

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНО-ЗВУКОВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА

Обосновываются актуальность и значимость интерпретации культурного ландшафта с помощью музыкально-звуковых закономерностей. Специфика постмодернизма позволяет использовать принцип дополнительности в анализе не только искусства, но и культуры, таким образом формируется новое направление ландшафтоведения.

Ключевые слова: постмодернизм; складка; музыкальность; культурный ландшафт; ризома.

Современное положение общества характеризуется культурной неопределенностью, размытостью, что является следствием рождения нового типа культуры, противоположного модернизму. Преодоление рамок европоцентризма и логоцентризма, линейного принципа в историческом процессе, рациональной логики формирует основу для идеационального (по П. Сорокину) типа культуры. Повышение интереса к иррациональной логике вызвано современным кризисом глобальных нарративов, поэтому в произведении искусства эстетика постмодернизма предлагает искать неосуществленный (в силу давления логоцентристской картины) замысел [1. С. 38]. Речь идет о наличии в произведении искусства скрытых потенций, доступных раскодированию при особых условиях.

Так называемое невыразимое является «порождением процессуально-динамической хаосогенной природы художественного целого. Хаосоподобная динамика внутренних форм, их разнонаправленные вероятностные потоки формируют «ауру невыразимого», протекающего в глубинных слоях текста» [2. С. 12–13]. В образовании проектов художественного целого невыразимое существует как «потенциальные смыслы» (Р. Ингарден), «становление смыслового фона» (Ю. Нигматуллина) и корректирует динамику реализуемых смыслов. В художественных текстах о присутствии невыразимого свидетельствуют многие приемы, косвенно указывающие на движение глубинных предсмысловых образований, например паузы (или провалы в движении смыслов), «странные детали», оповещающие о скрытом присутствии иного, свернутого смыслового ряда; непредсказуемые изломы сюжета, символы. Общее, что есть в этих приемах, – это случайный, спонтанный, хаосоподобный, ризомовидный тип связей. Ризома невыразимого создает симбиозы с элементами выраженных смыслов в художественном тексте, все время «деконструирует» потоки реализуемых смыслов, внося в них момент хаоса, спонтанности [3. С. 95].

Философия постмодернизма данные симбиозы отождествляет с понятием «складка», известным еще со времен Средневековья. У. Эко отмечает, что «свое видение мира Кузанец (Николай Кузанский) основывает на идее многомерности мира, с его бесконечной перспективой, благодаря чему все сущее можно рассматривать в самых разных ракурсах, непрестанно отыскивая дополнительные аспекты. Такая установка основывается на метафизическом понятии стяжения. Свертывание, развертывание, стяжение – самые частые термины у Кузанца; они объемлют собой всю его метафизику. Свертывающее бытие содержит в себе – на более высокой ступени – те нижестоящие виды бытия, кото-

рые становятся развертываниями [экспликациями], стянутыми этим свертывающим бытием. Характерным примером является Бог, который в своем бытии свертывает бытие всех вещей... Таким образом, в любой вещи активно проявляется присутствие целого, но... причастность бытию предполагает не дробление на части, а стяжение всего бытия: всякое бытие есть стяжение целого» [4. С. 111].

В современной литературе складка представляет собой «значимое терминологическое средство фрагментарного, конструктивного преодоления и дальнейшей парадигмальной разработки “философии Другого”» [5. С. 49]. Складка подразумевает удвоение, отражение, взаимоналожение одних понятий на другие. «“Двойственность” сгиба воспроизводится необходимо по двум сторонам, которые он различает, но которые соотносит между собой в их различии: раскол, которым каждый отдельный термин ударяет по другому, напряжение, которое каждый отдельный термин проталкивает в другого» [6. С. 737]. Может показаться, что эти процессы не проявляют себя в природе человека и являются веяниями времени, тем не менее, «если речь идет о сложнейших личностных процессах, различных уровнях функционирования человеческого сознания и подсознания... именно здесь синергетический подход особенно интересен» [7. С. 79]. Как считает основатель синергетики Г. Хакен, к системам, потенциально пригодным для описания ее в терминах, относятся общество, мозг с его нейронами, модели человеческого восприятия, модели когнитивных процессов [8]. По В. Налимову, «наиболее знакомая нам самоорганизующаяся система – это сознание» [9]. Часто объектом синергетического подхода становится художественное творчество [10]. Поскольку источником, предметом культуры и искусства является человек, становится очевидной правомерность использования синергетического подхода к исследованию данной темы.

Синергия как обмен энергией, веществом, информацией – это взаимодействие систем, подчиняющихся нелинейному мышлению. Особенность нелинейных систем – отсутствие жесткой детерминированности, однозначности, «безальтернативности» и, наоборот, спонтанность, непредсказуемость, возможность возникновения непредугадываемых решений и многомерных смыслов [11]. Спонтанность в нелинейных системах связана с открытием каналов для потоков мышления, в которых плодотворную роль играют элементы случая и конструктивно понимаемого творящего хаоса [Там же. С. 13]. Н.П. Коляденко связывает синергетические процессы с творческим характером, креативностью мышления. В нелинейных системах обмен творческой энергией возможен благодаря их открытости,

расфокусированности, способствующим вероятностному характеру совершающихся в них процессов [3. С. 94]. Данные понятия, по мнению Ю.Г. Рудого, отражают природу «сложных открытых объектов», следовательно, могут быть применимы для их целостного описания [12], что нам видится принципиально важным.

С синергетической точки зрения к сложным, нелинейным, открытым, неустойчивым, вероятностным системам относится также и искусство. Для таких систем характерны труднопредсказуемые (стохастические) механизмы функционирования, объясняемые тем, что в них преобладает функциональность, «созидательная роль динамического хаоса как генератор новой информации» [13. С. 89]. По мнению Н.П. Коляденко, креативный, богатый энергией динамический хаос обеспечивает в нелинейной гибкой, «нежесткой» системе искусства пульсацию полей видového взаимодействия. Поэтому происходящие в вероятностной системе межвидовые контакты необходимо соотносить с управляемой «изнутри» логикой самодвижения форм художественного творчества. Искусство, функционируя внутри столь же открытых систем, как «культура», «общество», обмениваясь информацией с другими формами общественного сознания, исходя из собственных потенций, продуцирует межвидовые контакты [3. С. 259–260]. В нелинейной среде искусства «предзаданы все будущие состояния», но на каждом этапе «актуализируется лишь одно» [14. С. 180], поэтому основополагающим для творцов и исследователей правомерно считать не принцип экстраполяции, а закон настройки на единое саморазвивающееся, оказывающее резонансное взаимодействие межвидовое поле.

Взаимодействие видов искусства, например музыки и живописи, дает основу для возникновения таких понятий, как «музыкальность» или «живописность», которые, в свою очередь, можно признать складками на поле искусства. «Человек никогда не рассматривает мир “напрямую” (непосредственно), но всегда лишь посредством Другого. Осуществляя вынужденный маневр, мы фиксируем наличие определенных границ нашего собственного восприятия, которые в итоге преодолеваются с помощью того перцептуального потенциала, которым владеет Другой. Обратная сторона мира постигается человеком с помощью Другого, но постигается в виртуальном (а не в актуальном) проявлении: в виде складки» [6. С. 737]. Наличие музыкальных закономерностей в природе живописного произведения и есть ее музыкальность, т.е. музыкальность является результатом изучения и осознания живописи посредством Другого – музыки.

Данный подход имеет объяснение в современных математических теориях. Музыкальность есть очевидное проявление теоремы о неполноте К. Гёделя. К. Гёдель считал, что система оснований математики неполна, так как существуют истинные суждения теории чисел, не доказуемые методами самой теории (методы доказательства оснований математики оказываются слишком «слабыми»). Многие математики пытались исправить ошибки в «Основаниях математики» и «перехитрить» теорему К. Гёделя, однако это оказалось невозможным, так как данная теорема приложима ко всем аксиоматическим системам без исключения.

К. Гёдель показал, что понятие «доказуемость» уже, слабее понятия истинности вне зависимости от того, какую систему мы выбираем [15]. Исходя из этого, система одного вида искусства не может быть осознана через саму себя, всегда необходимо нечто другое, позволяющее понять суть явления. Данное положение позволяет предположить необычайное многообразие возможных вариантов анализа, осмысления искусства.

По мысли К. Видаль, «суть размышлений о складке редуцируема к идее о том, что материя, двигаясь не столько по кривой, сколько по касательным, формирует бесконечно пористую и изобилующую пустотами текстуру, без каких бы то ни было пробелов. Складка всегда находится “между” двумя другими складками, в том месте, где касательная встречается с кривой... она не соотносится ни с какой координатой (здесь нет ни верха, ни низа, ни справа, ни слева), но всегда “между”, всегда “и то, и другое”» [6. С. 740]. Данная позиция дает возможность снять жесткие линейные оппозиции, традиционно изображающие стиль мышления западно-европейской рациональности: субъект-объектная оппозиция, оппозиция внешнего и внутреннего, мужского и женского, музыкального и живописного, дискретного и континуального. Оппозиция «дискретность и континуальность» легла в основу установления Ю.М. Лотманом как в индивидуальном, так и в коллективном сознании двух типов генераторов текстов: основанных на механизме дискретности и на континуальности. Точно обозначенной семантической единице одного текста в другом соответствует некоторое смысловое пятно с размытыми границами и постепенными переходами в область другого смысла [16. С. 47]. Данная оппозиция имеет важное значение для определения многомерности музыкальных смыслов [3. С. 42] и не только музыкальных.

Идея складки есть идея интериоризации внешнего как необходимого условия возможности конструирования внутреннего, которая является универсально значимой для философии, теории и практики постмодернизма. Исходя из этого, поиск музыкальности есть постмодернистский подход к анализу произведения искусства. «По Фуко, “Внешнее” есть “движущая материя”, оживленная перистальтическими движениями, складками и изгибами, которые вместе образуют “Внутреннее”» [6. С. 743].

Ж. Делез понимает соотношение внутреннего и внешнего не как «противостояние имманентно автохтонного чужеродно навязанному, не как принудительное воздействие внешней силы на “внутреннее”, но – напротив – как органичную интериоризацию внешнего: “внутреннее есть операция внешнего”» [6. С. 743]. Данное положение подтверждает наше утверждение, что музыкальность есть органичное свойство живописи, скульптуры, графики, архитектуры и т.д., а по аналогии, вероятно, живописность есть свойство архитектуры, архитектурность есть свойство графики или скульптуры и т.п.

«Музыка все время передавала свои линии истечения как и “множества, подлежащие трансформации”, даже переиначивая свои собственные коды, которые ее структурируют, превращают в [схему-] дерево; вот почему музыкальная форма вплоть до своих разрывов и

распространений сравнима с сорняком и ризомой» [5. С. 47]. Теоретики постмодернизма, развивая аргументы мыслителей прошлого, вновь отдают музыке приоритет, завоеванный ею еще в эпоху Античности. Природа музыки максимально эйдетична. По определению А.Ф. Лосева, эйдос – это видимый сознанием мысленный образ, но представляющий картину «живой связи вещей <...> нераздельную органичную слитость взаимопроникнутых частей бытия» [17. С. 429, 442]. Это та же ризома, созданная множеством складок, узлов и пучков невыразимого, так как «эйдосы музыки являются не-физическими объектами, хотя физическое восприятие невозможно без “волн” и “ушей”» [17. С. 417]. В музыкальной феноменологии А.Ф. Лосева получила развитие высказанная Э. Гуссерлем идея гилетичности, т.е. сложения эйдосов из множества ощущений (цвета, звука и т.д.), принадлежащих к «реальному составу переживания» [18. С. 218]. А.Ф. Лосев дает синестетическую (гилетическую) интерпретацию музыкально-языковых данностей, которые не могут быть выражены немusическими (т.е. предметными) сущностями. «Эйдос как явление сущности предмета... всегда есть поэтому нечто во внутреннем смысле оптическое, вернее син-оптическое... вещественные качества музыкального эйдоса – комбинация цветов и запахов» [3. С. 123]. Гилетическая стихия музыки, по мнению Н.П. Коляденко, является своеобразным полем континуальных потоков смысла, а глубинная синестетичность эйдосов, или «чистых сущностей музыкальных переживаний», становится фильтром-ограничителем предметности или выступающим на ее пути «интрапсихическим барьером» [3. С. 124].

Для понимания роли синестетических механизмов музыки значимость представляют такие сущностные характеристики музыкального мышления, как звукосмысловое свертывание и развертывание [19. С. 184]. Хотя в музыке данные процессы наиболее очевидны, подобно музыке функционируют живопись, архитектура, скульптура, танец и т.д. Поэтому искусство представляет собой сложное ризоморфное явление, виды которого постоянно, неравномерно, нелинейно перетекают друг в друга, образуя складки музыкальности, живописности, архитектурности, графичности и т.д. Подобные процессы позволяют традиционным видам искусства увеличивать свою «территорию», появляются объединенные детерриторизированные потоки, в которых найти исток, первопричину их появления, классифицировать элементы представляется сложнейшей задачей. Каждый элемент в системе ризомы становится полифункциональным, свободным, способным самостоятельно образовывать складки и складывание. Процесс складывания и раскладывания не тождествен складкам: это неровность, идущая от одних складок к другим. Складки накладываются поверх других, более мелких, образуя сложные образования – узлы.

Складчатая поверхность искусства, характерная для эпохи постмодернизма, формируется по принципу дополнительности. Принцип дополнительности в постмодернизме не «дополняет» до целого и гармоничного, но демонстрирует прибавление смысла или расширение текста, расширенное видение по смежности смыслов, близости складок, свободной и случайной ассоци-

ации, прибавляет к пучку – пучок, к лабиринту – лабиринт, к складке – складку, к ризоме – ризому. Поэтому каждое произведение искусства предстает в виде сгустка, узла, пучка созданного складками музыкальности, живописности, архитектурности, театральности и т.д., но даже в таком виде произведение искусства никогда не выражает свой замысел в полной мере. Ризома искусства неизбежно переплетается с другими ризомами, стимулируя появление меж-, поли-, мульти-, трансдисциплинарных подходов к изучению современной реальности.

Очевидно, произведение искусства является «полигоном» для изучения культурных явлений и культурного ландшафта, основой возникновения художественно-ассоциативного ландшафта и результатом культивирования реального географического пространства [20, 21]. Поэтому свойства произведения искусства (его музыкальность) распространяются на реальное географическое пространство, создавая его новый, музыкально-звуковой образ. Формирование и восприятие данного образа способствует иному пониманию закономерностей действительности, сущности человека, его места в мире [22]. Создавая тот или иной культурный ландшафт, мы создаем основу динамичной саморазвивающейся системы, которая, вобрав в себя наши представления о высших ценностях и целях, затем сама формирует эти ценности и цели, напрямую корректируя созерцательность человека [23. С. 221], его мышление.

Музыкально-звуковые характеристики произведений разных видов искусства, участвующих в формировании культурного ландшафта, способны влиять на различные органы чувств, а значит, стимулировать различные ассоциативные сферы к созданию образа того или иного региона. Разнообразие материалов, осваиваемых искусством как границы пространственно-временных переходов, важно не только с точки зрения расширения экспансии художественных форм мышления, их разноразностной и неконтролируемой «трансляции» в человеческую культуру. Дело в том, что «художественное мышление, запечатлеваясь в том или ином материале, каждый раз обретает качественно иные характеристики. В “различных материальных носителях” меняется сама форма и способ осуществления художественного мышления, так как меняются пространственно-временные характеристики, сам принцип их соотношения в пределах целого. Поэтому мышление, погружаясь в эти новые пространственно-временные формы бытия материального, каждый раз оказывается вновь и вновь стимулированным, вынужденным искать иные принципы организации хронотопов. Так, в свою очередь, новое время-пространство оказывается мощным побудителем процессов обновления, искания новых форм и способов осуществления художественного мышления. Но как бы ни были разнообразны конкретные материальные формы, в которых реализуется художественное мышление, сохраняется его главная особенность – игра чистыми формами, предстающая в реконструировании и деконструировании пространства-времени. Следовательно, неизбежно мышление выстраивает бесчисленные границы их переходов» [24. С. 33–34] по образу музыки как сферы бытия этих чистых форм.

Культурный ландшафт территории предстает как подвижная, генерирующая чистые формы модель (палимпсест моделей). Реальное пространство становится подобием скорлупы, в которую могут вмещаться иные, более мелкие и более емкие пространства, существующие по своему собственному времени. Пространственный и временной ритмы географического места, отдельного города, леса, степи и т.п. становятся поразному уплотненными, что может создать виртуальные орнаментальные решетки как крупные (страна, область, край), так и мельчайшие (элементы городской среды). Это позволит зафиксировать новые грани, стороны, сущности привычных явлений, предложить новые идеи как в области философии искусства и культурного ландшафта, так и в сфере изучения отношений искусства и культуры в целом. Музыкально-звуковая виртуальная модель культурного ландшафта актуализирует духовную составляющую природы человека и, одновременно, обеспечивает свое дальнейшее развитие в обратной связи. Такой подход позволяет не просто фиксировать невыразимое в разных формах его явленности, а помогает объяснить его природу, его уникальную способность хаотически-направленно порождать феномены искусства и культуры, формировать у них качества художественного.

Суть музыкально-звукового смысла культурного ландшафта, очевидно, в отклике одной структуры в другую. В их пластической взаимокоррекции содержится ситуация «вопрос-ответ», положенная М. Бахтиным в основание диалогической концепции смысла. Это особый «чистый смысл», обращенный не столько во вне, к миру вещей и предметов, сколько к самой мысли. Такая форма существования смысла в музыке приводит к тому, что он никогда не оформляется окончательно, но всегда становится. Музыка призвана зафиксировать и суггестировать эту вечно возобновляющуюся стихию смыслового порождения [24. С. 127]. Культурный ландшафт перенимает эту способность музыки и становится динамичным в своей неоднородности. Это его свойство достигает максимальной глубины, так как активность музыки имеет еще один онтологический ракурс: она возможна только на границе Бытия, Небытия смысла и Ничто. И это закономерно, поскольку чтобы постоянно рождаться, смысл должен и постоянно умирать. Поэтому музыкально-звуковой подход к пониманию реальности фиксирует обоюдную способность Бытия и Небытия переходить одно в другое, призван как бы стирать четкие грани такого перехода [24. С. 129].

Наиболее адекватным теоретическим инструментом, как уже было отмечено, в описании этого процесса может служить понятие «ризомы». Данное понятие определяет новый тип связей, но уже в культуре и искусстве, связей спонтанно-хаотических, случайных, чрезвычайно нестойких, способных организовывать самые разные «симбиозы искусства и жизни». Действуя по принципу случайных симбиозов, ризомы музыкального мышления ищет свою реализацию в самых разных контекстах культуры: как в традиционных (эксперименты со звуком, звуковым и незвучащим пространством), так и в весьма неспецифических для музыки сферах. При этом главной ее задачей на первых

этапах «экспансии в культуру» стало относительно разрушение тех конвенциональных связей, что сложились у «пространств культуры», осваиваемых музыкой. Разрушение этих конвенциональных образований могло стать тем первым способом, что позволил бы музыкальному явлению явить иную активность, образовать тот первый уровень «завора» между материей и духовной сферой, откуда начинает сквозить образ музыкально-невыразимого, проявляющего себя в состоянии вечной неудовлетворенности любой знаковой системой...

Музыка XIX–XX вв. проявила не только свою «всеядность», но и выразила агрессию по отношению к различным пространствам культуры, остранив их конвенциональные структуры, сообщив им своеобразную хаотичность. Музыка, заявив о своей способности бесконечно срастаться с культурными контекстами, используя их семантические пласты для своих целей, оттолкнулась от них, подчеркивая тем самым свою исключительность и умение выразить только ей присущее: тот хаосоподобный клубок различных интенций, что не способен адекватно передать ни один из существующих феноменов культурного пространства. Внедряясь в культуру, музыка демонстрирует разрывы, которые отделяют ее невыразимый предмет от любых материальных носителей. Тем самым бесконечно расширяются суггестивные возможности музыки трансцендировать свой предмет по множеству культурных каналов. Так, музыка усиливает в культуре хаосоподобные процессы, увеличивает «информационный шум», вносит элемент дополнительной энтропии. Тем самым ее ризомоподобные образования усиливают мозаичность культуры. Ризомоподобное музыкальное мышление стимулирует новый принцип образования связей между «обрывками» (фрагментами конвенциональных зависимостей): связи «симбиотического», случайно-вероятностного, спонтанно-хаотического порядка [24. С. 138–139].

Учитывая данную специфику музыки, природы мышления человека, цель моделирования и изучения художественно-ассоциативного ландшафта культуры нам представляется в создании условий для выстраивания неустойчивого, ризоморфного, готового к постоянным изменениям пространства, границы которого не акцентируются, а воспринимаются как некий горизонт возможностей, «диапазон которых также способен к колебаниям, диалонологической реструктуризации» [24. С. 250]. Культурный ландшафт, теряя бывшее фиксированное структурное строение, становится областью постоянного порождения различных подвижных смыслов, создающих, в свою очередь, условия для развития активной, творческой, философской позиции человека по отношению к окружающей его культуре. Данное научное направление может иметь широкие возможности исследовательского поиска и практическую значимость. Начиная с моделирования музыкально-звукового образа места, в перспективе можно иметь подобные образы городов, регионов и стран. Их сравнение, очевидно, приведет к выявлению специфики и универсалий культуры, этнических особенностей и, как следствие, повышению уровня патриотичности, экологии культуры и сохранения культурного наследия. Сравнение художественно-ассоциативного (музыкаль-

но-звукового) варианта культурного ландшафта с другими его формами может привести к появлению множества комплексных и междисциплинарных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хренов Н. История искусства как научная дисциплина. Некоторые суждения об ее актуальном состоянии и методологических перспективах // Искусствознание, № 1–2/11. С. 33–78.
2. Синцов Е.В. Невыразимое в искусстве как предмет научной и художественной рефлексии // Перспективы развития современного общества: Искусство и эстетика : материалы Всерос. науч. конф. Казань : Изд-во Казан. гос. тех. ун-та, 2003. Ч. 4. С. 11–20.
3. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания : дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2006. 450 с.
4. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. М., 2000. 243 с.
5. Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. М., 2001. 53 с.
6. Постмодернизм : энциклопедия. Минск : Книжный дом, 2001. 1040 с.
7. Князева Е.Н. «Я» как динамическая система // Синергетика: Человек и общество. М. : Изд-во РАГС, 2000. С. 79–89.
8. Хакен Г. Можем ли мы применять синергетику в науках о человеке? // Синергетика и психология. Тексты: Социальные процессы. М. : Янус-К, 1999. Вып. 2. С. 3–14.
9. Налимов В.В. Самоорганизация как творческий процесс // Синергетическая парадигма: Нелинейное мышление в науке и искусстве. М. : Прогресс-традиция, 2002. С. 144–149.
10. Евин И.А. Синергетика искусства. М., 1993. 171 с.
11. Волошинов А.В. Синергетическая парадигма как явление культуры рубежа XX–XXI веков // Синергия культуры : тр. Всерос. конф. Саратов : Саратовский. гос. ун-т, 2002. С. 9–16.
12. Рудой Ю.Г. Вероятностные модели в естественных и гуманитарных науках // Языки культуры – языки искусства. М. : Прогресс-традиция, 2000. С. 180–184.
13. Аришинов В.И., Буданов В.Г. Когнитивная основа синергетики // Синергетическая парадигма в науке и искусстве. М. : Прогресс-традиция, 2002. С. 69–96.
14. Рыжов В.П. Информационные аспекты самоорганизации в искусстве // Синергетическая парадигма: Нелинейное мышление в науке и искусстве. М. : Прогресс-традиция, 2002. С. 157–171.
15. Хофштадтер Д. Гедель, Эшер, Бах. Самара : Бахрах-М, 2001. 752 с.
16. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1999. 464 с.
17. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 405–603.
18. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. Кн. 1. 336 с.
19. Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. М. : Музыка, 1980. С. 178–194.
20. Дивакова Н.А. Музыкально-звуковые характеристики художественного образа как инструмент анализа культурного ландшафта // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 354. С. 59–66.
21. Дивакова Н.А. Художественно-ассоциативный культурный ландшафт как предмет исследования // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 7, ч. 3. С. 66–69.
22. Дивакова Н.А. Музыкально-звуковой образ культуры Алтая (на примере живописи). Барнаул : АЗБУКА, 2011. 114 с.
23. Шишкина А.А. Культурное пространство и культурный ландшафт как формы отражения культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 7, ч. 3. С. 219–223.
24. Синцов Е.В. Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жестопластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке. Казань : Фэн, 2003. 304 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 2 мая 2012 г.