

## «Самовозрастающая информация» как сущностный признак музыкального и художественного

К. В. Зенкин

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,  
Российская Федерация, 125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

**Для цитирования:** Зенкин, Константин. «Самовозрастающая информация» как сущностный признак музыкального и художественного. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 4 (2019): 620–636. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.402>

Цель статьи — при помощи еще не до конца реализованного потенциала хорошо известного понятийного аппарата крупнейших российских гуманитариев — Ю. М. Лотмана, А. Ф. Лосева, М. М. Бахтина и А. В. Михайлова — приблизиться к пониманию сущности искусства, в первую очередь музыки. Понятие Лотмана «самовозрастающая информация» рассмотрено в более широком контексте. Показано, что оно является не только признаком канонического искусства, как утверждал Лотман, но и неотъемлемым свойством искусства вообще, в первую очередь музыки. Также продемонстрировано, почему сущность музыки как выражение числового становления во времени (Лосев) и как установленность смысла на себя самого (Михайлов) с необходимостью требует информационного процесса именно такой формы. Сущность музыки, понятая таким образом, представлена как собственно художественное в тех видах искусства (литература, изобразительные искусство, кино и т. п.), которые, в отличие от музыки, содержат также внехудожественную информацию (о событиях, фактах, людях и т. д.), которую условно можно отделить от художественной. Собственно художественное (музыкальное) понимается как программа воздействия на личность с целью организации (переустройства) этой личности в определенном направлении. Стимулом для этого становится выражение глубинных, как осознанных, так и подсознательных, ощущений человека в мире — его места в пространстве, времени и вечности — посредством становления числовых (музыкальных и квазимузыкальных) структур, не имеющих значений кроме их функций в художественном сообщении как целом. Наконец, показано, что способом приращения информации, полученной от художественного сообщения, является диалог (ключевое понятие Бахтина) рецепиента художественного текста с самим текстом.

*Ключевые слова:* самовозрастающая информация, музыка, искусство, становление, хронотоп, диалог, Юрий Лотман, Алексей Лосев, Александр Михайлов, Михаил Бахтин.

В работе «Каноническое искусство как информационный парадокс» [1] Лотман применяет понятие «самовозрастающая информация», необходимость в котором возникла у исследователя в конкретном контексте и по относительно частной проблеме. Парадокс канонического искусства, созданного в рамках «эстетики тождества», Лотман видит в том, что информация, которую оно в себе несет, всем известна, но высказывание не формализуется и каждый раз воспринимается как исключительное по важности сообщение. Самовозрастание информации ученый

связывал в данном случае с тем, что текст, подобно стартеру, «запускает» определенные механизмы сознания воспринимающего, которые активизируют его личный опыт и направляют работу сознания на переустройство личности в определенном русле: «Извне получается лишь определенная часть информации, которая играет роль возбудителя, вызывающего возрастание информации внутри сознания получателя» [1, с. 245]. «Получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим связано и то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной. Слушатель фольклора скорее напоминает слушателя музыкальной пьесы, чем читателя романа» [1, с. 245].

Выдающийся семиотик лишь пунктирно и, можно сказать, тезисно наметил возможные области существования «самовозрастающей информации», зафиксировав, как видно из приведенной цитаты, что она имеет самое непосредственное отношение к музыке. Причем Лотман не уточнил, к какой именно — канонической или неканонической традиции. Данное обстоятельство позволяет поставить вопрос: быть может, явление «самовозрастающей информации» связано не только с каноническим искусством и с эстетикой тождества?

Другое дело, что в каноническом искусстве самовозрастающая информация практически исчерпывает собой весь корпус информации, усвоенной реципиентом. Кроме того, Лотман различал информацию по направленности (каналам) воздействия: «я — он» и «я — я» [2]. Легко сделать вывод, что передавать информацию по каналу «я — я» имеет смысл только в случае, если она обладает способностью приращения — «самовозрастания», переструктурирующего личность, что совершенно необходимо для искусства и является его целью.

С рассуждениями Лотмана о разных типах текстов — информационно открытых и информационно закрытых — корреспондирует идея А. В. Михайлова о различных состояниях текстов — «простом» и «трудном» [3]. По мнению Михайлова, в музыке Антона Веберна, как и во многом в современной ему культуре, прежде всего в поэзии Стефана Георге, которую Веберн положил на музыку, осуществился поворот всей европейской культуры к традиционным основаниям, т. е. к такому состоянию текстов, которое ученый назвал «трудным». Противоположным состоянием Михайлов определил «простое», характерное для искусства XIX в., в котором смысл открыт, сообщается непосредственно и естественно. «Это был настоящий опыт естественности культуры, которая как бы пришла к самой себе, опыт, которого без XIX века у нас бы попросту не было. Но человеческая культура в целом строится, по всей видимости, совсем на других основаниях. И XIX век — это великое исключение» [3, с. 62]. «Трудные» тексты — «закрытые», вовсе не склонны раскрывать свой смысл сразу, без усилий читающего, и это Михайлов связывает с их *сакральным* характером.

Как видим, Лотман и Михайлов говорят о совершенно различных и даже во многом противоположных вещах. Однако сходятся в следующем: оба предполагают существование текстов, смысл которых не исчерпывается налично данным сообщением, а стимулирует творческую работу сознания реципиента.

Изложенная идея Михайлова универсальна и касается всех искусств, и сам ученый применяет ее как к поэзии Георге, так и к музыке Веберна.

Что же характерно для «простых» литературных текстов? Прежде всего открытость информации и вообще достаточная информационная насыщенность. Моделью таких текстов является «жизнь» в понимании реализма XIX в., что и придает им непосредственность и естественность.

По контрасту «трудные» словесные тексты характеризуются сакральной закрытостью смысла: «Каждое произведение есть некоторый бесконечный облик смысла, который нам одновременно дан как целое, и в то же время мы знаем, что раскрыть его до самых последних окончаний и концов мы никогда не будем в состоянии» [3, с. 63]. Как оценить информативность такого текста? По-видимому, он представляет собой бесконечный информационный потенциал, притом что непосредственно передает немного информации, если вообще передает. «Смысл текста сам по себе *закрыт* и только *приоткрывается*, и не более того» [3, с. 64]. И хотя Лотман писал о другой, хотя и типологически близкой ситуации в построении художественных текстов, у Михайлова мы также имеем дело с явлением «самовозрастающей информации». С «жизнью» тексты, которые Михайлов назвал «трудными», связаны опосредованно — либо нормами риторики (самый явный и простой случай), либо иными, закрытыми, моделями сакрального происхождения.

Коль скоро Лотман в связи со спецификой самовозрастающей информации особо указал музыку в целом, то имеет смысл подробнее остановиться на ее специфике, хорошо всем известной, но еще недостаточно осмысленной с позиций философии искусства и семиотики. Точнее, такое осмысление имело место в трудах А. Ф. Лосева и А. В. Михайлова, но пока вряд ли можно сказать, что его результаты обрели статус общеизвестной, общепризнанной истины.

Очевидно, что если в литературе, театре и изобразительных искусствах информация как таковая (внехудожественная информация, например об исторических событиях, личностях или просто о быте определенной страны и эпохи) может занимать значительное место (хотя и необязательно), то в музыке, по крайней мере находящейся в поле нашего зрения, практически вся информация является собственно художественной, т. е. самовозрастающей, и не связана с необходимостью информировать о конкретных немзыкальных событиях. С этой точки зрения любое искусство, в первую очередь музыку, можно назвать, следуя за Лотманом, информационным парадоксом. «Музыкальное», согласно А. В. Михайлову, направлено само на себя. «Музыкальность <...> есть не что иное, как констатируемое нами наличие *такого* смысла, который обращен на себя, и только на себя — такого, который запирает и запечатлевает себя в себе самом и не подлежит никакому словесному же пересказыванию / переименованию» [4].

Но что оправдывает существование смысла, направленного только на себя? В чем его значение и культурная функция? Для определения сущности такого смысла, или, иными словами, *музыкального*, наиболее целесообразно обратиться к философским трудам А. Ф. Лосева [5], создавшего совершенно нетривиальную философскую концепцию музыки. Если попытаться кратко обобщить воззрение Лосева на музыку, то можно сказать, что музыка прежде всего есть сплошное становление и хаос, порождающий структурные образования, не несущие, впрочем, никакой информации помимо их самих, т. е. структуры, природу которых можно определить как числовую (число, в отличие от слова, в чистом виде, при отсутствии фактора условной договоренности, может быть знаком только себя самого).

Особый интерес в контексте нашей темы имеет ранняя работа Лосева «Строение художественного мироощущения» [6]. В ней те качества, которые сам философ сформулировал применительно к музыке, он называет первичной основой любого искусства. Но прежде всего, по мысли Лосева, еще до какой бы то ни было художественной деятельности эти же качества представляют «чистый, доструктурный опыт» нашего сознания: «Мы находим с *чисто психологической точки зрения непрерывный поток сознания, непрерывную длительность и творческую текучесть состояния*. В психике нет расчлененных вещей: в ней все течет и все непрерывно меняется; одно состояние проникает другое и им проникается» [6, с. 298]. Далее философ говорит о разных степенях «оформленности наших переживаний» — от «еле заметных проблесков образности» до «сложных структур суждения, умозаключения и т. д.» [6, с. 299].

Переходя к понятию «чисто музыкального опыта», Лосев отмечает, что «психологическая процессуальность и музыкальная онтологически вполне адекватны» [6, с. 301]. Более того, именно музыкальный опыт ближе всего к только что описанному чистому, доструктурному психологическому опыту. И этот же «чисто музыкальный опыт», по сути дела, совпадает с тем, что лежит в основании всех искусств: «...в основе всех искусств лежит первичное бытие, характеризующееся 1) как непрерывная творческая текучесть и 2) как чистое познавательное неформленное качество или смысл» [6, с. 300]. Необходимо заметить, что это еще только корень искусства (пусть и самый существенный), искусство же (любое) связано с образованием структур и конструктивным мышлением: «Первичное, не тронутое мыслью бытие носит в себе, однако, печать начинающегося преобразования, которое совершается здесь в форме преобразования косной материи в истинную форму красоты» [6, с. 300].

В рассматриваемом раннем тексте Лосева заметен религиозно-мифологический контекст, проявляющийся как минимум в двух положениях. Первое: присутствие идеи преобразования материи как определяющей для искусства. «На основе этого первичного бытия, которое мы выше характеризовали феноменологически — как чистый, доструктурный опыт, онтологически — как последнюю качественную основу сущего, или объективный смысл, и религиозно — как преобразующееся бытие, — на основе этого бытия искусство далее воздвигает *структуры* и образования, черпая последние из того предвидения Логоса будущих времен, искаженного в настоящем плане бытия до степени неподвижной и инертной материи» [6, с. 301].

Второе: Лосев подчеркивает, что «первичная основа искусства являет собою величайшее трагическое противоречие: указывая на сущность предметов и глубинный их смысл, она *не называет* этих предметов, не выделяет их, она — бессловесна, она еще не вполне восприняла в себя Логос» [6, с. 300–1]. «Это не есть трагизм человеческого знания, но трагизм человеческого и мирового бытия» [6, с. 301]. Как видим, осмысление основы искусства как трагедии (второе положение) также вытекает из религиозной точки зрения. Вероятно, можно сменить стиль и дискурс, что Лосев и сделает вскоре в ключевых работах 1920-х годов, прежде всего в книге «Музыка как предмет логики», но для данного лосевского текста любая смена дискурса означала бы сужение проблемы и выпадение из целостности мировидения, которое являлось религиозным в силу внутренней необходимости, как в Средневековье.

Важно отметить, что, несмотря на заметное присутствие религиозно-мифологической стилистики, именно в рассматриваемом тексте Лосев чисто философски обосновывает *музыкальное* как первичную основу *художественного* вообще (хотя сам буквально такого вывода не делает, в чем, впрочем, и не было необходимости ввиду его очевидности), но в последующих трудах ни разу к данному положению не возвращается и не развивает его.

Тем не менее от идей, содержащихся в «Строении художественного мироощущения», Лосев не откажется никогда. Не высказываемые прямо, они ощутимо присутствуют в лосевских текстах самых разных лет — от музыкально-философских работ до его же художественной прозы.

Посмотрим, какие плоды этот текст даст уже вскоре, в 1920-е годы, и какие концепты будут им порождены. «Первичное» художественное бытие в последующих работах породит как минимум два производных варианта:

- 1) первообраз (прообраз) художественной формы [7, с. 48–112];
- 2) чистое музыкальное бытие [5, с. 421].

На первый взгляд (с традиционной, «общепринятой» точки зрения) может показаться, что названные производные понятия совершенно разнопорядковые, хотя и восходят к одному смысловому корню. Прообраз художественной формы — то, что предшествует произведению, а чистое музыкальное бытие — сама музыка в разных формах своего существования. Однако если мы обратимся к теории Лосева, то увидим, что первообраз художественной формы находится в становлении, как и музыка. Он есть, и в то же время его нет. Он — потенция художественного смысла (получающая реализацию), так же как музыка — потенция предметно-понятийной определенности, правда, никогда нереализуемая или реализуемая лишь отчасти, в музыке программной или функциональной. Словом, первообраз художественной формы (произведения) — это некий «стусок» «первичного» художественного бытия, направленный на воплощение — создание произведения.

Теперь попробуем проанализировать, следуя за Лосевым, что, собственно, представляет собой чистое музыкальное бытие? Из какой «материи» оно состоит?

Прежде всего, как указывает Лосев, это бытие хаотично. Даже если мы примем распространенную ныне точку зрения, что хаос — это всего лишь непонятый и не воспринимаемый нами порядок (а на самом деле никакого хаоса нет), то мысль Лосева именно это и подтверждает. Музыкальный хаос, как это всегда очевидно из контекста лосевской мысли, не означает вообще беспорядок и отсутствие какой бы то ни было структуры, он хаос только с точки зрения предметно-понятийной определенности: «Бесформенность, хаос и мгла музыкального бытия должны быть выявлены как таковые. И вот это выявление и дает форму музыке, а именно форму бесформенности, эйдос не-эйдетического, светлую идею разбегающегося по сторонам тьмы апейрона» [5, с. 489]. «Любое произведение музыкальной литературы предстоит нам в той же идеальной законченности и неподвижности, как и всякое произведение изобразительного искусства». «Только идеальность числовых отношений может быть сравнима с эйдетической завершенностью музыкального объекта» [5, с. 482].

В отличие от литературы и изобразительных искусств, в музыке отсутствует указание на предметы и понятия окружающего нас мира. Но в то же время музы-

ка организует себя так (чаще всего ориентируясь на словесную речь), будто она нам сообщает нечто определенное. Отсюда и возникает ощущение, что все внемузыкальное в музыке находится в диффузированном, хаотическом состоянии, слитости и взаимопроникнутости, как будто в музыке собирается возникнуть некая потенция предметно-понятийной определенности. Как писал А. В. Михайлов, «музыка внутри себя, или изнутри себя, уставлена, или установлена, на слово и в направлении такового» [4, с. 11]. При этом ученый делает важную оговорку: «Однако на самом деле эта уставленность, или установленность, вовсе не изначальное и, так сказать, не первобытное состояние, в котором находится музыка» [4, с. 11]. И понятно, что на фоне такой установленности и именно в той музыке, которая на слово установлена, возможно ощутить «словесный» (понятийный) хаос. Вот как Лосев определяет природу той тайны, которая составляет предмет музыки: «Она — вечный хаос всех вещей, их исконная, отвечающая сущность. И, насыщая нашу образность, нагнетая в ней тайну и делая образность символической и мистической, музыка заставляет эти образы, при внешней их (пространственно-временной) разобщенности, все же хранить в себе тайну некоей мистической слитости и взаимопроникновения. Такова и есть сущность мистической образности, или мифа» [5, с. 446]. Соприкосновение музыки с мифом (одной из базисных лосевских категорий) в рамках нашей темы важно в том отношении, что миф понимался Лосевым как нераздельность, слитость личности («я») с внешним миром или его отдельными предметами и явлениями.

В работе «Музыка как предмет логики» Лосев определяет музыку как числовое становление, становление числа, полагая, что музыка есть «иное числа как определенности», «гилетическое число» [5, с. 500–2] (от *hyle* — «материя», в древнегреческом понимании не как вещество, а как неоформленность, хаотическая потенция всего).

Посмотрим прежде всего, какие следствия вытекают из числовой природы музыки? Число — фактор порядка и структурной организации. Мифопоэтическая характеристика музыки и «первичного» художественного бытия из ранней работы Лосева («...возвещает хаос накануне преобразования») сменяется философской: «В музыке, среди алогической стихии становления, в бурях и страстях иррационально-текучей сплошности или, вернее, в глубине их видится четко оформленная, абсолютно неподвижная и абсолютно твердая в своих очертаниях граница — *смысловая фигурность числа*, которая незримо руководит всеми этими иррациональными судьбами музыкального предмета» [5, с. 544]. Или, короче, «художественная выраженность числа и времени есть музыкальная форма» [5, с. 509].

Таким образом, преобразование хаотического бытия в музыке заключается в формировании структурной числовой упорядоченности самого этого бытия, которое и в структурированном состоянии демонстрирует непрерывное становление смыслов, их алогичность и неуловимость, почему данное структурирование может быть именно числовым, но не предметным. Или, можно сказать, что числовые структуры, из которых состоит музыка, представляют собой не числа как таковые, а «иное числа как определенности».

До сих пор, вслед за Лосевым, мы говорили о становлении «внутричисловом», не затрагивающем категорию времени. Но музыка — искусство времени и представляет собой становление числа во времени («внечисловое» становление). Со-

гласно Лосеву, само время есть не что иное, как алогическое становление числа. Музыка же — выраженное становление («жизнь») чисел. Как видим, лосевские определения времени и музыки очень близки, однако различие вполне очевидно. Оно касается самого «вида» числа. Время — становление привычного нам арифметического числа. В основе музыки — становление «гилетических» числовых структур, представляющих собой «иное числа как определенности». Музыкальное время организует, структурирует время физическое («математическое»), наполняя его смыслом (о сущности которого будет сказано ниже). Музыкальная структура, таким образом, есть числовая и временная структура.

Возможна аналогия лосевских понятий с понятиями философии А. Бергсона, весьма влиятельной в начале XX столетия и оказавшей заметное воздействие на русского философа. Бергсоновская длительность — *la durée* — как нечто принципиально не поддающееся делению и счету может быть сравнима с лосевским хаотическим алогическим становлением, с той самой первохудожественной стихией (она же — музыкальная), о которой писал Лосев в «Строении художественного мироощущения». Кстати, Н. О. Лосский переводил понятие *durée* на русский как «творческое изменение»: «Такая непрерывность и неразрывность придает мировому потоку характер прогрессивного, творческого, жизненного течения. Эти свойства потока жизни Бергсон выражает термином *la durée*, для передачи которого на русский язык одни переводчики прибегли к слову “длительность”, другие к слову “дление”, но слова эти не напоминают о том понятии, которое дорого Бергсону, и потому мы решаемся выражать термин *durée* словами “творческое изменение”, “творческое течение” и т. п.» [8, с. 14]. Время — *temps* — противоположность неделимого и неопределенного *durée*: оно вносит момент *счета*, числа. По аналогии с цитированным высказыванием Лосева о музыке можно сказать, что *durée* есть *иное времени как определенности*.

В чем тогда состоит суть музыкального — становящейся числовой структуры во времени? Прежде всего заметим, что время неотрывно от пространства и является одной из сторон хронотопа. Только во временных искусствах (музыка, литература, театр, кино) ведущим началом хронотопа является время, тогда как в пространственных — пространство. При этом и во временных искусствах в той или иной форме присутствует пространство, и наоборот, но всегда произведение искусства создает свой хронотоп (время-пространство). Вспомним, что данное понятие применительно к гуманитарным наукам ввел М. М. Бахтин, показав его фундаментальную, ключевую роль в художественном мире текста. Нераздельность пространства и времени — идея, в целом весьма характерная для XX в. (достаточно вспомнить теории А. Эйнштейна). Сам же термин «хронотоп» был введен А. А. Ухтомским в контексте его физиологических исследований. Бахтин, употребляя это понятие в филологии, имел в виду не пространство-время как таковое, а непременно применительно к человеческому сознанию, к мировоззрению личности, автора художественного текста, наконец, эпохи: «Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [9, с. 235].

Сказанное Бахтиным может быть понято как «заочный комментарий» к пониманию художественной формы Лосевым: «Художественная форма — это личность как символ и символ как личность» [7, с. 46–7]. Теперь зададим вопрос: что в музы-

кальной форме, лишенной конкретики понятий, может символизировать личность? Коль скоро музыка есть становление числовых структур во времени и временных структур, то вместе со временем формируются и пространственные музыкальные структуры (по преимуществу виртуально-пространственные). Музыка не может передать конкретных мыслей и понятий, но через выстраивание личностно-хронотопических структур (т. е., по словам Бахтина, хронотопа, «определяющего образ человека») вполне может передать ощущение личности в мире и ее места в мировом пространстве-времени. Хронотопические структуры, формируемые в произведениях искусства, во-первых, всегда выражают личность («художественная форма — личность как символ»), а во-вторых, не являются абстрактными и «пустыми», но имеют вполне конкретный, индивидуализированный, эмоциональный личностный смысл («художественная форма — символ как личность»).

Именно личностное конструирование (личностная интерпретация) хронотопа в музыкальных произведениях позволяет говорить о них как о «*выражении*» (курсив мой. — К. З.) становления чисел во времени», «выражении жизни чисел».

Таким образом, в качестве неокончательного, промежуточного вывода можно сказать, что лосевское определение «музыка — выражение числового становления» в единстве с общехудожественным тезисом «художественная форма — личность как символ» следует понимать как становление числовых, т. е. беспредметных, внесловесных и внепонятийных, структур во времени, смысл которых состоит в преобразовании хаоса в личностно прочувствованные пространственно-временные структуры. Соотношения числовых (внесловесных) элементов таких структур выражают личностное конструирование-осмысление хронотопа и тем самым формируют личность и ее позицию в мире на наиболее глубинном и обобщенном уровне — на уровне пространства-времени. Чтобы художественное пространство-время не казалось читателю слишком «формальным», напомним, что подлинное искусство представляет человека в отношении не только со временем, но и с вечностью, так или иначе отражающейся в структуре хронотопа (см. об этом: [10]). Музыкальное и первохудожественное, напомним, сохраняет в себе мифологическую слитость «я» и «не я», которая предстает в музыке не в виде мира в его конкретно-предметном содержании, а виде «мира как числа», точнее, как становления числа, преобразующего хаос в структуру, смысл которой именно и только в личностном конструировании хронотопа. Личностный, индивидуализирующий момент структур музыкальной речи, выраженный через мелодию, гармонию, ритм, тембр, также определяется числовыми соотношениями и их выражением во времени. Об этом специально говорить здесь нет необходимости ввиду подробного раздела об указанных понятиях в книге Лосева «Музыка как предмет логики» [5, с. 549–62].

Далее, продолжая разговор о специфике музыки, вытекающей из ее числовой природы, необходимо заметить, что число, в отличие от слова, не отсылает ни к каким понятиям, предметам и явлениям физического мира, оно отсылает только к своей сущности. В этом принципиальное отличие музыкальных текстов от словесных, неоднократно зафиксированное, в том числе с позиций семиотики, Лотманом: «В текстах, организованных по образцу естественного языка, формальная структура — посредующее звено между адресантом и адресатом. В текстах, организованных по принципу музыкальной структуры, формальная система представляет собой содержание информации: она передается адресату и по-новому пере-



организовывает уже имеющуюся в его сознании информацию, перекодирует его личность» [1, с. 246].

Теперь рассмотрим, как воспринимается музыкальный текст, смысл которого направлен только на себя (если исключить тот слабый ореол внемузыкальных ассоциаций, которые могут иметь место). В этом случае *что именно* будет являться означаемым знака? Прежде чем ответить на этот вопрос, посмотрим, как выстраивается восприятие смысла при слушании музыки. Было бы наивным полагать, что мы воспринимаем смысл знаков музыкального текста только поочередно, один за другим. Ведь и при восприятии вербального текста из отдельных слов складывается смысл фразы, предложения, законченной речи, смысл сообщения нарастает не в линейной последовательности, а скорее как «снежный ком». Еще в большей степени это касается художественных текстов (при чтении которых операция герменевтического круга совершенно необходима), а еще в большей — текстов музыкальных, знаки которых не столь дискретны, как слова. Собственно знак, несущий некий музыкальный смысл, — это интонация, как простая, элементарная, так и комплексная, представляющая собой иерархическую смысловую структуру (накатанный «снежный ком» смысла). Целое произведение также представляет собой единую комплексную смысловую структуру. Тогда все элементы произведения, относящиеся к разным его масштабам, будут выполнять ту или иную функцию в структуре целого.

*Означаемое знака музыкального текста — это не некий внемузыкальный смысл, а функция в смысловой структуре целого* (все остальное — факультативно).

Ряд систем музыкальной организации в Европе Нового времени (гармония, форма, фактура) выработал типизированные функции, давно освоенные музыкальной теорией, например тоника, субдоминанта, экспозиция, разработка, мелодический, басовый голос и т. д. Однако речь идет не только о типизированных функциях отдельных систем языка, но и о художественно-выразительных функциях высшего порядка, которые вбирают в себя все частные функции.

Наиболее близок смысловому анализу музыкального текста анализ драматургии и драматургических функций, разработанный В. П. Бобровским [11], а ранее — целостный или комплексный анализ В. А. Цуккермана и Л. А. Мазеля [12–14].

Подчеркнем, что функции тех или иных выразительных средств музыки (гармонии, формы и т. п.) — всего лишь основа (фундамент) для функций элемента художественного текста как носителя смысла целого. С точки зрения чисто гармонической логики все равно, в какой форме представлена заключительная тоника (тон, аккорд, его мелодическое и ритмическое положения, громкость и еще многое другое). Но для цельного художественного смысла все это чрезвычайно важно. Художественный смысл текстового элемента — это по сути его роль в выстраивании художественного смысла целого произведения. И, конечно, эта роль очень многомерна. В работе «Диалектика художественной формы» Лосев определяет критерий художественного так: все материальные элементы текста работают на воплощение смысла, преобразены этим смыслом (образом, идеей) [7]. Иными словами, в настоящем художественном произведении не остается ничего, что бы ни выполняло смысловую функцию в его тексте как целом (по мысли Лосева, «спецификум художественного» «заключается в адекватной [совершенной, полной, «абсолютной». — К. З.] выраженности смысла или в адекватной соотнесенности с внесмысловым

фоном», который философ называл «первообразом» [7, с. 110]). А поскольку функции смысловых элементов и их связь со структурой целого в музыкальных текстах очень сложны, можно сказать, «многоканальны», почти неисчерпаемы, то данный аспект также предполагает особенно мощное возрастание информации.

Еще одно сущностное качество музыкального определяет необходимость самовозрастания художественной информации. Речь идет о тотальном становлении, присутствующем музыке и вообще первохудожественной стихии. Прежде всего, как было сказано ранее, сам прообраз художественной формы есть становление, он становится и движется вместе с возникновением формы. Но вот произведение завершено, и его текст сформирован. Но, как мне уже приходилось писать [10], это не касается музыкальных произведений, записанный (нотный) текст которых является лишь схемой, а не художественным текстом. Тот факт, что в музыке лишь звучащий текст становится художественным, подчеркивал и М. Г. Арановский [15, с. 12, 35]. Значит, музыкальный (звуковой, а не нотный) текст не имеет своего константного варианта. Он находится в становлении вместе со становящимся прообразом, который ограничивает некое поле вариантов звучаний. Это становление — и прообраза, и музыкального текста — продолжается и после жизни автора, в диалоге с последующими эпохами, с людьми иных мировоззрений и пониманий хронотопа, и в непрекращающемся диалоге с интертекстом. Бахтину принадлежит и такая мысль: «Можно даже говорить и об особом творческом хронотопе, в котором происходит этот обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения» [9, с. 403].

Сформулированные в диалоге с крупнейшими отечественными учеными-гуманитариями положения выстраиваются в логический ряд. Музыкальное (1) есть сущностный признак самодостаточности творения, смысл которого направлен на себя самого. Казалось бы, данное положение противоречит факту существования как прикладной, так и программной музыки, а также музыки, синтезированной с другими видами искусств. Однако здесь имеется в виду не отсутствие связи музыки с немусикальным, а только лишь тот факт, что и в программной, и в прикладной, в том числе обрядовой, музыке любые немусикальные коннотации представляют смыслы совершенно иной природы в сравнении с теми, которые несет в себе музыка. Музыка — заповедное поле тайны, и если даже тайна — «мистерия» — обретает словесно-понятийные очертания, то в сердцевине этой мистерии остается смысл, принципиально направленный сам на себя, а через это и на внутренний мир личности, а не на «значение». Такая направленность смысла — не «наружу», а вовнутрь — заставляет получателя информации не заниматься процедурой дешифровки, а самому полностью «втягиваться» в поле закрытого смысла («втягивается» не только рацию, но и «душа», подсознание, воля и даже физическое тело, часто незаметно для воспринимающего), слиться с этим смыслом и жить вместе с ним, так же как мы живем в мироздании, смысла которого мы не знаем и только вопрошаем о нем.

Такой закрытый смысл всегда присутствует не только в любой музыке, даже прикладной, но и в любом искусстве — именно он делает произведенные предметы и действия искусством, художеством. В сравнении с искусством процедуры зашифровки и расшифровки слишком просты и даже примитивны, для их осуществления достаточно знать язык — код. Искусство — не только язык, так же как и жизнь —

не только язык (язык — средство общения с миром, в том числе средство его понимания). А искусство и жизнь не являются (по крайней мере в идеале не должны быть) средством, они самоцельны. Чтобы понимать искусство, недостаточно знать код (хотя и это нужно). Точнее, коды языков искусства таковы, что они предполагают развитие у воспринимающего навыка наращивания информации. Мы постигаем жизненные и художественные смыслы через их роль в системе (функцию структурного элемента), т.е. считываем информацию текста, который развертывается перед нами во времени, не просто накапливая ее, а именно наращивая, постоянно производя, пусть неосознанно, операцию герменевтического круга. Иными словами, мы видим, как каждый элемент текста ведет сложный, многосоставный диалог с целым. Но чтобы видеть это, мы сами ведем диалог с художественным текстом.

Таким образом, мы подошли к важнейшему положению эстетики Бахтина — о неустранимости диалога в восприятии искусства [16]. Собственно, Бахтин воспринимал диалог как необходимый фактор человеческого бытия вообще. Но мы сейчас говорим об искусстве, применительно к которому диалогическая концепция Бахтина имеется в виду (ее хотя бы знают), но ее ресурсы для осмысления искусства еще далеко не исчерпаны. В частности, даже Лотман (по крайней мере эксплицитно) не связывал свое понятие самовозрастающей информации с необходимостью диалога. Так же и Михайлов, говоря о специфике музыкального как о смысле, направленном на себя, не касался проблемы диалога. И вроде бы действительно: какой может быть диалог, если смысл направлен на себя самого? Но парадокс в том и заключается, что именно смысл, направленный на себя, можно постичь только в диалоге с ним, что сообщение, адресованное себе (по каналу «я — я», как это обозначил Лотман), во-первых, означает диалог с самим собой, а во-вторых, и это главное, опять-таки требует диалога с воспринимающим это сообщение «со стороны».

Итак, искусство (как и сама жизнь) — постоянное наращивание (возрастание) информации в диалогическом общении слушателя и текста вопреки неустранимой энтропии. *Именно в этом, а не в пресловутом «содержании», которое может быть как максимально реалистическим, так и совершенно антиреалистическим, кроется глубинное подобие искусства жизни.*

Выделим ряд граней в целостном корпусе информации, содержащейся в музыкальном (т.е. звучащем) тексте: а) информация о событиях текста как таковых, их б) вероятности и в) новизне, а значит, и об г) их связи с художественным контекстом — интертекстом, д) информация о тексте как порядке и системе в рамках определенного языка — стиля (а — д: информация в математическом — кибернетическом — смысле), е) информация о внемузыкальных значениях знаков текста (информация в семиотическом смысле). И наконец, интегральная художественная информация — ж) информация о смысле произведения как целостной структуры и з) о соотношении произведения с его внехудожественным контекстом.

Очевидно, что виды информации, отнесенной к пунктам «в» — «з», возникают в результате диалога (М. М. Бахтин) слушателя с текстом, зависят от его таланта и эрудиции, а значит, представляют примеры самовозрастающей информации. Однако что значит «в результате диалога»? Может быть, текст художественного произведения несамодостаточен и требует «досочинения» со стороны реципиента? Можем ли мы согласиться, что художественный текст, выполненный автором, —

всего лишь полуфабрикат, достигающий завершенности только в восприятии, в диалоге? Разве множественность исполнительских интерпретаций музыкальных произведений не подтверждает это предположение?

При ответе на этот вопрос необходимо учитывать диалектику художественного (музыкального). Вспомним, что музыкальное (ядро художественного) есть хаотически подвижная, становящаяся сущность — парадоксальная изменчивая определенность («иное числа как определенности»). Следуя за Лосевым, можем сказать, что сущность музыки как таковая, а значит, и собственно художественного невыразима и неопределима, но она открывается в ином (в сознании воспринимающего, в словесном объяснении и т. п.) через имя, именование. Именно процесс именования (в широком смысле) художественной сущности и составляет содержание диалога, необходимость и неустранимость которого утверждал Бахтин. Именование — далеко не произвольный процесс. По словам Михайлова, в данном вопросе развивавшего лосевскую диалектику сущности и имени, «произведение полагает свой смысл и, полагая, именуется» [4, с. 9]. При этом именование — момент встречи энергий произведения и воспринимающего (иначе бессмысленно было бы говорить о диалоге), и от реципиента исходит встречное именование, которое, «именуя, полагает смысл» [4, с. 9]. Именование не есть досочинение. Авторский текст художественного произведения (за исключением случаев, сознательно и специально предполагающих обратное) обладает полной завершенностью, но в силу своей музыкальности (= внутренней подвижности, смысловой динамики и неоднозначности) требует интерпретации — не произвольного толкования, а чуткого, следующего логике формы именования своей сущности. Тогда текст (как это мы видим в музыкальных произведениях) «оживает» вновь и вновь, оставаясь тем же, но обогащая, приращивая свой смысловой потенциал.

Подведем итоги.

1. Музыкальное — рождение, становление самодостаточной, самоозначающей числовой и пространственно-временной структуры из хаоса.
2. Музыкальные — числовые — пространственно-временные структуры создаются исключительно для эмоционального выражения личности и ради формирования (переформирования) личности в ее отношении к пространству, времени и вечности. Более того, они сохраняют и манифестируют то неразрывное («мифологическое») единство личности и мира, которое было утрачено с развитием цивилизации, ростом субъект-объектных отношений и ощущения внеположности человека миру.
3. Самоозначаемость музыкальных структур выражается в плане их внутреннего устройства в необязательности немusicalных коннотаций элементов музыкального текста, смысл которых состоит в выполнении определенных художественных функций в рамках целого.
4. Самоозначаемость музыкальных структур в плане их внешнего воздействия выражается в необходимости диалога слушателя с музыкальным текстом для постижения его смысла, который не равен себе, но находится в становлении, движении. Изменение смысла музыкальных текстов в историческом процессе как раз и обусловлено необходимостью указанного диалога.

5. Содержанием диалога реципиента с художественным текстом является именование сущности произведения — восприятие всей полноты его смысла сквозь призму неповторимо личностного восприятия.
6. Отмеченные сущностные свойства музыкального на языке семиотики получают название «самовозрастающей информации».
7. Музыкальное по смыслу и структуре тождественно собственно художественному в других видах искусств, содержащих ту или иную внехудожественную информацию. Здесь необходимо пояснение. Речь идет не о том, что в тексте романа, кинофильма или картины можно отделить художественное от нехудожественного, подобно тому как можно достаточно легко отделить документальное от художественного вымысла. Нет, в художественной форме все элементы текста работают на художественный смысл и подчиняются его логике. Но в плане информации возможно условное разделение сведений, имеющих познавательный характер (смысл, направленный на некие факты и события), и смысла, направленного только на себя (всем известные «сведения», включающие механизм самовозрастающей информации). Об этой условности мы хорошо знаем на практике: можно (хотя и неправильно) читать исторический роман исключительно в познавательных целях, как учебник истории, только фиксируя события далекого прошлого, а можно тот же самый роман читать как художественный текст, наслаждаясь стилистикой, драматургией образов и их выразительностью.

О внутренней музыке других искусств говорилось много и издавна. От самых очевидных связей, например с поэзией, музыкальность которой отмечалась многократно, до параллелей с архитектурой, которую также неоднократно называли «застывшей музыкой». О глубинной музыкальности стали особенно активно говорить на рубеже XIX–XX вв., когда искусство переходило на новые основания, отказываясь от «реализма» и «словоцентризма» («установленности на слово», по А. В. Михайлову). Впрочем, глубинную музыкальность сами авторы часто выводили на поверхность: достаточно вспомнить симфонии Андрея Белого, сонаты Чюрлёниса, импровизации и композиции В. Кандинского — аналогичных примеров можно привести немало.

Теперь есть основания предположить, что музыкальность любого искусства, включающая позиции 1–5, вовсе не метафора, а выявление собственно художественного в этом искусстве. В. К. Седов, опираясь на Ф. Райта [17], размышлял об интонации как качестве всех искусств: «Даже в архитектуре, казалось бы, исключительно пространственном, застывшем искусстве, выявляется огромная роль интонационного **процесса непрерывного становления пространства — невидимый источник, из которого протекают все ритмы, выполняющие свою роль свыше времени и бесконечности...** (выделено мною. — К. 3.)» [18, с. 307]. Этот же автор приводит высказывание Ш. Рамюза: «Ритм, тон и тембр — это не только музыка, и хотя они стоят у истоков музыки, они — начало всех искусств» [19, с. 43]. Ритм, тон, тембр. Можно добавить: цвет, линия, объемы, перспектива и другие художественные параметры, так или иначе основанные на эмоциональном выражении числа и его становлении в пространстве-времени, порождающем структуры, обязательно имеющие в себе, помимо «значений», и «закрытые» смыслы. Из послед-

них публикаций о музыкальности других видов искусства не в метафорическом, а во вполне доказательном ключе следует отметить работы Е. В. Ровенко [20; 21], которая определяет музыкальность следующим образом: «Музыкальность можно охарактеризовать как совокупность тех черт художественного произведения, относящегося к пространственным видам искусства, которые по своей специфике сопряжены онтологически значимым чертам произведения музыкального. Иначе говоря, эти черты должны репрезентировать специфику бытия художественного произведения; а коль скоро без организации и порядка бытие несостоятельно, следовательно, речь идет об особенном порядке бытия. Вопрос лишь в том, относится ли данный порядок ко времени или же к пространству» [20, с. 72–3]. В нашей статье как раз и предпринята попытка выявить особенности данного порядка, относящегося к хронотопу в целом — с преобладанием временного или пространственного аспекта в зависимости от вида искусства.

Симметрично сказанному в исследованиях музыки часто стали фиксировать и замечать внемusикальные, например пространственно-геометрические или свето-цветовые, моменты, не говоря уже о повсеместном использовании слова в качестве музыки, а не самостоятельного «ряда» [22; 23].

В заключение заметим, что Лотман, Лосев, Бахтин и Михайлов, вводя новые понятия или давая сущностно новые определения старым, приближались именно к выявлению специфики художественного как такового. Они подходили к этой проблеме с разных сторон, с позиций различных терминосистем и даже научных дисциплин, поэтому тем более интересно окинуть их концепции единым взглядом и если и не «соединить несоединимое», то хотя бы увидеть некие сходные векторы в рассуждениях ученых.

## Литература

1. Лотман, Юрий. «Каноническое искусство как информационный парадокс». В изд. Лотман, Юрий. *Избранные статьи*, 243–7. 3 тома. Таллинн: Александра, 1992, т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры.
2. Лотман, Юрий. «О двух моделях коммуникации в системе культуры». В изд. Лотман, Юрий. *Избранные статьи*, 76–89. 3 тома. Таллинн: Александра, 1992, т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры.
3. Михайлов, Александр. «Поэтические тексты Антона Веберна». В изд. *Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского*, сост. Юрий Холопов, 57–70. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1998, сб. 21: «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995.
4. Михайлов, Александр. «Слово и музыка: Музыка как событие в истории слова». В изд. *Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского*, ред. Евгения Чигарева, Екатерина Царева и Даниил Петров, 6–23. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2002, сб. 36: Слово и музыка.
5. Лосев, Алексей. «Музыка как предмет логики». В изд. Лосев, Алексей. *Форма — Стиль — Выражение*, ред. Аза Тахо-Годи и Игорь Маханьков, 405–602. М.: Мысль, 1995.
6. Лосев, Алексей. «Строение художественного мироощущения». В изд. Лосев, Алексей. *Форма — Стиль — Выражение*, ред. Аза Тахо-Годи и Игорь Маханьков, 297–320. М.: Мысль, 1995.
7. Лосев, Алексей. «Диалектика художественной формы». В изд. Лосев, Алексей. *Форма — Стиль — Выражение*, ред. Аза Тахо-Годи и Игорь Маханьков, 5–296. М.: Мысль, 1995.
8. Лосский, Николай. *Интуитивная философия Бергсона*. 3-е изд. Пг.: Учитель, 1922.
9. Бахтин, Михаил. «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике». В изд. Бахтин, Михаил. *Вопросы литературы и эстетики*, 234–407. М.: Художественная литература, 1975.

10. Зенкин, Константин. *Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке*. М.: Памятники исторической мысли, 2015.
11. Бобровский, Виктор. *Функциональные основы музыкальной формы*. М.: Музыка, 1978.
12. Мазель, Лео. *Вопросы анализа музыки*. М.: Советский композитор, 1978.
13. Мазель, Лео. *Фантазия f-moll Шопена: Опыт анализа*. М.: Музгиз, 1937.
14. Цуккерман, Виктор. *“Камаринская” Глинки и ее традиции в русской музыке*. М.: Музгиз, 1957.
15. Арановский, Марк. *Музыкальный текст. Структура и свойства*. М.: Композитор, 1998.
16. Бахтин, Михаил. *Проблемы поэтики Достоевского*. 4-е изд. М.: Советская Россия, 1979.
17. Райт, Фрэнк. *Будущее архитектуры*. Ред. А. Гегелло, пер. А. Гольдштейн. М.: Госстройиздат, 1960.
18. Седов, Виктор. “Интонационная природа искусства”. В изд. Седов, Виктор. *Интонации. Исследование*, 280–313. М.: Композитор, 2018.
19. Ramuz, Charles Ferdinand. *Souvenirs sur Igor Stravinsky*. Lausanne: H. L. Mermod, 1929.
20. Ровенко, Елена. “О музыкальности пространственных искусств как онтологической категории”. *Философские науки*, no. 10 (2016): 68–81.
21. Rovenko, Elena. “The Ontological Relationship Between Spatial and Temporal Arts as the Most Important among their Types of Interaction”. In *The Fourth International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM-2017. Conference Proceedings*, 297–305. Sofia: STEF92 Technology Ltd. 2017, bk 6: Science and Arts, vol. 1.
22. Bruhn, Siglind. “Symmetries in Olivier Messiaen’s musical ‘Visions of the Amen’”. *Symmetry: Culture and Science* 26, no. 3 (2015): 295–315.
23. Weiss, Robert Michael. “Musical clock face value. Geometrical metaphors for musical properties”. In *Making sense of music. Studies in musical semiotics*, ed. by Costantino Maeder and Mark Reybrouck, 277–89. Louvain-la-Neuve: UCL Presses Universitaires de Louvain, 2017.

Статья поступила в редакцию 1 октября 2018 г.;  
рекомендована в печать 22 августа 2019 г.

Контактная информация:

Зенкин Константин Владимирович — д-р искусствоведения, проф.; kzenkin@list.ru

## “Self-Expanding Information” as an Intrinsic Property of Musical and Artistic Work

*K. V. Zenkin*

Moscow State Conservatory,  
13/6, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, 125009, Russian Federation

**For citation:** Zenkin, Konstantin. “‘Self-Expanding Information’ as an Intrinsic Property of Musical and Artistic Work”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 4 (2019): 620–636.  
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.402> (In Russian)

The article is aimed at better understanding the essence of art, and primarily, music, — applying the set of concepts developed by the most prominent Russian humanities scholars: Y. M. Lotman, A. F. Losev, M. M. Bakhtin and A. V. Mikhaylov. The concept of “self-expanding information” introduced by Lotman is examined in this article in a broader context. The author illustrates that it is a feature not only of canonical art, as asserted by Lotman, but an inherent characteristic of Art at large, and, first and foremost, of music. The article also demonstrates why the essence of music as an expression of numerical development in time (Losev) and the fixation of meaning in itself (Mikhaylov) necessarily require an informational process in exactly such a form. The essence of music understood in such a way is presented as truly artistic in various forms of art (literature, visual arts, cinema, etc.), which in contrast to music also contains extra-artistic information (concerning events, facts, people, etc.) that may be conventionally separated from artistic information per se. Artistic (musical) is understood as

a program to influence personality for the purpose of organizing (transforming) this personality in a certain direction. The incentive to reach such a goal is to express deep underlying subconscious perceptions of a human being in the world, to understand the human's place in the Universe and Eternity through the formation of numerical (musical and quasi-musical) structures having no other value except their functions in an artistic message as a whole. Finally, the article shows that the way to increase the information received from an artistic message is the dialogue (the key concept used by Bakhtin) of the artistic text's recipient with the text itself.

*Keywords:* self-expanding information, music, art, becoming, chronotope, dialogue, Yuri Lotman, Alexei Losev, Alexander Mikhaylov, Mikhail Bakhtin.

## References

1. Lotman, Iurii. "Canonical Art as an Informational Paradox". In Lotman, Iurii. *Izbrannye stat'i*, 243–7. 3 vols. Tallinn: Aleksandra Publ., 1992, vol. 1: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury. (In Russian)
2. Lotman, Iurii. "About Two Models of Communication in the System of Culture". In Lotman, Iurii. *Izbrannye stat'i*, 76–89. 3 vols. Tallinn: Aleksandra Publ., 1992, vol. 1: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury. (In Russian)
3. Mikhailov, Aleksandr. "Poetic Texts by Anton Webern". In *Nauchnye trudy Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii imeni P.I. Chaikovskogo*, comp. by Iurii Kholopov, 57–70. Moscow: Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia imeni P.I. Chaikovskogo Publ., 1998, bk 21: "I svet vo t'me svetit". O muzyke Antona Veberna. 1945–1995. (In Russian)
4. Mikhailov, Aleksandr. "Word and Music: Music as an Event in the History of the Word". In *Nauchnye trudy Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii imeni P.I. Chaikovskogo*, ed. by Evgeniia Chigareva, Ekaterina Tsareva and Daniil Petrov, 6–23. Moscow: Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia imeni P.I. Chaikovskogo Publ., 2002, bk 36: Slovo i muzyka. (In Russian)
5. Losev, Aleksei. "Music as a Subject of Logic". In Losev, Aleksei. *Forma — Stil' — Vyrazhenie*, ed. by Aza Takho-Godi and Igor' Makhan'kov, 405–602. Moscow: Mysl' Publ., 1995. (In Russian)
6. Losev, Aleksei. "The Structure of the Artistic Attitude". In Losev, Aleksei. *Forma — Stil' — Vyrazhenie*, ed. by Aza Takho-Godi and Igor' Makhan'kov, 297–320. Moscow: Mysl' Publ., 1995. (In Russian)
7. Losev, Aleksei. "The Dialectic of Art Form". In Losev, Aleksei. *Forma — Stil' — Vyrazhenie*, ed. by Aza Takho-Godi and Igor' Makhan'kov, 5–296. Moscow: Mysl' Publ., 1995. (In Russian)
8. Losskii, Nikolai. *Bergson's Intuitive Philosophy*. 3rd ed. Petrograd: Uchitel' Publ., 1922. (In Russian)
9. Bakhtin, Mikhail. "The Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics". In Bakhtin, Mikhail. *Voprosy literatury i estetiki*, 234–407. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975. (In Russian)
10. Zenkin, Konstantin. *Music — Eidos — Time. A.F. Losev and the Horizons of Modern Music Science*. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2015. (In Russian)
11. Bobrovskii, Viktor. *Functional Foundations of Musical Form*. Moscow: Muzyka Publ., 1978. (In Russian)
12. Mazel', Leo. *Music Analysis Issues*. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ., 1978. (In Russian)
13. Mazel', Leo. *Chopin's Fantasy f-moll: An Analysis Experience*. Moscow: Muzgiz Publ., 1937. (In Russian)
14. Tsukkerman, Viktor. *Glinka's "Kamarinskaya" and its Traditions in Russian Music*. Moscow: Muzgiz Publ., 1957. (In Russian)
15. Aranovskii, Mark. *Musical Text. Structure and Properties*. Moscow: Kompozitor Publ., 1998. (In Russian)
16. Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. 4<sup>th</sup> ed. Moscow: Sovetskaia Rossiia Publ., 1979. (In Russian)
17. Wright, Frank Lloyd. *The Future of Architecture*. Rus. ed. Ed. by A. Gegello, transl. by A. Goldshtein. Moscow: Gosstroizdat Publ., 1960.
18. Sedov, Viktor. "The intonational nature of art". In Sedov, Viktor. *Intonacii. Issledovanie*, 280–313. Moscow: Kompozitor Publ., 2018. (In Russian)
19. Ramuz, Charles Ferdinand. *Souvenirs sur Igor Stravinsky*. Lausanne: H. L. Mermod, 1929.
20. Rovenko, Elena. "About Musicality of Spatial Arts as an Ontological Category". *Filosofskie nauki*, no. 10 (2016): 68–81. (In Russian)



21. Rovenko, Elena. "The Ontological Relationship Between Spatial and Temporal Arts as the Most Important among their Types of Interaction". In *The Fourth International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM-2017. Conference Proceedings*, 297–305. Sofia: STEF92 Technology Ltd. 2017, bk 6: Science and Arts, vol. 1. <https://doi.org/10.5593/SGEMSOCIAL2017/HB61/S14.38>.
22. Bruhn, Siglind. "Symmetries in Olivier Messiaen's musical 'Visions of the Amen'". *Symmetry: Culture and Science* 26, no. 3 (2015): 295–315.
23. Weiss, Robert Michael. "Musical clock face value. Geometrical metaphors for musical properties". In *Making sense of music. Studies in musical semiotics*, ed. by Costantino Maeder and Mark Reybrouck, 277–89. Louvain-la-Neuve: UCL Presses Universitaires de Louvain, 2017.

Received: October 01, 2018

Accepted: August 22, 2019

Author's information:

Konstantin V. Zenkin — Dr. Habil., Professor; [kzenkin@list.ru](mailto:kzenkin@list.ru)