

А.А. Горбенко

аспирант Государственной классической Академии имени Маймонида

aniagorbenko@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АСПЕКТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена особенностям эстетики и философии концептуальных произведений. Выявлены специфические особенности концептуализма в музыкальном искусстве на примере произведений Ираиды Юсуповой, а так же концептуальные черты некоторых сочинений Владимира Тарнопольского. Обозначены характерные черты такой составляющей произведения искусства, как концепт. Отмечены некоторые отличительные черты, сближающие музыкальный концептуализм с концептуализмом в иных видах искусства.

Ключевые слова: концептуализм, мультимедиа опера, мистерия, интертекстуальность, дематериализация жанров

This article is dedicated to esthetics special aspects of the conceptual works in the musical art. Here were enuded specific peculiarity of conceptual art in works of Iraida Yusupova and conceptual features in works of Vladimir Tarnopolsky. Marked features of a component of a work of art as a concept. It noted some distinctive features, bringing together music from conceptualism conceptualism in other forms of art.

Keywords: conceptualism', multimedia opera, mystery, intetextuality dematerialization of genres

Изучение концептуального искусства актуально, так как позволяет осмыслить процессы, происходящие в современной культуре, в художественной практике сегодняшнего дня. Вместе с тем, отсутствие временной дистанции при исследовании реалий современных арт-практик порождает определенную трудность искусствоведческого анализа, преодолеть которые возможно, в частности, при помощи диалога с авторами художественных произведений. В данной статье изложены результаты исследования творчества отечественных композиторов, которое можно отнести к концептуальному направлению, а также особое внимание уделено освещению позиций одного из ярчайших представителей концептуального искусства – Ираиды Юсуповой.

Восприятие концептуального искусства подразумевает некий процесс сотворчества, требует от слушателей (зрителей) определённых психологических усилий, эрудиции, отнюдь не поверхностных знаний по теории и истории искусства. Е.А. Бобринская обозначает концептуализм как «непопулярное явление у широкой публики <...> Концептуализм приглашает к какому-то иному контакту с искусством, предлагает иной ракурс, иной взгляд» [Бобринская, 1993, с. 98]. В чем заключается эта «инаковость» художественного восприятия, какие трудности возникают у читателя/слушателя/зрителя в процессе постижения художественного замысла произведения концептуального искусства? Для того, чтобы ответить на эти вопросы, необходимо первоначально углубиться в гносеологическую и эстетическую проблематику современного музыкального искусства.

Музыкальный аспект концептуального искусства в рамках неоавангарда и постмодернизма на данный момент изучен еще недостаточно полно. Данная тема затронута в работах Н.С. Гуляницкой, В.С. Турчина, В.И. Мартынова. Последний рассматривает концептуальную и постконцептуальную практику как пласт *post opus* музыки – музыки, утратившей связь со своим автором. В работе Н.С. Гуляницкой концептуализму посвящен один из очерков, в котором автор пишет об особенностях музыкального концептуализма на примере нескольких современных композиторов:

В.И. Мартынова, И.Р. Юсуповой, И.Г. Соколова, П.В. Карманова. Одним из авторов, в работах которого можно встретить исследование «пролога постмодернизма» [Герман, 2008, с. 123], можно назвать известного петербургского историка искусства Михаила Германа. Теоретиками московской школы концептуализма можно назвать Б. М. Гройса и А.Р. Асперсяна. Философскому осмыслению искусства эпохи постмодернизма посвящены работы В.А. Кутырева и Б.Б-Д. Дондокова. Литература, посвященная западному концептуализму, напротив, весьма обширна: Ad Reinhardt, Lucy Lippard и John Chandler, Jack Burnham, Sol LeWit.

Зарождение термина концептуализм (от лат. *conceptus* мысль, понятие, представление) связано с искусством западной Европы. Направление оформилось в 1960-1970-х годах XX века в Америке и подразумевало коренное переосмысление способов функционирования искусства и самой культуры. Концептуализм, как отмечает В. В. Турчин, зародился и развивался в рамках неоавангардизма и модернизма второй волны (1960-1970 годы) [Турчин, 2003, с. 453], однако концептуализм рубежа XX-XXI веков относится, на наш взгляд, к ряду постмодернистских арт-практик. В момент своего возникновения концептуализм понимался как вид деятельности, предполагающий занятие не только искусством, но и философией, и теоретизацией этого искусства. Симптоматично определение концептуализма как «постфилософской деятельности» [Кошут, 1989, с. 286]. Смена ракурса, под которым воспринимающий наблюдает объект, позволяет автору-концептуалисту демонстрировать то, «как может меняться смысл, даже если материал не меняется» [Там же. С. 78.]. Воплощение данного принципа мы видим, в частности, в одном из первых концептуальных произведений – инсталляции «Один и три стула (1965) Джозефа Кошута. «Искусство – это сила идеи, а не материала» [Kosuth J, 1969, p. 14] – пожалуй, этим изречением Кошут задает вектор дальнейшего развития всего направления.

Концептуальное искусство является частью искусства постмодернизма – движения, имеющего разработанную философскую и терминологическую базу. В качестве одного из центральных понятий философии постмодернизма В.А. Кутырев выделяет понятие концепции: «Концепция – категория гносеологии, стоящая в одном ряду с теорией, но в отличие от последней, она не предполагает полноты воспроизведения или конструирования объекта» [Кутырев, 2006, с. 45]. Концепция в произведении искусства затрагивает момент взаимодействия автора концепции и зрителя, само произведение искусства является посредником между ними, а не самоцелью, неким нематериальным «событием» [Делёз Ж., Гваттари Ф, 1998, с. 32]. В некоторых случаях ключевым словом для поиска верного ракурса служит интертекстуальность, то есть отсылка к ранее созданным великим шедеврам прошлого (мультимедиа опера В. Тарнопольского «По ту сторону тени» отсылает к античным трактатам), в некоторых – ирония и полистилистика (медиа-опера «Эйнштейн и Маргарита» И. Юсуповой в соавторстве с Д.А. Приговым), в некоторых – мистериальность и сакральность действия (мистерия И. Юсуповой «Сны птицелова», фильм И. Юсуповой и А. Долгина «Птицы»).

Многие произведения концептуального искусства носят ярко выраженный синтетический характер. Так, рубрики Риммы и Валерия Герловиных, книги-объекты В.Н. Некрасова, стихотворения Д.А. Пригова, являющиеся пластическими визуальными объектами, могут служить примером синтеза литературы и изобразительного искусства. В концептуальной мультимедиа-опере Владимира Тарнопольского «По ту сторону тени» (премьера 25–27 марта 2015 года в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко) можно увидеть реализацию в виде синтетического действия музыки и вербальных видов искусств, внимание к «пластике слова», к его интонации. Происходящее на сцене представляет из себя синтез медиаэффектов (видеоэффекты в режиме реального времени) с традиционным для оперы вокально-инструментальным оформлением, а так же хореографической партией и философским комментарием чтеца (текст составлен с опорой на фундаментальные труды, такие как «Спор искусств о первенстве» Леонардо, «Божественная комедия» Данте, «Странник и его тени» Ницше).

Ираида Юсупова, будучи представителем московской композиторской школы, выпускницей

МГК им. Чайковского (класс Н.Н. Сидельникова), практически сразу отошла в своем творчестве от академических традиций и в одном из своих многочисленных интервью недвусмысленно заявляет: «Я – типичный концептуалист» [Заднепровская, 2008, с. 8]. Подобная особенность её творчества, на наш взгляд, проявляется в первую очередь в особом сакрально-интуитивном характере творчества и вместе с тем в рациональном складе мышления, который позволяет выстраивать в единое гармоничное целое составные части её синтетических произведений. В творчестве Юсуповой можно столь часто встретить подзаголовок «мистерия» (мистерия-балет «Разговор животных», мистерия «Фауст», мистерии «Сидур», «Пригов», «Зверев»).

В момент восприятия концептуального произведения слушатель включается в своеобразную семантическую игру, словно разгадывая интеллектуальную загадку концептуального искусства. В.С. Турчин считает, что «программа концептуалистского произведения “сработала” только если зритель задался вопросом “почему?”» [Турчин, 2003, с. 257]. Подобным вопросом может задаться зритель при просмотре фильма И.Р. Юсуповой «Птицы» (2011). Ираида Юсупова предстает перед своей аудиторией не только как композитор, но и как режиссер фильма, что демонстрирует расширение формальных границ ее произведения. Музыка из фильма может исполняться отдельно от сочинения, как случилось на авторском концерте Ираиды Юсуповой в Электротеатре «Станиславский» 26 февраля 2016 года. Композиция называлась «Прекрасные голоса в прекрасных амбиентах» для струнного квартета и фонограммы в исполнении FX-квартета. Акустические инструменты исполняли композицию вместе с фонограммой, в записи которой можно услышать виолончель, беспедальную арфу, электро-бас, варганы, вокал, саунд-перформанс. Вступление представляет собой коллаж из звуковых пластов-наслоений: тремолирующих струнных, обрывков разговоров, свистящих и шумящих звуков, перебора арфы на нескольких гармониях. Главная музыкальная тема в исполнении дуэта женских голосов проста, диатонична, что придает ей архаический колорит.

Особенности музыкального концептуализма выявляются не на основе вербальных проектов, но скорее при нахождении «самих звукообразов, говорящих языком музыкально-конструктивных принципов» [Гуляницкая, 2014, с. 91]. Юсупова не только музыкант, но так же либреттист и режиссер, «ее музыка, невзирая на возможность постмодернистского контекста, воспринимается как связанная с особым классицистским мирозерцанием» [Там же, с. 91]. Фильм под названием «Птицы» повествует вовсе не о самих птицах, но об идее птицы (некоем платоновом эйдосе), которая в конце фильма увлекает за собой одну из главных героинь, маленькую девочку. Птица предстает перед нами не как образ, а как дискурс, в котором важной составляющей является событийный аспект. Объект искусства перестает напрямую «экземплифицировать» содержание. «Произведения концептуального искусства становятся дискурсивными в том смысле, что они визуализируют дискурс, а не образ» [Шувалова, 2013, с. 42].

Жанр фильма весьма своеобразен: И.Р. Юсупова определяет его как медиа-оперу [Заднепровская, 2008, с. 8]. По мнению автора, «медиа-опера реорганизует визуальный ряд (а так же сценарий и работу с актерами) по законам музыкальной композиции. При этом живописный и плотно синтезированный звук – становится «родоначальником» картинки, создающей энергетическое поле для существования всех остальных кодов» [Гуляницкая, 2014, с. 91]. Композитор самобытно подходит к восприятию значения слова «опера»: «Если вернуться опять же к первоначальному смыслу слово “опера”, то слово это означает “сделанный, произведённый”, при чём тут пение? У Штокхаузена мало кто поёт, в моей «Опере-Марине» (начало 90-х) мало кто пел, а в коллективной «Опере-Криптофонике» (совместном с Сергеем Невраевым и Иваном Соколовым) так и вовсе никто не пел» [Юсупова, б.г.].

В фильме «Птицы» И. Юсупова-режиссер выполняет сложную художественную задачу, изменяя привычную стратегию осмысления художественного произведения. Вместо привычных слов, герои общаются между собой на выдуманном языке, объясняются при помощи интонаций и мимики. Подобный подход требует определенной интеллектуальной работы от зрителя. В фильме Юсуповой

образ птицы становится концептом, представляющим «одновременно текст и контекст, вещь и комментарий к ней, определенным образом упорядоченные» [Турчин, 2003, с. 4]. Птицы, свободные от рождения существа, превращаются в девушек, занимающихся творчеством, одухотворенных и несущих эту свободу тем, кто к ней стремится. Девочка, погнавшаяся за сбежавшей из банки фигуркой преображенной птицы, сама превращается в птицу и улетает в небо. Таким образом, согласно главной концепции произведения, главная героиня обретает ту творческую свободу, присущую только детям и творческим людям. В интервью композитор говорит: «И образ, и концепт “птицы-люди” появились случайно, благодаря чисто технологической находке, когда я в подражание Альвину Люсьеру экспериментировала с аналоговой перезаписью сэмплов человеческих голосов» [Юсупова, б.г.].

Фильм «Птицы» является частью открытого мега-проекта «Птицы», в котором несколько частей. Медиа-мистерия И. Р. Юсуповой «Сны птицелова» является предпоследней частью мега-проекта. Можно сказать, что стратегия автора мистерии как концептуалиста была направлена на слияние всех видов сценического искусства. В постановке достигается синтез поэзии (стихи современного поэта Д. Колантони), музыки (вокал – сопрано, Н. Павлова, виолончель, скрипка, фортепиано, гусли), хореографии (пластический перформанс Н. Кайдановской), саунд-перформанса.

Жанр мистерии, используемый И. Р. Юсуповой, предопределяет систему выразительных средств. Напомним, что наиболее известная в отечественном музыкальном искусстве «Мистерия» А.Н. Скрябина представляет собой не только утопическое творение, целью которого являлась радикальная трансформация сознания человечества, но и как произведение, в котором получила оригинальное воплощение идея тотального синтеза, итогом которой стало создание универсальной семиосистемы [Зайцева, 2014, с. 77]. Утопические проекты конца XIX – начала XX вв. отражают тенденцию создания системы «нового искусства», действенного благодаря опоре на синестезийные основы художественного мышления и эстетического восприятия [Зайцева, 2011, с. 234]. Художественной задачей мистерии И. Юсуповой является, на наш взгляд, гармонизация мировосприятия современного человека, утрачивающего ощущение «корней», оторванного от мира природы. Музыкальный язык мистерии Юсуповой стилистически близок музыке французских импрессионистов, в нем можно отметить господство традиционной тональной системы, колористическое роскошество усложненных аккордов, фактурную многоплановость.

В «Интродукции» сочинения часто встречается обыгрывание коротких гармонических последовательностей, а так же лаконичных мотивов-восклицаний, напоминающее репетитивную технику, что характерно для композиторов-минималистов. Партия вокалиста изобилует различными звукоподражательными приемами: ведущая роль отведена интервалу малая терция (зов кукушки), трелям, глиссандо, напоминающим голоса птиц. Контрастом подобной колористичности служит фрагмент, в котором на сцене появляется пластический перформер в образе птицы. Музыкальная ткань представляет из себя сухую декламацию вокалиста под ритмичный, остигатный аккомпанемент кластеров рояля, а так же шумовые спецэффекты live электроника. Произведение предполагает именно живое исполнение, поскольку явно включает в себя некую импровизационность в партии каждого исполнителя: в партии различных инструментов можно встретить такую пометку как *gliss.improvvisazione*.

Таким образом, можно сказать, что концептуальное направление в музыкальном искусстве отличается дематериализацией привычных жанров в пользу синтетического действия, воплощающего авторский замысел. Кроме того возрастает роль контекста, в который помещается предмет искусства, а так же возникает тенденция к интертекстуальности. Форма произведения практически каждый раз является уникальной, поскольку она диктуется исключительно конкретной авторской концепцией, призванной воплотить данное произведение в реальность. Отличие от произведений предшествующих эпох (романтизма, классицизма) заключается в большей рациональной упорядоченности произведения, его теоретической обоснованности и зачастую дополнительной вербальной либо философской программой. Все логические связки необходимо

продумывать заранее, поскольку «если художник изменяет решение на полпути к завершению работы, он пересматривает результат и повторяет прошлые результаты» [Левитт, 2008]. Изучение творчества композиторов, чьи произведения имеют концептуальную основу, позволяет понять тенденции развития современного музыкального искусства, выявить логику формирования художественного образа, понять характер жанровых и стилистических трансформаций. Многообразие смысловых коннотаций, возникающих при восприятии произведений концептуального искусства, требует особой стратегии исследования, сочетающей приемы искусствоведческого, культурологического и философского анализа. Теоретические и исторические сведения, содержащиеся в данной статье, могут быть полезны для дальнейшего изучения концептуального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобринская Е.А. Концептуализм / Е.А. Бобринская. – Москва: ГАЛАРТ, 1993. – 216 с.
2. Бычков В.В. Эстетика: Учебник / В.В. Бычков. – Москва: Гардарика, 2004. – 556 с.
3. Вермайер А. Индивидуальное направление коллективной эстетики. Заметки о творчестве Жана Барраке – аутсайдера сериальной музыки 50-х годов / А. Вермайер // Искусство XX века: уходящая эпоха. Сб. статей. Том 1. – Нижний Новгород, 1997. – Стр. 242-243.
4. Герман М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М.Ю. Герман. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 480 с.: ил.
5. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика) / Н.С. Гуляницкая. – Москва: Языки славянской культуры, 2014. – 368 с.
6. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. – Москва: Институт экспериментальной социологии, Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – 257 с.
7. Денисов А.В. Интертекстуальные взаимодействия в музыке: типология и механизмы формирования / А.В. Денисов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Intertextualnost.htm>. [Дата обращения: 10.12.2015]
8. Дондоков Б.Б.-Д. Философские основания музыки: автореф. дисс. канд. филос. наук: 09.00.01 – Онтология и теория познания / Баир Бато-Дугарович Дондоков. – Москва, 1998. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/filosofskie-osnovaniya-muzyki#ixzz3s91odzlx>
9. Заднепровская Г.А. Ираида Юсупова: Я типичный концептуалист... / Г.А. Заднепровская // Музыка и время. – 2008. – № 1. – с. 8.
10. Зайцева М.Л. Синестезийность художественного сознания: Монография / М.Л. Зайцева; ФГБОУ ВПО «Государственная классическая академия имени Маймонида». – Москва: Аналитик, 2014. – 316 с.
11. Зайцева М.Л. Синестетическое восприятие художественного творчества и познание мира через призму социокультурных реалий эпохи быстроразвивающихся технологий / М.Л. Зайцева // Вестник МГУКИ. – 2011. – № 4 (42) (июль-август). – С. 232-237.
12. Кошут Дж. История для / Дж. Кошут // Флэш Арт (русское издание), № 1, 1989 – с. 43-60.
13. Кутырев В.А. Философия постмодернизма: Научно-образовательное пособие для магистров и аспирантов гуманитарных специальностей / В.А. Кутырев. – Нижний Новгород: Изд-во Волго-Вятской академии государственной службы, 2006. – 316 с.
14. Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве / С. Левитт // Moskov art magazine. – № 69. – ноябрь 2008 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/ [Дата обращения: 20.01.2016]
15. Мартынов В.И. Зона posth, или Рождение новой реальности / В.И. Мартынов. – Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – с.15. – 288 с.
16. Мерриам А. Антропология музыки / А. Мерриам // Альманах музыкальной психологии. – Москва, 1995. – 219 с.
17. Турчин В.С. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем / В.С. Турчин. – Москва: «Прогресс-традиция», 2003. – 644 с.
18. Шувалова А.С. Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард / А.С. Шувалова // Артикульт. 2013. 10(2). С. 40-57.
19. Юсупова И.Р. Интервью на портале starland.ru. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://starland.ru/suspended.html> [Дата обращения: 10.12.2015]

20. Юсупова И.П. Интервью с А. Горбенко (25.03.2016) – Москва: ГКА имени Маймонида, отдел архивных материалов (инв. № 32. – с. 4).
21. Kosuth J. Art after Philosophy // Studio International. October 1969. – 356 P.

REFERENCES

1. Bobrynskaya E. *Conceptualism* [Conceptualism]. Moscow, GALART, 1993..
2. Bychkov V.V. *Ehstetika: A Textbook* [Aesthetics: A Textbook]. Moscow, Gardariki, 2004.
3. Deleaze J., Gvattari F. *Что takoe filozofiya?* [What is philosophy?]. Per. s fr. i poslesl. S.N. Zenkina. Moscow, Experimental Sociology Institute, Saint Petersburg, Aleteya, 1998.
4. Denisov A. *Intertekstual'nye vzaimodejstviya v muzyke: tipologiya i mekhanizmy formirovaniya* [Intertextual interactions in music:typology and forming mechanism] [Web resource]. Access mode: <http://www.21israel-music.com/Intertextualnost.htm>. [date of the application: 10.12.2015]
5. Dondokov B. *Filosofskie osnovaniya muzyki* [Philosophical foundations of music]. Avtoref. diss. kand. filos. nauk : 09.00.01 – Ontologiya i teoriya poznaniya. Moscow, 1998. [Web resource]. – Access mode: <http://www.dissercat.com/content/filosofskie-osnovaniya-muzyki#ixzz3s91odzlx>
6. German M. *Modernizm. Iskusstvo pervoj poloviny XX veka* [«Modernism. XX century first-half art»]. Sec.pub, corr. Saint Petersburg, Izdatelsky dom «Azбуka-klassika» [Publishing House «Azбуka-klassika»] , 2008.
7. Gulianitskaya N. *Muzykal'naya kompoziciya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika)* [Musical composition: modern, postmodern (history, theory, practice)]. Moscow, Languages of slavic culture, 2014.
8. Kosuth J. Iskusstvo posle filozofii [Art after Philosophy] in *Studio International*. October 1969. P. 356.
9. Koshut J. Istoriya dlya [History for] in *Flesh Art (russkoe izdanie)*, № 1, 1989. P. 43- 60.
10. Kutirev V. *Filosofiya postmodernizma: Nauchno-obrazovatel'noe posobie dlya magistrów i aspirantów gumanitarnyh special'nostej* [Philosophy of postmodern: scientific and educational benefits for magisters and Ph.D.'s humanitarian]. Nyzhniy Novgorod, Pub. Volgo-Viatskaya Academy of public service, 2006.
11. Levitt S. Paragrafy o konceptual'nom iskusstve [Paragraphs about conceptual art] in *Moskov art magazine*, № 69. November 2008 г. [Web resource]. Access mode: xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/ [date of the application: 20.01.2016]
12. Martinov V. *Zona posth, ili Rozhdenie novoj real'nosti* [Posth zone, or The Birth of a New Reality]. Moscow, Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», 2005.
13. Merryam A. Antropologiya muzyki [The Anthropology of music] in *Al'manah muzykal'noj psihologii*. Moscow, 1995.
14. Shuvalova A.S. Dematerializaciya art-ob'ekta konceptual'nogo iskusstva v svidetel'stvah Lyusi Lippard [Dematerialization of art object of conceptual art in svidetelstva Lucy Lippard] in *Articult*. 2013. 10(2). P. 40-57.
15. Turchin V. *Obraz dvadcatogo... V proshlom i nastoyashchem* [The image of the twentieth ... The past and the present]. Moscow, “Progress-tradition”, 2003.
16. Wermayer A. Individual'noe napravlenie kollektivnoj ehstetiki. Zаметki o tvorchestve ZHana Barrake -autsajdera serial'noj muzyki 50-h godov. [Individual line in collective esthetic. Notes about works of Jeane Barrake -outsider of seria music of 50th] in *Art of XX century: a bygone era. Digest*. Vol 1, Nyzhniy Novgorod, 1997. P. 242-243.
17. Yusupova I. *Interv'yu na portale starland.ru* [Interview on web-portal starland.ru] Web resource. Access mode: <http://starland.ru/suspended.html> [date of the application: 10.12.2015]
18. Yusupova I. *Interv'yu s A. Gorbenko (25.03.2016)* [Interview with A.A.Gorbenko (25.03.2016)]. Moscow, GKA named after Maimonides, Dipartimento archivi (inv-. № 32. – p. 4).
19. Zadneprovskaya G. Iraida YUsupova: YA tipichnyj konceptualist... [Iraida Yusupova: I am a typical conceptualist...] in *Muzyka i vremya*. 2008. № 1. P. 8.
20. Zaytseva M. L. *Sinesteziynost' hudozhestvennogo soznaniya* [Sinesteziynost artistic consciousness]. FGBOU VPO «Gosudarstvennaya klassicheskaya akademiya imeni Majmonida». Moscow, Analitik, 2014.
21. Zaytseva M. L. Sinesteticheskoe vospriyatие hudozhestvennogo tvorchestva i poznanie mira cherez prizmu sociokul'turnyh realij ehphoi bystrorazvivayushchihsya tekhnologij [Synesthetic perception of artistic creativity and knowledge of the world through the prism of social and cultural realities of the era of emerging technologies] in *Vestnik MGUKI*. 2011. № 4 (42) (july-august). P. 232-237.