



13. Глухова А. В. Социокультурный конфликт как фактор современного политического процесса // Логос. 2005. № 4. С. 185–199.

### The Main Characteristics and the Relationship of Popular Culture

N. P. Lysikova

Saratov State University  
83, Astrakhanskaya str., Saratov, 410012, Russia  
E-mail: 450885@list.ru

This article analyzes the main characteristics and relationships of popular culture. In the context of increasing social and cultural risks of active promotion of electronic-computer culture, the communication between the generations, weakening the national and cultural identity of the person. Popular culture has the following main characteristics: heterogeneity and openness, dynamism and syncretism, stability and dialogism, interconnection and complementarity. Due to popular culture formed group solidarity, trust direct communication, the conditions for creative self-realization and self-affirmation, regulating and normalizing behavior style, traditional activities, forms of communication. Thanks to the development of popular culture media aware of belonging to a particular socio-cultural environment, identifies himself with it.

**Key words:** popular culture, the principles of popular culture, education, creative life, mentality, traditions, norms and customs.

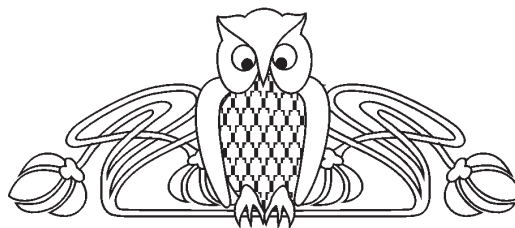
### References

1. Sorokin P. A. *Society, culture, and personality: their structure and dynamics*. New York, 1969. 742 p. (Russ. ed.: Sorokin P. A. *Strukturaya sotsiologiya. Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo*. Moscow, 1992. P. 218).
2. Zolotukhina-Abolina E. V. *V. V. Nalimov (V. V. Nalimov)*. Moscow, 2005. 128 p.
3. Vlasov V. G. *Ontologiya narodnoy meditsiny (Ontology of contemporary medicine)*. *Chelovek (Human)*, 2001, vol. 3, pp. 67–79.
4. Bom D. *Nauka i dukhovnost: neobhodimost izmeneniy v culture (Science and spirituality: on changes, that are necessary for our culture)*. *Chelovek (Human)*, 1993, vol. 1, pp. 7–17.
5. Lotman Yu. M. *K postroeniyu teorii vzaimodeystviya kultur (semioticheskiy aspekt) (Towards a theory of interaction of cultures {semiotic aspect})*. Lotman Yu. *Izbrannyye statyi: v 3 t. (Featured articles: in 3 vol)*. Tallinn, 1992, vol. 1, pp. 110–120.
6. Eyzenshteyn S. M. *Psikhologicheskie voprosy iskusstva (Psychological issues art)*. Moscow, 2002. 335 p.
7. Turner V. W. *The forest of symbols: aspects of ndembu ritual*. Ithaca, 1967. 178 p. (Russ.ed.: Turner V. *Simvol i ritual*. Moscow, 1983. 277 p.).
8. Kusov V. G. *Kategoriya mentalnosti v sotsiologicheskom izmerenii (Category mentality in sociological measurement) Sotsiologicheskie issledovaniya (Sociological Studies)*, 2000, vol. 9, pp. 132–136.
9. *Konventsia ob okhrane vseмирного kulturnogo i prirodnogo naslediya UNESCO (Convention for the protection of the world cultural heritage and natural heritage of UNESCO)*. Available at: <http://ppt.ru/newstext.phtml?id=7077> (accessed 3 April 2015).
10. Erikson E. *Identify, youth and crisis*. New York, 1968. 344 p. (Russ. ed.: Erikson E. *Identichnost: yunost i krizis*. Moscow, 2006. 352 p.).
11. Erikson E. *Childhood and society*. New York, 1963. 445 p. (Russ. ed.: Erikson E. *Detstvo i obshchestvo*. St.-Petersburg, 2000. 416 p.).
12. Fortie A. M. *Yazyk i identichnost kvebeksev italyanskogo proiskhozhdeniya (Language and identity of Quebecers of Italian descent)*. *Logos (Logos)*, 2005, vol. 4, pp. 173–184.
13. Glukhova A. V. *Sotsiokulturnyy konflikt kak faktor sovremennogo politicheskogo protsessa (Social and cultural conflict as a factor in modern political process)*. *Logos (Logos)*, 2005, vol. 4, pp. 185–199.

УДК 7.011

## КРИТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Нехаева Ираида Николаевна –  
кандидат философских наук, доцент кафедры  
инструментального исполнительства и музыковедения,  
Омский государственный университет  
E-mail: Ira-Nekhaeva@rambler.ru



В статье предпринимается критический анализ современной интерпретации музыкального искусства как части языковой реальности. Ситуация адаптации музыкальной сферы к области знаково-символического понимания неизбежно приводит к стремлению объяснять музыкальное произведение путем выявления конкретных смыслов, представляющих собой условие прочтения музыки посредством «языковой призм», вовлека-

ющей музыкальное произведение в такую «языковую игру», при которой происходит ускользание музыкальной специфики. Определяется значение нескольких существенных для искусствоведческого анализа терминов, таких как «образ», «смысл», «музыкальная мысль», «музыкальное содержание», «символ», «знак», с целью выявления несостоятельности их традиционной трактовки и применения к художественным произведениям.



**Ключевые слова:** знак, символ, способность воображения, диалектический образ, музыкальный смысл, музыкальная мысль, гипотипоза, познавательная деятельность.

DOI: 10.18500/1819-7671-2015-15-4-37-42

Очевидно, что рассмотрение музыкального искусства в плоскости его знаково-символической интерпретации является благодатной почвой для исследований искусствоведов и культурологов. Однако нынешнее положение дел, которое связано с глобальными изменениями, произошедшими в области анализа языка, заставляет отнестись не столь поверхностно к поставленному вопросу, но, напротив, критически, начиная с сомнения в непосредственной данности символического характера музыки.

В связи с этим в данной статье понятие «языковая игра» будет интерпретироваться, с одной стороны (в позитивном аспекте), в русле критического подхода в процессе осмысления музыкального пространства, а с другой стороны (в негативном отношении), с учетом современной трактовки музыкальной сферы как части языковой реальности, что позволяет трактовать музыку как область знаково-символического понимания. С самого начала уточним, что символ (в переводе с греческого *σύμβολον* – знак, опознавательная примета) необходимо мыслить в контексте проявления знаково-образной функции *способности воображения* [1, с. 110]. При этом наиболее существенной здесь представляется специфика самой способности воображения, которую, с точки зрения И. Канта, следует относить в равной степени как к чувственной форме, так и к рассудочной, поскольку способность воображения, разворачиваясь в актах созерцания, которые всегда чувственны, «ввиду субъективного условия, единственно при котором она (т.е. способность воображения. – И. Н.) может дать рассудочным понятиям соответствующее созерцание, принадлежит к чувственности...» [1, с. 110]. При этом сама деятельность воображения, осуществляемая в синтезе, в акте определения воспроизводится спонтанно, поскольку не является только определяемым, подобно чувствам. Следовательно, способность воображения, согласно И. Канту, может а priori определять чувство благодаря его форме и сообразно с единством апперцепции, что «есть действие рассудка на чувственность и первое применение его (а также основание всех остальных способов применения) к предметам возможного для нас созерцания» [1, с. 110]. Таким образом, воображение как способность в своем осуществлении обладает неоднородной природой, что также дает основание для акцен-

тирования двойственного характера структуры символа, а именно, с одной стороны, символ есть образ, а с другой стороны – знак. В связи с этим необходимо, во-первых, рассмотреть отдельно феномены «образа» и «знака» как и самостоятельные, но с присущими им противоречиями в установлении онтологических аспектов музыкального искусства, а во-вторых, определить внутренние условия, диктуемые природой этих феноменов и проявляющиеся в процессе саморазрушения символа.

Обратимся, прежде всего, к «образу», но не в его обычной интерпретации – «художественного образа» в различных сферах искусства, а соотносясь с его естественным состоянием, раскрывающимся в процессе становления. В этой связи продуктивно начать с *диалектического образа* [2, с. 148], указывающего на вполне конкретный способ своего разворачивания, а именно: налицо некая действующая структура, которая порождает не оформившиеся, устойчивые, регулярные формы, а схваченные в процессе их формообразования, трансформации и, значит, являющиеся следствием непрерывных *деформаций*. Соответственно, если образ рассматривать в вертикальном и горизонтальном отношениях, то вертикалью будет его диалектичность, а горизонталью – историчность.

Далее следует отметить, что образ в своей диалектичности неоднозначен, поскольку диктует *смысл* символа, иными словами, сквозь образ смысл становится прозрачным. В данном случае необходимо конкретизировать условия, при которых возникает потребность говорить о смысле. Следует признать, что это происходит в момент осуществления так называемого эквивокального акта, в результате которого совершается «накидывание» определенного содержания на тот или иной музыкальный материал. В ходе этого музыкальный смысл очень четко отделяется от самой музыки, так как, когда мы говорим о смысле определенного музыкального произведения, то невозможно не заметить всегда присутствующий зазор между самим музыкальным материалом и тем смыслом (примечательно, что последний при этом может быть любым), который дополнительно накладывается на музыкальное звучание. Как следствие, музыкальным смыслом можно назвать определенный образ или содержание, возникающие в результате осуществления способностью воображения эквивокального акта.

Напротив, часто встречающееся выражение «музыкальная мысль», согласно Б. Асафьеву, необходимо интерпретировать как последовательное (связное) интонирование. Соответственно, интонация является носителем *музыкаль-*



ного содержания, которое, по-видимому, имеет иное наполнение, нежели «содержание» в обычном его представлении. В этом музыковед видит специфическое отличие музыки и речи, где главная смысловая нагрузка лежит на слове, а интонация при этом играет лишь вспомогательную роль. И тем не менее музыкальную мысль следует определить как чистую форму мысли, поскольку мыслить себе предмет и познавать его не одно и то же. Таким образом, для познания, которое осуществляется скорее в языке, чем в музыкальной материи, нужно, прежде всего, иметь понятие, посредством которого вообще может мыслиться предмет, а также созерцание, через которое, согласно И. Канту, предмет дается. В противном случае понятие без сопутствующего ему созерцания предмета было бы мыслью по форме, но осуществлялось бы без продуцирования знания, что невозможно [1, с. 107]. Следовательно, понятие «музыкальная мысль» есть метафора, поскольку она, во-первых, не имеет интенции на предметы действительности; во-вторых, в связи с отсутствием данной интенции, «музыкальная мысль» не поглощается предметом и, являясь неограниченной, «показывается» в способе своей данности как таковая; в-третьих, она лишена значения, поскольку смысл данной формы мысли (если о таком вообще возможно говорить) не требует определения истинности при переходе в свое значение, упоминание о котором приводит данное положение дел к абсурду. По мнению Г. Фреге, мысль несет определенный смысл и с необходимостью стремится к переходу от смысла к значению. В этом раскрывается принципиальная оппозиция музыки и языка, поскольку любое суждение содержит переход от уровня мыслей к уровню значений, при этом наличие мысли представляется недостаточным исключительно потому, что, согласно Г. Фреге, нас прежде всего интересует ее *истинностное* значение [3, с. 235]. Вследствие этого вполне очевидным является сам факт отсутствия какого-либо значения в музыке, поскольку музыкальное произведение не может быть истинным или ложным.

Как известно, процесс смыслообразования подчинен определенным правилам, которые не столько даже ограничивают, сколько образуют сам смысл, так как он не имеет такой способности появляться при полной свободе или при полном ее отсутствии. В связи с этим вполне допустимо сказать, что режим смысла – это режим контролируемой свободы [4, с. 197]. Данное представление созвучно с мнением Ю. Кристевой, особо акцентирующей непроизвольный характер символической природы, изучением которой, в свою очередь, занимался Ф. де Соссюр

[5, с. 79]. В частности, ею выделяется широко известная классификация знаков, произведенная Ч. Пирсом, где отчетливо проводится различие между *иконой*, *индексом* и *символом*. При этом подчеркивается, что различие основано на типе отношения между знаком и объектом, а символу дается следующее определение: «...[символ] отсылает к объекту, который он обозначает в соответствии с *законом*, обычно посредством соединения некоторых общих идей» [6, с. 413]. В музыке, напротив, если и возникает «музыкальный образ», то всегда уже после звучания самой музыки, что объясняется обычным функционированием способности воображения при восприятии музыкального материала. При этом, как видится, абсолютно некорректно возводить возникающее уже после звучания в статус некоего музыкального основания, поскольку данный образ мог бы и не возникнуть или возникнуть в ином качестве, т.е. здесь можно сказать, что вот этот образ, возникающий под воздействием некоего музыкального произведения в голове конкретного человека, не обладает предикатом всеобщности и необходимости. В связи с этим вспоминаются слова Х. Эггебрехта – представителя современного западного музыкознания, предостерегающего нас и отмечающего, что «музыкальный смысл можно реально описать лишь музыкальным способом» [7, с. 55]. Таким образом, приписывать музыке не-музыкальные характеристики некорректно, поскольку в противном случае данный подход уничтожает всякую возможность исходить из природы самого музыкального феномена, что приводит к поверхностному и упрощенному взгляду, имеющему, с одной стороны, интенцию вовне, иначе – «опредмечивание» мысли, что вне всяких сомнений рано или поздно ведет к кристаллизации вполне конкретного содержания, которого на самом деле в музыке нет, поскольку она не отсылает к предметам реального мира и не познает их. С другой стороны, это создает все условия для девальвации познавательной способности или ущемления этой способности разворачиваться в нужной для нее плоскости – в плоскости музыкального искусства [2, с. 161].

Суть изложенных выше рассуждений совпадает с представлением И. Канта о «символическом», а вместе с ним и об *изобразительности* [8, с. 133], которая непосредственно связана с символом и является еще одним условием разрушения символической характеристики музыки, поскольку музыкальное искусство не может ничего изображать или отображать, а если последнее и случается, то всему причиной стремление «перевести» [8, с. 201; 9], понять,



объяснить музыкальное произведение путем выявления вполне конкретных смыслов. Однако И. Кант идет еще дальше, он изучает уже не отношение означающего и означаемого, в результате чего возникает символ, а характеризует саму способность представления, которая и вырабатывает данный феномен «символичности». Так, в частности, рассматривается интуитивный способ представления, который им разделяется на *схематический* и *символический*. Оба эти способа представления, согласно И. Канту, являются *гипотипозами*, т.е. изображениями (exhibitions), а не просто *характеристиками* (Charakterismen) или обозначениями понятий посредством сопутствующих чувственных знаков. Последние не содержат ничего, что принадлежало бы к созерцанию объекта, поэтому служат исключительно средством репродуцирования по присущему воображению закону ассоциации, тем самым свидетельствуя о своей принадлежности субъективному намерению. Таковыми являются слова либо зримые (алгебраические, даже мимические) знаки в качестве *выражений* для понятий [10, с. 194–195]. Вместе с тем существует и иная точка зрения, согласно которой «в отличие от обычных знаков символ содержит в себе возможность дальнейшего развертывания (развития) свернутого в нем смыслового содержания» [11, с. 21]. Из этого следует, что наличие акцентированной содержательной стороны, или означаемого, отличает символ от знака, что созвучно мнению Р. Барта о том, что «знаковая система основывается не на отношениях означающего и означаемого (такое отношение может быть основой символа, но не обязательно знака), а на отношениях между означающими; *глубина* знака ничуть не придает ему определенности; важно, какое место он занимает, какую роль играет по отношению к другим знакам, каким образом он систематически походит на них и отличается от них; любой знак существует благодаря своему окружению, а не благодаря своим корням» [4, с. 61].

Без сомнения, данная констатация выявляет иной угол зрения на мышление, согласно которому возможно говорить о разрушении символической природы музыки, а именно – об *историческом* разрушении, на которое в своих работах указывает Ю. Кристева. Так, в частности, ею утверждается, что позднее Средневековье (XII–XV вв.) является переходным периодом в истории европейской культуры, поскольку на смену символическому мышлению приходит мышление знаковое. Вплоть до XII в. символическая модель присутствует в общественной жизни Европы и находит яркое проявление в литературе и живописи. К тому же семиоти-

ческая практика этого периода космогонична, поскольку ее элементы (символы) отсылают к одной или нескольким универсальным, трансцендентным сущностям, не репрезентируемым и не познаваемым. Здесь трансцендентные сущности связаны однозначными отношениями с намекающими на них единицами, и символ не «похож» на символизируемый им предмет. При этом оба пространства – символизируемое и символизирующее – отделены друг от друга и не сообщаются между собой. Вместе с тем одной из особенностей символической семиотической практики, согласно Ю. Кристевой, становится своего рода «ключ» символического дискурса, который дается уже в самом начале, и поэтому траектория семиотического развертывания предстает в виде кольца, конец которого запрограммирован, как бы дан в зародыше уже в самом начале, свидетельствуя о том, что конец одновременно есть начало. Таким образом, функция символа предшествует самому символическому высказыванию. Отсюда проистекают общие особенности символической семиотической практики, а именно – количественное ограничение символов, их повторение и обобщенный характер.

Начиная с XII по XV в. понятие символа оспаривается и размывается. При этом символ не исчезает вовсе, но его трансформация неумолимо следует условиям, складывающимся для его перехода в знак. С этого момента представление о трансцендентной сущности подвергается сомнению. Соответственно, безмятежность символа уступает место напряженной амбивалентности знаковой связи, которая стремится достичь сходства и даже отождествления соединяемых ею элементов (несмотря на то, что в самом начале утверждается их радикальное различие). Отсюда следует характерное для данного переходного периода стабильное присутствие темы диалога между двумя несводимыми друг к другу, но сходными элементами. Таким образом, тип мышления, характерный для перехода от символа к знаку, характеризуется, прежде всего, способностью означающей единицы сочленяться не только с самой собой, но и с другими, часто противопоставленными ей единицами, что приводит к замене моновалентной структуры (символической) гетеровалентной (разорванной и двойственной). Рассмотренный в отношении семантического уровня данный переход знаменует заменой дискурса, проповедующего доброту, нежность, любовь, который преобладал в XIII в., иным дискурсом, вращающимся вокруг страдания, боли, смерти. Наконец, решающим этапом при





переходе от символа к знаку в средневековом дискурсе является *номинализм*, который свое наиболее законченное воплощение получил в учении У. Оккама.

Данный тезис свидетельствует о выступлении против символического мышления, представленного как в реализме, – речь идет об учении платоновского толка, в котором универсалии, или абстрактные единицы, рассматриваются как существующие независимо от интеллекта, – так и в концептуализме, в котором универсалии признаются существующими, но производными от разума. Основопологающим для номинализма является момент отрицания всякого реального существования универсалий. Вследствие этого система символов выводится из равновесия, лишаясь своей опоры, поскольку единичное не может быть универсальным, а потому упор делается на единичности каждой вещи, что позволяет рассматривать данную систему символов как автономную по отношению к ее трансцендентному фону, поскольку ложно, что при одном понимании одна и та же вещь может быть единичной и одновременно (при другом понимании) универсальной, так как единичная вещь никоим образом не может быть универсальной ни при каком понимании. Следовательно, любая реальность единична, а универсальное существует лишь в понятии. В итоге, проведя различие между «понятием» и «термином» и придав больший вес второму, а не первому, номинализм открывает дорогу такому типу мышления, которое оперирует «терминами» (именами) как «знаками», а не символами. Таким образом, знаки, означающие сами по себе, т.е. без опоры на репрезентируемую ими идею или на свойства смысла (атрибуты), которыми они могли бы обладать независимо от повествовательной комбинаторики, куда они входят, указывают на отход от «эпохи символа» и наступление новой «эры знака». Это специфическое свойство знака является поразительным, олицетворяющим переход от символа к знаку [6, с. 413–420].

Резюмируя сказанное выше, необходимо отметить, что определением основных причин разрушения символической интерпретации природы музыки являются, отчасти, причины внешние, касающиеся исключительно процесса развития самой символической формы. Однако продолжающаяся в ходе этого элиминация музыки языковым пространством требует иного, мета-символов прочтения, поскольку в процессе созревания символическая форма, во-первых, приходит к своему историческому разрушению, т.е. возникает естественный переход от сим-

волического способа мышления к знаковому; во-вторых, непосредственная соотнесенность символа с предметностью (содержательной наполненностью), а также присутствие означающего и означаемого способствуют определению конкретики образа, что является чуждым музыкальной природе; в-третьих, диалектичность образа и лежащая в его основе деконструкция символа, казалось бы, содействуют и отвечают музыкальной специфике, однако по своей структуре образ всегда имеет привязку к слову или предмету, некую соотнесенность с чем-то вне его существующим или не существующим [12, с. 297]. Это сразу его опредмечивает и тем самым противопоставляет музыке. И, наконец, в-четвертых, исходя из третьей посылки, следует особо отметить ассоциативную природу символа, его гипотипозичность (изображение *sub aspectum* – наглядное изображение). Таким образом, музыкальное искусство, лишаясь возможности обладать символическостью, освобождается от «языковой призмы», сквозь которую оно вынуждено влачить не-свое существование, т.е. играть в такую языковую игру, при которой происходит ускользание самой музыкальной специфики. Напротив, в результате своего рода очищения путем не-символической интерпретации музыкальной области появляется надежда на возможность иного взгляда на музыку, с учетом ее индивидуальной природы, специфики и особенностей.

#### Список литературы

1. Кант И. Критика чистого разума / под ред. Ц. Г. Арзаканяна. М., 1994. 591 с.
2. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / под ред. Т. В. Глушковой. СПб., 2001. 263 с.
3. Фреге Г. О смысле и значении // Логика и логическая семантика / под ред. З. А. Кузичевой. М., 2000. С. 230–246.
4. Барт Р. Система моды // Система моды : статьи по семиотике культуры / под ред. С. Н. Зенкина. М., 2003. С. 29–356.
5. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / под ред. Р. И. Шор. М., 2006. 256 с.
6. Кристева Ю. Избр. тр. Разрушение поэтики / под ред. Г. К. Кошкова. М., 2004. 656 с.
7. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М., 1989. 223 с.
8. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка. М., 2006. 248 с.
9. Беньямин В. Задача переводчика // Деррида Ж. Вокруг вавилонских башен / под ред. Б. В. Останина. СПб., 2002. С. 85–111.



10. Кант И. Критика способности суждения // Соч. : в 8 т. / под ред. А. В. Гулыги. М., 1994. Т. 5. 414 с.
11. Щербинин М. Н. Искусство и философия в генезисе смыслообразования (опыт эстетической антропологии) / под ред. Н. П. Деметьевой. Тюмень, 2005. 312 с.
12. Барт Р. Избр. работы // Семиотика. Поэтика / под ред. Г. К. Косикова. М., 1989. 616 с.

### Critical Aspect of Language Game in Musical Culture

#### I. N. Nekhaeva

Omsk State University  
36, Krasnyy Put str., Omsk, 644043, Russia  
E-mail: Ira-Nekhaeva@rambler.ru

In article is undertaken the critical analysis of modern interpretation of musical art, as parts of a language reality. Thus it is proved, that the situation of adaptation of musical sphere to area of sign-symbolical understanding inevitably results in aspiration to explain a piece of music by revealing the concrete senses representing a condition of perusal of music by means of «a language prism», involving a piece of music in such «language game» at which occurs disappearance the most musical specificity. It defines the meaning of several essential of terms for art analysis such as «image», «sense», «musical thought», «musical content», «symbol», «sign» in order to identify the insolvency of their traditional interpretation and application to the works of art.

**Key words:** sign, symbol, ability of imagination, dialectic image, musical sense, musical idea, hypotypouse, cognitive activity.

#### References

1. Kant I. *The critique of pure reason*. Cambridge, 1998. 785 p. (Russ.ed.: Kant I. *Kritika chistogo razuma*. Pod red. C. G. Arzakanyana. Moscow, 1994. 591 p.).
2. Didi-Huberman G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, 2004. 208 p. (Russ. ed.: Didi-Yuberman Zh. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas*. Pod red. T. V. Glushenkovoy. St.-Petersburg, 2001. 263 p.).
3. Frege G. On the meaning and significance. *Collected Papers on mathematics, logic, and philosophy*. Oxford, 1984. 412 p. (Russ.ed.: Frege G. O smysle i znachenii. *Logika i logicheskaya semantika*. Pod red. Z. A. Kuzichevoy. Moscow, 2000, pp. 230–246.).
4. Barthes R. The Fashion system. *Fashion system. Articles on the semiotics of culture*. New York, 1983. 303 p. (Russ.ed.: Bart R. *Sistema mody. Sistema mody. Stati po semiotike kultury*. Pod red. S. N. Zenkina. Moscow, 2003, pp. 29–356.).
5. Saussure F. *The course in general linguistics*. Chicago, 1998. 236 p. (Russ.ed.: Sossyur F. *Kurs obshhey lingvistiki*. Pod red. R. I. Shor. Moscow, 2006. 256 p.).
6. Kristeva Yu. *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. New York, 1980. 305 p. (Russ. ed.: Kristeva Yu. *Izbr. tr.: razrushenie poetiki*. Pod red. G. K. Kosikova. Moscow, 2004. 656 p.).
7. Cherednichenko T. V. *Tendentsii sovremennoy zapadnoy muzykalnoy estetiki. K analizu metodologicheskikh paradoksov nauki o muzyke* (The trends in contemporary Western musical aesthetics. By the analysis of methodological paradoxes science of music). Moscow, 1989. 223 p.
8. Hjelmslev L. *The prolegomena to a theory of language*. Madison; Milwaukee; London, 1969. 144 p. (Russ.ed.: Elmslev L. *Prolegomeny k teorii yazyka*. Moscow, 2006. 248 p.).
9. Benyamin W. The task of the translator. *Selected writings: in 4 vol. Vol. 1. 1913–1926*. Cambridge, MA, 1996. 528 p. (Russ.ed.: Benyamin V. *Zadacha perevodchika. Derrida Zh. Vokrug vavilonskikh bashen*. Pod red. B. V. Ostanina. St.-Petersburg, 2002. pp. 85–111.).
10. Kant I. *The critique of oudgment*. Oxford, 2007. 405 p. (Russ.ed.: Kant I. *Kritika sposobnosti suzhdeniya. Soch.: v 8 t. Pod red. A. V. Gulygi*. Moscow, 1994. Vol. 5. 414 p.).
11. Shherbinin M. N. *Iskusstvo i filosofija v genезise smysloobrazovaniya (Opyt esteticheskoy antropologii)* (The art and philosophy in the genesis of meaning {aesthetic experience of anthropology}). Pod red. N. P. Dementevoy. Tyumen, 2005. 312 p..
12. Barthes R. Rhetoric of the image. *Image. Music. Text*. London, 1977. 220 p. (Russ.ed.: Bart R. *Ritorika obraza. Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika*. Pod red. G. K. Kosikova. Moscow, 1989. 616 p.).