

## МУЗЫКАЛЬНО-ЗВУКОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ВНУТРЕННЕГО ПРОСТРАНСТВА КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНО-АРХИТЕКТУРНОГО ЦИКЛА ХРАМОВ г. БАРНАУЛА)

Представлен новый подход к интерпретации внутреннего пространства культового сооружения. Автор, опираясь на известную универсальность музыкально-звуковых характеристик и закономерностей, аргументирует их наличие в организации внутреннего пространства центрического и нецентрического храмов. Временные параметры, содержащиеся в моделях «пути» и «места», придают статике архитектуры динамичность и одновременно приближают ее к временному аналогу искусства – музыке. Основная цель данного подхода к восприятию культовой архитектуры заключается в возрождении духовности, целостности познания мира, одухотворении культурного ландшафта города. Художественно-исторические реконструкции такого рода позволяют воссоздать утраченные пласты культуры, повысить туристическую и инвестиционную привлекательность региона. Создание новых интерпретационных, коммуникативных кодов становится противодействием современным тенденциям упрощения и потребления.

**Ключевые слова:** культовая архитектура; музыка; цикл; культурный ландшафт.

Любой культурный ландшафт является открытой информативной системой, особенно в его ассоциативной части. По мнению У. Эко, добиться высокой информативности любого явления, и культурного ландшафта в частности, можно только опираясь на избыточность, невероятное открывается только через артикуляцию вероятного [1]. Наше исследование посвящено известному циклу культовых архитектурных памятников Барнаула (Петропавловский собор, Богородице-Одигитриевская церковь, церковь Вознесения, церковь во имя Святого Предтечи и Крестителя Господня Иоанна и церковь Дмитрия Ростовского), который, как мы выяснили, имеет ярко выраженную музыкальность, т.е. организован на основе музыкально-звуковых закономерностей и обладает всеми признаками пятичастного рондо. Новым и информативным произведением искусства предстает тогда, когда его элементы воспроизводятся в соответствии с его собственной природой, а не согласно предшествующим кодам. Оно сообщает этот новый код, формируя его из предшествующих кодов, вызванных к жизни и отвергнутых обстоятельствами. Предмет, который намереваются использовать в новом качестве, как правило, содержит в себе, в своей форме указания на дешифровку новой, ранее не известной функции, и архитектурный объект перестает быть просто объектом, становясь произведением искусства, неоднозначной формой, которая может быть интерпретирована на основе всевозможных кодов [1. С. 137–138]. Опираясь на данное мнение, мы будем относиться к исследуемым архитектурным объектам как к произведению искусства и интерпретируем их внутренние конфигурации на основе содержащихся в них музыкально-звуковых кодов.

Данный музыкальный цикл архитектурных форм состоит из ныне существующих (третий, пятый) и утраченных элементов, поэтому речь пойдет о частичном обновлении функций, исторической реконструкции, о формировании культурного ландшафта памяти места. Наша эпоха может быть названа не только эпохой забвения, но и эпохой восстановления памяти. Воскрешение забытых риторик и идеологий в итоге представляется одной и той же идеологией, а именно

идеологией «современности», которая может быть охарактеризована толерантным отношением к ценностям прошлого [1. С. 143]. Фрагменты утраченного культурного опыта являются открытыми системами в еще большей степени, чем ныне существующие, в ассоциативном, семантическом, историческом планах, а также в плане реконструкции. «Эти способные к изменениям, открытые объекты предполагают, чтобы вместе с изменением риторического устройства реконструировалось бы и идеологическое устройство и с изменением форм потребления менялись бы и формы мышления, способы видения в расширяющемся контексте человеческой деятельности. В этом смысле ученая игра в воскрешение значений вещей, вместо того чтобы быть обращенной в прошлое научной забавой, подразумевает изобретение новых, а не воскрешение старых кодов. Прыжок в прошлое оказывается прыжком в будущее. Циклическая ловушка истории уступает место проектированию будущего» [1. С. 144]. В этом контексте данный опыт интерпретации архитектурно-музыкального цикла имеет большое культурное и воспитательное значение не только в смысле реконструкции утраченного пласта культурного наследия, но, в большей степени, в виде моделирования нового видения ныне существующей культурной области.

Современный реципиент утраченных форм (коей является анализируемый цикл) приспособляется к прочтению сообщения на основании собственной культурной осведомленности, которая подталкивает его находить соответствующие коды, восстанавливая их, одновременно моделируя новые причины смыслового шума [1. С. 142]. В современной культурной ситуации обрастание феномена смысловыми шумами можно считать позитивным явлением, противодействующим культуре упрощения и потребления. Всякое новое открытие расширяет возможности прочтения, обогащения известного. Обращение к другой эстетике опирается не только на ее собственные коды и идеологию, но и на коды и воззрения, характерные для нашего времени, которые позволяют включить предмет антиквариата в иной контекст, не только уловив в нем дух прошлого, но и привнеся новую коннотацию сегодняшнего дня

[1. С. 142]. Музыкально-звуковой подход к прочтению анализируемого архитектурного цикла продуктивен еще и тем, что максимально абстрактизирует его. «Гуманитарно-географические образы, взятые “абстрактно”, без тесной и сиюминутной привязки к конкретной территории, есть согласованные ансамбли знаков, символов, архетипов и стереотипов, описывающих, характеризующих и интерпретирующих географическое пространство с точки зрения его переживания, осмысления и встраивания в различные экзистенциальные стратегии. Наиболее сложные гуманитарно-географические образы формируются в пространствах с многочисленными и противоречивыми социокультурными контекстами» [2. С. 276]. В результате наша аргументация необходимости музыкально-звукового подхода к анализируемому ансамблю знаков обладает полнотой, что позволяет данному архитектурному комплексу стать сложным гуманитарно-географическим образом, генерирующим множество всевозможных жизнеспособных интерпретаций.

Пласты традиционной культуры, непосредственное участие в формировании которых приняла Русская православная церковь (РПЦ), являются важнейшими структурными компонентами культурного ландшафта Алтайского горного округа, центром которого является Барнаул, считает С.В. Нестерова. РПЦ на Алтае выступала основным носителем не только религиозных традиций, но и всего жизненного уклада, свойственного православному населению империи. Таким образом, по мнению С.В. Нестеровой, было положено начало формированию религиозного (православного) пространства округа, которое, в свою очередь, представляло собой значительный элемент геокультурного пространства – культурного ландшафта Алтая [3]. Именно поэтому мы не ограничились внешним сходством композиции комплекса обозначенных архитектурных памятников с музыкальной формой, аргументацией существования ансамблевости в организации этого ландшафта и исторической взаимосвязанности компонентов цикла (ранее остававшейся без внимания исследователей), обнаружением символических параллелей с музыкально-звуковыми закономерностями организации Мира и Вселенной, актуализацией элементов акустической музыкальности (религиозного пения и колокольных звонов), а решились на поиски музыкально-звуковых аналогов внутри элементов цикла.

В центрических и не центрических храмах вырабатываются различные варианты музыкальности. Анализируемый цикл состоит из нецентрических храмов в первых четырех элементах, а завершается центрическим. Такой тип завершения является неким подтверждением нашей логики рассуждений, так как он выражает итог, синтез, остановку, обобщение.

Тема музыкального Универсума актуальна для внутреннего пространства нецентрической церкви (Петропавловский собор, Богородице-Одигитриевская церковь, Церковь Знамения, Церковь во имя Святого Предтечи и Крестителя Господня Иоанна). В данном случае любопытно обратиться к широко известному рисунку Ф. ди Джорджо, на котором при совмещении плана собора и человеческой фигуры голова, т.е. вместилище разума, заполняет собой алтарную часть, то-

гда как перекресток кругов формирует второй центр в груди, т.е. вместилище сердца (духа) [4. С. 68]. Понимание единства рационального и иррационального, материального и идеального есть признак целостности, духовности человека. Данное ощущение внутреннего пространства храма позволяет провести аналогии, во-первых, с музыкальной концепцией философии искусства В.Ф.Й. Шеллинга (наделение любого изображения образа человека наивысшей музыкальностью [5]), наиболее ярко выразившего мысль о первенстве музыкального искусства в ряду других его видов по наивысшему проявлению в нем целостности, универсальности и идеальности, а во-вторых, с музыкальной теорией живописи В.В. Кандинского (все средства выразительности живописи обладают музыкальными характеристиками [6]), который видел преимущество музыки перед другими видами искусства, выражающееся в универсальности ее закономерностей, богатстве, свободе средств выразительности и развитой теории. Движение и связанные с ним остальные временные характеристики, свойственные человеку, так трудно передаваемые средствами статичных видов искусства – есть именно то необходимое звено, позволяющее им перейти в область выразительного, живого, одухотворенного.

В архитектуре традиционных, нецентрических церковных зданий очевиднее всего проявляет себя тема перекрестков. Перед входящим открывается линейная перспектива – путь его движения к алтарю, помещенному в противоположном конце туннеля, образованного движением всех горизонталей к точке схода [4]. Двигательный и музыкальный архетипы в интерьере храма сливаются в едином порыве реального (материального) и идеального (духовного) движения. «Храм, воспринимаемый таким образом, является архитектурным воплощением Пути, но отнюдь не Места. Указывая на алтарь как место присутствия Божества, архитектура храма вовсе не предполагает иной формы человеческого присутствия, чем проход, движение к цели» [4. С. 66]. Аналогично воспринимает природу и специфику любого мелодического развития А. Шопенгауэр [7], более того, в своих рассуждениях он доходит до его конкретных характеристик. А. Шопенгауэр дает обобщенные, очеловеченные характеристики достаточно крупным и конкретным музыкальным явлениям, связанным с движением. «Задержка нового импульса воли, languor, не может найти себе другого выражения, кроме продолжительно выдержанной тоники; но действие ее скоро стало бы невыносимым: к этому близки слишком монотонные, невыразительные мелодии. Короткие, легко уловимые фразы быстрой танцевальной музыки как бы говорят только о легко достижимом, будничном счастье. *Allegro maestoso* в широких предположениях, длинных ходах, далеких отклонениях выражает более серьезное и благородное стремление к далекой цели и конечное достижение ее. *Adagio* говорит о муках великого и благородного стремления, презирающего всякое мелкое счастье. Но как очаровательно воздействие *Moll* и *Dur*! Как изумительно, что изменение на один полутон, появление малой терции вместо большой тотчас же и неизбежно вызывают в нас робкое, томительное чувство, от которого нас так же мгно-

венно освобождает *Dur! Adagio* достигает в *Moll* выражения величайшей скорби, обращается в потрясающий вопль. Танцевальная музыка в *Moll* как будто означает неудачу в мелком счастье, которое лучше было бы презреть, она словно говорит о достижении низменной цели путем мучительных усилий» [7. С. 55]. Неисчерпаемость возможных музыкальных мелодий соответствует неисчерпаемости природы в разнообразии индивидов, их внешних черт и жизненных путей, обобщает А. Шопенгауэр. Но указывая на все приведенные аналогии, философ считает, что никогда нельзя забывать, что музыка имеет к ним не прямое, а обобщенное отношение, так как она выражает вовсе не явление, а исключительно внутреннюю сущность, саму волю. Она не выражает той или другой отдельной радости, той или другой печали, муки, ужаса, ликования, веселья или душевного покоя, она выражает радость, печаль, муку, ужас, ликование, веселье, душевный покой вообще, выражает их сущность без какой-либо конкретности. А. Шопенгауэр понимает ее в квинтэссенции [7]. Иначе говоря, внутреннее пространство храма – есть музыкальная квинтэссенция, раскодируемая человеком каждый раз заново, иногда сходным образом, иногда кардинально отличным, но всегда объединенная глобальной единой идеей, которая позволяет объединить всю музыкальность культовых сооружений в некую общность и выделить ее из музыкальности архитектуры вообще.

Говоря об архитектуре, мы обрекаем себя на то, чтобы постоянно перебрасывать внимание со здания, видимого как объект в пространстве, средствами сосредоточенного мышления, на здание как событие во времени, переживаемое человеком в ходе какого-то действия [4. С. 96]. Появление движения в восприятии храма автоматически актуализируют такие временные категории, как скорость или темп, направление, интенсивность, ритм, метр, вся конструкция храма автоматически приобретает линейный характер, а линия, как известно, обладает максимумом возможной музыкальной выразительности [6]. Конфигурация такой линии может быть самой разной, зависящей от специфики организации внутреннего пространства церкви (расположения икон и церковной утвари, цветового, тематического решения оформления интерьера). «Если боковые нефы “ведут” посетителя так же строго, как желоб, направляющий движение шара... наш посетитель обретает свободу решения: воспользоваться ли приглашением приделов, отклонить ли на шаг-два путь к главному алтарю. Временный отход назад известен во всех искусствах как сильная поддержка движения. Это стандартный прием драмы, он постоянно используется в музыке, чтобы придержать течение мелодии перед следующим рывком. Напряженность ожидания создается затягиванием действия во времени» [4. С. 112–113]. Аналогично, т.е. музыкально, характеризует тему жизненного пути человека А. Шопенгауэр, с определением конечной цели и всевозможными препятствиями на пути к ней.

Таким образом намечается обобщенная схема мелодического развития фактуры здания, или, точнее, множество возможных схем, выбор одной из которых зависит от объективных причин (аналитического подхода

к устройству интерьера церкви) и субъективных (настроения, цели посещения, обстановки и т.д.). Множественность схем развития движения человека внутри храма связана не только с уникальностью его воли и изменчивостью его собственной судьбы, но еще и с тем, что практически каждый церковный атрибут обладает музыкально-звуковыми характеристиками, скрытыми в религиозной символике, и любая последовательность, выбранная человеком, обязательно должна сложиться в какое-либо сочетание (горизонтальное и вертикальное) этих характеристик.

Прежде всего необходимо сказать о том, что любое церковное сооружение подчинено религиозному учению, а значит неразрывно связано со словом и его составляющими. Даже если иметь дело с изобразительными и музыкальными (акустическими) образами без текстовых сопровождений, в контексте церковного сооружения они подчинены (в большей или меньшей степени) слову. Изучение различных древних алфавитов, космологических идей, форм, чисел, цветов и звуков привело к гипотетическому выявлению универсальной закономерности между ними. Инструментом выявления данной закономерности стал археометр, который позволяет провести параллели между важнейшими буквами, которыми пользовались основные религии мира, и звуками, соответствующими этим буквам. Таким образом, основные имена, изречения, праздники, события, атрибуты мировых религиозных практик получают свои музыкальные (отдельные звуки, аккорды, звуковые последовательности) аналоги [8]. Все интерьеры христианских церквей и вышеперечисленные в частности превращаются, таким образом, в уникальные, изменчивые, сложные партитуры гармонических и мелодических последовательностей, развивающихся от входа к выходу по часовой стрелке и по спирали вверх. Кроме этого, человек произвольно вносит свой сценарий «слышания» или «звучания» этой партитуры, самостоятельно выбирая направление движения, темп, ритм, степень напряженности, динамику и т.д.

Кроме этого, в оформлении интерьера церкви часто используются орнаменты (растительные, цветочные, абстрактные, геометрические и т.д.). Музыкальность природы орнамента не вызывает сомнения, имея в виду эксперименты Э. Хладни, Х. Йенни, Г. Кайзера, Б. Хироу, которые изучали влияние явления резонанса и интерференции на форму различных неорганических материалов. Их опыты вскрыли общие закономерности: чем выше частота звука, тем сложнее получающийся орнамент, форма орнамента зависит от количества звуковых волн и вещества (химического состава, формы), на которое оказывается воздействие. Причем экспериментаторы добивались совершенно различных конфигураций орнамента: от простых геометрических до сложнейших форм живой природы, каждая из которых получалась только в результате воздействия определенного, конкретного звукового явления.

Таким образом, получается, что любой орнамент или его часть содержит в себе информацию о способности звуков рождать изобразительные формы, поэтому, обладая подобной культурной осведомленностью, посетитель храма в состоянии расшифровать данные культурные коды. Итак, движение человека по интерьеру куль-

тового сооружения связано с набором музыкально-звуковых фрагментов, длительность, ритмика и интенсивность «звучания» (восприятия) которых зависят от субъективных особенностей реципиента. Не секрет, что подобное движение предполагает различные по времени остановки, но главной традиционной целью большей части прихожан является, безусловно, трансепт.

Наличие трансепта храма существенно меняет положение дел в части движения, преобразуя здание из пассажа в Место пребывания: всякий перекресток обозначает собой Место. Перекресток образует здесь «обитаемое пространство» для прихожан и создает второй центр, соперничающий с первым (алтарем) по значению [4. С. 66]. По специфике восприятия получившийся «перекресток» близок к восприятию пространства центрического храма, т.е. временные характеристики становятся не столь очевидными, переходящими из области реальности (сознания) в идеальное (подсознание), отличием становится только краткосрочность такой остановки по сравнению с вечной, космической остановкой – созерцанием центрического храма. Музыкальная «остановка», как правило, связана с разработкой какого-либо основного, главного образа-темы (тем), это не фактическая остановка звучания, это достижение максимума возможного звучания, заложенного в основном тематическом материале, его детализированный разбор, акцентуация. Сходные процессы заложены в организации трансепта. Его рукава создают дополнительные образы, оттеняющие или дополняющие главную идею храма (тему), расположенную иногда в подкупольном пространстве, иногда на иконостасе, иногда это отдельная икона или другой церковный атрибут. В любом случае прихожанин сталкивается здесь с максимумом текстуального и орнаментального смысла, а значит и музыкальных средств выразительности, требующих более пристального восприятия и глубокого погружения.

В центрических храмах (церковь Дмитрия Ростовского), в этих компактных, симметричных постройках неопределенность двух центров не центрических храмов сменяется концепцией единства (целостностью): осознанно или нет, осуществляется возвращение к форме греческого креста. Эти здания уничтожают фактически идею пути и перекрестка, подменяя ее идеей самодостаточного и замкнутого места обитания. В этой полуантичной-полухристианской идее центрический храм превращается в одно и то же время в образ Космоса и Бога [4. С. 69]. В этом отношении музыка занимает среди видов искусства особое место. Она попросту не способна отделить физическое от духовного, поэтому ей доступно только целостное восприятие человека, изначально свойственное бессознательному. Именно погруженность музыки в сферу бессознательного делает ее владычицей целостного Человека [9. С. 41]. Концепция единства (целостности) [10–12], отождествление идеи храма с идеей Космоса и Бога позволяет нам, опираясь на традиционную символику храма, продолжить и углубить его отождествление с идеей человека. Храм – это образ целостности Человека, Космоса и Бога. Поскольку исключить Природу из получившейся триады представляется проблематичным, следовательно, на духовном и семантическом

уровне пантеистические идеи Пифагора, Кеплера, Ньютона и романтиков не настолько спорны и нелогичны, как их представляют некоторые ученые. Благодаря идеям Пифагора, В.Ф.Й. Шеллинга и других мыслителей восприятие и интерпретация символики храма приобретают обобщенные музыкальные характеристики, которые только усиливают динамические возможности статики архитектуры. Музыка более всего задействует бессознательный опыт нижнего этажа психики, актуализируя который «искусство создает ощущение космического отождествления» [13. С. 53].

Современная наука опытным путем подтверждает (явления резонанса и интерференции) некоторые предположения, высказанные ранее (Пифагор, Кеплер, Шеллинг), но еще большим углублением данной гипотезы. Обнаружена вибрация мельчайших частичек атома, что говорит о том, что любое тело подчиняется законам вибрации и издает звук. Так называемая «Теория струн» и ее многочисленные версии сегодня рассматриваются в качестве главных претендентов на звание всеобъемлющей универсальной теории, объясняющей природу всего сущего. Данная универсальная теория состоит из нескольких уравнений, объединяющих в себе всю совокупность человеческих знаний о характере взаимодействий и свойствах фундаментальных элементов материи, из которых построена Вселенная. Современную теорию струн объединяют с концепцией суперсимметрии, результатом этого объединения стала теория суперструн, объединившая теории всех четырех основных взаимодействий (действующих в природе сил). Картину Вселенной, предлагаемую этими теориями, легко представить себе наглядно. В масштабах на 20 порядков меньше диаметра протона, в состав которого входят три связанных кварка, структура материи отличается от привычной нам, так как на столь малых расстояниях и при столь высоких энергиях взаимодействий материя превращается в серию полевых стоячих волн, подобных тем, что возбуждаются в струнах музыкальных инструментов. Подобно гитарной струне, в такой струне могут возбуждаться, помимо основного тона, множество обертонов или гармоник. Чем выше частота гармонической волновой вибрации струны, тем выше энергия и масса наблюдаемой частицы. Представить колебания суперструн сложно, так как они происходят в пространстве, имеющем 11 измерений. Теория струн получила дальнейшее развитие в виде теории многомерных мембран – по сути, это те же струны, но плоские. Данные названных теорий имеют много пробелов и до сих пор не приведены к строгому математическому виду по причине недостаточности математического аппарата. Кроме этого, до сих пор не осуществлено ни одного опыта, на котором эти теории можно было бы проверить лабораторно [14], так как еще не созданы необходимые для таких опытов технологии. Тем не менее в ряду всех вышеописанных концепций данные предположения только усиливают аргументацию наших рассуждений по части преимущественного положения музыкального искусства не только в ряду других искусств, но и его большой роли в отражении Макромира и человека как микромира.

Известно, что восточные и западные духовные практики тоже акцентируют прежде всего целостность

мира и человека, обращают исключительное внимание на целостность человеческого сознания, в которой телесность связана с «верхними этажами» психики и является одним из главных механизмов духовного совершенствования [15. С. 65–66]. О возможностях максимального совмещения материального и идеального, телесного и духовного в музыкальном искусстве писал В.Ф.Й. Шеллинг [5]. В данном случае музыкально-звуковая интерпретация позволяет приблизить искусство культовой архитектуры к совершенному синтезу – «бытию, вскрываемому музыкой, в котором связаны все логические противоположности и в котором потоплены и растворены все формы сознания...» [16. С. 583]. Рождение и смерть, рай и ад, тело и дух, страдание и радость, грехопадение и вознесение, материальное и идеальное – все слито в символике храма так органично, как возможно только в рамках восприятия музыкального искусства, поэтому обращение к подобного рода аналогиям может способствовать возрождению истинной духовности и религиозной культуры в частности.

Возвращаясь к двигательной, временной композиции всего анализируемого цикла, мы получаем краткосрочное накапливание напряжения в остановках-

местах, в первых четырех элементах цикла, которое выплескивается в последнем центрическом храме, воспринимаемом как радостный апофеоз религиозной идеи и музыкальной драматургии архитектурного комплекса (церковь Дмитрия Ростовского действительно долгое время считалась самым красивым, торжественным и самым богатым храмом Барнаула [3], что в целом соответствует логике развития данного циклического произведения в рамках временного вида искусства (музыки)).

Из анализируемых архитектурных памятников в современности сохранились только Знаменская церковь и церковь Дмитрия Ростовского, их возрождение (реставрация, строительство утраченных элементов) продолжается по сей день, поэтому о конкретном полном анализе музыкальности организации внутреннего пространства этих элементов цикла говорить преждевременно. Утраченные элементы цикла становятся платформой для будущей художественно-исторической реконструкции, но выявленные общие принципы внутренней организации элементов архитектурного цикла делают его музыкально-звуковой анализ жизнеспособным, а культурный ландшафт места – абстрактизированным, идеальным, духовным.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб. : Петрополис, 1998. 432 с.
2. Замятин Д.Н. Локальные истории и методика моделирования гуманитарно-географического образа города // Гуманитарная география: Научный и культурно-просветительский альманах / сост. отв. ред. Д.Н. Замятин ; авт. Е. Андреева, С. Белоусов, Т. Галкина и др. М. : Институт наследия, 2005. Вып. 2. С. 276–323.
3. Нестерова С.В. Религиозное пространство как подсистема культурного ландшафта Алтайского региона (XVIII – первая треть XX в.). Барнаул : Изд-во АГАУ, 2004. 112 с.
4. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / пер. с англ. В.Л. Глазычев. М. : Стройиздат, 1984. 192 с.
5. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М. : Мысль, 2003. 367 с.
6. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб. : Азбука, 2001. 560 с.
7. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М. : Московский Клуб, 1992.
8. Сент-Ив Д'Альвейдр. Археометр – ключ ко всем религиям и всем древним наукам. М. : Амрита-Русь, 2004. 416 с.
9. Арановский М.Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М.Г. Арановский. М. : ЛИБРОКОМ, 2009. 240 с.
10. Дивакова Н.А., Егорова А.М., Егорова В.А. и др. Музыкально-звуковое понимание мира как достижение духовности // Проблемы духовных ценностей в философии и культуре / под общ. ред. С.С. Чернова. Новосибирск : СИБПРИНТ, 2011. Кн. 5. 210 с.
11. Дивакова Н.А. Музыкально-звуковые возможности образа человека // ИПУР : сб. науч. тр. Сибирского института знанияведения / отв. ред. Е.В. Ушакова, Ю.И. Коложов. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2011. Вып. 11. С. 37–40.
12. Дивакова Н.А. Музыкально-звуковой аспект понимания духовности человека как характеристика его истинности // Материалы Международной научно-практической конференции «Духовная сфера жизни общества: проблемы теории и практики». Ставрополь : Северо-Кавказский государственный технический университет, 2011. 528 с.
13. Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1990. 212 с.
14. URL: <http://www.elementy.ru/trefil/21211>
15. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания : дис. ... д-ра искусствознания. Новосибирск, 2006. 450 с.
16. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 405–603.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 24 октября 2013 г.