

канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Ірина Анатоліївна Романюк. — Харків, 2009. — 21 с.

11. Рыбинцева Г. В. Искусство и «картина мира» средневековой эпохи [Текст] / Г. В. Рыбинцева // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. — Ростов-н/Д. — Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2001. — С. 51–62.

12. Свиридов Г. В. Музыка как судьба [Текст] / Г. В. Свиридов ; [сост. А. С. Белоненко]. — М. : Молодая гвардия, 2002. — 798 с.

13. Сниткова И. Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) [Текст] / И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1992. — Вып. 120. — С. 8–31.

14. Флоренский П. Статьи по искусству [Текст] / П. Флоренский. — Париж : Русская книга, 1960. — 346 с.

15. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве [Текст] / Л. В. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

16. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства [Текст] / Ф. В. Й. Шеллинг. — М. : Мысль, 1966. — 496 с.

УДК 78.071.1 : 786.2

Наталья Лукашенко

ФЕНОМЕН ДИАЛОГА В КОНТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА В. П. ЗАДЕРАЦКОГО

Актуальность представленной темы обусловлена двумя основными моментами. Во-первых, в настоящее время философско-эстетические и эмоционально-психологические параметры содержательного аспекта фортепианного творчества В. П. Задерацкого оказываются закономерно созвучными магистральным тенденциям современного композиторского творчества. Эти тенденции проявляются, в частности, в стремлении к стилевому синтезу и, в результате, – в формировании стилевых «новообразований», позволяющих преодолевать исходные противоречия между стилевыми инвариантами, что приводит

такие противоречия к некоему смысловому «согласию». Во-вторых, при наличии многочисленных научных разработок собственно феномен диалога (в абстрактно-универсальном понимании этого понятия), безусловно, не утратил таинственной и интригующей многозначности в условиях своего полифункционального существования. Кроме того, при экстраполяции атрибутивных характеристик диалога на музыкальное искусство он по-прежнему оказывается уникальным и своеобразным «методом» познания глубинных информационно-смысловых пластов как наследия минувших эпох, так и творческих свершений современности.

Таким образом, *объектом* исследования в данной статье является фортепианное творчество В. П. Задерацкого, что обосновано обнаружением в нём следующих основных стилеобразующих закономерностей:

а) наличия выраженной взаимосвязи жанрово-стилевых канонов в контексте пространственно-временной организации композиций;

б) очевидного влияния так называемой универсальной исторической парадигмы музыкального творчества на собственно интонирование и синтаксис (темообразование), а также на общие принципы организации и развития музыкального материала;

в) образования специфической музыкальной полисемии, которая обусловлена особенностями межкультурного взаимодействия и координирует разнообразные проявления диалогичности как основной предпосылки неоднозначности музыкального выражения и присутствующей в нём смысловой многоплановости.

Предметом исследования, соответственно, является феномен диалога, сущностные свойства которого рассматриваются как один из основных стилеобразующих факторов и как основа творческого метода В. П. Задерацкого.

Диалогичность как стилевая характеристика художественного мышления В. П. Задерацкого формировалась, вероятнее всего, под закономерным влиянием общей тенденции развития искусства начала XX в.: активного взаимодействия разных стиливых явлений, в контексте которого продолжают эволюционировать традиционно-эталонные направления и шокируют радикальностью перемен новаторские искания. Спектр существующих в российской музыке стилей в это

время широк сам по себе, но при этом ещё и обогащён западноевропейскими влияниями. Именно о таком культурном явлении несколько десятилетий спустя заговорят крупнейшие исследователи семиотических проблем – М. Бахтин, В. Библер и Ю. Лотман, в работах которых сформировалось целостное концептуальное учение о диалоге культур как системном явлении.

Необходимо подчеркнуть, что на данном этапе в задачу публикации не входит детальный анализ произведений В. П. Задерацкого. Подобная аналитическая работа была осуществлена в диссертационном исследовании автора настоящей статьи [8]. Нашей **целью** является определение основных ситуаций, свидетельствующих о диалогичности творческого метода композитора в целом и, соответственно, конкретизация феномена диалога как стилеобразующего фактора в его фортепианных произведениях в частности, что обуславливает **научную новизну** поставленной проблемы.

Теоретическим обоснованием проблематики настоящего исследования послужили труды М. Бахтина [3], В. Библера [4; 5] и Ю. Лотмана [7], посвящённые изучению феномена диалога. В **методологическом** плане основными ориентирами стали разработанная А. Самойленко [9] классификация и предложенная Е. Котляревской [6] типология диалога. В указанных работах осуществлена своеобразная экстраполяция конструктивно-смысловой сущности феномена диалога на музыкальное искусство.

В диссертационном исследовании, одним из направлений которого было выявление условий, форм и типов диалога как музыкально-культурологического феномена с позиции теории «над-адресата» М. Бахтина, А. Самойленко обосновывает классификацию уровней диалога, который определяет как основной инструмент типологии музыки [9, с. 26–28]. Данная классификация представляет собой некую иерархическую систему, отображающую различные ипостаси форм диалога в соответствии с философской триадой «общее – частное – единичное».

Первый уровень этой системы А. Самойленко связывает с наиболее общей смысловой адресацией музыкального диалога, сосредоточенного вокруг таких понятий, как «Память», «Игра» и «Любовь». При этом различные формы взаимодействия явлений, обозначаемых

этими понятиями, являются опорными в типологии музыкального диалога [9, с. 26]. *Второй* уровень диалога образует «так называемый “большой” семантический диалог ... или диалог семантики и стилевой символики, что позволяет охватить её в целом как поэтику и найти особое “игровое” предназначение композиции» [9, с. 26]. *Третий* уровень А. Самойленко определяет как «малый» семантический, то есть внутримузыкальный, диалог, который включает такие модификации, как «внутрижанровая, меж-жанровая внутрестилевая, меж-стилевая внутреннестилистическая и, наконец, внутритекстовая» [9, с. 27]. *Четвёртый* уровень характеризуется как «текстологический» и представлен взаимодействием таких структурных и семантических свойств, как «ораториальность», «мелодичность» и «моторность» [9, с. 27].

Пятый уровень, по мнению автора диссертации, запрограммирован исходной типологией диалога и выявляет характерологический аспект исторической эволюции музыкального диалога в его основных качественных типах: а) диалог отождествления и согласия (ранние этапы музыкального творчества с дальнейшим сохранением своей значимости); б) диалог разотождествления и «несогласия» или конфликта (барочно-классицистический и романтический периоды); в) «диалог по неуслышанию» или «диалог глухих» (первая половина XX ст.); г) «диалог по умолчанию» с такой разновидностью, как «ностальгический» диалог (вторая половина XX в.) [9, с. 27]. *Шестой* уровень формируется на основе характеристик композиционных форм и приёмов, обуславливающих катарсическую природу музыки на внутритекстовом уровне [9, с. 27–28]. Последний, *седьмой* – относится к «катарсической типологии музыкального действия (восприятия), что выявляет соответствие феномена катарсиса общей структуре музыкального диалога» [9, с. 28].

Обратим внимание, что приведённая классификация А. Самойленко предусматривает не только и не столько диалогичность как характеристику творческого метода какого-либо композитора или специфическую особенность отдельного опуса. Основной акцент делается на собственно рефлексивных процессах, определяющих результат «личностной сопричастности» музыковеда (или слушателя) к музыкальному «действию» в виде произведения. С этой точки зрения

очевидной становится органичность принадлежности как фортепианного, так и всего творчества В. П. Задерацкого в целом к предпоследнему подпункту *пятого* уровня диалога из классификации А. Самойленко. Речь идёт о том, что в результате жизненных перипетий, обусловленных социально-политическим контекстом (аресты, лагеря, уничтожение архивов, запрет на исполнение и т. п.), композитор не был «услышан». Его творчество оказалось вне диалога с современным ему сообществом. Таким образом, каждое его произведение стало *de facto* своеобразным монологом интровертной или экстравертной направленности. И только спустя многие десятилетия произведения В. П. Задерацкого нашли своих слушателей, исполнителей и исследователей – достойных участников диалога, подтвердив слова М. Бахтина о том, что у каждого смысла есть свой праздник возрождения [2]. В данном контексте, согласно терминологии А. Самойленко, можно говорить о такой разновидности «диалога по умолчанию», как «ностальгический» тип.

Безусловно, фортепианное творчество В. П. Задерацкого наиболее показательно с точки зрения *второго* уровня, который А. Самойленко определяет как «большой» семантический – диалог жанровой семантики и стилевой символики, что обусловлено особенностями формирования творческого мышления композитора под воздействием как минимум четырёх художественных традиций: украинской, польской, французской и российской (точнее – московской). Впоследствии, в годы странствий, композиторский арсенал обогатился за счёт соприкосновения с восточной музыкальной культурой и общения с представителями петербургской школы. Если попытаться определить главную особенность индивидуального стиля Задерацкого, то, в первую очередь, необходимо назвать стилевой плюрализм определённого типа: в тот или иной период творческой деятельности на первый план выходит один из множества музыкальных стилей, каждым из которых композитор владел в совершенстве. При этом остальные стилевые «инварианты» не отрицаются, а органично «вплетаются» в диалогичные конструкты на внутритекстовом уровне, названном А. Самойленко «малым семантическим диалогом».

Представляется целесообразным пояснить, что в данном контексте понятие «традиция» применяется не столько в смысле «наследо-

вания», сколько как дефиниция такого взаимодействия национально-стилевых факторов, которые при наличии определённого принципа ограничения константных признаков одновременно открывают возможность для межкультурного диалога. Очевидно, что такая позиция является в полной мере «созвучной» магистральной на то время тенденции, которую часто непосредственно ассоциируют с модерном в русской культуре, тяготеющим к феномену диалога: «Культуру модерна называют диалогической, подразумевая под этим множественные диалоги: символизма и модерна, модерна с предыдущими историческими культурами, а также и с последующими, в том числе с культурой XX века» [10, с. 21–52].

Как стиль, стоящий над отдельными художественными направлениями, модерн допускает стилевой диалог с ними, что, собственно, и происходит даже в гораздо более позднем фортепианном творчестве В. П. Задерацкого. Языковая множественность модерна и стилевой плюрализм возникают как результат «сплетения стилистических моделей совершенно разных эпох» [10, с. 97], то есть опираются на историзм мышления. То же явление присутствует в стилистике произведений В. П. Задерацкого, с той лишь оговоркой, что вовлечённые в процесс его творческого диалога эпохи располагаются близко по времени – романтизм, импрессионизм. Единственным исключением стало обращение к искусству барокко: главным образом, в 24 прелюдиях и фугах, апеллирующих к аналогичному циклу И. С. Баха.

Таким образом, отсутствием кристально-ясной единственной стилевой платформы творчества, гибкостью и способностью к стилевым модуляциям – именно этими свойствами «одарил» композитора модерн, одной из главных характеристик которого, по определению И. Скворцовой, является «соединение стилистически разнородного в одной композиции. Отсюда многостилье. Игра в стили. Стилизации» [10, с. 42]. В данном контексте можно наблюдать выход на «высший» уровень диалога, занимающий *первое* место в классификации А. Самойленко и апеллирующий к мета-историческим, трансцендентальным идеям «Любви», «Игры», «Памяти», «Красоты» и др. Стремление к духовному синтезу не снимает, а ещё более подчёркивает пафос противостояния личности миру с целью обретения подлинного единства с ним. Это стремление находит выход и осуществление

в многомерной интеграции средств музыкальной выразительности и подъёме с их помощью авторской стилевой идеи до уровня общей культурной семантики. Именно это и является той особой стилевой парадигмой, граничащей с типом мировоззрения, которая направляет и организует творческий метод В. П. Задерацкого.

Особенность творчества В. П. Задерацкого в том, что многосторонне трактованный принцип диалога становится у него системным явлением, характеризующим большинство композиторских текстов. «Языковый плюрализм» его фортепианного наследия предполагает присутствие системы признаков, составляющих феномен индивидуальности автора. Среди наиболее показательных и характерных черт индивидуального почерка композитора можно назвать тот стилевой синтез, который он использует на протяжении всех периодов творчества и который отличает его от современников, а именно: акцент на лирическом наклонении, импрессионистической палитре и романтических смысловых коллизиях, выделяющий В. П. Задерацкого из среды «фортепианных» авторов его времени, таких как, например, Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Мосолов и др. Специфику «лирического» в творчестве композитора можно определить как осознание личностного отношения к «жанровой памяти» музыки – как национальной, так и западноевропейской. Результатом же является формирование индивидуально-авторской стилевой памяти, позволяющей подняться на новую ступень внутрителивого музыкального диалога и, тем самым, создающей условия для выхода на внутренне- и внешнекатарсическую сущности музыки, которые А. Самойленко характеризует в границах *шестого* и *седьмого* уровней диалога.

В связи с этим особое внимание в музыковедческом плане заслуживают проявления «малого» семантического и текстологического типов диалога (*третий* и *четвёртый* уровни классификации по А. Самойленко). Диалогичность, являющаяся неотъемлемой чертой музыкального мышления В. П. Задерацкого, продиктована стилевой установкой композиторского сознания: рефлектируя над опытом своих предшественников и современников, автор бережно изучает их стиль и по-своему интерпретирует явления, ставшие со временем ценностными реалиями культуры. Как следствие, объектом авторского творчества становится значительный спектр явлений, за-

хватывающий многообразно трактованный стилевой прообраз или его сущностные характеристики – при этом каждый раз иные, в ином сочетании. В сонатах и прелюдиях, к примеру, сохраняется общая конструкция формы и исполнительская фактура оригиналов. Гораздо реже воспроизводится интонационный рисунок «оригинала», как бы погружённый в иную гармоническую среду. Или, например, «цитирование» фортепианного стиля К. Дебюсси: как правило, оно укладывается в довольно чёткий контур формы, что, в большинстве случаев, не свойственно первоисточнику.

Диалогичность творческого метода В. П. Задерацкого проявляется также в повышенном внимании к ритмической стороне музыки. По-скрябиновски изощрённые ритмические конструкции присутствуют наряду с подчёркнуто-контрастными системами ощущения музыкального времени: то предельно ускоренного, то, наоборот, нарочито заторможенного и словно «остановленного» разного рода остинатными образованиями (ярким примером могут служить «Облака» из «Тетради миниатюр»).

В известной мере унаследованной является диалогичность в тяготе В. П. Задерацкого к контрасту формы и содержания, характерному для жанра миниатюры. Речь идёт об афористичности высказывания, выражающейся в стремлении вложить максимум смыслового содержания в сжатый промежуток времени (например, «Багатели», «Микробы лирики», «Прелюдии»).

Характерной особенностью стиля композитора в фортепианных произведениях является также своеобразная диалогичность в построении музыкальной речи, что выражается в различных вариантах «вопросо-ответных» и «тезисно-антитезисных» синтаксических структур.

Классификация видов диалога по А. Самойленко в некоторых моментах перекликается с типологией, предложенной Е. Котляревской [6]. Так, например, уже рассматривался такой вид диалога, как объединение нескольких стилей с различной степенью актуальности или приоритетности. Такой тип Е. Котляревская определяет как «систему сосуществующих констант» [6, с. 128]. Это явление можно наблюдать и в творчестве В. П. Задерацкого как одну из основных характеристик индивидуального стиля автора – даже находясь в изо-

ляции от центральных композиторских школ, он, тем не менее, привлекал к сочинению музыки весь музыкально-культурный тезаурус. В ряду главных приоритетов композитора в области фортепианной музыки оказывается фортепианное творчество Ф. Шопена, Ф. Листа, К. Дебюсси и А. Скрябина. В круге стиливого взаимодействия эпизодически оказываются также произведения современников – И. Стравинского, С. Прокофьева, А. Мосолова.

Е. Котляревская, экстраполируя философско-культурологические идеи М. Бахтина и Б. Библера на музыкальное искусство, указывает на важность понимания феномена диалога как одну из характерных особенностей музыкального мышления XX в., когда собственно диалог культур трактуется как особая категория, то есть обретает смысл своеобразной метафоры в общем концептуальном плане музыкального произведения [6, с. 129].

В связи с этим необходимо отметить, что для фортепианной поэтики В. П. Задерацкого в определённой степени важным оказывается принцип формирования собственного высказывания из аллюзий и реминисценций «чужих» текстов – так называемое «непрямое говорение», понимаемое как «отношение к своему языку как к одному из возможных языков (а не к единственно возможному и безусловному)» [1, с. 311].

Важно отметить, что этот диалог, в трактовке В. П. Задерацкого, практически никогда не перерастает в полилог. Редким исключением взаимодействия разных источников внутри одного текста служит пьеса «*Карусель*» из цикла «Тетрадь миниатюр», где карнавальный мир К. Дебюсси встречается с «петрушечной» стилистикой ранних балетов И. Стравинского, вплоть до столкновения в музыкальном тексте фольклорного источника вроде «Соловей, соловей, пташечка» с кейк-уоком в духе К. Дебюсси. Но здесь нет прямого противопоставления или противостояния стилей: речь идёт, скорее, о комплементарности или комбинаторике.

В контексте темы данной статьи внимания заслуживает такой тип диалога, как композиторская интерпретация сюжетов, жанров и форм вплоть до их трансформаций и модификаций, приводящих к возникновению новых законов драматургического развития [6, с. 129]. С этой точки зрения оригинальность творческого подхода В. П. За-

дерацкого нашла отражение в понимании жанра транскрипции: «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского и скрипичная соната И. Хандошкина. Привлечение чужого текста, в данном случае, становится отражением феномена диалогичности сознания. При этом степень вмешательства в оригинал неизмеримо выше, что связано с возрастанием индивидуализации высказывания, стремлением переосмыслить даже такие базовые явления, как тональность, звукоряд и т. п.

Не менее важным Е. Котляревская считает такой тип диалога, который характеризует специфику музыкально-эстетических образований: адаптацию элементов одного культурно-исторического происхождения в ином контексте с их соответствующим переосмыслением. Наиболее показательным в этом плане является, безусловно, принцип возникновения различных неонаправлений. В фортепианном творчестве В. П. Задерацкого есть яркий пример необарочного решения творческого замысла: 24 прелюдии и фуги. С одной стороны – это, по-видимому, дань вневременной и внепространственной гениальности творческого духа И. С. Баха. С другой – что вполне объяснимо – данный цикл проникнут, можно сказать, «духом времени», оказываясь, наряду с циклами П. Хиндемита и Д. Шостаковича, в контексте возрождения эстетики полифонического письма и неоклассицистических поисков.

Особое место в разработанной Е. Котляревской типологии отведено диалогу как принципу взаимодействия различных культурных традиций (европейской и восточной, профессиональной и народной, национальной и инациональной) [6, с. 129]. С этой точки зрения фортепианное творчество В. П. Задерацкого представляет собой широкое поле для музыковедческих исследований индивидуальных композиторских решений, соединяя различные семантические знаки и знаковые комплексы: колокольные звоны и церковное православное пение, идущие от искусства барокко темы креста и смерти, шопеновские вальсы и ноктюрны, живописные образы Дебюсси. Не чуждо композитору и обращение к фольклорным мотивам и даже цитированию самих источников – русских, украинских и белорусских народных песен, хотя это и не становится широко распространённым в его творчестве явлением. Именно стремление к синтезу (а не к противопоставлению), к адаптации и слиянию различных стилистических

фигур и стиливых проекций становится показателем прочной связи творческого метода В. П. Задерацкого с классическими установками русской музыки, определяющими «стилевой образ» русской композиторской школы на рубеже XIX и XX вв., сохраняющими своё значение и в музыкальной культуре XX в.

Е. Котляревская обращает особое внимание и на такой тип диалога, как межъязыковый, который в музыкальном искусстве характеризуется применением внемузыкальных связей, иных знаково-семантических систем [6, с. 129]. В этом аспекте необходимо отметить, что в создании В. П. Задерацким стиливых аллюзий важную роль играет *слово*. Иногда на «адрес» стиливого прообраза указывает само название произведения. Так, например, «Листок из альбома» совершенно недвусмысленно апеллирует к одноименным произведениям А. Скрябина, «Облака» из «Тетради миниатюр» намекают на одноименную симфоническую прелюдию К. Дебюсси, «Серебряный ливень» ассоциируется с живописными названиями импрессионистических пейзажей и т. п., не говоря уже об авторских ремарках, данных зачастую на французском языке, что говорит само за себя.

Кроме того, такое внимание к вербальным знакам непосредственно связано с программностью творческого метода В. П. Задерацкого, которая заслуживает особого внимания, так как является не только характерной чертой его композиторского стиля, но и обусловлена наличием яркого литературного таланта. Эта черта творческого портрета В. П. Задерацкого, к сожалению, ещё малоизвестна, но о его мастерском владении художественным словом можно судить по авторским ремаркам и комментариям к фортепианным произведениям, например, в пьесе «Кровавый кактус» из цикла «Легенды».

Не менее значимой является в программных заголовках и связь с визуальными знаками, в частности, апеллирующими к живописи, например, «Тайга» из сюиты «Родина», цикл «Фарфоровые чашки» и др. В цикле «Микробы лирики» своеобразно отдаётся дань символистским тенденциям: апофеоз лирического начала, как бы «проросшего» из крошечных интонационных комплексов. Именно эта идея «зашифрована» в двусмысленной игре слов. Неоднозначность комментариев и названий, обилие подтекстов, постепенное раскрытие закодированных смыслов по ходу звучания музыкального текста

свидетельствуют о едином музыкально-литературном мышлении В. П. Задерацкого.

Оригинальный сплав литературного и музыкального дарования позволил композитору расширить поле музыкальной выразительности за счёт приёмов вербального творчества. Однако только слова как программного элемента музыкальной композиции для В. П. Задерацкого было недостаточно. Он стремился найти программные основания в самой музыке и в связи с теми её выразительными возможностями, которые присущи только ей и обеспечиваются не только её жанровой природой, жанровыми формами, но и жанрово-интонационной семантикой, создающей атмосферу скрытой или опосредованной программности (например, цикл «Прелюдии»).

Таким образом, можно сделать *вывод*, что для В. П. Задерацкого диалог является и средством решения конкретной творческой задачи, и предпосылкой собственно постановки такой задачи, и результатом её решения. Всё это находится в соответствии с основными позициями концепций В. Библера и М. Бахтина, основывающихся на постулате о понимании диалога как формы организации человеческого сознания [6, с. 127; 5]. В контексте музыковедческого исследования как формы научной рефлексии не менее актуальной, с этой точки зрения, становится концепция Ю. Лотмана [7], согласно которой диалог оказывается не исходной позицией и не итоговой, а является центром в общей системе «познания – понимания» [6, с. 124]. Особенно это представляется важным с точки зрения изучения творчества таких композиторов, как В. П. Задерацкий, с присущей ему диалогичностью мышления и мировоззрения. В подобных случаях понимание специфики многоуровневости и типового разнообразия феномена диалога обретает значение методологической основы исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / Михаил Михайлович Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М. : Искусство, 1986. — С. 297–325.
2. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук / Михаил Михайлович Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М. : Искусство, 1986. — С. 7–8.

3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества [Текст] / Михаил Михайлович Бахтин ; [сост. С. Бочаров, прим. С. Аверинцева и С. Бочарова]. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986. — 445 с.
4. Библер В. Диалог. Сознание. Культура: (идея культуры в работах М. М. Бахтина) [Текст] / Владимир Соломонович Библер // Одиссей: Человек в истории. Исследования по социальной истории и истории культуры. — М. : Наука, 1989. — С. 21–59.
5. Библер В. Мышление как творчество. (Введение в логику мысленного диалога) [Текст] / Владимир Соломонович Библер. — М. : Политиздат, 1975. — 399 с. — (Над чем работают, о чём спорят философы).
6. Котляревська О. Феномен «діалогу» в культурологічному контексті (до проблеми визначення) / Олена Іванівна Котляревська [Текст] // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). — К., 2002. — Вип. 16. — С. 123–130.
7. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек – Текст – Семиосфера – История [Текст] / Юрий Михайлович Лотман. — М. : Языки русской культуры, 1996. — 464 с.
8. Лукашенко Н. Стилевые основы фортепианной поэтики В. П. Заде-рацкого [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Наталия Александровна Лукашенко. — Одесса, 2011. — 233 с.
9. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Олександра Іванівна Самойленко. — К., 2003. — 36 с.
10. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков [Текст] / Ирина Арнольдовна Скворцова. — М. : Композитор, 2009. — 354 с.