

*Анна АМРАХОВА*

**ПРЕДИЦИРОВАНИЕ КАК СУЩНОСТНЫЙ ПРИНЦИП  
МЕТОДОЛОГИИ СРАВНИТЕЛЬНОГО  
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ**

**The title of article:** Predication as an essential principle of the comparative methodology of Art

**Abstract**

*The article tackles the act of predication not only in music, but also in different cultures. As the basis of conceptualization, predication performs a leading role in forming the concept, style and form. It is explained by the fact that the process of predication forms the thematic focus of rendering the material, and at the level of thinking – the difference between the metaphor and metonymy as cognitive models. This gives the opportunity to view the sound picturing in archaic cultures, program music of Romanticists and peculiarities of Formenbildung in opuses of modern composers from a different angle.*

**Key words:** *Predication, comparative art studies, forming the concept and style, peculiarities of Formenbildung in modern music.*

**Anna Amrakhova**, D.A. Graduated from the Uzeyir Hajibeyov State Conservatory of Azerbaijan. Chief Editor of the Music Theory Society's Magazine. Member of Russia's Union of Composers. Author of two published monographs (2004 & 2009), as well as of several dozens of articles and interviews with some leading composers and musicologists.

*«...все, что мы можем знать существенного о языках культур прошлого, заключено внутри нашего языка культуры. Вот так. Нам хотелось бы иногда знать нечто существенное о том, что называют иногда "образом мира", присущим разным культурам и культурным кругам, - а это задача неразрешимая сама по себе. И когда мы принимаемся, тем не менее, за ее решение, то оказывается, что мы никуда не уходим из пределов нашего языка культуры. На что же мы с вами можем рассчитывать? Только на то, что наш язык культуры окажется достаточно широк для того, чтобы вместить в себя - в некотором отраженном виде - и другие языки культуры».*

Михайлов А.В. Ангел истории изумлён... [16].

Вынося в качестве эпиграфа эту мысль А.В.Михайлова, мы хотели определить круг вопросов, сама постановка которых очерчивает не только рамки проблемы, но и глубину, казалось бы, непреодолимых противоречий. Каков смысл этого высказывания? Ведь в нём не столько даётся ответ, сколько ставится вопрос: как возможно понимание разных культур? Какие точки соприкосновения существуют между ними? Можно ли предположить существование универсальных законов мышления, которые позволяли бы представителям одной культуры понимать процессы смыслополагания, присущие другим культурам?

Сегодня на все эти вопросы пытается дать ответы когнитивная наука. Это не только лингвистика и психология. С конца прошлого века новая парадигма охватила весь свод гуманитарных знаний. Если раньше наука апеллировала к знаку и значению, то теперь все дисциплины, связанные с мышлением и когницией, повернулись лицом к смыслу, а значит, изменился фокус исследовательских интересов: теперь объектом пристального внимания становится не язык, а речь, с её изменчивостью, контекстным многосмыслием, привязанностью к фоновым энциклопедическим знаниям. В этих условиях понятен интерес к принципам смыслополагания, формирующим особенности художественного выражения.

Одним из таких актов, структурирующих мысль при «перевode» её в речь (а значит, стиль) высказывания, является предикация. История осмысления предикации начинается в античности<sup>1</sup>, а к её постижению стремились и лингвистика, и логика, и грамматика.

---

<sup>1</sup> Понятие предикации было известно еще античным логикам, но они рассматривали ее не как акт, а как результат акта, в виде десяти категорий (у Аристотеля), или предикаментов (лат. praedica-mentum): позже — в

Поэтому сам акт предикции получает разные названия и по-разному характеризуется в этих науках<sup>2</sup>. В узком смысле, предикат - это «то, что высказывается (утверждается или отрицается) о субъекте» [20,392]. Подобная формулировка не говорит ни о чём, в таком виде проблематичны какие-либо аналогии с музыкальным искусством. Поэтому мы постараемся акцентировать внимание на предикации как когнитивном процессе, являющемся одним из основных свойств человеческого мышления.

Особенности предикции разнятся от культуры к культуре, от стиля к стилю, поэтому не учитывать её в интерпретации художественных явлений просто недопустимо<sup>3</sup>. Тем более что стилевую специфику достаточно легко можно выявить, фокусируя внимание не на разнообразной стилистике художественного мира того или иного композитора, а на особенностях смыслоносущих стратегий автора. Ибо стилистика может меняться, а основополагающие свойства мышления – нет, или, во всяком случае, не до такой степени, чтобы можно было говорить о «другом» мышлении. Самый яркий тому пример – творчество И.С.Стравинского, установка художественного метода которого на игру (стилизацию) с многообразными моделями в разные этапы творческой биографии вызвали к жизни музыковедческое деление его стиля на различные периоды, потом пришлось доказывать, что они принадлежат всё-таки одному стилю [18].

Известно, что смысловое ядро хранится в памяти человека в виде не всегда языково оформленной контаминации нескольких образов и представлений [10, 115]. Поэтому предикация трактуется современными исследователями как процесс переструктурирования смысла, при котором смысловой инвариант (пропозиция) «линеаризуется», т.е. элементы высказывания линейно выстраиваются, благодаря чему становится возможной сама речь [12,69].

Например, в выражениях типа *мальчик читает книгу, книга прочитана мальчиком*, - общий фактологический смысл – это пропозиция (соединение концептов), т.е. одинаковый для всех инвариант ситуации в сознании человека. Предикация начинается там, когда автор

---

в виде пяти «предикабиллий» (praedicabilium), у Порфирия. В отличие от Платона и Аристотеля, стоики начали рассматривать содержание высказывания «лектон» как слияние понятий. [20, 393].

<sup>2</sup> На семантическом уровне различаются семантический субъект (агенс или пациенс) и семантический предикат, выражающий процесс (действие или состояние, соотносящееся с агенсом). На логико-коммуникативном уровне выделяются логический субъект (тема) и логический предикат (рема). На синтаксическом уровне различаются синтаксические субъект и предикат – подлежащее и сказуемое.

<sup>3</sup> О различных принципах предикции в западноевропейской культуре и в культуре ислама см. Смирнов А.В. Культура ислама: от смысла – к стилю. Интервью. А.А.Амраховой. [19].

переводит этот совокупный смысл в речь. То, как при выборе говорящего (в нашем случае – автора) далее разворачивается предложение, и есть предикация, и именно она формируют собой стиль высказывания. Кто выбирается агенсом выражения - *мальчик* или *книга* - определяют ролевые особенности предидирования. А для стиля высказывания абсолютно не всё равно *Пётр прочитал книгу* или *книга прочитана Петром*. Во всяком случае, музыкальное ухо в первом предложении услышит процесс, во втором - статику.

За лингвистической густотой этих формулировок почти не видна «музыкальная» их применимость. Поэтому позволим себе привести ещё несколько описательных классификаций предикации, избранных нами с целью доказать возможность и необходимость их существования в науке о музыке.

Наиболее известные типы предикатов классифицированы Дж. Лайонзом [26]. Он выделяет такие семантические предикаты как: состояние, события, процессы, деятельность и акт. В основе этого дифференциации лежит разница между статичными и динамичными ситуациями.

Даже при самом поверхностном взгляде на эту классификацию прорисовывается культурно-историческая параллель: допустим, стили Л.Бетховена и К.Дебюсси демонстрируют разные типы предидирования: развитие, действенность в одном случае, состояния – в другом. Аналогии можно найти и по эпохам: венский классицизм – процессуальность, время, импрессионизм, минимализм – статика, пространственность.

Но классификация Лайонза демонстрируют только «глаголоцентричное» деление, а это всего лишь одно «крыло» по шкале предикативности и непредикативности. Само явление предикации и глубже, и масштабнее, а её влияние на стиль – гораздо существеннее, чем это можно было бы поначалу предположить.

Основу предикации или акта предидирования составляет соотношение двух вербализованных концептуальных понятий: предмета и признака. В современной научной литературе существует несколько классификаций предметных и признаковых слов [2;22]. Мы не только воспроизводим наиболее устоявшуюся классификационную сетку, но и сразу приводим возможные аналоги разного рода предикаций в музыкальном языке.

Итак, предикаты бывают:

1. характеризующие. В музыке это может быть всё, что угодно, сочинение может быть грустным или весёлым, даже без культурно-исторических рефлексий «по поводу».
2. реляционные. Это предикаты, ответственные за отношения «между» членами структуры или системы. В музыке, например, любая рефлексия по поводу композиционного или драматургического строения сочинения основывается на подобного рода предикатах. Если

мы говорим, что «это – побочная тема», то предполагается знание следующих отношений: побочная следует за главной, между ними – связка, после них – заключительная, и т.д. Поэтому любое определение композиционных, структурных, системных отношений основывается на реляционных предикатах).

3. таксономические. Таксономия – отнесение к классу. Причисляя произведение к какому-то историческому, стилевому или жанровому типу (роду) музыки – мы основываемся на знании таксономических предикатов. Ясно, что это могут быть характеристики как культурно-исторические для опусной музыки, так и фольклорные для музыки народной).
4. промежуточные (между таксономией и реляционностью, а значит - между жанровым типом и композицией) - предидируются жанры, которые накрепко срослись с композицией (соната, симфония, рондо), а также жанры, имеющие характерные признаки, как-то: размер в марше и вальсе, виртуозность в этюдах.
5. пространственно-временной локализации. К этой подрубрике следует отнести предикаты, ответственные за определение стиля конкретной культурно-исторической эпохи или её этническую атрибутику.

Итак, мы выяснили, что понятие предикации – многогранно и что процессы предидирования не чужды музыке. А теперь зададимся вопросом: существуют ли в музыкальном искусстве явления, напрямую зависящие от специфики предидирования? Попробуем разобраться.

В музыковедении едва ли не самым популярным по частотности цитирования является высказывание А.В.Михайлова о «зрячем слухе» в лекции, прочитанной им в Московской консерватории - "Поворачивая взгляд нашего слуха"<sup>4</sup>. Эффект подобного рода «умного» слышания также можно объяснить особенностями предикации. Например, сам процесс внутреннего и часто произвольного отнесения услышанного музыкального отрывка – к определённом стилю или направлению уже является таксономическим

---

<sup>4</sup> "Теперь подумаем вот о чём: ведь и наш слух - видит, он, постигая смысл, его видит... Никто не обязывает музыку быть непременно глубокой. Однако может быть - при редких обстоятельствах - глубже глубокого! Это когда музыка приближается к гармонии своего смысла - к такой, когда этот смысл не выпирает наружу отдельно (тогда-то можно быть глубоким!), а сворачивается в шарообразную зримость своей идеальности. Скрябину настоящее музыкальное произведение представлялось шаром (и не случайно!). И такой мыслимо-видимый шар -глубже глубокого, и он есть подобие эйдоса: это вид, это зримость смысла, где нет - отдельной глубины, а есть глубина, выведенная наружу, вывернутая наизнанку и вполне явленная смотрящему - зрячему слуху". [15,861].

предицированием, как и любая иная классификация. Л. Витгенштейн – в иное время, и исходя из иных теоретических обоснований, во многом развил представления о процессах смыслообразования в зоне "между чувством и разумом". В частности, он отмечал возможность трактовки сходства как зрительного образа, представляющего абстрактные отношения<sup>5</sup>.

Напомним ещё об одном стилевом свойстве языков и художественных культур разных эпох, обусловленных нетривиальной формой предицирования. Имеется ввиду эффект «сдвинутой референции», когда какая-то словоформа одновременно отсылает и к признаку, и к предмету. Пример - однословные предложения в детской речи, в которых слово и именуется, и характеризует (является предикатом): например, говоря *тик-так* – ребёнок указывает на часы через их свойство (*тикать*). Казалось бы, разве можно в музыке найти нечто аналогичное? Сплошь и рядом, ввиду контаминационной сущности музыкальной речи (где темы, мотивы, интонации не структурированы как слова в языке естественном). Более того, существуют стили (и культуры), в которых подобного рода сдвинутая референция становится основополагающей в поэтике<sup>6</sup>. Иллюстрацию этого утверждения начнём со столь экзотического примера как музыка в шаманском ритуале. Как одно из существенных качеств, современные исследователи отмечают присущую ей особую звукоизобразительность [6]. Чем сей феномен можно объяснить? Особенности языкового мышления, а значит – предикацией.

Известно, что во многих архаичных языках сильны черты эргативности. А что это значит?

В эргативном строе глагол — это образное слово, в номинативном же это абстрагированное обозначение. В качестве доказательства именно такого способа предицирования можно упомянуть единство имени и сущности, означаемой и означающей сторон, а также то, что при эргативном строе «модель, создаваемая посредством слов,.. еще почти совсем не отделилась от того, что моделировалось с ее помощью» [8,11]. Но это

---

<sup>5</sup> Л.Витгенштейн так описывает связь видения и мышления: "Цвету объекта соответствует зрительное восприятие цвета (эта копировальная бумага кажется мне розовой и она действительно розовая, форме объекта – зрительное восприятие формы)... – но при высвечивании того или иного аспекта я воспринимаю некое свойство объекта, а внутреннее отношение между ним и другими объектами. Происходит почти то же самое, что с "видением знака в данном контексте», - видением, являющимся как бы эхом мысли. Отзвуком той или иной мысли во взгляде» - можно сказать». [4,299].

<sup>6</sup> В докторской диссертации «Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки» рассматриваются в чём-то идентичные, подчеркнём – когнитивные, принципы смыслообразования в суфизме и постмодернизме [1,85-86].

всё общеизвестные факты, гораздо более действенное объяснение образности архаических слов (и звукового воплощения), как раз и даёт такое свойство языкового мышления как **сдвинутая референция**. Все звукоподражания демонстрируют стёртость грани между термом и предикатом, в этом – истоки звуковой образности и эргативного языка, и языка детского. По этому же принципу (характеризуя – означивать) устроена и лейтмотивная техника в опусных сочинениях западноевропейской традиции. Следует только учитывать, что, проводя такие «дикие», на первый взгляд, параллели, мы акцентируем внимание не на их культурно-историческом различии, а на общности их когнитивной подоплёки.

Важность использования понятий предиката и предикативных отношений в музыкознании обусловлена тем, что логическое сказуемое – это не глагол, и, как доказала когнитивная наука, предидируется не только вербальная информация. Например, Г.Мельников трактовал предикацию как преобразование, обеспечивающее "формирование нового, выводного, знания в сознании слушающего" [13,294]. Это выводное знание в конечном итоге имеет не языковое, а скорее, "представленческое", визуальное воплощение» [14,152].

В принципе, на этом основана вся программная музыка, как она сложилась в классицизме и романтизме. Иное дело творчество современных композиторов. Здесь названия произведений уже не предидируют свойства и признаки какого-то предмета (героя, персонажа, объекта окружающего мира), но часто – работают и на композиционное строение произведения. Как это происходит? Принцип действия названий в современных опусах основан на метафорическом использовании. Только метафора здесь имеется ввиду не литературная (языковая), как это имело место в лингвистических теориях начиная с Аристотеля и до середины XX столетия, а концептуальная, как это трактуется в когнитивных науках.

По мнению современных ученых, метафора - это не только языковое выражение, но базовый мыслительный механизм, так как главную роль в смысловесущих процессах человека играют не формальные процедуры вывода, а аналогии как перенос знаний из одной содержательной области в другую. Основное информативное содержание метафорической конструкции отождествляется со значением заложенного в нем предикативного признака, который является «катализатором» метафорического переноса. В когнитивной трактовке в процессе метафоризации уподобляется не слово - слову, а концепт - концепту. А это значит, что сравнивающая стратегия имеет большое количество «разветвлений» как по горизонтали, так и по вертикали. Ведь сам концепт мыслится как

сложная структура, гештальт, способный к развитию во времени, потому как в нём в свёрнутом виде представлены и схема, и модель, и фрейм, и сценарий<sup>7</sup>.

Попытаемся поближе подойти к смысловесущим параметрам стиля этого композитора.

В музыке западноевропейской традиции долгое время главенствовали унифицированные принципы драматургического развития – классическая жанровая типология. Каждый жанр предполагал определённую схему сюжетосложения. Сегодня у композиторов в этом смысле «развязаны руки», тем не менее, существуют когнитивные законы, которые избежать (обойти) невозможно. Бытует немало способов передачи смысла, минуя его вербализацию. Наиболее адекватно может выразить суть этого процесса в человеческом мышлении и музыкальном языке когнитивная модель в виде образ-схемы (image-scheme). Когнитивные схемы – это динамические конструкции, отражающие формы нашего физического существования в трёхмерном пространстве. Главнейшие из них также популярны и в музыке. Это: *центр – периферия, вертикаль, баланс, источник – путь – цель, блокировка, контейнер, сила, цикл, бинарная оппозиция* [21,16]. Это очень похоже на то, что в терминологии С.Губайдулиной определяется как конфигурация архитектурных узлов: «Каждое произведение имеет какие-то важные моменты, которые я называю архитектурными узлами, и вот эти архитектурные узлы, если они упорядочены по определённому закону, то они образуют какую-то линию, предположим линию пирамиды. После исполнения, когда уже сочинение готово, в памяти остаётся только очертания пирамиды - это и есть сущностное настоящее время» [5].

---

<sup>7</sup> В когнитивных науках термины фрейм сценарий/ скрипт, ситуационная модель, когнитивная модель, сцена-прототип, схема часто употребляются как синонимы. Под фреймом понимается структура данных (образ), связанных с концептуальными объектами в памяти и необходимых для представления некоторой типической/ стереотипной ситуации, или основная единица представления знаний. Сценарный фрейм представляет типовую структуру некоторого события/ ситуации, объединяющую характерные признаки этого события/ ситуации, или структуру данных относительно некоторой темы; он непосредственно связан с ситуацией [27]. В 1977 году Чарльз Филлмор стал называть семантическое или лексическое поле фреймом, а концептуальное поле схемой [23,59-81]. В интерпретации Р.Шенка, Р.Абельсона сценарий представляет собой последовательность действий, которые описывают часто встречающиеся ситуации. В этой последовательности действий используется принцип каузальной связи, т. е. результатом каждого действия являются условия, при которых может произойти следующее действие. [28, 151-157].

Итак, мы убедились, что узлы эти могут иметь самый разнообразный облик, но, прежде всего, - пространственную картинку, в которой, однако, схвачен тип развития. Образ-схема – когнитивная модель. Разложим этот концепт на составляющие. «Образ» в этом понятии – гештальт, ответственный за одномоментную пространственную зримость концепции, «схема» олицетворяет собой не рациональное начало, а способность развернуться во времени.

Что интересно и симптоматично: сам композитор (Губайдуллина) часто говорит о метафоре как типе ограничении фантазии. Это очень близко к современному научному (когнитивному) подходу к процессу смыслообразования через метафоризацию. Дж. Лакофф формулируют это таким образом: «Сущность метафоры состоит в понимании и опытном переживании одного рода вещей в терминах другого» [23,5]. Выпуклость смысла - в метафоричности такого рода, когда звуковые явления становятся подвластны зрительному восприятию. А это всегда обусловлено усилением позиции предиката, ведь метафора сама ныне трактуется как постанова в позицию предиката концепта из другого классификационного поля<sup>8</sup>. Например, в основе метафорического именованья *девушки берёзой* лежит логически «ошибочное» приравнивание молодой особы женского рода – дереву. Если рассматривать дискурс как развёрнутое сообщение, то подобного рода концептуальная метафоризация фактически, помещением в зону предиката всё новых и новых характеристик.

Самое интересное, что композитор в этом высказывании формулирует то, к чему учёные лингвисты шли не один десяток лет. Метафора – это и есть когнитивная модель<sup>9</sup>.

Очень интересно наблюдать, как развиваются по определенному и сугубо индивидуальному метафорическому сценарию несколько произведений С.Губайдулиной.

В восточной философии существует двойственное понятие *захир – батин*, которое сопоставимо с западной дихотомией сущности и явления. (внутреннего и внешнего). Но только сопоставимо, не аналогично. В арабской философии они взаимопроницаемы, тут

---

<sup>8</sup> Н.Д.Арутюнова отмечает: «Метафора начинается с операции над смыслами, противной логическому мышлению, и приходит к подчинению смысла законам логики... Первоначальный алогизм метафоры заставляет её работать на гетерогенных классах предметов, либо сталкивать признаки, относящиеся к разным аспектам одного класса. [3,368].

<sup>9</sup> По мнению современных ученых, метафора - это не только языковое выражение, но базовый мыслительный механизм. Главную роль в мыслительных процессах человека играют не формальные процедуры вывода, а аналогии как перенос знаний из одной содержательной области в другую.[17,139].

нет главенства одного над другим, как трактуется преимущество сущности над явлением в европейской традиции. Ассоциация с взаимоотношением *захир-батин* возникает в связи с исканиями С.Губайдулиной, цель которых - превращение звука в ритм<sup>10</sup>. По этому метафорическому сценарию написаны сразу несколько произведений композитора: «Silenzio» (1991), Четвёртый струнный квартет (1993), «Кватернион» («Quaternion») (1996), Концерт для альты с оркестром (1996), «Музыка для флейты, струнных и ударных» (1994), «В тени под деревом» (1998).

Во всех этих произведениях игру пространствами, тенью и светом, реальным – виртуальным скрепляет метафорический сценарий превращения одного в другое. Обратим внимание ещё на одну авторскую ремарку. Касается она произведения «В ожидании...» («In Erwartung...») (1994). С.Губайдулина отмечает: «...сюжет вещи осуществляет некое развитие отношений между линейным и нелинейным спектрами. Первый в качестве результата даёт расхождение, контрастность, второй - схождение, общность. В ожидании этой общности и развёртывается композиционная фабула пьесы, создавая в итоге её форму».[21,311]. В сущности, аналогичное слияние композиционных приёмов разных формообразующих субстанций – примета и программной музыки XIX столетия. Но разница между двумя временными срезами, казалось, одного явления – программности, - огромная. В чём же дело? Приведём цитату: «Романтический программный симфонизм дал немало образцов слияния логики развития программного содержания и закономерностей классического формообразования» [9,218]. Пожалуй, в этом определении – ответ на поставленный нами вопрос. Ибо в последней четверти XX столетия новая программность развивается по законам иной, не классической логики. А отличает сочинения одного автора от стилевых привязанностей другого не «общая», как может показаться на первый взгляд,

---

<sup>10</sup> Из стенограммы 11 ноября 2008 года:

«Рождение звука из пульса – то, над чем я работаю сейчас.(Имеется ввиду произведение Glorius percussion). Каждые два звука, взятые вместе, чисто акустически рождают еще два комбинационных тона: суммарный тон и разностный. Но если взять два интервала в низком регистре, то разностный тон мы слышим как стук, как пульс. Если идти еще ниже, то стук становится все медленнее и медленнее. Мы его уже не слышим, но в природе он существует! Просто нам эта область недоступна. А если пульс, наоборот, ускоряется, то в какой-то момент, на 20 Гц, мы слышим его как звук. И вот это рождение музыки из пульсирующего пространства есть превращение космического порядка».

для всех форма (симбиоз всех мыслимых музыкально-типологических принципов (рондальности, вариационности,) адаптированных под лапидарность логических констант (начало-середина-конец), а отношение к внемusикальному ряду, **выбор того образа развития, т.е. того метафорического сценария, который заложен в недрах композиции.**

Подведём некоторые итоги.

Предикации отводится уникальное место в самых разных гипотезах порождения речи. Сам акт предикирования рассматривается исследователями как вход в описание любой ситуации, задающий своей семантикой сценарий, который затем разыгрывается в высказывании. Говоря о метафоре как о глубинном предикате текста, мы имели в виду некоторую модель порождения содержательного наполнения дискурса. Понимать под последним следует текст или корпус текстов, анализируемых с апелляцией к стоящему за ними сознанию **как носителю определённой культуры.** Ведь различные культурные ареалы отличаются друг от друга не только энциклопедическими знаниями, наличием одних концептов в менталитете нации и отсутствием других, но и разными принципами смыслополагания. Конечно, эти принципы – одни и те же для homo sapiens, просто в одних культурах преобладает рационализм аристотелевского толка, в других – иные мыслительные стратегии. Поэтому, анализируя то или иное явление искусства, необходимо учитывать эту разность предикирования, специфику предикационных преобразований в разных культурах.

Что могут дать искусству интерпретации сами бикультурные сопоставления и нахождение «похожестей»? Культуры разные, содержательная наполненность тех или иных явлений – иная, но существует нечто, что объясняет неслучайность совпадений идей и смыслонесущих процедур в разных концах света, в разных пространственных и временных «срезах» — человеческое мышление. Оно подчиняется одним и тем же когнитивным законам осмысления и познания мира. Но оно так же многогранно, как сам мир.

## Список литературы

1. Амрахова А.А. «Когнитивные аспекты интерпретации современной музыке» – Баку: «Элм», 2004. 308с. [Amrahova A.A. «Kognitivnye aspekty interpretacii sovremennoj muzyke» – Baku: «Jelm», 2004. 308s.]
2. Арутюнова Н. Д. Сокровенная связка. (К проблеме предикативного отношения.) // В сб.: Известия АН СССР, сер. литературы и языка, 1980, т. 39, № 4. С. 347–358. [Arutjunova N. D. Sokrovennaja svjazka. (K probleme predikativnogo otnoshenija.) // V sb.: Izvestija AN SSSR, ser. literatury i jazyka, 1980, t. 39, № 4. S. 347–358.]
3. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. Язык и мир человека. – М.: «Языки русской культуры», 1999. 896с. [Arutjunova N.D. Metafora i diskurs. Jazyk i mir cheloveka. – М.: «Jazyki russoj kul'tury», 1999. 896s.]
4. Витгенштейн Л. Философские исследования. //Философские работы. Ч.1- М.: "Гнозис",1994. С.299 612с. [Vitgenshtejn L. Filosofskie issledovanija. //Filosofskie raboty. Ch.1- М.: "Gnozis",1994. S.299 612s.]
5. Губайдуллина С. Стенограмма выступления перед студентами в Московской консерватории. 11 ноября 2008 года.
6. Добжанская О.Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края. – Норильск: АПЕКС,2008. 272с.
7. Иванов Вяч.Всев. Хеттский язык. (Серия «Языки зарубежного Востока и Африки») М., ИВЛ. 1963. 222 с.
8. Кацнельсон С.Д. О происхождении эргативной конструкции // Эргативная конструкция предложения... С. (исследования и материалы). Л., 1967. – С.11.С.33-41.
9. Крауклис Г. О некоторых особенностях трактовки формы в программно-симфонических произведениях XI/X века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 4. – М.: Музыка, 1985. – С. 218. - С.212-231.
10. Кубрякова, Е. С. Номинативный аспект речевой деятельности . - М.: Наука, 1986. 156 с.
11. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём // Теория метафоры – М.: Прогресс, 1990. – С.129 С.387-416
12. Манаенко Г.Н. Пропозиция и осложненное предложение // III Международные Бодуэновские чтения: И.А.Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания (Казань, 23-25 мая 2006 г.): труды и

- материалы. В 2-х томах. – Т. 2. под общ. ред. К.Р.Галиуллина, Г.А.Николаева.– /Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2006. – С. 69 С.68-71.
13. Мельников Г.П. Системология и языковые аспекты кибернетики. М.: Сов. Радио. – 1978. – С.294. 368с.
14. Мельников Г.П. Принципы и методы системной типологии языков. Дисс. д-ра филологических наук. — М.: ВКИ, 1990. С.152. 406с.
15. Михайлов А.В. Поворачивая взгляд нашего слуха». Языки культуры. – М.1997. 912с.
16. Михайлов А.В. Ангел истории изумлён... //«Новая Юность» 1996, №13-14; [Электронный ресурс]. – URL:[http://magazines.russ.ru/nov\\_yun/1996/13-14/mihailov.html](http://magazines.russ.ru/nov_yun/1996/13-14/mihailov.html) (Дата обращения: 07.05.2014).
17. Петров В. В. Метафора: от семантических представлений к когнитивному анализу // Вопросы языкознания. 1990. N3. С. 135-146. С.139.
18. Савенко С.И. К вопросу о единстве стиля И.Стравинского. Стравинский. Статьи и материалы. – М.Музыка, 1973. С.276-301.
19. Смирнов А.В. Культура ислама: от смысла – к стилю. Интервью. А.А.Амраховой. // А.Амрахова. Современная музыкальная культура: поиск смысла. – М: «Композитор», 2009. 357с.
20. Степанов Ю.С. Предикация //Лингвистический энциклопедический словарь, М.: «Советская энциклопедия», 1990. 688с.
21. Холопова В.Н. София Губайдулина. –М.: Композитор, 2008. 400с.
22. Шатуновский И.Б. Семантика предложения и нерелевантные слова (значение, коммуникативная перспектива, прагматика). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 400с.
23. Fillmore Ch.J.– The case for case reopened // Grammatical relations. – N.Y. etc.: Acad. Press, 1977 . P.59-81.
24. Johnson, Mark. The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason. – Chicago: University of Chicago Press, 1987. – p.16. 272 pages
25. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by. Chicago, 1980. 256 pages .
26. Lyons J. 1977 Semantics. – Cambr. etc.: Cambr. UP, 1977. 384 pages.
27. Minsky Marvin MIT-AI Laboratory Memo 306, June, 1974.<http://web.media.mit.edu/~minsky/papers/Frames/frames.html>
28. Schank R., Abelson R.). Scripts Plans and Knowledge, Advance Papers of Fourth Intern. Joint Conf. on Artif. Intell., 1975, № 2, p. 151 - 157