

К ПРОБЛЕМЕ ДИАЛОГИЗМА КУЛЬТУРЫ РОМАНТИЗМА НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА Г. МАЛЕРА «ВОЛШЕБНЫЙ РОГ МАЛЬЧИКА»

Королевская Н.В.

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова», Саратов, Россия (410012, г. Саратов, просп. им. Кирова С.М., д. 1), e-mail: sgk@freeline.ru

Онтологическая версия романтического конфликта «всеобщее – индивидуальное» рассматривается в контексте диалогизма романтического сознания и на основе концепции индивидуации К. Юнга трактуется как особая форма гармонии романтической культуры, обеспечивающая её целостность. Анализ претворения антитезы в вокальном цикле Г. Малера «Волшебный рог мальчика» на основе дифференциации форм диалога (контактный, конфликтный) приводит к выявлению её только частичной принадлежности романтической парадигме искусства, другой своей половиной предвосхищающей экзистенциальное мировоззрение XX века, что позволяет парадигмально конкретизировать внутренний дуализм Малера как художника переходного типа и в максимальном приближении увидеть феномен прорастания одной культуры из недр другой.

Ключевые слова: романтизм, диалогизм, индивидуация, крейслерианский конфликт, всеобщее, индивидуальное, экзистенциальный.

ON THE PROBLEM OF DIALOGISM OF THE ROMANTICISM CULTURE ON THE EXAMPLE OF MAHLER SONG CYCLE THE YOUTH&ACUTE'S MAGIC HORN

Korolevskaya N.V.

Saratov State Conservatory n.a. L.V. Sobinov, Saratov, Russia (410012, Saratov, street n.a. Kirova, 1), e-mail: sgk@freeline.ru

The article by Korolevskaya N.V. «On the problem of dialogism of the Romanticism culture on the example of Mahler song cycle *The Youth's Magic Horn*» is devoted to the analysis of the ontological version of the romantic conflict “general – individual”, which is considered in the context of a dialogism of romantic consciousness and based on the Jung's concept of individuation is interpreted as a special form of romantic culture harmony, providing its integrity. The analysis of the implementation of the antithesis in the vocal cycle of Mahler *The Youth's Magic Horn* on the basis of differentiation of forms of dialogue (contact, conflict) leads to the paradoxical result – it only partially belongs to the romantic paradigm of art, the other half of it anticipates the existential world view of the twentieth century, which allows to paradigmatically specify the internal duality of Mahler as an transitional artist, and as close as possible to see the phenomenon of germination of one culture from the depths of the other.

Keywords: romanticism, dialogism, individuation, kreislerian conflict, universal, individual, existential.

Культура романтизма известна своей антиномичностью, её генезис подобен делению клетки: раскол мира на внутренне и внешнее обнаруживает дальнейшее двоение в пространстве каждого из составляющих этой конфликтной структуры, на что обратила внимание Е.К. Шкарина в своём анализе романтического двоемирия¹. Двинемся по романтическому «саду расходящихся тропок» в сторону сферы художественного,

¹ «Подобно понятийному комплексу «художника», соединяющего в себе явление реальной человеческой индивидуальности и одновременно некую особую творческую субстанцию, не адекватную, не совпадающую по своей сущности с этой конкретной индивидуальностью, «окружающий мир» в романтической формуле конфликта также раздроблен на исторически конкретную реалию буржуазной цивилизации, калечащую, выхолащивающую человека, превращающую его в полезный придаток государственно-экономической системы, и некую космически одухотворённую жизнь вечно творящей, обновляющейся природы, видение которой столь ярко предстаёт нам в натурфилософии Ф. Шеллинга» [10, с. 54].

которая, казалось бы, должна оставаться целостной и неделимой под эгидой *единства* (Л. Тик) и *универсальности* (Ф. Шлегель) поэзии, но распадается на творческие инстанции поэта и народа-творца, соотнесение которых в пространстве культуры романтизма – предмет нашего исследования.

Сосуществование в рамках единой эстетики не совместимых типов сознания² имеет глубокое психологическое основание. Так, К. Юнг объединяет «эгоцентрический субъективизм» и коллективное миропонимание, «менее всего сходное с закрытой личностной системой», будучи «открытой миру и равной ему по широте объективностью» [13, с. 142], в пределах одного микрокосма: архетипы коллективного опыта составляют устойчивые содержательные структуры подсознания, «эго» доминирует на поверхности. Гармония души, согласно Юнгу, всецело зависит от характера соотношения этих полюсов: созвучие с «я» с камертоном всеобщих представлений о мире обеспечивает личности внутреннюю гармонию, на чём зиждется классическая концепция человека, а нарушение внутреннего равновесия, вызываемое эмансипацией «эго», необратимо ведёт к дисгармонии и конфликтным отношениям с миром, что характеризует «внутреннего человека» романтизма. При этом в ситуации «раскола» бессознательное стремится вернуть утраченное равновесие: «во всех случаях раскола встаёт необходимость интеграции бессознательного в сознании» [13, с. 149].

Этот закон сознавали и сами романтики: «Избыток индивидуального сам ведёт к объективному» [12, с. 49]. Тем самым в сознании романтической культуры между полюсами индивидуального «я» и коллективного «мы», при актуализации хронологического аспекта становления романтизма как целостной культуры, складывается отношение диалога, понимаемого как «смена акций и реакций» [14, с. 116], в ходе которого преодолевается избыточность романтического индивидуализма. В этом заключается суть «индивидуации» Юнга как «движения от расщеплённости и фрагментарности психических процессов к единству и целостности души» [6], обретению внутренней гармонии.

Движение от «избытка индивидуального к объективному» очевидно и в литературном, и музыкальном романтизме. В литературе вслед за Йенской школой элитарной поэзии (1798–1804, Новалис, А.В. и Ф. Шлегели, Л. Тик, В.Г. Вакенродер, ф. Шлейермахер) появляется гейдельбергский фольклоризм (1804–1809, К. Brentano, А. фон Арним, Й. фон Гёррес, Я. И В. Гриммы), поднявший на новую ступень «представление о народной литературе как завершённой ценностной системе, обладающей родовыми качествами искусства» [1, с. 8]. В музыкальном искусстве, в его более широких временных

² «Коллективное сознание враждебно индивидуальности, поскольку оно подчиняет мысль и волю индивида нормативам социума и не склонно сколько-нибудь последовательно отчленять человека от природы» [5, с. 271].

границах, только во второй половине XIX века, в период кризиса романтической антропологии, намечается тенденция объективизации искусства, провоцирующая появление романтической «фольклорной волны».

Диалог объективного (субстанционального) и субъективного (внутреннего) в рамках культуры романтизма особенно заметен на примере музыкального бытия одного из самых примечательных памятников романтической литературы – сборника немецкой народной поэзии «Волшебный рог мальчика» А. Арнима и К. Брентано. В эпоху расцвета камерно-вокальной жанра он оставался мало востребованным музыкантами: ни одной Lied из «Волшебного рога» не найдём у главного «песенника» раннего романтизма Ф. Шуберта³ и лишь единичные песни на его тексты встречаются у Р. Шумана и Ф. Мендельсона. Его собирательная концепция не вписывалась в контекст доминирования индивидуалистической тенденции в искусстве, поддерживавшей интерес композиторов к новой романтической поэзии, поэтому подлинное открытие «Волшебного рога» для музыки состоялось лишь во второй половине XIX века в творчестве Й. Брамса, написавшего семь песен на тексты собрания Арнима и Брентано⁴, и уже ближе к концу века – в творчестве Г. Малера, открывшего, по выражению композитора, «моду на эту поэзию среди своих современников»⁵. «Волшебный рог» был «услышан» именно тогда, когда в жизни и искусстве повышается внимание к всеобщим, объективным ценностям бытия. Тогда же появились «Сорок девять немецких народных песен» Й. Брамса, Испанские и Итальянские песни, вокальный цикл на стихи Э. Мёрике Г. Вольфа, цикл хоровых народных песен М. Рegerа, образовавших на этапе позднего австро-немецкого романтизма круг вокальной лирики объективного плана.

Вокальный цикл Малера «12 юморесок из «Волшебного рога мальчика»» («Волшебный рог мальчика») заметно выделяется в этом ряду. Причём он привлекает к себе внимание не только тем, что в нём показана и широко развёрнута объективная часть мироздания, которая была за гранью восприятия ранних романтиков, но как произведение, ставшее обобщением того диалога в пространстве культуры романтизма, о котором мы здесь говорим. Будем рассматривать его как продолжение или один из аспектов внутреннего

³ А.В. Горн предполагает, что Ф. Шуберт и К.М. Вебер могли обращаться к этой поэзии, хотя этому нет документальных подтверждений [4].

⁴ А.В. Горн считает, что «брамсовские песни ... наиболее адекватны «Волшебному рогу мальчика» Арнима и Брентано, тону, заданному составителями из Гейдельберга» [4].

⁵ К этому сборнику Малер обращался на протяжении двух десятилетий, написав на его тексты 24 песни: «Четырнадцать песен и напевов юношеских лет» (1880–1892), включающие девять песен из «Волшебного рога мальчика»; песня «Райское житьё», ставшая финалом Четвёртой симфонии (1892); вокальный цикл «Двенадцать юморесок из "Волшебного рога мальчика"» (1892–1895); песни «Зоря» и «Маленький барабанщик» (1899).

диалогизма романтического сознания, отмеченного Д. Житомирским⁶, а вслед за ним и Е. Шкариной при выявлении нравственной мотивации основного романтического конфликта между внутренним и внешним, главной подоплёкой которой является экзистенциальный выбор героя не между полюсами «возвышенного и земного», «не путь к обретению устойчивого душевного покоя» [10, с. 59] в одномерности того или другого измерения («одного и того же одинарного типа сознания» [10, с. 60]), но выбор «тернистого пути раздвоенного сознания» как условия сохранения жизни, или «вечного становления, развития, самосовершенствования» в противостоянии с «распадением конфликтного единства», означаящего «остановку развития, покой, смерть» [10, с. 61]. В качестве доминанты этого выбора Е. Шкарина видит «осознание и рациональное структурирование основных законов диалектики» в первые десятилетия XIX века [10, с. 61]. Но, как нам кажется, главная причина кроется в диалогической диалектичности самого романтического сознания, в стремлении человека во все времена, о чём говорит и Е. Шкарина, «многомерно, целостно воспринимать окружающий мир» [10, с. 61]. «Тернистый путь раздвоенного сознания» романтического героя есть не что иное, как особая форма гармонии романтической культуры. Вот почему «территориальная» форма романтического конфликта, согласно типологизации Е. Шкариной, в рамках которой внешний мир распадается на мир жестокой социальной действительности и бесконечный мир природы, включает третью позицию – субстанциональность народного универсума, обнаруживающего себя в народном творчестве.

Эта субстанциональность по логике вещей должна быть включена в оппозицию, отражающую онтологические стороны романтического раскола мира (обозначенную у Е. Шкариной как «количественная»), в которых «определяющим ... моментом оказывается противостояние ... единичного и общего» [10, с. 5]. Однако и «единичное» («предельная индивидуалистичность, субъективизм романтического искусства, ощущение трагического одиночества личности в мире, ... внимание романтиков к простому человеку с его хрупким миром чувств» [10, с. 52]) противопоставляется «чуждому миру массовой буржуазной индустрии» (10, с. 52). Это закономерно: в период раннего музыкального романтизма нейтральный по отношению к индивидууму объективный мир (онтологическое «общее») просто не существует для художника именно в силу своей нейтральности – он «третий лишний» в период вызревания индивидуалистического сознания, сильнее всего ощущающего своё «я» в диалоге с враждебной социальной действительностью. Но во второй половине XIX века всеобщие ценности, составляющие архетипические пласты сознания, настойчиво заявляют о себе («мы есмь»), и только тогда обнаруживает себя эта онтологическая оппозиция «всеобщее – индивидуальное».

⁶ На Д. Житомирского ссылается Е. Шкарина [10, с. 56].

На протяжении всего столетия романтический герой вступает в диалог со всеми «внешними» позициями, предстающий то как «дуэт согласия» («лишь через ... слияние человека с этим бесконечным миром природы ... рождается в его душе огонь творческого вдохновения» [10, с. 53]), то как категорическое неприятие (это бюргерский мир, хотя его идеализация в контексте бидермайера превращает противостояние во взаимонаправленный диалог). Народный универсум в «Волшебном роге мальчика» Малера занимает промежуточное положение. В нём сопоставлены сразу две картины мира – фольклорная и артистическая, создавая диалогическую ситуацию, в целом соответствующую романтической раздвоенности сознания, на которую обратили внимание Д. Житомирский и Е. Шкарина, и актуализирующую сразу две формы диалога: с одной стороны – контакт, с другой – конфликт, восстанавливая целостность романтического сознания в соотношении оторванных друг от друга полюсов – субъективного и объективного, «я» и «мы».

В «Волшебном роге» Малера мир предстаёт в амбивалентности абсолютного и относительного состояний – как в «первозданном (онтологическом) свете», так и в свете отрицающего его иронического сознания. Фольклорная картина мира складывается из двух планов. С одной стороны, это диахронно развёртывающийся пластически осязаемый образ народного бытия, к которому каждый номер прибавляет штрих, деталь, новую черту; его пластичность и зримость обеспечены персонифицированностью во множестве лиц (юноши и девушки, ребёнка и матери, кукушки, соловья и осла, проповедника и рыбьей «паствы», солдат и ангелов), лишённых индивидуальности, существование которых возможно лишь в общей массе. С другой стороны, сквозь наивный фольклорный сюжет, образ или деталь просвечивает сакральный или мифологический прототип: народное сознание мыслит мир как совокупность архетипических ситуаций и явлений, творит, моделируя отстоявшиеся во времени мотивы и сюжеты, интерпретируя их в системе традиционных представлений о мире, переводя в понятия, составляющие его предметное окружение. Отношение «плюса» и «минуса» становится основой и содержания, и формообразования большинства песен: долг – свобода, аскетизм – чувственность, маска – лицо, свобода творчества – канон, жизнь – смерть, наивное – глубинное, высокое – низкое, – каждая из этих оппозиций являет обобщённый срез духовного бытия человека. Столь же архетипично и музыкальное воплощение фундаментальных антиномий на основе инварианта древнейшей диалогической формулы «фанфара – распев».

Противопоставленные в виде развёрнутых диалогов и смысловых антитез персонажи, точки зрения, идеалы, явления, содержит предпосылку осмысления содержания песен в контексте «вечных идей», о чём Малер говорил, что «текст в них – ... намёк на клад, который нужно откопать» [8, с. 513]. Совокупность антиномий парадигматически организует

пространство цикла, при этом обобщённо-идейный план и живая фольклорная образность могут быть отделены друг от друга только путём абстракции. Образ мира рождается как прочная абсолютная субстанция, объективность и устойчивость которой отвечает определению Ф. Шлегеля: «Универсум нельзя ни объяснить, ни постичь, но лишь открыть и созерцать» [11, с. 61].

Артистическая картина мира рождается в плоскости индивидуального переживания и переоценки ценностей всеобщего. Эмансипация «эго» обнаруживает себя в диалоге с коллективными архетипами на вершине парадигматической вертикали «вечных идей», которая, как структура, пронзающая толщу культуры, содержит предпосылку выхода в пространство романтизма и принадлежащего ей авторского сознания, отражая нейропсихологическую структуру сознания Юнга – соотношение «я» (верхнего слоя сознания) и «мы» (глубинных подсознательных пластов психики). Однако в артистической картине мира оказываются актуализированы только те идеи, которые особо значимы в системе романтического мировоззрения – концепты «художник» («Проповедь Антония Падуанского рыбакам»), «творчество» как пространство свободы художника («Похвала знатока»), личные концепты автора, определяющие его нравственный облик и наиболее острые, болевые точки взаимоотношений с действительностью («Первозданный свет», «Земная жизнь»).

И только в одном случае – в песне «Проповедь Антония Падуанского рыбакам» – формируется авторская архиреплика на всеобъемлющий абсолют. В самом поэтическом тексте «Антония Падуанского», в противопоставлении образов священника и рыбе́й «паствы», запрограммирован диалог персонального и коллективного голосов. Однако карнавальное преломление этой антитезы, в системе народного мировоззрения предстающее как «мир наизнанку», в романтической картине бытия отражает действительное состояние мира, претворяясь в «крейслерианский» конфликт.

Актуализируя этот важнейший романтический концепт, артистическое сознание апеллирует к знаковости романтической культуры: Малер обращается к архетипическому воплощению «крейслерианской» антитезы в пространстве самой романтической музыки – в «Карнавале» Р. Шумана. По существу, Малер цитирует Шумана, воссоздавая образ филистеров сквозь призму грессфатера, а образ художника – в обращении к одному из шумановских давидсбюндлеров – Шопену. Но при этом образ художника преподносится не в возвышенной ауре (как у Шумана), а в искажённом виде, как бы увиденным глазами толпы: рефрен скерцо под ремаркой «mitHumor» представляет собой «фальшивый перепев» ритурнеля одного из самых известных вальсов Ф. Шопена op. 64, № 2, cis-moll, на что есть особое указание Малера: «Святой Антоний проповедует рыбакам, и его слова тотчас

повторяются на их рыбьем языке и звучат (у кларнетов) неразборчиво, словно в устах у пьяного» [8, с. 514] (подчёркнуто мной. – Н.К.).

Кроме этого, в «Проповеди» обнаруживается фольклорный музыкальный пласт, сконцентрированный в лендлероподобном рефрене («Во многие мои вещи вошла чешская музыка моей родины... В «Проповеди рыбам» мне это особенно бросается в глаза» [8, с. 514]), который становится зоной наиболее активного взаимодействия коллективного и индивидуального творческих сознаний, когда синтаксически и мелодически устойчивая структура (являющая «охранную грамоту» фольклорного существа образа) в последнем проведении обнаруживает властное вторжение иной динамической стихии – симфонической, превращающей «островок» незыблемой устойчивости в зону «взрыва». Симфоническое разрушение фольклорной целостности, в совокупности с искажением возвышенного облика романтического героя (Шопен) несёт идею иронической отрицательности, в свете которой мифологически всеобъемлющая картина мира обращается в «ничто».

Таким образом, в «Волшебном роге» обнаруживается двойственность отношений всеобщего и личного – с одной стороны, контактный диалог (в котором преодолевается трагизм романтического двоемирия), с другой – радикальное противостояние «я» и «мира», отсутствие диалогической связи между полюсами. Причём это не то отсутствие диалога, когда одна из сторон (объективный мир) представляет собой «отсутствующую структуру» (ситуация на стадии раннего романтизма), – это нарождающееся, не свойственное романтизму трагическое двоемирие нового времени, сущность которого выявляется рядом с романтическим крейсерианским конфликтом, особенно в условиях локализации обеих антитез («художник – общество» и «я – мир») внутри одного микрокосма (по словам Б. Вальтера, Малер нашёл в сборнике «всё то, что жило в его душе: природу, кротость, страсть, любовь, прощание, ночь, духов, житей солдат-наёмника, веселье молодости, детские шалости, грубоватый юмор...» [цит. по 9]).

Преподнося «крейсерианскую» антитезу в «кривом зеркале» иронии, в котором художник вырастает в истинно трагическую фигуру, окружённую вакуумом одиночества, Малер создаёт свой автопортрет, что подтверждают его высказывания, отражающие ситуацию проповеди в пустоту: «Ведь им не понять, что художник может раствориться в исполняемом произведении... Когда я сам загораюсь и хочу ... воодушевить их, я вижу удивлённые лица этих людей, ... как они с понимающим видом улыбаются друг другу» [8, с. 111]; «Именно мои «успехи» и доставляют мне горе, потому что непонимание начинается ещё раньше, чем мне дадут что-то сказать» [8, с. 181]; «Я уже полтора десятилетия веду борьбу с пустотой и непониманием ...» [8, с. 234] (подчёркнуто мной. – Н. К.).

При этом крейслерианский конфликт в сознании Малера, склонном к максимализму, приобретает поистине вселенский размах, включая в свою орбиту весь окружающий мир: «Если омерзительное лицемерие и лживость довели меня до того, что я сам себе кажусь бесчестным, если кабальная зависимость от того положения, в которое попало и наше искусство, и наша жизнь, смогла посеять в моём сердце отвращение ко всему, что было для меня свято – к искусству, к любви, к религии – то какой же ещё остаётся выход, кроме самоубийства? ... Но вот солнце мне улыбается – и лёд в моём сердце тает, и я снова вижу голубое небо и колеблемый ветром цветок, и мой язвительный смех разрешается слезами любви. И я не могу не любить этот мир» [8, с. 99] (подчёркнуто мной. – Н.К.). Вот почему в «Проповеди рыбам» крейслерианский конфликт и онтологическая антитеза «всеобщее – индивидуальное» так тесно соприсутствуют. Тем ярче обнаруживается водораздел в сознании Малера-художника, вырисовывается парадоксальная дихотомия индивидуального сознания, не укладывающаяся в рамки романтической парадигмы искусства, для которой в отношениях личности с объективным миром (в котором ранний романтик выделяет только природу) характерен именно контактный диалог, возникающий в отдельных песнях на отдалённом расстоянии («Первозданный свет»). Но в катастрофической разорванности отношений «я» и абсолютов всеобщности о себе заявляет иная – экзистенциальная мировоззренческая парадигма XX века, в рамках которой объективный мир превращается в подобие мёртвой декорации: «Сквозь тысячелетия восходит к нам первобытная враждебность мира. <...> Становясь самим собой, мир ускользает от нас. Расцветенные привычкой, декорации становятся тем, чем они были всегда» [7, с. 230-231].

Антоний Падуанский, двойник Малера, в образе которого высвечивается фигура гофмановского Крейсlera⁷, чья «жизнь» и «музыкальные страдания» определили сознание целой эпохи и её главный конфликт, в то же время предвосхищает человека абсурда XX столетия. Эта двойственность делает Малера похожим на двуликого Януса (что было отмечено И. Барсовой⁸) и определяет своеобразие Малера-художника – то колоссальное напряжение возводимого в его симфониях космически беспредельного духовного мироздания, переживающего гибель и возрождение одновременно.

⁷ Особенности личности Малера давали повод для сравнения его с Крейслером и современниками композитора, [3, с. 436]; и исследователями его творчества [2, с. 29].

⁸ «С одной стороны, Малер был художником, чьё мировоззрение и многие творческие концепции сформировались под влиянием искусства конца XVIII – начала XIX веков, то есть художником, как будто смотрящим в прошлое. И в то же время он глубоко современен, остро чувствует пульс жизни XX столетия и сам хорошо понимает, что «находится на переднем крае искусства» начала века» [2, с. 44].

Список литературы

1. Анищук Т. В. Переосмысление Арнимом и Брентано фольклорных и литературных источников в сб. «Волшебный рог мальчика»: автореф. дисс. ... канд. филос. наук. – М.: МГУ, 1979. – 17 с.
2. Барсова И.А. Густав Малер // Малер Г. Письма. Воспоминания / вступит. ст. Барсовой И. А. / пер. с нем. – М.: Музыка, 1964. – С. 9-97.
3. Вальтер Б. Густав Малер. Портрет // Малер Г. Письма. Воспоминания / вступит. ст. Барсовой И. А. / пер. с нем. – М.: Музыка, 1964. – С. 435-485.
4. Горн А.В. Поэзия «Волшебного рога мальчика» в музыкально-философском мире Густава Малера. Дисс. на соискание учёной степени канд. искусствоведения. – СПб., 2002. URL: <http://www.dissercat.com/content/poeziya-volshebno-go-roga-malchika-v-muzykalno-filosofskom-mire-gustava-malera> (дата обращения: 14.07.2013)
5. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. – М.: Искусство, 1981. – 359 с.
6. Индивидуация. URL: <http://vocabulary.ru/dictionary/881/word/individuacija> (дата обращения: 02.07.2014)
7. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / пер. А.М. Руткевича // Сумерки богов / сост. и общ. ред. А.А. Яковлева: перевод. – М.: Политиздат, 1989. – 398 с.
8. Малер Г. Письма. Воспоминания / вступит. ст. Барсовой И. А. / пер. с нем. – М.: Музыка, 1964. – 636 с.
9. Секей А. «Чудесный рог мальчика» Г. Малера: аннотация к пластинке. – Будапешт: Хунгаротон, 1982.
10. Шкарина Е.К. Концепция двоемирия в вокальных циклах Ф. Шуберта (к проблеме романтического конфликта) // Вопросы анализа музыкального стиля. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1991. – С. 51-83.
11. Шлегель Ф. Идеи // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Собрание текстов / вступит. ст. и общая ред. проф. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 60-61.
12. Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии. Из предисловия // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Собрание текстов / вступит. ст. и общая ред. проф. А. С. Дмитриева. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 47-50.
13. Юнг К. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. – 1988. – № 1. – С. 133-152.

14. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Русская речь: сб. / ред. Ю. Щербы. – Т. 1. – Пб., 1923. – С. 96-184.

Рецензенты:

Казанцева Л.П., доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Астраханской консерватории и Волгоградского института искусств и культуры, заведующая Лабораторией музыкального содержания, г. Астрахань;

Луконина О.И., доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки, декан факультета искусств ГОБУК ВПО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры», г. Волгоград.