

УДК 130.2+7.01.78.1

DOI: 10.17223/22220836/31/11

В.В. Петрик

ФИЛОСОФСКИЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ – ИСТОКИ И ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ

В статье обосновывается базисный пункт художественной деятельности человека – единство осмысленности вещей и овеществленности смысла, соединение деятельности познания и деятельности реализации. Рассматривается философско-культурологическая концепция П. Флоренского о троякости человеческой деятельности, в которой музыкальные инструменты занимают специальное место как орудия творческой деятельности, обладающие цельностью реальности и смысла, сохраняющие единство с мистериальным, сакрально-архаическим и религиозным мышлением.

Ключевые слова: музыкальный инструментализм, философский инструментализм, практическая деятельность, теоретическая деятельность, сакральная деятельность.

Музыкально-творческое исполнительское самовыражение человека, являющееся по сути инструментализмом, предполагает как свободу в выборе средств музыкальной выразительности на конкретном инструменте, так и «живое» звучание орудия-инструмента в процессе бытия музыки. Достоинство такого «ручного пособия», или музыкального инструмента, в том, что он обладает не только осязательно-вещественными качествами, но также тем уникальным, идеальным результатом, который возникает посредством культуры звукотворчества. И в этом плане, в плане идеальной предназначенности смысла музыкально-инструментального творчества, инструментализм музыкальный соотносится с философским инструментализмом. Мы выдвигаем следующее рабочее определение феномена инструментализма: инструментализм – это музыкально-творческое исполнительское самовыражение человека, возникающее посредством звукотворчества, имеющее целью идеальный результат и предполагающее свободу в выборе средств музыкальной выразительности.

Под философским инструментализмом понимают специальное направление американской философии как разновидности прагматизма, в котором сознание считается одним из *инструментов* приспособления живого к среде. Развернутую концепцию инструментализма в философии сформулировал Дж. Дьюи. В рамках философского знания имеется следующее уточнение: «понятия, идеи», «законы и теории» выступают как «инструменты... орудия», «ключи к ситуации», «планы действия» [1. С. 94]. Соответственно, философы-инструменталисты абсолютизируют мысль как движение («движение – все, конечная цель – ничто»). Данный подход в идеальной данности фиксирует то, что определяет и «ручное орудие» бытийных приспособлений: инструмент – это способствующее действию-деятельности орудие, как практически-производящее, так и мыслительно-психологическое.

Если обобщить приведенные характеристики философского инструментализма, то на первый план у Дж. Дьюи выступает психологически-

мыслительная активность человеческой деятельности как способность творения «планов», «законов», и т.д., т.е. инструментов для действия человека, «ключей к ситуации». И в этом – «надбытийный» характер мыслительного «инструментализма», направляющего жизненный опыт, и в свою очередь, не сводимый к чувственным восприятиям, понимаемый как «все, что переживается в опыте», как «содержание сознания» [2. С. 502].

В современной концепции инструментализма психологическая активность индивидов, способных неизбежно творить «законы», «правила», в том числе мистически-религиозного происхождения, рассматривается в подвижности переходов материальных и идеальных стимулов действий. Иррационалистические тенденции философского инструментализма при этом не столько обогащают, сколько ограничивают подход к научному познанию. В сравнении же с последовательным богословско-философским учением П. Флоренского указанная позиция Дж. Дьюи и его сторонников выглядит заужено и упрощенно.

В концепции «тройности человеческой деятельности», по П. Флоренскому, *Instrumenta, Notiones, Sacra* – практическая, теоретическая и литургическая, каждая из них обладает своим набором орудий, ибо «всякая деятельность осуществляется и проявляется через свои орудия и сама может быть определена как деятельность орудиестроительная...». Само же орудие «как таковое есть проекция вовне творческих недр человеческого существа, строящих и все его собственное эмпирическое бытие – его тело, его душевную жизнь» [3. С. 51]. Собственно «инструментами» философ называет «материальные орудия технической культуры», в «реальности» которых мы «не можем усомниться» [Там же. С. 52]. Разумность их выводится путем умозаключения – в отличие от понятий-терминов (орудий мысли), овеществленность которых необходимо доказывать, и в отличие от орудий культа, обладающих святостью, одухотворенностью принадлежностью к смыслу и к ряду вещей. В концепции П. Флоренского музыкальные инструменты бесспорно можно отнести к категории машин-инструментов. Однако ввиду пронизанности всех типов деятельности Феургией – «искусством Богоделания», к которой ближе всех предстоит художественное творчество, музыкальные инструменты как орудия этого творчества, очевидно, составляют специальное, отдельное от прочих предметов качество, конечно, далекое от культовой «самоценности». Но все же в большей степени одухотворенное, нежели «молоты, плуги, колеса и тому подобное – словом, в грубейшем смысле слова, материальные орудия технической культуры» [Там же. С. 53–54]. Ведь музыкальные инструменты не просто служат, помогают в «изготовлении» художественной продукции – музыкального произведения, но и непосредственно своим «телом», «голосом» участвуют в процессе исполнительского самовыражения музыки, часто вызывая к жизни конкретные средства для воплощения идеи (или саму идею) этого самовыражения своими темброво-фактурными, артикуляционными, акустическими и т.п. особенностями, историко-стилевыми качествами.

Интересно в этой связи акцентирование П. Флоренским греческого значения понятия «орудие»: «Обращаю внимание, что по-гречески орудие – орган. Действительно, органы нашего существа – душевные и телесные – суть орудия духа, строимые им себе, и наши вместе орудия, нами строимые, суть

тоже органы нашего эмпирического душевно-телесного состава» [3. С. 56–57]. Собственно музыкальный инструмент в руках талантливого исполнителя значительно «перерастает» роль орудия, как средства для воплощения, становясь полноправным участником творческого процесса музыкально-инструментального исполнительства, важнейшим органом «существа исполнителя», его «эмпирического душевно-телесного состава». В исполнительской практике инструменталистов известно особенное отношение музыкантов к своему инструменту как к одушевленному, наделенному душевными, а часто и духовными, качествами (этот факт явственно прослеживается в фольклорных формах). К тому же, по утверждению Г. Нейгауза, «...чем лучше пианист знает, ...во-первых, музыку, во-вторых, самого себя и, в-третьих, фортепиано, тем больше гарантий, что он будет мастером, а не дилетантом» [4. С. 81].

Такой тесный контакт, своеобразный творческий диалог исполнителя и инструмента, человека и его музыкального орудия, становится понятным в свете философской концепции человеческой деятельности П. Флоренского. Ведь даже «выпавшие из области Феургии все деятельности человека, хотя и блудные, все же остаются в существе своем феургическими, то есть священными, иерархическими, духовными» [3. С. 56]. С оговоркой, что в искусстве совершается менее «глубокое одухотворение», чем в культуре. А «вещества» искусства – «только вещества не осмысленные насквозь, не претворенные... не золотые», но все же «озолоченные Логосом» [Там же. Т. 133. С. 58]. П. Флоренский утверждает, что именно в художественном творчестве «соединяется практическая сторона – воплощение разумом своих замыслов – с теоретической стороной – осмысливанием деятельности» – пусть не точно так, но подобно тому, как это происходит в высшей сфере человеческой деятельности – Феургии. Такое соединение, в свою очередь, свидетельствует о цельности сознания человека и «органической сочлененности его деятельностей». А значит, орудия художественного творчества тоже не утратили окончательно «цельности реальности и смысла» (присущих феургической деятельности). Музыкальные инструменты, несущие в себе эту антиномичность, воспринимаются музыкантами и в некотором сакральном смысле, как участники творческого процесса исполнительства. Музыкант-исполнитель каждый раз выступает «в живом тандеме» со своим инструментом, и вне этого творческого союза не может быть реализована жизнь музыкального произведения.

Обобщая культуротворческую установку человеческого мышления, выстраиваемого культом, в концепции П. Флоренского и называя культуротворчество «мыслительным инструментализмом», Е. Маркова подчеркивает в концепции философа-богослова следующее: «П. Флоренский указывает на тот „пусковой механизм окультуривания“, который заложен в культуре и определен необходимостью создавать „орудия – инструменты – неутилитарной значимости... только культовая деятельность порождает „поиск ради поиска“, „инструментализм вообще“ мыслительных операций..., уводящий к началам продуктивного избирательного человеческого мышления» [5. С. 13–14].

Таким образом, гносеологическая трактовка «инструментализма» у Е. Марковой смыкается с этимологическими содержательными предпосылками «орудие-посobie», но не материального – «ручного», а идеального по-

рядка. Как видим, данный аспект абсолютизирован в концепции прагматистов-«инструменталистов», но в некоторой «размытости» представлений о первичности идеального либо материально-производственных факторов. Для П. Флоренского безусловной и истинной является идеальная сущность инструментализма мыслительных акций: «не в переносном смысле, а в самом точном, слова есть орудия. Назовем этот вид орудий понятиями». Более того, идеальный инструментализм как культуротворческий механизм неотделим от искупительной жертвенной акции, выражающейся в необходимой континуальности мыслительной работы, одухотворенность которой призвана соответствовать ее Божественному истоку. «Культурные же определения опираются на культовые определения, ибо культурное определение требует, чтобы в конкретной реальности, нас окружающей, был установлен какой-либо смысл, а признание смысла в реальности корнями своими уходит в недра культа» [3. С. 53, 56]. В конечном счете подход Флоренского направлен на концепцию Феургии, пронизывающей все виды человеческой деятельности, а культуротворчество определяется идеальной основой человеческого мышления. Эта континуальность идеально-творческого устремления в мыслительных операциях, в которых «подражания-отражения» занимают подчиненное место, образует смысловую суть человеческой деятельности и объясняется Флоренским укорененностью в религиозном сознании. Последнее предполагает сложную и избыточно-затратную систему материальных и символически-идеальных жертвований, способность к которым и рождает истинно человеческую мыслительную «инструментальность». Такого рода «мыслительный инструментализм» религиозного в своем основании мышления В. Медушевский называет «синкрезисом», указывая на принципиально новый этап такого рода мышления по отношению к доцивилизационному синкретизму прачеловеческого мышления – поведения – ритуала – слова [5. С. 8].

Привлекательность концепции П. Флоренского для нашего исследовательского подхода обусловлена не столько собственно религиозной направленностью, сколько просматриваемой и при атеистическом способе мироздания установкой на «мыслепроизводящий» принцип, который и обозначается у Е. Марковой термином «инструментализм мышления». Собственно «инструментом» в «логике науки» Дж. Дьюи становится «логика ситуации», выясняемая экспериментальным действием «проб и ошибок». Логика же ситуации – нерасторжимое единство «готовности к действию-эксперименту» и «правил предмета»; эти последние и предполагают отражение-обобщение, «продвигаемое» мыслительно экспериментальным *perpetuum mobile* человеческой природы, призванной к культуротворчеству [2. С. 502–503]. Флоренский подчеркивает, что «cultura как причастие будущего времени... указывает на нечто развивающееся», а «единство самосознания предполагает деятельность разума, гармонично сопрягающую реальность машины-вещи с осмысленностью понятия-термина. И обратно: наличность таковой антиномически-сопрягающей деятельности разума, во всех его деятельности, то есть и теоретической, и практической... Произведение этой деятельности разума есть *явление идеи*, или „*воплощенная идея*“. Художественное творчество П. Флоренский называет ближайшим примером такой деятельности, в которой проявляется «единство самосознания», «единство деятельно-

сти духовной – деятельности разума». Единство «осмысленности вещей» и «овеществленности смысла», соединение «деятельности реализации» и «деятельности осмысливания», при этом орудия деятельности (инструменты), как уже указывалось, проецируют «душевную жизнь», они есть «орудия духа» [3. С. 56–57].

Таким образом, «инструментализм» в концепции П. Флоренского (по выражению Е.Н. Марковой) наследует те черты символической философии Древности и Средневековья, которые нематериальные истоки деятельности принимают как базовые а priori, оставляя материальное в качестве плана выражения, проекций вне материи созданных конструкций и принципов [5. С. 13–14].

Подход к проблематике мышления от «музикийства» Античности, «единству качеств... могучей хаотичности титанов и логически-гармонической упорядоченности мышления богов» [6. С. 4] позволяет утверждать, что музыка делает осязаемой в звуках высшую космическую целесообразность строения мира, которая, в свою очередь, воплощается в монохорде – каноне (музыкальном инструменте и одновременно акустическом приборе в Древней Греции и Риме, затем в Западной Европе), где бесконечный ряд числовых пропорций организует деление колеблющейся струны. Ум как пифагорейская числовая мистика и сократовская «маевтика» – «порождение мысли» содержат в этой концепции логико-интеллектуальные показатели и внелогические компоненты. Соответственно явления «научного знания» и того, что называли впоследствии художественной деятельностью, от Античности и вплоть до Ренессанса образовывало «взаимопроникновение качеств», что само по себе и знаменовало единство логически-интеллектуального и внелогического начал. «Музыка издревле была предназначена для того, чтобы выделять из контекста обыденной жизни некие особые, избранные ситуации, имеющие надбытовой смысл. Эти ситуации выводили человека за границы видимого мира и как бы переключали в мир невидимый, но для него более значимый, поскольку он управлял видимым, стоял за ним. Действовало мифологизированное сознание, включавшее в себя значительную долю бессознательного. Такими ситуациями были магический культ, ритуал, связанные с ними, танец, звучание инструментов, пение» [7. С. 39–40].

«Цельностью реальности и смысла» обладают в этих надобыденных ситуациях как «мифологизированное» мышление, так и звучащие орудия – инструменты. Интонационный подход к музыке содержал и тот семиотический потенциал, который универсализировался в эстетике и философии в XX в. и вывел на представления о мышлении в связи с совокупными культурными проявлениями человека. В этом плане особую значимость приобретает семиотический метод, трактующий расширительно речевое качество как культурное в целом [8. С. 115]. Диалогичность концепции мышления, выводящего на открытия, на творческие откровения, составляет краеугольный момент *творческой операции*.

Не материя и ее элементы есть истинный предмет человеческой деятельности и научного исследования, но некоторое идеальное целое (вспомним «единство деятельности», «воплощенную идею» у П. Флоренского, «целостного Человека» в музыке М. Арановского). Музыка (по М. Арановскому) воспринимается и переживается как «сложный интеллектуальный процесс», в

котором «эмоции становятся интеллектуализированными, а мысли – эмоционально выраженными; чувственное начало достигает рациональной четкости, а рациональное начало убеждает при помощи развитой образности». В сфере «музыкального бессознательного» (термин М. Арановского. – В.П.), словно в едином тигле, переплавляется все то, что входит в духовный мир человека и превращается в звучание, которое поражает целостной информацией о Человеке» [7. С. 41].

Предвидение такого поворота научного мышления к культурологическим обобщениям и непосредственно методам музыкального творчества обнаруживаем в высказываниях Б. Асафьева 1910-х гг.: «...Теперь наступил обратный процесс – перенесение ритма музыкальности в область Логоса... в основе исканий современной философии и опытов построения органического мировоззрения лежат искони присущие духу музыки начала...». И далее: «...целое первоначальнее элементов; абсолютного следует искать, восходя в область целого или, вернее, *поднимаясь над нею*, но никоим образом не среди элементов; элементы, во всяком случае, производны и относительно, т.е. способны существовать только в отношении к системе, членами которой они служат» [9. С. 253]. В контексте указанного подхода от идеального целого музыкальная семантика, в которой отдельные «слова-интонации», по Асафьеву, совершенно не определяли значимости композиции как таковой, обрела в научном мире тот высший критерий мышления-видения, который определял привилегированность музыки в Античности.

Если так называемое «продуктивное» творческое мышление в научной области определяется «перерывом постепенности» логических операций, демонстрируя единство логических и внелогических форм в целостности открытия, то «мусический» подход дает объяснение этому логическому «перерыву постепенности» в «высокости» исходного целого. Исполнители, работающие с нотным текстом, охватывают мысли, которые есть предпосылка художественной целостности звучания произведения как рационалистически, так и на бессознательном уровне. При этом «чем меньше структура, тем больше она зависит от интуиции». М. Арановский доказывает, что музыке доступно «...только целостное восприятие человека», при этом «владычицей целостного Человека» музыку делает ее «погруженность в сферу бессознательного» [7. С. 41].

Так исторически, генетически можно проследить связь философского и музыкального истоков *инструментализма* как чего-то материализующего в физических данностях и с помощью «орудий» помимо них зарожденных ценностей – овеществляющего идею. Отсюда «инструментализм» античного мышления, в котором монохорд-канон находил умозрительно-условную аналогию к космическому совершенству числовых пропорций. Музыка в ее установке на движение (тонов в мелосе и ритмической энергии) демонстрирует механизм «мыслетворчества», который и обозначается в философии П. Флоренского и Дж. Дьюи – с разных позиций – термином «инструментализм». Музыкальная механика – перемещение идеального качества тонности – осуществлялась в пределах искусственно выстроенного прибора (монохорда), названного «инструментом». Его игровая природа составляла в древности не музыкальное искусство, в нашем понимании, «...инструмент философов»: монохорд, или канон, символизировал бесконечность Вселенной бесконеч-

ным, числовым рядом деления струны» [10. С. 354]. Именно поэтому в учении Пифагора «философия монохорда» легла в основание его философии музыки. Как отмечают исследователи, «Пифагор отдавал столь явное предпочтение струнным инструментам, что предупреждал своих учеников против дозволения ушам прислушиваться к звукам флейты». Речь идет о струнном щипковом инструменте типа лиры, вошедшей в музыкальное употребление Древней Греции из Египта, в тайны мистериальных действий которого был посвящен Пифагор. «В мистериях лира считалась секретным символом человеческой конституции, корпус инструмента представлял физическое тело, струны – нервы, а музыкант – дух...» [Там же. С. 224].

Инструментализм лиры – в «настраивании» посредством одухотворенных действий музыканта гармонии человеческой природы. Такого рода пифагорейский инструментализм составляет связующее звено между философским и музыкальным инструментализмом. Подобные идеалистические – релятивистские преувеличения позволяют отметить те аспекты мыслительной способности, которые выводят нас на мусическое единство мысли – звукотворчества, породившего в исторической реальности мыслительно-логическую традицию как таковую и музыкальное творчество, изначально выступающее в функции музыкального мышления. Причем в еще формирующемся сегодня в своем строгом научно-терминологическом статусе понятии «музыкального мышления» область понятий и логических операций, относящихся к категории «мышление», является не единственной.

Интересным представляется в этой связи акцентирование в современной науке роли овечной тысячелетней традицией звучания как такового: «В изменившейся духовной ситуации современности, поскольку философия акцентируется в ее звуковой, а не обязательно в текстовой форме (речь идет о «сотрудничающем соперничестве» двух исторических форм бытийствования философского слова: устном и письменном. – В.П.), обнаруживаются и новые возможности синтеза музыкального искусства и философии». «Эти мощные древние культуры всегда глубинным образом взаимодействовали, налицо внутренние основания их единства. Эти основания могут быть заново выявлены» [11. С. 49–50]. Что же касается музыкального звука, как считает М. Арановский, то он обладает «собственным системным значением». При этом ему присуща и «понятийная немота» (по сравнению со словом), что некогда (на фоне слова) расценивалось как слабость. Сегодня же она видится как «огромное преимущество музыкального звука перед словом, ибо сообщает ему безграничность и неопределенность» [7. С. 44].

Подытоживая сказанное, отмечаем: понятие инструментализма охватывает широкий спектр как философских, так и культурологических вопросов, поскольку все виды человеческой деятельности (по П. Флоренскому) имеют собственный набор орудий (инструментарий), схемы их использования, уровень владения ими и их влияние на процесс, и результат, поэтому такие виды деятельностей мы называем инструментализмом. Музыкальным инструментализмом можно считать творческое, художественное самовыражение человека, возникающее как посредством культуры звукотворчества, так и предполагающее свободу в выборе средств выразительности и обладающее уникальным идеальным результатом, являющимся овеществлением художественной идеи в инструментальном творчестве.

Литература

1. *Инструментализм* // *Философский словарь* / под. ред. М.М. Розенталя. М. : Политическая литература, 1975. С. 148–149.
2. *Прагматизм* // *Философский энциклопедический словарь* / ред. кол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев и др. 2-е изд. М. : Сов. энциклопедия, 1989.
3. *Флоренский П.* *Философия культа (опыт православной антропологии)* // *Философское наследие*. М. : Мысль, 2004. Т. 133. С. 51–79.
4. *Нейгауз Г.* *Автобиографические записки. Избранные статьи. Письма к родителям*. М. : Москва, 1975. 527 с.
5. *Маркова Е.* *Проблемы музыкальной культурологии*. Одесса : Астропринт, 2000. 104 с.
6. *Маркова Е.* *Введение в историческое музыковедение: вопросы методологии и методы исследования : учеб. пособие для студентов-музыковедов консерваторий и музыкальных училищ*. Одесса : Астропринт, 1998. 52 с.
7. *Музыка как форма интеллектуальной деятельности : сб. статей / ред. сост. М.А. Арановский*. М. : Ком Книга, 2007. 240 с.
8. *Лотман Ю.* *Об искусстве*. СПб. : Искусство, 1998. 704 с.
9. *Асафьев Б.* *Симфонические этюды*. Л. : Искусство, 1970. 264 с.
10. *Лосев А.* *История античной эстетики : Аристотель и поздняя классика*. М. : Искусство, 1975. 775 с.
11. *Пигров К.* *Идея музыки в сенсорных пространствах современного общества // Метафизика музыки и музыка метафизики: сб. статей / под. ред. Т. Апинян, К. Пигрова*. СПб., 2007. С. 37–48.

Petrik Valentina V., Lugansk State Academy of Culture and Arts M. Matusovsky.

E-mail: ckk_dekanat@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 31, pp. 111–119.

DOI: 10.17223/22220836/31/11

THE PHILOSOPHICAL AND MUSICAL INSTRUMENTALISM – THE SOURCES AND MAIN ASPECTS

Keywords: musical instrumentalism; philosophical instrumentalism; practical activity; theoretical activity; sacral activity.

The article substantiates the basic point of the artistic activity of man – the unity of the meaningfulness of things and the substantiation of meaning, the combination of the activity of cognition and the activity of realization. The philosophical and cultural concept of P. Florensky is considered about the threefold nature of human activity, in which musical instruments occupy a special place as instruments of creative activity possessing the integrity of reality and meaning, preserving unity with mystically, sacral-archaic and religious thinking. It is in artistic creativity that the practical side – the embodiment by the mind of one's ideas – of the theoretical side – the comprehension of activity – is combined, this connection indicates the integrity of the person's consciousness, and the organic articulation of his activities. The highest sphere is defined by Feurg – the art of the God-doing, penetrating all kinds of human activity and developing from the cult, and culture-making is determined by the ideal basis of human thinking. Ideal-creative aspirations in mental operations that form the semantic essence of human activity which Florensky explains by the rootedness in religious consciousness are considered. “Meditative instrumentalism” religious in its basis of thinking, V. Medushevsky calls “syncretism”, indicating a fundamentally new stage of this kind of thinking in relation to the precivilization syncretism of the laundry-thinking-behavior-ritual-words. The approach to the problematics of thinking from the “musikiystvo” of Antiquity makes it possible to assert that music makes the higher cosmic expediency of the world structure tangible in sounds, embodied in a monochord-canon where an infinite series of numerical proportions organizes the division of an oscillating string. The mind as Pythagorean numerical mysticism and Socratic “maevtika”, “generation of thought”, contain in this concept logical-intellectual indicators and extralogical components. Accordingly, the phenomena of “scientific knowledge” and what was later called artistic activity, from Antiquity and up to the Renaissance, formed “interpenetration of qualities”, which in itself marked the unity of the logical, intellectual and extra-logical principles. It is emphasized that music from ancient times was intended to distinguish from the context of everyday life certain special, selected situations that have a surplus meaning. These situations led people out of the visible world and, as it were, switched to the invisible world, but for him more significant, because he controlled the visible, stood behind him. There was a

mythological consciousness, which included a considerable part of the unconscious. Such situations were the magic cult, the ritual associated with them, the dance, the sound of instruments, singing. In such surplus situations, the integrity of reality and meaning is possessed by both “mythologized” thinking and sounding tools – instruments.

References

1. Rozental, M.M. (ed.) (1975) *Filosofskiy slovar'* [Philosophical Dictionary]. Moscow: Politicheskaya literatura. pp. 148–149.
2. Averintsev, S.S., Arab-Ogly, E.A., Ilichev, L.F. et al. (eds) (1989) *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. 2nd ed. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. pp. 502–503.
3. Florensky, P. (2004) *Filosofiya kul'ta (opyt pravoslavnoy antropoditsei)* [Philosophy of Cult (the experience of Orthodox antropodicies)]. Moscow: Mysl'. pp. 51–79.
4. Neygauz, G. (1975) *Avtobiograficheskiye zapiski. Izbrannyye stat'i. Pis'ma k roditelyam* [Autobiographical Notes. Selected Articles. Letters to Parents]. Moscow: Moskva.
5. Markova, Ye. (2000) *Problemy muzykal'noy kul'turologii* [Problems of Musical Cultural Studies]. Odessa: Astroprint.
6. Markova, Ye. (1998) *Vvedeniye v istoricheskoye muzykoznaniiye: voprosy metodologii i metody issledovaniya* [Introduction to historical musicology: problems of methodology and methods of research]. Odessa: Astroprint.
7. Aranovskiy, M.A. (ed.) (2007) *Muzyka kak forma intellektual'noy deyatel'nosti* [Music as a form of intellectual activity]. Moscow: Kom Kniga.
8. Lotman, Yu.M. (1998) *Ob iskusstve* [On Art]. St. Petersburg: Iskusstvo.
9. Asafyev, B. (1970) *Simfonicheskiye etyudy* [Symphonic Etudes]. Leningrad: Iskusstvo.
10. Losev, A. (1975) *Istoriya antichnoy estetiki: Aristotel' i pozdnyaya klassika* [History of Ancient Aesthetics: Aristotle and Later Classics]. Moscow: Iskusstvo.
11. Pigrov, K. (2007) *Ideya muzyki v sensorykh prostranstvakh sovremennoy obshchestva* [The idea of music in sensory spaces of modern society]. In: Apinyan, T. & Pigrov, K. (ed.) *Metafizika muzyki i muzyka metafiziki* [Metaphysics of Music and Music of Metaphysics]. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 37–48.