственную логику пространственно-временного «разворота». В таком контексте эволюция живописи рассматривается исторически-длительным «диалогом» – неотделяемых в имманентной взаимообусловленности – «способов» образотворчества, то есть – перемещаемостью (в рамках диалога) смыслового акцента в соотносительности того, что живописец *видит* с тем, что он об изображаемом *знает*. Примером преобладания последнего является египетское искусство: «знание» о предмете предопределяет наличие схемы (канона), суммирующей предыдущий опыт и потому – обязательной для творчества. А, к примеру, особенность древнеегипетской «революции» – в возникновении и развитии до эстетически-ценных образцов *мимесиса*, «требуемого» другими социальными предпосылками. При этом, канон – как, в определенном смысле, инвариантная художественная конструкция – не «исчезает»: «Древний египтянин» сидит в нас – он подавлен, но никогда не будет изгнан» [1, с. 562]. Приведенная цитата относится к главе «Экспериментальное искусство», в которой Э.Гомбрих анализирует ситуацию первой половины XX века. Иными словами, изначально присущая феномену искусства – т.е. сфере реконструируемого красками, словами, звуками, мрамором ... образа мира – диалогичность, опредмечивается, по нашему мнению, «чередующимися» смысловыми (в эстетических категориях «содержание» - «форма») акцентами. Такая аналитическая «оптика» проясняет закономерность экспериментальных процессов в искусстве ушедшего столетия: настал «черед» разрушать форму/ «канон» (уничтожать «сидящего в нас египтянина»), ибо *divino*-художник должен исчезнуть, потому что «Бог умер».

Сегодня – в начале XXI века – очевидно: «нищешанская» констатация ошибочна, мир без Бога-«опоры» неутоен для человека; к тому же, «египтянин» оказался бессмертным (заметим, что и постмодернистский «интерпретативный» разум его не «одолел»). Поэтому, можно утверждать: в фокусе культурологического взгляда концепция Э.Гомбриха есть диахронически-синхронический анализ «самовозрастающего Логоса» изобразительного искусства, построенный на движении от «общего» к «частному» и коррелирующийся в значительной степени с методом «критического рационализма» К.Поппера.

С необходимостью подчеркнем, что в отечественной гуманитарной мысли острота обсуждаемой проблемы была снята в ряде блестящих работ Алексея Федоровича Лосева, создавшего логико-диалектический метод рассмотрения ценностно-смысловых артефактов культуры. В частности, в статье «Художественные каноны как проблема стиля» [см.: 2], изданной в 1964 году, подчеркивается, что во всяком «живом искусстве» они «... оказываются связанными с художественным стилем, художественный стиль с мировоззрением, мировоззрение – с общими социально-историческими основами данной культуры» [2, с. 399]. Четко очерченное направление аналитической мысли репрезентирует, по нашему мнению, культурологическую стратегию изучения искусствоведческой и эстетической проблематики. Кроме того, логико-диалектический метод позволяет не только проследить «самовозрастание» Логоса, но и раскрыть его «смыслорождающий» потенциал. Иными словами, «оптика» А.Ф.Лосева *перспективна* (в этимологически-чистом, вне-коннотативном значении, т.е. от лат. *perspicio* – «ясно вижу») в научно-теоретическом отношении, ибо «работает» в *ретроспективном* (в цитируемой статье рассматривается древнеегипетское, античное, византийское, готическое искусство) и *интроспективном* направлениях. Примером последнего является статья «Основной вопрос философии музыки» [см.:3], в которой исследовательский «взгляд» направлен «во-внутрь», вглубь видовой специфики, доискиваясь до ее сути, опредмечиваемой в категориях «предельных оснований» (А.И.Самойленко). Вышеизложенное, с нашей точки зрения, позволяет позиционировать логико-диалектический подход А.Ф.Лосева как мета-теоретический уровень искусствоведческой аналитики, к тому же – блестяще развернутый в границах одного из самых «проблемных» видов искусства.

«Особость» музыки в сфере последнего обусловлена комплексом разнохарактерных факторов. **Во-первых**, доказанность того, что человек рождается с «озвученной» психикой, значит – орган слуха, аналогично органу зрения, участвует в процессе чувственного познания мира (область эстетического) и «древний египтянин» (художественный канон) присутствует не только в «видимом», но и «слышимом» бытии. Это обстоятельство проясняет *атрибутивность* музыки – на субъектном уровне – в онтологическом развороте («жизнетворчестве», по Л.С.Выготскому) индивида, символизируя его как «движение» от колыбельной к траурному маршу; на объектном – в искусствоведческих концепциях. Таковы, к примеру,

многочисленные упоминания о ней в «Истории искусства» Э.Гомбриха: «Пример музыки, которая прекрасно обходится без словесных подпорок, вселял надежды на возможность зрительных мелодий. Уже Уистлер (американский живописец Джеймс Эббот Макнейл Уистлер, 1834-1903; в 1877 году выставил два «Ноктюрна», по поводу которых судился с критиком Джоном Рёскиным. – Прим. наше) шел в этом направлении, когда давал своим картинам музыкальные названия. ... первые беспредметные картины были созданы русским художником Василием Кандинским (1866-1944), проживавшим в то время в Мюнхене. <...> Будучи убежденным, что таким путем можно прийти к согласному звучанию людских душ, он обратился к опытам цветовой музыки..., которые положили начало так называемому абстрактному искусству» [1, с. 570]. Или: «Назвав портрет матери *Гармонией в сером и черном* (курсив автора. – И.Б.), Уистлер продемонстрировал, что для художника любой сюжет – лишь предлог для упражнений в цвете и рисунке. <...> Наилучшее описание вытекающей отсюда процедуры дал швейцарский художник и музыкант Пауль Клее (1879-1940). Клее был другом Кандинского...» [там же, с. 577]. Или: «Идеи Кандинского, как мы помним, проистекали из концепции экспрессионизма, художник мечтал о живописи, способной соперничать с музыкой по своим выразительным качествам» [там же, с. 581]. Заметим, что цитируемая работа не содержит музыковедческий анализ, но позволяет судить об авторе как знатоке этой области. В *Предисловии*, раскрывая собственное видение предмета, он подчеркивает: «... История искусств, излагавшаяся ранее многократно, но на сей раз пересказанная простым языком, должна подвести читателя к уяснению исторических связей и пониманию художественных произведений ... Кроме того, в книге ставится и несколько более сложная задача: рассматривать произведения в определенном историческом контексте... Когда молодой Моцарт приехал в Париж, он обратил внимание – о чем написал отцу, – что все модные симфонии здесь имеют финал в быстром темпе, и решил поразить своих слушателей медленной интродукцией к завершающей части сочинения. Пусть этот пример тривиален, но он показывает, в каком направлении следует двигаться, чтобы прийти к пониманию исторических изменений в искусстве» [1, с. 8]. В данной цитате (в полной версии в объеме небольшого абзаца) дважды акцентировано «понимание»: опредмечиваясь, по мнению автора, в «точке пересечения» социально-исторического со субъективно-художественным, оно обозначает уяснение смысла и возникновение ответного «понимающего знания» (А.И.Самойленко), как в отношении эволюции искусства в целом, так и в интерпретации конкретного художественного произведения. В обширном *Послесловии*, имеющем название «Рекомендации к литературе по искусству», Э.Гомбрих указывает: «Во введении (с подзаголовком «Об искусстве и художниках». – Прим. наше) мною использованы некоторые идеи из книги D.F.Tover. *The Integrity of Music* (London: Oxford U.P., 1941), но я заметил это, лишь перечитывая ее впоследствии» [1, с. 638]. Приведенные цитаты достаточно убедительно, на наш взгляд, свидетельствуют о том, что феномен музыки способен – сам по себе – выступать *смыслопорождающим контекстом* искусствоведческой аналитики.

Во-вторых, рассмотрение истории и теории музыки в таком аспекте объясняет ее особое место в системе гуманитарного знания, в частности – коррелируемость с различными областями и, соответственно, образование смежных дисциплин (музыкальная культурология, - эстетика, - психология, - социология и т.д.). Здесь возникает фактор дискурса: с одной стороны, известная проблема вербализации художественно-эстетического («прочувствованного»), удвоенная сложностью говорения об «услышанном» (в отличие от «увиденного»), требующая не-прямого высказывания, иного – символического – языка. С другой – на границе («меже») различных дисциплин проявляется не только «топос» смыслопорождающей рефлексии, но и обусловленные им точки понимания (независимо от принятия/не-принятия) «человекоразмерности» произведений искусства. В данной связи – «дискурсивная озабоченность» музыковедения (специфика терминологического корпуса) открывает возможности выхода на *мета-теоретический уровень* искусствоведческого анализа, обозначившийся к началу XXI века. Иными словами, константное наличие особого «звучащего» мира способствует преодолению последствий эпистемологической революции, совершенной интерпретативным разумом в ушедшем столетии (в том числе – тенденций онтологического ничтожествования, обмирщения искусства) и возвращению последнему традиции, исповедальности, целостности, смыслополагания. Самым значительным, по нашему мнению, примером работы такого *уровня* является монография музыковеда и философа, доктора искусствоведения Александры Ивановны Самойленко «Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога», вышедшая в 2002 г. [см.: 6]. Во Введении автор указывает: «Движение от диалога как метода изучения художественно-смысловых явлений ... в сторону методологических возможностей современного гуманитарного знания – общее направление нашего исследования, центральной частью которого является предметное изучение самого диалога в качестве специфически музыкального феномена, то есть в связи с художественно-смысловой природой музыки (последняя подразумевает и эстетическую природу)» [6, с. 26]. Отметим: «топос» научной рефлексии в данной работе «очерчен» спецификой музыкознания, идеями М.Бахтина и Л.Выготского, а также некоторыми тенденциями современной культурологии, что обусловлено «... желанием обобщить и подтвердить особые методологические задачи, встающие сегодня перед переходными, пограничными гуманитарными дисциплинами, к которым относится и музыкальная культурология – или – культурологически ориентированное музыкознание» [6, с. 213]. С необходимостью подчеркнем, что идеи А.И.Самойленко, «рожденные» на «границе» различных отраслей гуманитаристики и «проверенные» в ее музыкальном «поле» (к примеру, в главах «Ноэтическая типология диалога в музыке», «Катарсис как диалогический феномен»...), в достаточно свободной степени экстраполируются за «границу», т.е. в другие «поля», образующие целостный культурологический («человековедческий») ландшафт. С этой точки зрения, данная монография выступает теоретической основой (стратегией) сохранения «исчезающего человеческого», опирающейся на уникальную «... способность художественного

образа (персонифицированного в искусстве смысла) становится предметной реальией культуры, не будучи материальной реальией в прямом и полном значении этих слов. Так возникает «метахудожественный слой» культуры, в котором принимают участие не только вербальные – литературные, но и живописные – зрительные – визуальные, и музыкальные – интонационно-слуховые – аудиальные значения смысла, сами приобретающие функции отправных смысловых величин» [6, с. 32]. Отметим: в анализе «метахудожественного слоя» культуры – как пространства жизни (смыслополагания) человека – «границы» гуманитарных дисциплин не «разделительные» линии, а «сплошные», образующиеся точками соприкосновения, «составленные» из них и, соответственно, предопределяющие метатеоретический подход. Поэтому, на наш взгляд, рассмотрение художественного образа в качестве многогранной «предметной реальности культуры» – в контексте разноуровневых диалогических интенций – есть уяснение смысла, присвоение его и возникновение ответного «понимающего знания» (А.И. Самойленко), элементом которого есть музыкально-озвученные «смысловые величины».

В подтверждение вышеизложенного сошлемся на одну из последних (2010 г.) концепций по интересующей нас теме: «Искусство после обряда: Духовная энтропия и трагическая природа художественного дискурса» Никиты Махова (см.: 4). Автор считает, что в искусстве «... заглавным предметом, безусловно, является духовное начало или дух, а не душа со всеми, даже самыми глубокими её переживаниями. Отказ от выражения духовного содержания ... и переход к отображению ... трагической судьбы человеческой души, потерявшей свои духовные опоры послужил центральным условием разрушения всей художественной культуры» [4, с. 219]. Первая глава «Крах искусства и его отчуждение обществом» начинается следующей сентенцией: «Старое искусство – это искусство от Бога. Новое искусство – это искусство от человека. Вот почему старое искусство понятно всем ... <...> не нуждается в манифестах...» [там же, с. 13]. Поэтому анализ работ современных авторов нужно начинать «... с выяснения контакта или характерного диалога художника с Истиной. Каким-то образом ему обязательно надлежит взаимодействовать с ней. В противном случае ... произведению искусства никогда не бывать» [там же, с. 9]. Отметим: предметным полем созданной Н.Маховым теории «трансцендентного реализма» и «логосной» концепции являются живописные образы (зрительные визуальные смыслы) – и ставшие частью «метахудожественного слоя» культуры (творчество Рембрандта, Д.Веласкеса, Ван Гога, Ф.Гойи, А.Иванова, В.Сурикова, Н. Ге...), и рожденные Новейшим временем. К последним относятся рассматриваемые авторской «оптикой» полотна Павла Филонова, основоположников «сурового» колоризма Николая Андропова, Андрея Васнецова, Виктора Иванова, московских андеграундистов Владимира Яковлева, Дмитрия Краснопевцева, Виктора Пивоварова, а также Ларисы Наумовой, Эрика Булатова, Олега Васильева и многих других. Однако, с необходимостью подчеркнем, что понимание искусства и «от Бога», и «от человека» в цитируемой монографии сопрягается с музыкальными интонационно-слуховыми значениями смысла, например: «... художник (Диего Веласкес. – И.Б.) свою первую жанровую картину пишет на сюжет музицирования...которое, как всем очевидно, требует особой согласованности ... внутреннего прислушивания ... Дуэт молодых мужчин ... демонстрирует это обязательное условие» [4, с. 52]. Или: «Так зародилось новое гениальное искусство, созданное Бетховеном, Гойей, Жерико, Лермонтовым, а затем Сезанном, Малером, Матиссом, Сутиным, Шостаковичем, Маяковским, Ларионовым, Браком, Филоновым и др.» [там же, с. 14]. Не комментируя авторскую «последовательность» имен, заметим очевидное: границы со-прикосновения различных видов искусства образуют «топосы» смыслопорождения.

Таким образом, атрибутивность музыки, обусловленная её спецификой, является не только традицией искусствоведческой аналитики XX века, но и тенденцией нынешнего XXI, ибо музыкально-озвученные смыслы есть способ реализации диалогических усилий Человека в духовно-ценностном поле культуры.

Источники и литература:

1. Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих; пер. с англ.: В. А. Крючкова, М. И. Майская. – 16-е изд., пересм. и доп. – М.: АСТ, 1998. – 688 с.
2. Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля / А. Ф. Лосев // Вопросы эстетики. – М., 1964. – Вып. 6.
3. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 315-335.
4. Махов Н. М. Искусство после обряда: Духовная энтропия и трагическая природа художественного дискурса / Н. М. Махов. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 232 с.
5. Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусство от античности до классицизма / Э. Панофски; пер. с нем. Ю. Н. Попова. – СПб.: Аксиома, 1999. – 228 с.
6. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография / А. Самойленко. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.