

МЕТАПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация. Предмет исследования — возможности применения термина «метапоэтика» по отношению к музыкальному искусству, цель — определение наиболее эффективных подходов к разработке метапоэтики музыки на основе анализа современных литературоведческих, музыкально-теоретических и философских концепций. В ходе проведенного исследования показано, что метапоэтика музыки, ориентируясь на соответствующие установки в области литературоведения, обладает спецификой, определяемой невербальным, неизобразительным и процессуальным характером музыки. Специфика эта состоит в более явной, нежели в других искусствах, значимости метатекста — подвижной, открытой системы метаэлементов в самом произведении. Отсюда определяющая роль имплицитного подхода к метапоэтике музыки — необходимость концентрации внимания, прежде всего, на музыкальной форме как разворачивающегося смысла, сопряженного со значительной обобщенностью, абстрагированностью репрезентируемых в музыке образов и событий, которые допускают несравнимую с другими видами искусства многозначность и вариативность. В связи с этим наиболее правомерным, обоснованным и перспективным подходом к метапоэтическим разработкам в области музыки является философия поэзиса как диалектика порождения, становления, или восхождения, дополняемая методом трансрефлексии, или трансференции, который выявляет эмерджентный и транспарентный характер музыкального целого. Указанный подход в наибольшей степени отвечает специфике музыки, не противоречит ни одному из методов, декларируемых в метапоэтических исследованиях, обладает необходимой эвристичностью, этикой взаимонуждаемости и открыт для получения нового знания.

Положения и выводы работы могут быть использованы в культурфилософских, эстетических, музыкально-теоретических, культурологических исследованиях, в научно-исследовательской и учебной работе со студентами вузов, магистрантами, аспирантами, молодыми учеными. Основной метод исследования — интегративно-дискурсивный подход, нацеленный на широкий охват различных мнений, на уважительное отношение к авторам, на поиск истины в моментах пересечения множества точек зрения.

Новизна работы состоит в следующем: 1) объединение различных точек зрения в рамках метапоэтического дискурса позволило выявить специфику метапоэтики музыки и определить наиболее перспективные пути её развития; 2) показано, что отечественные авторы, несмотря на значительное влияние западноевропейских теорий, в частности, взглядов М. Хайдеггера, в своих трудах нередко преодолевают антропоцентрический уклон и в хронотопе музыки как поэзиса со-бытия усматривают важную роль не только «горизонталей», но и «вертикалей»; 3) обоснована необходимость и в эксплицитной метапоэтике — литературном наследии композитора и его эпохи — не столько с целью уточнения авторского метода, сколько для определения философских и художественных позиций композитора, позволяющих судить о следовании его идеям, культурным традициям его времени, о степени нуждаемости в них; 4) имплицитный и эксплицитный подходы к метапоэтике музыки с использованием метода трансференции апробируются автором в учебной и научно-исследовательской работе со студентами музыкальных специальностей вуза и молодыми учеными, доказывая свою эффективность.

Выводы. Раскрываемые в статье методологический и методический аспекты метапоэтики музыки подтверждают актуальность, теоретическую и практическую значимость проведенного исследования. Од-

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта № 13-33-01021 «Философия музыки в России конца XIX — начала XX вв. в контексте проблем современности».

нако затронутые в работе вопросы метапоэтики лишь намечают пути, по которым может идти дальнейшее развитие этой интересной и плодотворной области знания.

Ключевые слова: метапоэтика, имплицитная, эксплицитная, музыкальное искусство, музыкальная поэтика, поэзис, становление, восхождение, трансфлексия, трансференция.

Архетипическая, ментальная и экзистенциальная определенность человеческого бытия в наиболее ясном и гармоничном виде представлена в искусстве. Именно здесь с наибольшей полнотой реализуется творческая свобода человека в познании и изменении себя и мира, в воссоздании «символической вселенной» (М. Хайдеггер), адекватной идеалам и ценностям, знаниям и опыту человека. Но если в словесных и изобразительных искусствах более явно выступает мифологизация видимого мира, то музыка, соединяя духовное и материальное, высшие и низшие миры, в скрытом виде содержит в себе все вещи и явления и представляет «высшую тайну науки о человеке» (К. Леви-Стросс), с наибольшей степенью достоверности репрезентирующую законы Космоса, подлинный образ и причину существования Вселенной, Божественную сущность человека и природы. Тайны музыки, привлекающие выдающихся мыслителей на протяжении всей истории человечества, с трудом поддаются рефлектирующему сознанию, но их раскрытие особенно актуально в наше время — время опасного расшатывания фундаментальных основ бытия, норм и принципов отношения человека к природе, к людям, к самому себе. Это заставляет нас вновь и вновь обращаться к языку музыки с самых разных позиций, в том числе, с позиций трансдисциплинарности. В связи с этим особый интерес представляет осмысление возможностей применения к музыке понятия метапоэтики, успешно разрабатываемого К.Э. Штайн и её школой в рамках эпистемологии, литературоведения и лингвистики.

Согласно концепции К.Э. Штайн, метапоэтика, направленная на раскрытие тайн познания и творчества, — «это поэтика по данным метапоэтического текста, или код автора, имплицитный или эксплицитный в текстах о художественных текстах, “сильная” гетерогенная система систем, включающая частные метапоэтики, характеризующаяся антиномичным соотношением научных, философских и художественных посылок. Объект ее исследования — словесное творчество, конкретная цель — работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайны мастерства; характеризуется объективностью, достоверностью, представляет

собой сложную, исторически развивающуюся систему, являющуюся открытой, нелинейной, динамичной, постоянно взаимодействующей с разными областями знания»¹. В свете метапоэтики поэтическое творчество имеет определенную динамическую направленность к познанию не только реальности, но и умонепостигаемого бытия. Система метапоэтики выявляется путем анализа частных метапоэтик (произведений разных авторов), поскольку в поэтическом произведении, в самом слове, заложены потенции к познанию бытия и творческого процесса. Наибольшая полнота авторского кода содержится в *метаязыке* поэтического текста, который выявляется в не всегда осознаваемой самим автором *самоинтерпретации*, осуществляемой на протяжении всей его творческой жизни и становящейся своего рода саморефлексией, самосознанием, самопознанием, представленном как в самоистолковании художником своего творчества, так и в форме его произведений. Отсюда — важность в метапоэтическом подходе мнения поэта о собственном творчестве, выраженного в его статьях, письмах, документах, декларациях и манифестах, в воспоминаниях современников. И чем шире и полнее такое наследие, тем полнее вырисовывается метапоэтика. В силу владения поэтом и прозаиком художественным словом, эти тексты нередко могут рассматриваться как произведения искусства. Однако гораздо более заманчив путь выявления «внутренних замечаний» поэта или писателя по поводу своего творчества, которые обнаруживаются в его сочинениях, в авторских отступлениях и даже «умолчаниях», в отношении автора к языку его произведений, к их архитектонике, раскрывающей особенности сопричастия автора к миру и своим героям².

Одна из ведущих черт метапоэтики — *энциклопедизм* как проявление энциклопедизма личности художника, его способности оперировать гуманитарными и естественнонаучными знаниями. Всеобъемлющий и многосторонний характер метапоэтического дискурса обеспечивается син-

¹ Штайн К.Э., Петренко Д.И. Метапоэтика Лермонтова. Ставрополь, 2009. С. 24–25.

² Там же. С. 10.

тезом науки, философии и творчества, благодаря чему метапоэтика есть «самая подлинная наука» с присущей ей «совершенной *достоверностью* и *объективностью*», с наличием *дистанции* по отношению к художественному произведению, отвечающей требованиям общественных наук. Ну а самое сильное доказательство объективности метапоэтики — это художественные качества произведения, соответствующие метапосылкам художника. Связь метапоэтики с философией обеспечивает выход метапоэтического мышления на идеи всеобщего или общенаучного уровня, коррелирующие с художественными и метапоэтическими откровениями. Эксплицируя в своем развитии «то, что поэзия “схватывает”, не рассуждая», метапоэтика заключает в себе множество «неоцененных» открытий, которые опережают научное знание и могут быть оценены «только тогда, когда оно станет явным, научно разработанным»³. Примером этому служат метапоэтические тексты русских поэтов-символистов, в частности, статьи В.Я. Брюсова, в которых предвосхищены многие положения неклассической логики конца XX века. «Нечёткая» логика, обилие метафор, неопределенных терминов, присущие метапоэтике, — следствие наличия в ней антиномических признаков искусства, философии и науки. Результаты метапоэтических исследований проверяются «в системе связной структуры идей, функционирующих в определенное время» и связанных с современными концепциями, и именно метапоэтика, по мнению её разработчиков, способна обнаруживать некие общезначимые законы творчества и критики, их соотношение с исторически меняющимися правилами поэтической техники, вытекающими из опыта сложных внутренних переживаний художника. Концепция метапоэтики, рожденная стремлением избежать привнесения в анализ поэтических текстов готовых схем, стандартов и шаблонов, выходит за рамки собственно литературоведения и способна к экстраполяции в любую область художественного творчества, в том числе, музыкального. Однако применение основных положений метапоэтики по отношению к музыке требует некоторых дополнений.

Исследование и музыкальных, и литературных текстов всегда должно стремиться к объективности, быть осмысленным, компетентным, ответственным, обоснованным, «открывающим» автора и выводящим его из прошлого в настоящее

³ Там же. С. 23.

и будущее. Но музыка, в силу своего невербального характера, максимальной многозначности и субъективности, заключает в себе большую долю трансцендентного, нежели искусство слова, а её познавательные возможности по приближению их к Истине не имеют себе равных. Что же касается метаязыка музыки и авторского кода композитора, то самоинтерпретация создателя музыкальных произведений, оставаясь чаще всего им самим неосознанной, заключается главным образом в музыкальной форме, где сосредоточены все высказывания, все внутренние замечания и все умолчания автора по поводу «говоримого», и где имплицитно самое непосредственное его отношение к миру, к жизни своих символически означенных «героев». В этом смысле музыкальное высказывание вполне самодостаточно, и если оно вызывает у слушателя адекватную эстетическую реакцию — «ощущение радости полноты бытия» (В.В. Бычков), то акт познания уже свершился. Однако любое откровение, данное умонепостижимым образом, требует умопостижимой словесной расшифровки. Только в этом случае полученное знание может стать осознанным, превратиться в более отчетливый идеал, зримый образ, в стимул к жизни и руководство к действию.

Композиторы, за редким исключением, не обладают даром писателя или поэта, но их стремление привлечь слова и визуальные образы к прояснению своих задач, находок и озарений в наиболее явной форме представлено в жанрах вокальной и программной музыки, производной от изначального синкретизиса музыки и слова. Желание осмыслить в слове большую долю бессознательного в музыкальном творчестве подтверждает и пример того, как один из композиторов долго просил автора этих строк произвольно проговаривать разные слова, и только потом объяснил, что ему это нужно для названия уже законченного сочинения. Вместе с тем мы можем подтвердить значимость эпистолярного наследия, статей, монографий композитора, воспоминаний о нем современников. Углубленное в результате подобного рода экспликаций понимание музыки студентами, осваивающими курсы философии музыки и анализа музыкальных произведений, часто порождает их влюбленность в личность композитора, осознание духовного с ним родства, что порой приводит к кардинальным изменениям в осмыслении ими самих себя и общей картины мира. Однако усвоенный таким образом «горизонтальный», «сепаративный» метапоэтиче-

ский текст определяется условиями и содержанием «вертикального», «иннективного» метатекста как подвижной, открытой системы метаэлементов в самом музыкальном произведении.

Термин «метапоэтика» в науке о музыке до сих пор не освоен, однако в последние годы появилось немало работ, в которых используется термин «музыкальная поэтика», относящийся со времен Николая Листениуса (XVI век) к музыкальной композиции и технике завершеного, целостного произведения, создание которого связано с идеей Творца. Исследования отечественных ученых в этой области подготовлены целым рядом работ, затрагивающих философско-эстетическую проблематику языка музыки (Б.Л. Яворский, Б.В. Асафьев, Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман, Е.В. Назайкинский, В.В. Медушевский), семантики и интерпретации музыкального текста (М.Г. Арановский, М.Ш. Бонфельд, В.Н. Холопова, Л.Н. Шаймухаметова, Л.П. Казанцева, Г.Р. Тараева и многие другие). Касаясь вопросов музыкальной поэтики, авторы нацелены на определение специфики отражения в музыке картины мира, персонажности, событийности, вечных человеческих ценностей.

Основным положением метапоэтики близок подход, применяемый Н.С. Гуляницкой к анализу духовной музыки русских композиторов XX века⁴. Рассматривая музыкальную поэтику как систему эстетических средств, композиционных принципов, структуру произведений, а метод поэтики как изучение отдельных авторов, школ, направлений, эпох, автор связывает воплощенную в духовной музыке систему жанров, языка, принципов формообразования с образно-смысловым строем произведений, с культурно-исторической ситуацией в стране, с обобщенной «русской идеей», куда каждый композитор вносит особенности собственного звукосозерцания. Этому сопутствуют апелляции автора к теории и истории музыки, философии, эстетике, культурологии, литературоведению, поиск онтологических корней русской духовной музыки, аналогий между музыкой церковной и нецерковной, духовной музыкой России начала и конца XX века, между музыкой и словом, музыкой и краской. При этом Н.С. Гуляницкую «интересует как “невыговоренная”, “имманентная” поэтика, так и “выговоренная”, то есть теоретическая поэтика», отчего, кроме аналитических

изысканий в сфере времени-пространства музыки, её жанрово-стилевых признаков, выразительных средств, автора привлекает «живое слово современников — слова композитора, музыковеда, критика и просто музыканта»⁵. Пытаясь осознать и описать процессы уходящего века, Н.С. Гуляницкая сводит различные принципы конструирования музыкального материала к понятиям «единораздельной цельности» и «сверхструктурной данности», обращаясь к образам Священного Писания, воплощаемым в музыкальном тексте.

Наиболее распространенный взгляд на поэтику музыки представлен объективацией в содержании и форме музыкального произведения личности композитора. Отмечая обострение проблемы авторского присутствия в современной музыке и считая неправомерной передачу в ней главенствующего места исполнителю и слушателю, Л.П. Казанцева слышит в музыке «легенду» композитора о самом себе, частицу его авторского «я», которая перевоплощается в элемент художественной системы и подчиняется ее законам⁶. Композитор, выступая в содержании музыкального произведения в разных ипостасях и обликах, занимает высшую ступень в его иерархической структуре и «присваивает» себе главную мысль. Предвосхищая обвинения в адрес своей концепции «о полном и безапелляционном тоталитаризме авторской личности» в содержании музыкального произведения, Л.П. Казанцева допускает в него и другие образы, говорящие о «скромности» автора, выдвигающего на центральное место другого человека, «человека вообще, Человека» и даже «нулевую форму образа автора» (древняя, средневековая, авангардная музыка). Мобильность автора проявляется в интровертной или экстравертной позиции к собственному творчеству, самоутверждению или покорности «требованиям объекта», в подпадании под корректировку слушательского восприятия, в постепенной или революционной рефлексивности по отношению к общекультурным процессам. А подлинное значение автора в произведении осознается при объединении интраиндивидуального (индивидуальные качества субъекта), интериндивидуального (пространство межиндивидуальных связей) и метаиндивидуального (выход за рамки индивидуальной и совместной деятельности с целью воз-

⁴ Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002.

⁵ Там же. С. 12.

⁶ Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 248 с.

действия на других индивидов) аспектов личности композитора, который способен воздействовать на личностный инвариант культуры, на «сознание современника и потомка, в первую очередь творца». Признавая неисчерпаемость художественного отражения творческой личности, главным для исследователя Л.П. Казанцева считает не просто сохранение «имени» и «тела» композитора, но раскрытие «всех его тайн» путем углубления наших представлений о музыке разных эпох. Но, несмотря на раскрытие существенных моментов авторского присутствия в музыке, данная концепция довольно статична и, конечно же, предельно антропо- и автороцентрична. Об этом говорит и урезание «вертикали» и «горизонтали» в содержании музыки до взаимодействия авторского начала с личностями исполнителя и слушателя, где главное то, что происходит с самим автором.

Развитие этих взглядов дано в разработке категории «персонажности», привнесенной в теорию музыки из литературной поэтики и оперной драматургии, где субстанциональные свойства персонажа (образа человека) значимы в раскрытии драматургического конфликта⁷. Считая необходимым рассматривать персонажность в музыке с эстетических и культурологических позиций, В.И. Немковская подчеркивает важность привлечения зрительно-наглядного и понятийного компонентов по отношению к «чистой» музыке, которая вследствие высокой степени абстрагированности фиксирует лишь самые общие «видимые» черты музыкального персонажа. Этим чертам соответствует понятие «индивидуальности» как некоей предметности и отличности от «других», сосредоточенной в пространственно-временной упорядоченности средств музыкальной выразительности. В результате анализа музыкальных структур непрограммной инструментальной музыки делается вывод о типичности персонажной формы видения человека для эпохи барокко и конца XX века, что обусловлено антропоцентрическими установками этих культур.

Более широкий мир поэтики музыкального текста представляет конкретизируемый «герой» как «модель человека в различных его проявлениях»⁸. На основе анализа инструменталь-

ных пьес детского репертуара Р.М. Байкиева раскрывает способность музыки к олицетворению скрытых или явных «героев» в образах человека, антропоморфных существ, живой природы, предметного мира как речевых субъектов с присущими им «голосами» и интонационными лексиками, реализуемыми чаще всего в различных формах диалога. Метафорическая реализация в музыке визуальных образов, сюжетного действия, пространственно-временных перемещений, ситуативных признаков говорит о наличии в музыке внешнего и внутреннего, биологического и социального, двигательного-пластического и эмоционально-речевого факторов. Вместе с тем понятное стремление вызвать у ребенка визуальные представления при восприятии музыки требует от педагога внимания и осторожности. В практике автора этих строк возникла ситуация, когда на просьбу к малышам придумать заголовок к проигранной пьесе Д.Б. Кабалевского «Танец молодого бегемота», на фоне ожидаемых названий («Медведь», «Тёмный лес», «Большой дом» и т.п.), один из ребят дал ей имя «Зайнышка», вызвав сначала общий смех, а затем убедив всех в правильности такого определения демонстрацией события: зайка-хвостун важно ходит по кругу перед собравшимися лесными зверями, похваляясь своими мышцами и победой над царем зверей. Более других связав музыку не с внешним, а с внутренним, мальчик проявил большую чуткость и оригинальность в её восприятии и распредмечивании.

Особую позицию занимает М.Ш. Бонфельд: воплощаемая в каждом музыкальном произведении эстетическая концепция неисчерпаема по смыслу и несводима к её передаче на словесном уровне, а любая образно-содержательная интерпретация музыки есть лишь одна из её версий — неточная, неполная и потому неадекватная⁹. Отрицая наличие метаязыковых высказываний и в музыкальной, и в словесной речи, автор считает высказывания о поэзии в поэтических произведениях лишь частью художественного смысла конкретного поэтического «организма», а метаязык, направленный на сами высказывания, находящимся на ином уровне, нежели описываемые в высказывании совокупности предметов, явлений, процессов: каждый известный сегмент вербальной и музыкальной речи ста-

⁷ Немковская В.И. Персонаж как категория музыкальной поэтики: дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2002.

⁸ Байкиева Р.М. Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара: дисс... канд. искусствоведения. Уфа, 2010.

⁹ Бонфельд М.Ш. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. Проблемы музыковедения. Вып. 8 (1996). СПб., 1996.

новится иным в зависимости от художественного контекста — он опосредован новым музыкальным целым и «становится частью новой художественной плоти». Но только в музыке достигается уровень, за которым — «семантическая немота», что позволяет говорить о воплощении в музыке «чистой» модели искусства. Рассматривая музыкальное произведение в качестве знака, М. Бонфельд выступает за структурно-семиотический подход, нацеленный на обнаружение и описание инвариантов, инвариантных связей и зависимостей в различных музыкальных структурах. Качество таких типических структур сопоставимо лишь с архитектурой, а все структурные элементы музыки, их функции и принципы формообразования, опосредуя немusикальный мир, являются специфически музыкальными. Важнейшей составляющей музыкальной речи М. Бонфельд считает мышление, а главной задачей в исследовании музыки — анализ музыкально-мыслительной, психологической деятельности композитора, исполнителя и слушателя, зафиксированной в логике музыкального развития, что, на его взгляд, не позволяет взглянуть на музыкальное мышление с общеэстетических и философских позиций.

Путь к исчерпывающей характеристике музыки пролегает, согласно М. Бонфельду, от выявления типического к уникальности мыслительных аспектов континуального характера, к проблеме связности и обнаружению критерия завершенности, присущего данной художественной мысли. В связи с этим в музыке выделяются драматургические типы *действия и повествования, мышления и состояния*, отличающиеся разной степенью активности взаимодействующих «персонажей», напряженности мысли, материала, уровнем его *плотности*, или степени насыщенности событиями. Неисчерпаемые возможности взаимоотношений этих типов обуславливают уникальность каждого музыкального сочинения. И если эмоциональная «зараженность» всех видов искусства — следствие действия закона *синэстетического (эстетического) резонанса*, то специфика музыки как аналога абстрактно-мыслительного процесса более других искусств приближает нас к континуальному мышлению. Этому способствует наибольшая отвлеченность музыки от предметных реалий внехудожественного мира, выраженная непрерывность музыкальной ткани. Обладая в связи с этим наибольшей непосредственностью, интимностью эмоционально-эстетического воздействия на челове-

ка, музыка призвана усовершенствовать личность пробуждением и гармонизацией всех сфер человеческого духа¹⁰. То, что даже в музыке эмоция не выступает исчерпывающим феноменом, отмечает и В.Н. Холопова: «внося положительную окраску в весь “механизм” музыкальной композиции, эмоция не может быть самим этим “механизмом”, но она изощренно действует во всех мелодико-гармонико-ритмико-тембровых соотношениях музыкальной композиции, внося в них одухотворенный голос живой человечности»¹¹.

В завершение краткого обзора различных взглядов на поэтику музыки укажем и на позицию Е.В. Назайкинского, который видит наиболее сжатую форму репрезентации образа мира, жизни, вечности, высших человеческих ценностей — в музыкальной миниатюре¹². В этом воплощении принципа «большое в малом» действует не только масштабно-количественный, но и поэтический, художественный, эстетический критерий, в результате чего в музыкальной миниатюре не ускоряется время, не уменьшается мировое пространство, неизменными остаются интонационные, сюжетные, композиционные принципы, а обобщенные музыкальные формы тяготеют к синкретичности и метафоричности языка. Но главное то, что здесь, как и в других искусствах, в культуре повседневности, таится некая «художественная магия». Интерес к этой «магии», равно как и методологическая недостаточность приведенных выше важных и показательных концепций музыкальной поэтики понуждает нас вновь обратиться к термину «метапоэтика».

Лежащее в основе этого термина слово «поэтика» (от греч. ποιητικη — поэтическое искусство) в литературоведении и смежных с ним науках чаще всего трактуется как то, что уже случилось — поэтическая форма как уже ставшая структура, используемая в ней техника, нормы и правила художественного языка, реализуемые на разных пространственно-временных уровнях. Добавление к «поэтике» частицы «мета» (от греч. μετά — между, после, через) подразумевает приращение к описанию поэтического объекта форм и смыслов, спо-

¹⁰ Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. СПб., 2006.

¹¹ Холопова В.Н. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 19.

¹² Назайкинский Е.В. Поэтика музыкальной миниатюры // Израиль XXI века: Музыкальный интернет-журнал. (<http://www.21israel-music.com/Poetika.htm>).

собствующих перерастанию его в новое качество. Но если иметь в виду производность «поэтики» от древнегреческого «поэзис» (ποίησις), означающего становление, созидание, творчество, то содержание термина «метапоэтика» выходит на еще более высокий уровень.

Поэзис в современной отечественной философии рассматривается в онтологическом ключе с выходом на гносеологические и аксиологические аспекты. Основанием такой трактовки поэзиса часто служат работы Э. Гуссерля и М. Хайдеггера, связывающих поэзис с понятием *горизонта*, точнее, с бесконечным движением к горизонту, любая актуализация которого на основании созерцаемой предметности открывает внутреннюю, потенциальную сторону предметов и представляет собой «движение в направлении более широкого восприятия, приближение к границе невозможного представления»¹³. Выделение Д.У. Орловым важности *смещения* «окна трансцендирования», от которого зависит то или иное видение предмета, подтверждает наличие своего «окошка» у каждого мыслителя. Так, у Хайдеггера — это «край», или «складка Бытия», требующая, с одной стороны, *отрешенности* от трансцендентально-горизонтальных представлений, а с другой — проникновения в суть вещей, совпадающего с разворачиванием движения от языкового выражения к выражаемому. Поддерживая этот взгляд, но выделяя значимость в поэзисе «аудиального ряда» («слушания тишины») как «воцарения истинной пустоты», которую могут слышать лишь философ и поэт. Эта «пустота» порождает все отпадающие от неё вещи и в области поэзиса оказывается «превышающей все и вся полнотой». Задающий форму единства имени и света некий «третий элемент», отступая «в неизреченное и невидимое» и оставаясь неуловимым и безотносительным, оставляет «следы». Отслеживание этих следов и есть задача грядущего мыслителя, внеисторического и обладающего «уникальными сверхчувствительными ушами», которые фиксируют «тонкие вихри в строе сущего и в слоях языка». Немалая заслуга Д. Орлова — обнаружение в одном из последних стихотворений Хайдеггера итога длительного пути вопрошаний философа: структурированный по типу «дислокативной складки» («в двоенье одного»), путь этот завершается *благодарностью* — «самым глубин-

ным, исконным, неискаженным и чистым» мотивом, который достигает недоступного¹⁴.

С.А. Смирнов в понимании поэзиса отталкивается от «онтологического вызова» как «вызова абсурда и хаоса», на который поэт ищет ответ¹⁵. Созидая в стихах свою форму мира, поэт повторяет ритм времени в ритме стихов, результат чего всегда проблематичен, ибо «поэтом глаголет само бытие». Рождается же поэтическое в *зазоре, сдвиге*, возникающем в речевом акте как действию «типа дуэли» и представляющим собой *орудие поэта* в его «заботе по автопоэзису». Орудие это есть «некий антропологический органон», имеющий особую антропогенную архитектонику, своё «культурное тело». Желая видеть в поэте живого собеседника в его «живом поступке», нацеленном на участие, деятельное бытие, С.А. Смирнов призывает к столь же участию, ответственному пониманию человека-творца, который в условиях современной «онтологической трещины» представляет собой «единственное событие бытия», конкретный пространственно-временной центр этого мира — центр исхождения действительных оценок, утверждений и поступков, «центр единственной ценности», который «и мыслится, и видится, и любитя», сколь бы жалким и подлым он ни был¹⁶. Представленная позиция, полагающая первоисточником поэзиса хаос, абсурд и агрессию, вполне объяснима в наше время, однако она и довольно проблематична, поскольку вряд ли по «орудиям» нескольких поэтов можно судить об истинном смысле бытия. Однако нам очень понятно участие отношение к поэту.

Иное отношение к Поэзису (именно так, с большой буквы, автор пишет это слово) находим в статье Т.В. Суриной¹⁷. Рассматривая Поэзис как архетип культуры, ведущий к обретению смысла и созиданию, автор видит в его основе логическое воспроизведение изначального сотворения мира Богом из ничего (протодействие) и делает акцент на *свершении* «человекомерного космоса». Поэзис как осмысление первоначального порядка в экзи-

¹⁴ Там же. С. 58.

¹⁵ Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Иосиф Бродский: Из цикла очерков по антропологии стиха // Электронный альманах о человеке. (<http://antropolog.ru/doc/persons/smironov/smironov171>).

¹⁶ Там же. С. 56–57.

¹⁷ Сурина Т.В. Поэзис как архетип культуры // Вестник Томского государственного университета. 2008. Вып. 316.

¹³ Орлов Д.У. История и поэзис // EINA1: Проблемы философии и теологии. 2012. № 2 (002). С. 51.

стенциальном хаосе бытия задает хроно- и топологию культуры, природы, духа и материи. Отыскивая «след» Поэзиса в природе, человек стремится к раскрытию сокровенного в ней как «в прежде существовавшем бытии», связка которого с человеческим миром в акте Поэзиса есть глубинное воспроизведение «первораны», из которой выходит упорядоченный космос. Мир несводим к центральному положению в нем человека, и понять поэзис можно только обращением к жизни и свету как *появлению* истины, определению, осмыслению бытия, его пределов в хронотопе бытия человеческого (четыре резонирующих стороны: вечное и временное, предельное и беспредельное, или земное и небесное, смертное и божественное). Здесь господствует динамика повторения и взаимодействия отражающего и отражаемого, в результате чего «весь мир есть чудо отражений и умножение прозрачных граней события-появления». Позволяя свершаться новому бытию, Поэзис не дает распасться качественно разнородным пространствам всех культурных эпох, а приводит их к мере и границе в едином очертании благодаря отношениям *близости*, или «союзу-борьбе» — силе подобий, сближений, тождеств всего со всем, силе «против» и «друг-с-другом», силе возврата и повторения. В свой предел — произведение — Поэзис вкладывает «оглашение сокровенно предначертанного», «событийное пространство», или архаическую субструктуру, данную «сразу и целиком как одновременность всех времен» и всех пространств, и постигается эта структура лишь внимающим взором. Поэзису присуще «свойство телеологического тепла, согревающего человека в мире», способствующего решению всех человеческих проблем и упразднению прозы мира. Будучи первобытным языком и историческим выражением расового, национального и классового сознания, поэзия дает человеку понять, «что он нечто большее, чем просто орудие истории», ибо в поэзии звучит «мировая музыка», а ее ритмы и рифмы — «созвучия и отголоски мировой гармонии». Гармония эта «совмещает в себя все лики, но не имеет лица, так как за ней прячется Пустота, блестящее доказательство дутого величия всех дел человеческих!»¹⁸. Вывод этот, сделанный поэтическим критиком и разделяемый Т.В. Суриной, печален и в то же время оптимистичен, и далек как от «горизонтального» видения мира, так и от

¹⁸ Пас О. Поэзия. Критика. Эротика. М., 1996. С. 69.

мрачного, депрессивного или агрессивного его осмысления.

М.К. Мамардашвили видит в поэзисе символ, или возможную гармонию, которая невозможна, как «нота существующего, но несуществующего лада»: «Как будто его в действительности не существует, но при этом ты воспринимаешь реальность как нарушение гармонии, этого лада. Это какая-то идущая откуда-то песня...»¹⁹. Поэзис как философия, или поэтическая жизнь философа, — необходимый элемент жизни, понимания *чувства жизни*, её ноты, тона существования. Уникальные ноты поэзиса поют ни о чем, ничему, ничего, ни о каком-то содержании, но это чувство собственного существования есть *чисто мужское дело, мужество невозможного, невозможной мысли*, до уровня которой способен подняться лишь философ, но — в полном одиночестве. Одиночество это можно сравнить с «ящиком резонанса», или «резонансной камерой» М. Пруста и П. Валери. Отстаивая в поэзисе жизнь, текущую благодаря построению в ней «какого-то понимания и какой-то структуры», внутри которой уже в более живом виде «фонтирует акт жизни... — смотришь ли ты на цветок или наслаждаешься пейзажем, любишь своих родителей или любишь свою возлюбленную», главным для человека в его существовании Мамардашвили считает «собрание своей жизни» и «пребывание в полноте своей в какой-то точке», в своем «поле, каким-то образом структурированном, имеющем законы, и мы свершаем в этом поле или не свершаем»²⁰. И если метафора пути человека — путь к «высокому», который не может быть прямым (по Данте, это «путь вниз и потом выныривание»), то человек у Мамардашвили, хоть и видит небо, но, вопреки герою Данте, не восходит «на гору», не может преодолеть «самого последнего страшного зверя — волчицу», аллегория жадности, «как цепляния за самого себя и любовь к самому себе как ты есть», ибо «В проекции тебя самого, какой ты есть с желанием высоко, ты не придешь к высокому»²¹. Чтобы расстаться с собой, надо пройти через ад, через колодец страданий. «Мужской дух» философа помог ему преодолеть этот «колодец», но, по его признанию, он

¹⁹ Мамардашвили М.К. Одиночество — моя профессия: интервью Улдиса Тиренса // Мераб Мамардашвили. Очерк современной европейской философии. М., 2010. С. 543.

²⁰ Там же. С. 537, 539.

²¹ Там же. С. 554.

не испытывал высоких мистических откровений, которые знал Данте, а любовь к другому понимал как некую претензию к нему — предоставить другому шанс «быть тем, что вы в нем иллюзорно видите, — быть лучше»²². В этом и есть, на наш взгляд, причина пессимизма, чувства одиночества и даже того «веселого трагизма», который М. Мамардашвили считал своим отличительным свойством и национальным качеством грузинского народа. Но если поэт способен преодолевать «волчицу», то это — настоятельное требование к философу, который обязан «*вживаться* в любимый предмет вплоть до художественного отождествления с ним», «доходить до настоящего интуитивного ясновидения», «полного самоотречения», когда «любимый предмет оказывается для него выше его самого», «становится для него живым центром его жизни, которому он служит, несколько этим не унижаясь» и «не думая о других, трусливых и неискренних путях»: «человек, ошарашенный любовью, созерцает и воспринимает предметы внешнего и внутреннего мира совсем иначе, чем человек с сухим и каменеющим сердцем, холодный и чопорный эгоист»²³. Тогда и лад и поэзис становятся не только возможной и необходимой, но реально существующей жизненной силой, чувством не только собственного существования, но и существования другого, других, всего мира.

В.И. Самохвалова, считая любовь причиной проявления принципа творчества и особым его типом, в котором имеются разные модификации и стадии развития данного чувства, подчеркивает, что любовь, проявляя себя в *притяжении противоположных полов* и восполняя достоинства и качества человека, сформирована духом, имеет прямое отношение к природе и «становится условием эволюции, направляемой уже не природой, но как бы сознанием человека»²⁴. Это «как бы» есть проявление Божественной Воли, составляющее мистический смысл любви и требующее «элемента внутреннего напряжения, которое создавало бы внутреннюю динамику развития». Драматическая полнота поиска *конкретной дополнительной*, восполняющей свойства друг друга, обеспечивающей огромное разнообразие форм и «лучших об-

разчиков человечества», ценных не только самих по себе, но и по своему возвышающему, улучшающему действию на прочих, создается путем разделения, противопоставления разных начал, устремленных к соединению²⁵. Процесс этот бесконечен, и конец его наступит лишь тогда, «Когда два будут одно и мужское будет женским и не будет ни мужского, ни женского»²⁶. Неполное удовлетворение земной любовью порождает «энергию поиска», выступающей «топливом» для творческого импульса, реализуемого в многообразной созидательной деятельности человеческого сообщества²⁷, и прежде всего в искусстве, где о силе всепобеждающей любви говорят все слова, все краски, все движения и все звуки. Эта любовь и составляет основу поэзиса музыки, которой объят и человеческий, и природный мир. Силу и качество жизни в этом целостном мире обеспечивает ритмичное взаимодействие мужского и женского начал, которое, по мнению ученых-естественников, пронизывает все известные тела и энергии. Так, новосибирский физик Ю.И. Кулаков выделил некую *сакральную структуру*, или *единый закон*, из которого вытекают все основные физические законы. Выраженный в фундаментальном уравнении субэйдосов женского и мужского рода, связанных понятием «отношения», и лежащий в самом Начале Мироздания, закон этот объединяет и оживляет известные ранее математические структуры, «соединяя физическую реальность с единым Планом Творения»²⁸. Заметим, что автор этих строк в результате многолетней разработки концепта лада — от анализа понятия лада в теоретическом музыкознании до исследования одноименного концепта в русском культурном дискурсе²⁹ — пришел к

²² Там же. С. 560.

²³ Ильин И.А. Путь духовного обновления // Ильин И.А. Почему мы верим в Россию: Сочинения. М., 2006. С. 159–160.

²⁴ Самохвалова В.И. Творчество: божественный дар; космический принцип; родовая идентичность человека. М., 2007. С. 414–415.

²⁵ Там же. С. 415–416.

²⁶ Климент Александрийский. Строматы, III, XII, 92.

²⁷ Самохвалова В.И. Творчество: божественный дар; космический принцип; родовая идентичность человека. М., 2007. С. 418.

²⁸ Кулаков Ю.И. Теория физических структур — математическое основание фундаментальной физики // Баранцев Р.Г., Векшенов С.А., Владимиров Ю.С. Метафизика. Век XXI. Сборник трудов. М., 2006. С. 136–139, 141.

²⁹ Миклина Н.Н. Русский лад как принцип миропорядка. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2007; Миклина Н.Н. Концепт лада в контексте русского культурного дискурса: дис... докт. филос. наук. Ставрополь, 2010; Миклина Н.Н. Мир А.Ф. Лосева как мир «чистого музыкального бытия» // Философские науки. 2008. № 10. С. 131–137; Миклина Н.Н. «Лад» и «ад» в русском философском дискурсе // Полигнозис. 2008. № 3. С. 120–132 и др.

аналогичному выводу. С категорий мужского и женского начал, их доминирования или дефицита, их отношений можно начинать метапоэтический анализ любого художественного произведения, но прежде всего, музыкального. Применение этих метафорических концептов позволяет ухватить начальную суть и существенные стороны протекания жизни в любых формах, структурах, жанрах и стилях музыки, в её ритмах, интонациях, тембрах, динамике, в любых навеваемых ею образах и событиях. Выявление этих онтологических оснований в многообразии уникальных музыкальных творений позволяет глубже постичь личность автора, оригинальность его мироощущения, мировоззрения, цели и мотивы его жизни и творчества на фоне культурных идеалов эпохи, яснее осознать права и возможности исполнителя в передаче композиторского замысла, точнее предвидеть результаты воздействия музыкального высказывания на слушателя.

Все приведенные точки зрения на сущность поэзиса и составляют богатство Лада как жизнепорождающего, организующего и структурирующего принципа, действующего в бесконечном многообразии своих проявлений. Любое событие начинается с наличия одного и другого — разных миров, отношения между которыми определяют прошлое, настоящее и будущее. Смысл этого противопоставления, по М.М. Бахтину, «есть абсолютное себя-исключение»³⁰: благодаря постоянному преодолению себя, Я человека не превращается в единственный центр мира, единственную ценность и единственную жертву. Однако не каждому это под силу. И если «именно поэты сообщают народу его идентичность»³¹, то и сам поэт проходит бесконечный путь падений и взлетов, темноты и прозрений. Доказывая этим свое неуклонное стремление к Истине, Добру и Красоте, способность к самопреодолению, самосовершенствованию и самопожертвованию, поэт подтверждает и одновременно опровергает мнение М. Хайдеггера, будто сегодня человек «не живет поэтически». Но, утверждая своим творчеством поэтическое жительство человека на земле, любой поэт, художник, музыкант, философ, как бы ни декларировал собственное одиночество, всегда надеется на понимание, требующее, главным образом, нашего сердца, побуждающего

разум к расшифровке авторского языка, содержания поэтических произведений.

Композитор, творя в предзаданном ему континуальном времени-пространстве, обладает относительной свободой в его переустройстве и гораздо большей свободой в переустройстве собственного бытия и сознания — как необходимости перед собою, обществом, перед Творцом. И чем больше таланта дано художнику, тем более его творчество влияет на насущное бытие и тем больше он несет за это бытие ответственности. По-своему выражая в музыке собственные идеалы, видение мира «здесь и сейчас», организуя жизненное пространство-время, композитор вносит в них автобиографический, психологический и социокультурный подтекст, степень своего профессионализма и энциклопедизма, стилистические, драматургические, жанровые предпочтения, отношение к традициям и новациям. Однако при всей открытости музыки в ней всегда сохраняется недосказанность, гипотетичность, отражающая сомнения и противоречия автора, связанные не только с его жизнью и творчеством, но с проблемами его народа, всего человечества. С наибольшей ясностью эти проблемы просматриваются в программной и вокальной музыке, где авторский дух органично сочетается с высокими субстанциями звука и слова. Слово строит и утверждает жизнь, продлевает память, а качественную действительность ему придает Глагол, его музыкальное звучание. Музыка — не просто выражение авторских чувств, но авторское мирозерцание, протекающее в царстве звуковой гармонии, созвучной с гармонией Вселенной и воссозданной композитором в соответствии с законами Земли и канонами человеческой музыки. Онтологическую связь поэзии и музыки подтверждают попытки осмысления поэтами (В. Маяковский, И. Бродский) истоков собственного творчества в слышании некоего «гула-ритма», или «музыки», на которую накладываются слова. Так, неудовлетворенность И. Бродского размерами стиха снималась «какой-то иной музыкой», «определенной доминирующей мелодией или нотой, которая упорно звучит в голове», или «шумом», или «музыкальным гулом», а при чтении других поэтов во рту у него возникал «определенный просодический вкус»³². Синестезийный характер музыкального творчества подтверждается «цветным слухом» композиторов, а

³⁰ Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7-и тт. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 68.

³¹ Сафрански Р. Хайдеггер. Германский мастер и его время. М., 2002. С. 382.

³² Бродский И. Книга интервью. М., 2005. С. 59–60.

также характеристиками музыкального звучания, связанными с сенсорной и кинестетической системами человека (звуки высокие, низкие, мрачные, светлые, легкие, тяжелые, мягкие, острые, звучание горькое, сладкое, терпкое, холодное, движение быстрое, медленное, ровное, круговое, плавное, шагом, скачками и пр.). Различное сочетание этих ощущений характеризует множество музыкальных тем, образов и событий, репрезентируемых композитором и тяготеющих к вечности, бесконечности, к Абсолюту — истоку и цели любого творчества.

Важнейшим для метапоэтики музыки является понимание поэзиса как диалектики становления, или возвышения, обоснованной А.Ф. Лосевым в качестве «мира чистого музыкального бытия», порождаемого противоположностью и тождеством *одного и иного*³³. *Обнаружение в этом бытии «следов становления» требует рефлексивной оптики, нацеленной на выявление диспозиций пространственно-временной конфигурации, которая заложена «традицией намеченного пути» и порождает множественность и различия этих диспозиций*³⁴. Так мы выходим к самым началам культуры, к рождающей, созидающей и производящей силе, к основам знания, позволяющим познавать творческие возможности произведений прошлого, настоящего и будущего. Что же касается понятия *интервальной структуры* как условного выделения границ-оппозиций, «между которыми возникает напряжение порождения нового смысла, не сводящегося полностью ни к одному из выделенных пределов»³⁵, то такие границы-оппозиции в музыке создают любые сопоставляемые в ней элементы, а возникающее между ними напряжение сродни ладовому тяготению, где именно неустойчивые, диссонантные формы стимулируют музыкальное развитие. Важным для нас является и замечание авторов о складывании универсума музыкального произведения из множества образных интерпретаций (поли-версумов) или, реже, в результате неожиданных прозрений. В связи с этим большой интерес для метапоэтики

музыки представляет обоснование авторами *метода трансференции*, нацеленного на удержание «тайны сверхчувственного непостижимого основания» от её «растворения во всегда уже известном и знакомом» — как основания свободы человеческого суждения и самой человеческой жизни. Сущность данного метода заключается в учете «нелинейности событий общения (со-общений)», когда «луч света» понимания отклоняется от исходной точки и воспринимается «как обнаружение собственной, имманентной нетождественности предмета мысли самому себе, его *собственной открытости поэзису становления*»³⁶. В результате любые предсуществующие предметности мысли засекаются в опыте *трансфлексии* как *порождающиеся* в нем. В поэзии они порождаются «вместе с соответствующим словом как событием речи», в музыке — в актах музыкального творчества и сотворчества. Возникающая в результате множественность, очерчивая место встречи с нерелексируемым, часто не сводится к единому логическому основанию, но может предвосхищать процесс диалогического общения и даже его результат, который в принципе непредвидим. Но еще важнее то, что трансфлексия, «как обосновывающая процедура, призвана удержать зону открытости друг другу и нуждемости друг в друге (толерантности в отношении себя и другого), защитить от рефлексивных «снятий»»³⁷. Внимая себе и другому и обращаясь к концептам — «творческим зародышам мысли», рефлексия и трансфлексия порождают совместные ритуализированные действия схватывания представляемого события, включая новое открытие мира произведения в «непрямом прикосновении к тайне». Таким образом естественно мотивируется эмерджентный характер музыкального целого, которое наполняется богатейшим содержанием, обрастая неким ореолом, многокрасочной аурой музыкально-речевых высказываний, направленных друг к другу и к Вечности.

Метод трансференции доказывает преимущество онтологии музыки, включающей в себя антропологию как важную и необходимую свою часть, а его использование особенно эффективно в условиях учебной и научно-исследовательской работы со студентами и молодыми учеными, име-

³³ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990.

³⁴ Киященко Н.И., Киященко Л.П. Культура: диспозиция и композиция поэзиса (интервальный опыт истолкования) // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 4. Том I (Гуманитарные науки). С. 288.

³⁵ Там же. С. 289.

³⁶ Там же. С. 291.

³⁷ Там же. С. 291–292.

ющими музыкальное образование: каждый из них способен не только представлять и отстаивать свои музыкальные предпочтения и точки зрения, но пытаться понять и принять вкус и позицию другого. Более того, в результате такой работы молодые люди начинают постепенно изменять свое, порой поверхностное, отношение к миру, к людям, к природе, учатся видеть невидимое, расширяют представления о реальности и всё чаще признаются в интересе к философии музыки, написанию эссе, научных статей, выступлениям на конференциях. Самое важное в реализации метода трансференции — это то, что вопрос «Кто самый правый?» чаще всего так и остается вопросом, «тайной за семью печатями», которая будит мысль, заставляет вопрошать, искать более веские

обоснования предполагаемому ответу, испытывать его на практике. Однако многое из этих тайн может раскрыть эксплицитная метапоэтика — мудрость композитора и его эпохи, запечатленная в литературном наследии. Полученные таким образом знания высвечивают приятие или отторжение интерпретаторами позиции автора, прежних традиций, процессы крушения или возрождения былого творческого духа, *поэзиса* искусства, науки, культуры, самой жизни.

Освещенные в данной статье вопросы, затрагивающие методологический аспект метапоэтики музыки, безусловно, его не исчерпывают, однако намечают некоторые пути, по которым может в дальнейшем развиваться эта интересная и плодотворная область знания.

Список литературы:

1. Байкиева Р.М. Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара: дисс... канд. искусствоведения. Уфа, 2010. 280 с.
2. Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7-и тт. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. 958 с.
3. Бонфельд М.Ш. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. Проблемы музыкознания. Вып. 8 (1996). СПб.: РИИИ, 1996. С. 15–39.
4. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. СПб.: Композитор, 2006. 648 с.
5. Бродский И. Книга интервью. 3-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2005. 784 с.
6. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
7. Ильин И.А. Путь духовного обновления // Ильин И.А. Почему мы верим в Россию: Сочинения. М.: Эксмо, 2006. 912 с.
8. Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 248 с.
9. Киященко Н.И., Киященко Л.П. Культура: диспозиция и композиция поэзиса (интервальный опыт истолкования) // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 4. Том I (Гуманитарные науки). С. 288–293.
10. Кулаков Ю.И. Теория физических структур-математическое основание фундаментальной физики // Баранцев Р.Г., Векшенов С.А., Владимиров Ю.С. Метафизика. Век XXI. Сборник трудов. М.: Бином. Лаборатория знаний, 2006. 288 с. С. 136–139.
11. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, Вопросы философии, 1990. С. 195–390.
12. Мамардашвили М.К. Одиночество — моя профессия: интервью Улдиса Тиренса // Мераб Мамардашвили. Очерк современной европейской философии. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 584 с. С. 516–548.
13. Миклина Н.Н. «Лад» и «ад» в русском философском дискурсе // Полигнозис. 2008. № 3. С. 120–132.
14. Миклина Н.Н. Концепт лада в контексте русского культурного дискурса: дисс. ... докт. филос. наук. Ставрополь, 2010. 322 с.
15. Миклина Н.Н. Мир А.Ф. Лосева как мир «чистого музыкального бытия» // Философские науки. 2008. № 10. С. 131–137.
16. Миклина Н.Н. Русский лад как принцип миропорядка. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2007. 272 с.
17. Назайкинский Е.В. Поэтика музыкальной миниатюры // Израиль XXI века: Музыкальный интернет-журнал. (<http://www.21israel-music.com/Poetika.htm>).
18. Немковская В.И. Персонаж как категория музыкальной поэтики: дисс... канд. искусствоведения. М., 2002. 178 с.

19. Орлов Д.У. История и поэзис // EINAИ: Проблемы философии и теологии. 2012. № 2 (002). С. 43–59.
20. Пас О. Поэзия. Критика. Эротика. М.: Русское феноменологическое общество, 1996. 192 с.
21. Самохвалова В.И. Творчество: божественный дар; космический принцип; родовая идентичность человека: Научное издание. М.: РУДН, 2007. 538 с.
22. Сафрански Р. Хайдеггер. Германский мастер и его время / пер. с нем. Т.А. Баскаковой при участии В.А. Брун-Цехового. Серия «Жизнь замечательных людей». Вып. 1017 (817). М.: Молодая гвардия, Серебряные нити, 2002. 614 с.
23. Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Иосиф Бродский: Из цикла очерков по антропологии стиха // Электронный альманах о человеке. (<http://antropolog.ru/doc/persons/smirnov/smirnov171>).
24. Сурина Т.В. Поэзис как архетип культуры // Вестник Томского государственного университета. 2008. Вып. 316. С. 67–70.
25. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. 464 с.
26. Холопова В.Н. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 12–19.
27. Штайн К.Э., Петренко Д.И. Метапоэтика Лермонтова. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2009. 504 с.

References (transliteration):

1. Baikieva R.M. Geroi kak kategoriya muzykal'noi poetiki v p'esakh detskogo fortepiannogo repertuara: diss... kand. iskusstvovedeniya. Ufa, 2010. 280 s.
2. Bakhtin M.M. Sobranie sochinenii v 7-i tt. T. 1: Filosofskaya estetika 1920-kh godov. M.: Russkie slovari; Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2003. 958 s.
3. Bonfel'd M.Sh. Muzyka: yazyk ili rech'? // Muzykal'naya kommunikatsiya: sb. nauch. tr. Problemy muzykoznaniya. Vyp. 8 (1996). SPb.: RIII, 1996. S. 15–39.
4. Bonfel'd M.Sh. Muzyka: Yazyk. Rech'. Myshlenie. SPb.: Kompozitor, 2006. 648 s.
5. Brodskii I. Kniga interv'yu. 3-e izd., ispr. i dop. M.: Zakharov, 2005. 784 s.
6. Gulyanitskaya N.S. Poetika muzykal'noi kompozitsii: Teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki XX veka. M.: Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2002. 432 s.
7. Il'in I.A. Put' dukhovnogo obnovleniya // Il'in I.A. Pochemu my verim v Rossiyu: Sochineniya. M.: Eksmo, 2006. 912 s.
8. Kazantseva L.P. Avtor v muzykal'nom sodержanii. M.: RAM im. Gnesinykh, 1998. 248 s.
9. Kiyashchenko N.I., Kiyashchenko L.P. Kul'tura: dispozitsiya i kompozitsiya poezisa (interval'nyi opyt istolkovaniya) // Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik. 2013. № 4. Tom I (Gumanitarnye nauki). S. 288–293.
10. Kulakov Yu.I. Teoriya fizicheskikh struktur-matematicheskoe osnovanie fundamental'noi fiziki // Barantsev R.G., Vekshenov S.A., Vladimirov Yu.S. Metafizika. Vek XXI. Sbornik trudov. M.: Binom. Laboratoriya znaniy, 2006. 288 s. S. 136–139.
11. Losev A.F. Muzyka kak predmet logiki // Losev A.F. Iz rannikh proizvedenii. M.: Pravda, Voprosy filosofii, 1990. S. 195–390.
12. Mamardashvili M.K. Odinochestvo — moya professiya: interv'yu Uldisa Tirensa // Merab Mamardashvili. Ocherk sovremennoi evropeiskoi filosofii. M.: Progress-Traditsiya, 2010. 584 s. S. 516–548.
13. Miklina N.N. «Lad» i «ad» v russkom filosofskom diskurse // Polignozis. 2008. № 3. S. 120–132.
14. Miklina N.N. Kontsept lada v kontekste russkogo kul'turnogo diskursa: diss... dokt. filos. nauk. Stavropol', 2010. 322 s.
15. Miklina N.N. Mir A.F. Loseva kak mir «chistogo muzykal'nogo bytiya» // Filosofskie nauki. 2008. № 10. S. 131–137.
16. Miklina N.N. Russkii lad kak printsip miroporyadka. Stavropol': Izd-vo SGU, 2007. 272 s.
17. Nazaikinskii E.V. Poetika muzykal'noi miniatyury // Izrail' XXI veka: Muzykal'nyi internet-zhurnal. (<http://www.21israel-music.com/Poetika.htm>).
18. Nemkovskaya V.I. Personazh kak kategoriya muzykal'noi poetiki: diss... kand. iskusstvovedeniya. M., 2002. 178 s.
19. Orlov D.U. Istoriya i poezis // EINAИ: Problemy filosofii i teologii. 2012. № 2 (002). S. 43–59.

20. Pas O. Poeziya. Kritika. Erotika. M.: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1996. 192 s.
21. Samokhvalova V.I. Tvorchestvo: bozhestvennyi dar; kosmicheskii printsip; rodovaya identichnost' cheloveka: Nauchnoe izdanie. M.: RUDN, 2007. 538 s.
22. Safranski R. Khaidegger. Germanskii master i ego vremena / per. s nem. T.A. Baskakovoi pri uchastii V.A. Brun-Tsekhovogo. Seriya «Zhizn' zamechatel'nykh lyudei». Vyp. 1017 (817). M.: Molodaya gvardiya, Serebryanye niti, 2002. 614 s.
23. Smirnov S.A. Avtopoezis cheloveka: Iosif Brodskii: Iz tsikla ocherkov po antropologii stikha // Elektronnyi al'manakh o cheloveke. (<http://antropolog.ru/doc/persons/smirnov/smirnov171>).
24. Surina T.V. Poezis kak arkhetyip kul'tury // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2008. Vyp. 316. S. 67–70.
25. Khaidegger M. Raboty i razmyshleniya raznykh let / per. s nem. A.V. Mikhailova. M.: Gnozis, 1993. 464 s.
26. Kholopova V.N. Teoriya muzykal'nykh emotsii: opyt razrabotki problemy // Muzykal'naya akademiya. 2009. № 1. S. 12–19.
27. Shtain K.E., Petrenko D.I. Metapoetika Lermontova. Stavropol': Izd-vo SGU, 2009. 504 s.