

Л. Ф. Ивонина

L. Ivonina

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО КАК ИСКУССТВО

THE ART OF PERFORMING AS A FORM OF ART

Аннотация: Автор рассматривает исполнительское искусство с позиции философско-эстетического подхода. Деятельность музыканта-исполнителя представлена как самостоятельный вид искусства, имеющий свою проблематику. Исполнительское искусство анализируется в аспекте эстетических категорий, общехудожественных понятий, функционирования искусства в системе «автор – художественный текст – исполнитель». Исследуется механизм воплощения общей художественной идеи через субъективное восприятие и интерпретацию образа исполнителем.

Abstract: The author examines the art of performing music using the philosophic and aesthetic approach. The activity of a performing musician is shown as an independent form of art with its own peculiarities that need to be researched. The art of performing is analysed through aesthetic categories and general notions of art, with the focus on how it functions within the system based on three pillars, “the author – the text – the performer”. The article investigates the mechanism of incorporating a general artistic idea through the performer’s subjective perception and his interpretation of the images.

Ключевые слова: исполнительское искусство, художественный образ, художественная идея, интерпретация, авторский замысел, художественный текст, музыкальное содержание.

Key words: art of performing music, imagery, artistic idea, interpretation, author’s concept, text, musical content.

Сценическая история каждого музыкального произведения начинается с премьеры и оценки его слушателями. При этом нельзя не учитывать особенности современной автору социокультурной среды, нередко проявляющей консерватизм в оценке нового художественного текста. «Публика с восторгом приняла новое сочинение композитора» или «первое исполнение композиторского опуса успеха у публики не имело» – два этих оборота речи с небольшими вариациями встречаются почти в каждой биографии того или иного композитора.

От чего зависит успех/неуспех сочинения – вопрос далеко не праздный, поскольку на него, так или иначе, ориентируются все участники музыкальной коммуникации. Слушатель как потребитель искусства приходит за впечатлениями – ожидаемыми, прогнозируемыми или, напротив, неожиданными, – но он жаждет их получить. Композитор, возможно, не рассчитывает на безоговорочное

принятие публикой сочинения, но идея его так захватывает, что, в какой-то степени, он идёт на риск. Творец, как правило, не идёт на поводу у запросов публики, но даже если он пишет «в стол», то всё равно рассчитывает на какого-то неведомого ему потомка, которому предназначено понять и принять написанное сочинение. Иначе говоря, практически у каждого музыкального текста есть адресат.

Роль исполнителя в музыкальной коммуникации представляется самой проблемной, поскольку сложно отделить друг от друга имманентные величины: исполнителя от автора, текст произведения от интерпретации, интерпретацию от исполнения, художественную глубину сочинения от мастерства исполнителя. Таким образом, в равной степени исполнителю может быть приписан как успех, так и «провал» музыкального события.

Фигура исполнителя до сих пор рассматривалась в аспекте проблематики интерпретации, но в эпоху развернувшихся дискуссий по поводу важнейших эстетических категорий, например, художественного текста и присутствия в нём автора [5, 14, 22], для оценки вклада исполнителя в художественную коммуникацию потребовались новые критерии и новые исследовательские подходы.

Ю. Н. Рагс, основоположник информационного подхода в музыке, считает, что на стадии анализа эстетических объектов возникают проблемы измерения, и предлагает три уровня исследований: вопрос целостности, своеобразия, структуры и содержания. Несмотря на то, что задача целостности, по мнению Рагса, решается исполнителем с помощью тех средств, которые в ногах почти никак не отражены, всё же целостность, как, впрочем, и содержание, и структура, на наш взгляд, заложены в самом сочинении. Своеобразие к индивидуальности исполнителя имеет действительно прямое отношение. Но в чём измеряется качество исполнительского искусства? Качество и совершенство сочиняемого, исполняемого, звучащего музыкального произведения, по теории Ю. Н. Рагса, может определить только воспринимающий человек [19, с. 23].

Разделяя два понятия – воспроизведение (репродукция, пассивный вид деятельности) и интерпретацию (трактовка, наивысшее выражение творческой активности), Ю. Н. Рагс отмечает, что целостность музыкального произведения в художественном плане – это не просто некая логически завершённая система, но, сверх неё, особый способ жизни – художественной жизни – музыкального произведения. Интерпретация в этом смысле – одно из проявлений этой жизни, её движения. Но основной вопрос, по мнению исследователя, остаётся прежним: сумеет ли исполнитель взволновать публику?

Волнение слушателей, вызванное неординарным исполнением, можно трактовать как эмоциональное воздействие. Безусловно, оно весьма субъективно. Но в музыкальной коммуникации не столько важна смысловая конкретика, учитывая сложность её «означивания» [6], сколько сам факт воздействия. Возможно, более всего подходит понятие, введённое Ч. Пирсом: эмоциональная интерпретанта. Исследователи дают её определение как «собственно значимого эффекта знака», эффекта, выражающегося в мысли, действии и чувстве [9].

У. Эко вводит в концепцию Пирса ещё два компонента: эмоциональная интерпретанта – энергетическая реакция – новая жизненная установка. «Когда мы слушаем музыкальное произведение, эмоциональный интерпретант — это наша реакция на чарующую силу музыки, но эта эмоциональная реакция может вызывать также некое мускульное или ментальное усилие, и эти типы реакций суть интерпретанты энергетические. При этом энергетическая реакция сама не требует интерпретации; скорее она создает (очевидно, при дальнейших повторениях) новую привычку. Иначе говоря, восприняв ряд знаков (и по-разному проинтерпретировав их), мы изменяем наше поведение, нашу деятельность в мире - навсегда или на время. Эта новая жизненная установка (attitude, attitudine), этот прагматический исход и есть окончательный интерпретант» [28]. Однако, и эта формула небезупречна, поскольку остаётся непонятным, откуда возникает эмоциональная интерпретанта в исполнительской трактовке.

Исполнитель является первым слушателем сочинения и, как правило, знает его почти так же глубоко, как и сам композитор, – по крайней мере, в идеальной ситуации. Выходя на сцену, он имеет в своём распоряжении всего один дубль для того, чтобы передать основную художественную идею слушателю. Временные рамки его общения с «реципиентом» весьма ограничены и предписаны композитором. И даже если музыкальное время позволяет использовать процессы «замедления, растяжения и искривления времени» [2], то всё равно выступление достаточно скоротечно и – главное – неповторимо.

Исполнитель пытается выполнить свою задачу сжато и концентрированно, поэтому пользуется кодовой формой передачи информации: интерпретация сочинения сжимается в элементы, насыщенные смысловым содержанием на пределе возможного. Впервые значение кодовой формы произведения в исполнительском искусстве провозгласил В. Ю. Григорьев [13], но его концепция касалась именно формы исполняемого сочинения, которая разворачивалась исполнителем в процессе озвучивания. (Более универсальное разъяснение «кодовой» концепции содержится у Я. Н. Якупова [29]).

В самом общем смысле передача информации состоит из трех элементов: источника сообщений, канала связи и принимающей стороны. В музыкальной коммуникации источником является исполнитель, сообщением – его музыкальная речь. Каналом связи служит система выразительных средств, передающих музыкально-смысловые импульсы от исполнителя к слушателю – получателю сообщения. Успех коммуникации зависит от контекста и семантического поля, поэтому исполнитель преобразует своё сообщение в форму, удобную для трансляции, для чего кодирует их в виде упомянутой выше интерпретанты, в сущности, представляющей собой определённую жизненную и художественную позицию, выраженную в музыкальных образах. Слушатель принимает сообщение-код, в свою очередь, декодируя его.

Содержание исполнения, таким образом, имеет существенные отличия от содержания интерпретации. Во-первых, интерпретация имеет аналитическую основу, строится на исторически-стилевом аспекте, часто выражается исполнителем в качестве словесной аннотации, предвещающей исполнение, но в то же время является инвариантом, играет роль эскиза и, соответственно, входит в исполнение как элемент программы. Во-вторых, исполнение по своей сути насквозь нарративно, и роль нарратора (рассказчика) в нём принадлежит исполнителю. По теории М. Ш. Бонфельда, музыкальная коммуникация реализуется как речь, а любое актуально звучащее произведение есть речевой акт. При этом, настаивает музыковед, применимо к музыкальным видам творчества музыкальная речь – это единственная эстетическая реальность. И далее: в отличие от вербальной речи, музыкальная речь – это всегда односторонне направленный процесс: от художника-композитора к слушателю, иными словами, музыка — это всегда сообщение [10].

В-третьих, исполнение стремится к актуализации содержания, перенесения его в контекст культуры, к которой принадлежит слушатель. Думается, здесь уместно процитировать иронию Л. А. Юзефовича: «и у Чехова, и у Льва Толстого, и у Достоевского, и у Шекспира есть один большой недостаток – они ничего не написали про начало XXI века» [18]. Актуализация произведений, таким образом – сущность исполнительского искусства.

Все три положения образуют некоторое триединство исполнительства, подтверждаемое кратким изречением Р. Барта: «Всякий текст пишется здесь и сейчас» [5].

Структурно содержание исполнения содержит в себе те же «константные универсальные "опоры" смыслообразования» [15], что и интерпретация: музыкальные образы, музыкальные интонации, смысловые импульсы музыкальных

звуков или тонов, тема произведения, идея, средства музыкальной выразительности, авторское начало, драматургия. Но под воздействием нарратива и актуализации содержание исполнения наполняется новыми смысловыми образованиями, и прежде всего субъективируется элемент авторского начала. От него зависит и тема, и идея, выбор средств выразительности, художественное время, музыкальная драматургия, исполнительская программа.

Отличает содержание интерпретации от содержания исполнения также длительность переживания: интерпретация требует аналитической реконструкции пережитого впечатления [20, с. 22], а исполнение может состоять из мгновенных аффектов, которые настолько сильны, что могут оказать влияние даже на основную художественную идею. Образы, возникающие под воздействием таких стремительных изменений, более соответствуют следующей характеристике: «это образы, в которых спрессованы время и аффект и которые отсылают к опыту» [20, с. 37] (коды).

Кодовая форма смыслового содержания исполнения, возникшая из процессуально-временной специфики музыки как вида искусства, не даёт оснований рассматривать исполнительство как посреднический вид деятельности – между автором и слушателем. Более того, условное кодирование содержания – перевод его на язык музыкальных символов – даёт возможность выделить в исполнении специфический смысл, который в семиотическом плане определён Р. Бартом как «третий смысл», открывающий новое поле значений, создающий множественность решений: «то, что не может быть описано» и «не может быть представлено» [6].

При таком подходе действия музыканта-исполнителя могут оцениваться не просто как творческий акт, а как создание новой образной реальности, что позволяет отнести деятельность исполнителя к виду искусства.

Исходя из позиции эстетики, искусство — это образное, т.е. «принципиально невербализуемое выражение некой смысловой реальности» [11]. Исполнительскому искусству свойственен собственный тип художественного мышления, опирающийся на развитую многоуровневую систему музыкальных образов. Музыкальный образ включает в себя «художественное представление, воплощаемое в музыкальном звучании» [15, с. 136]. Здесь необходимо добавить, что музыкально-художественные представления исполнителя связаны со спецификой выразительных средств инструмента, с помощью которого он реализует художественную идею.

Музыкальное исполнительство имеет и своё художественное пространство, в котором взаимодействуют музыкальные образы. В художественных

образах исполнения присутствуют и художественные символы, вызывающие конкретную, достаточно сильную эмоционально-эстетическую реакцию.

Эстетическому понятию «канон» в музыкальном исполнительстве соответствует система требований, определяющих главные принципы музыкально-художественного мышления. Исполнительство имеет и свои требования к стилю как системе музыкально-выразительных принципов, отражающих принадлежность к определённому творческому направлению. Нетрудно выделить в музыкальном исполнении и такие категории, как форма и содержание, которые в музыковедческих исследованиях представлены как монокатегория [24-26].

Таким образом, у исполнительского искусства есть все основания для того, чтобы идентифицировать себя как самостоятельный вид искусства. Исполнительское искусство – это искусство перевода художественной идеи (именно идеи! [27]) на язык звуков [3], где в качестве образа выступает звуковой код. Звуковой код – одномоментное отражение множественного смысла, созданный для передачи художественной идеи языком музыкальных звуков. Иначе – это звуковое переосмысление художественной идеи.

Есть только одно «но»: исполнительское искусство довольно часто реализуется в синтетических жанрах, где основная идея воплощается усилиями нескольких (и даже большим количеством) участников сценического и музыкально-художественного действия. Имеет ли возможность каждый исполнитель чувствовать себя самостоятельным, иметь собственную художественную идею?

К счастью, в музыкальном искусстве рождение исполнителя не «приходится оплачивать смертью Автора» [5]. Опираясь на концепцию Р. Барта, обосновавшего неустрашимую множественность смыслов текста, вызванную «пространственной многолинейностью означающих», можно рассматривать исполнительское искусство как пространство множества идей, в котором творчески создаётся «новый ценностный смысл произведения» [27].

Как заметил Д. Фаулз, «отвлеченные понятия опасны для искусства, потому что отвергают реальность человеческого существования» [21]. Чтобы отойти от абстракции, сравним несколько взглядов на «Евгения Онегина».

Как известно, в эпоху создания оперы «Евгений Онегин» общественность далеко неоднозначно отреагировала на новое сочинение П. И. Чайковского, поскольку, по словам Б. Асафьева «была своего рода мода защищать пушкинский роман от посяганий композитора» [4]. И в самом деле, мы редко задумываемся на тему, насколько свободно интерпретировал композитор роман А. С. Пушкина (элементарное сравнение текстов даёт возможность в этом убедиться). Но в настоящее время сбывается пророчество Б. Асафьева, писавшего,

что «процентное соотношение между читателями романа и слушателями музыки «Евгения Онегина» будет не в пользу романа» [4, с. 76]. Этот итог можно отнести на счёт успеха музыкальной коммуникации: юный слушатель раньше успеет услышать «Онегина» Чайковского, прежде чем прочитает роман.

Между тем, опера является довольно свободной интерпретацией идеи Пушкина, что вызывает к жизни довольно много радикальных режиссёрских постановок. Иногда зрительный ряд превосходит по концентрации идей сюжетную линию оперы. (Неслучайно, видимо, театральный фестиваль Георгия Исаакяна носит название «Видеть музыку»).

Так, постановка "Евгения Онегина" (2014) американским режиссером Т. Хаффманом, сделанная с «редким для современной оперной сцены почтением к оригиналу Пушкина и Чайковского» [1], всё же имеет резкий поворот сюжета, связанный с совмещением Зарецкого и Гремина в одном персонаже. Зарецкий-Гремин, друг семьи Лариных, становится секундантом Ленского на дуэли, а затем женится на Татьяне. Нетрудно себе представить, как при этом изменяется музыкальная исполнительская характеристика Гремина в его небольшой по объёму вокальной партии.

В постановке Д. Чернякова (2006), ориентированной как раз на визуальное восприятие [16], отмечают применение кинематографических методов режиссуры. Но именно этот принцип, по-видимому, позволяет воспринимать «Онегина» как «многослойное художественное произведение». Оперные певцы жалуются на то, что слишком много действия, трудно петь – но, очевидно, детали помогают «пересмотреть» оперу в духе «драмы душевно глухих людей – драмы нашего сегодняшнего общества, лишённого способности слушать и слышать, утратившего способность сочувствовать и сопереживать, забывшего о том, что такое уважение и любовь не к собственным иллюзиям и ожиданиям, не к абстрактному человечеству, а к тем, кто рядом здесь и сейчас».

Да и образ «стервозной Ольги» (трудно определить, кому принадлежит его трактовка – певице или режиссёру), кажется пришедшимся весьма кстати. Чайковский наделяет Ольгу самым низким женским голосом – контральто, что до сих пор вызывает немало вопросов со всех сторон. Какой представлялась Ольга создателям и какой она представляется нам? Возможно, её ранит дух соперничества, вызванный постоянным сравнением с Татьяной («Я выбрал бы другую, когда б я был, как ты, поэт»). Быть может, ей не нравится быть младшей, что подтверждает Чайковский внезапно вызванным низким тесситурным ходом в арии («Меня ребёнком все зовут»). Исполнитель волен опираться в своей трактовке как на текст Пушкина, так и на видение Чайковского. (Здесь

уместно вспомнить позицию «актер должен сам быть автором и режиссером своей роли» [12]).

«Уже ль та самая Татьяна?» – так часто задаёмся вопросом мы, и наш вопрос довольно многозначен (не всегда нам кажется решение образа Татьяны подходящим). Так, в постановке немецкого режиссёра Ш. Херхайма (2011) «дополнительный смысл» создаётся постоянным присутствием двойников главных героев. (По трактовке Херхайма, доминантой русского феномена является зависимость от прошлого, и он предлагает «смещение ретроспективной точки зрения с актуальной»). В сцене письма Татьяны, главной для её характеристики, присутствие пишущего Онегина-двойника на втором плане при всей ясности сопоставления двух писем в опере (в романе присутствует ещё одно – Ленского, «Куда вы удалились», по понятным причинам перешедшее в опере в арию) вызывает ассоциацию с образом автора – в сущности, письмо Татьяны писали и Пушкин, и Чайковский.

К сожалению, «обнажение эмоционального потенциала», заявленное в программе режиссёром, по-прежнему свершается только в музыке. К сожалению – потому что за разглядыванием режиссёрских находок зритель перестаёт использовать музыку как ведущий канал информации. По словам режиссёра, опера – идеальный жанр для выражения невыразимого, и любая современная постановка классики – это постановка наших дней, отражающая наш современный субъективный взгляд на события прошлого [17]. Однако, как зритель, я ощущаю, что слова режиссёра в постановке «Онегина» «расходятся с делом». Несомненным остаётся только факт воздействия на сознание воспринимающего зрителя: постановка подталкивает к осмыслению феномена, каким является «Онегин» Пушкина-Чайковского. Наверное, в этом основной смысл интерпретаторского подхода, который в исполнительском искусстве является основным. Онегин – вымышленный персонаж, не являющийся идеалом ни для какого времени, внутреннее состояние которого создатели легко описывают в трёх словах («убив на поединке друга»), по-прежнему волнует постановщиков и исполнителей. В этом феномен образа, музыкального в том числе, и феномен искусства. «Рассматривая композиционные построения Херхайма, несложно принять собственные фантазии за режиссёрский замысел, но мне думается, я не сильно ошибусь, если предположу, что именно многоплановый образ Онегина <...> становится воплощением загадочности русской души» [17].

Всё же основным музыкальным образом «Онегина», как нам кажется, является «стук сердца», идеально переданный Чайковским в темпоритмическом выражении, в дубль-штрихе струнных на аччелерандо

(accelerando). Он сопровождает главных героев в кульминационных моментах развития музыкальной драмы, гениально характеризуя внутреннее состояние действующего лица. Но это уже к вопросу о средствах музыкальной выразительности, которые вкупе с музыкальным образом по примеру содержания-формы могут составить монокатегорию музыкальной эстетики.

Проблема рассмотрения музыкального исполнительства с позиции философии искусства, безусловно, заслуживает детального изучения – задачей отдельной статьи, как правило, бывает попытка привлечь внимание к теме.

Хорошим композиционным заключением (когда в душе писавшего возникает мысль – «кончаю, страшно перечить») всегда может стать «чужая» цитата. *«Современный мир находится в ситуации глобального переосмысления феномена искусства как на теоретическом уровне, так и в сфере самой арти-практики, при этом кардинальной трансформации подвергаются практически все сущностные с точки зрения классической эстетики основы искусства и в первую очередь его эстетическая ценность. И тем не менее утверждение о смерти искусства как эстетического феномена пока представляется мне преждевременным»* [11, с. 225].

Список литературы

1. "Евгений Онегин" на сцене Венской камерной оперы. https://tvkultura.ru/article/show/article_id/119647/
2. Аркадьев, М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования / Изд. второе, исп. и доп. М.: Библос, 1993. - 168 с.
3. Арнонкур, Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки [Текст]. – Перевод по изд.: Nikolaus Harmoncourt, «Musikals Klangrede. Wegezueinempneuen Musikverständnis».
4. Асафьев, Б. В. Евгений Онегин. Лирические сцены П. И. Чайковского [Текст] / Б. В. Асафьев // Избранные труды. – М.: Академия наук СССР, 1954. – Т. 2. – С. 73–141.
5. Барт, Р. Смерть автора // Барт, Ролан. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : М.: Прогресс, 1994. С. 384–391.
6. Барт, Р. Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна // Строение фильма [сб статей] / сост. К. Разлогова. — М.: Радуга, 1984. С. 175–187.
7. Барт, Р. Нулевая степень письма / пер. Г. К. Косикова // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 306—349.
8. Барт, Р. От произведения к тексту // Барт, Ролан. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : Пер. с фр. / Р. Барт ; Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. С.413–423.
9. Басин, Е. Я. Семантическая философия искусства / Е. Я. Басин ; Российская акад. наук, Ин-т философии, Акад. гуманитар. исслед. – 4-е изд., доп. – М. : Гуманитарий, 2012. – 348 с.
10. Бонфельд М.Ш. Музыка: язык или речь? / Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия "Проблемы музыкознания", вып. 8. СПб, 1996. С. 15 – 39.
11. Бычков, В. В. Эстетика : учебник / В.В. Бычков. — М.: КНОРУС, 2012. — 528 с.

12. Васянин А. Михаил Богдасаров: Актер должен сам быть автором и режиссером своей роли <https://rg.ru/2014/01/16/bogdasarov-site.html#>
13. Григорьев, В. Ю. О роли времени в исполнительском процессе [Текст] : тр. / В. Ю. Григорьев ; Моск. гос. консерватория // Вопросы исполнительского искусства. – М., 1981. – С. 3–14.
14. Казанцева, Л.П. Автор в музыкальном содержании / РАМ им. Гнесиных. – М., 1998. – 248 с.
15. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания [Текст] / Л. П. Казанцева. – Астрахань : Волга, 2009. – 368 с.
16. Курмачёв А. «Евгений Онегин» Чернякова: восемь лет спустя. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/evgeniy-onegin-chernyakova-vosem-let-spustya/>
17. Курмачёв А. В поисках ключа к загадочной русской душе... «Евгений Онегин» Штефана Херхайма в Амстердаме. <http://operanews.ru/11071001.html>
18. Ноздряков Д. Леонид Юзефович: Все самые важные книги мы прочитываем в молодости. <http://ulpravda.ru/rubrics/interview/leonid-iuzefovich-vse-samyevazhnyeknigimuprochityvaemv-molodosti>
19. Рагс, Ю. Н. Уровни и содержание музыковедческих измерений // Эстетика: информационный подход. Проблемы информационной культуры / ред. Ю. Зубов, В. Петров. М.: Смысл, 1997. Вып. 5. С.14-41.
20. Петровская, Е. Теория образа. М.: РГГУ, 2010. — 281 с.
21. Фаулз Д. Пять повестей: Башня из черного дерева. Элиддок. Бедный Коко. Энигма. Туча. : [повести: пер. с англ.] / Джон Фаулз. - М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2006. - 444 с.
22. Фуко, М. Что такое автор / Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., Касталь, 1996, — 448 с. С. 5 — 53.
23. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000, – 320 с.
24. Холопова, В. Н. Теория музыкального содержания как наука. Проблемы музыкальной науки [Текст] / В. Н. Холопова. – 2007. – № 1. – С. 15–25.
25. Холопова, В. Н. Три стороны музыкального содержания. Музыкальное содержание: наука и педагогика [Текст] : материалы I Рос. науч.-практ. конф. / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; Уфимский гос. ин-т искусств им. Загира Исмагилова. – 2002. – С. 55–76.
26. Холопова, В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. Журнал Общества теории музыки. 2014. № 1 (5). С. 20-42.
27. Храмов, В. Исполнение как интерпретация идеи музыкального произведения. “Культурная жизнь Юга России” № 4 (63), 2016. С. 101-104.
28. Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. СПб.: Symposium; М.: Изд-во РГГУ, 2005. - 502 с.
29. Якупов, А. Н. Коммуникативный универсум музыки [Текст] / А. Н. Якупов // Художественное образование и наука. – 2017. – № 4. – С. 40–45.