

УДК 78.01+782/785.7+78.07.1

Анатолій Валентинович Носуля

ORCID ID 0000–0002–3003–6472

кандидат искусствоведения, и. о. доцента
кафедры сольного пения

ОНМА имени А. В. Неждановой

odna_n@ukr.net

ДИАЛОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ОПЕРНОГО ТЕКСТА

Целью статьи является стремление выявить диалогические условия и обозначить семантические особенности функционирования оперного текста. *Научная новизна* обусловлена применением и развитием диалогического подхода в изучении оперы, позволяющего выявлять ее жанровую подвижность и стилевую мобильность, особые семантические свойства. *Методология.* В статье используются общенаучные и специальные методы, среди которых — диалогический, позволяющий обнаруживать в опере «символические импликации» (А. Самойленко) как собственную семантическую память музыки; эстетический, важный для раскрытия образно-смыслового содержания музыки; структурно-функциональный, введенный для изучения композиционных и жанровых особенностей музыки; жанрово-стилевой, применяемый для выявления особенностей функционирования оперного текста. *Выводы.* Системно-типологизирующий подход, предложенный А. Самойленко, во многом определил дальнейшее развитие теории диалога в музыковедческом дискурсе и позволяют глубже взглянуть на многие процессы, происходящие в музыкальном творчестве. На пути к раскрытию особенностей построения и функционирования музыкального языка следует обозначить два важнейших исследовательских подхода к проблеме оперного текста — герменевтический и текстологический.

Ключевые слова: диалог, диалогический подход, оперный текст, оперный жанр, семантические особенности оперного текста.

Nosulya Anatoly, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of Department of Solo Singing of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Dialogical conditions and semantic peculiarities of operational text functioning

The purpose of this article is to identify dialogical conditions and to identify semantic features of the functioning of opera text. *Scientific novelty* is conditioned by the application and development of a dialogical approach in the study of the opera, which makes it possible to reveal its genre mobility and style mobil-

ity, and special semantic properties. **Methodology.** The article uses general scientific and special methods, among which is a dialogical one, which allows us to detect «symbolic implication» (A. Samoilenko) in the opera as our own semantic memory of music; aesthetic, important for revealing the figurative and semantic content of music, structurally functional, introduced to study the compositional and genre features of music; genre-style, used to identify the features of the opera text. **Conclusions.** The system-typological approach proposed by A. Samoilenko largely determined the further development of the theory of dialogue in musicological discourse and allows a deeper look at many of the processes taking place in musical creativity. On the way to discovering the features of the construction and functioning of a musical language, two important research approaches to the opera text problem — hermeneutic and textual, should be identified.

Keywords: dialogue, dialogical approach, opera text, opera genre, semantic features of opera text.

Носуля Анатолій Валентинович, кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри сольного співу ОНМА імені А. В. Нежданові

Діалогічні умови і семантичні особливості функціонування оперного тексту

Метою статті є прагнення виявити діалогічні умови і позначити семантичні особливості функціонування оперного тексту. **Наукова новизна** обумовлена застосуванням і розвитком діалогічного підходу у вивченні опери, що дозволяє виявляти її жанрову рухливість і стилєву мобільність, особливі семантичні властивості. **Методологія.** У статті використовуються загальнонаукові і спеціальні методи, серед яких — діалогічний, що дозволяє виявляти в опері «символічні імплікації» (А. Самойленко) як власну семантичну пам'ять музики; естетичний, важливий для розкриття образно-сміслового змісту музики; структурно-функціональний, введений для вивчення композиційних і жанрових особливостей музики; жанрово-стильовий, застосований для виявлення особливостей функціонування оперного тексту. **Висновки.** Системно-типологізуючий підхід, запропонований А. Самойленко, багато в чому визначив подальший розвиток теорії діалогу в музикознавчому дискурсі і дозволяє глибше поглянути на багато процесів, що відбуваються у музичній творчості. На шляху до розкриття особливостей побудови і функціонування музичної мови слід зазначити два найважливіших дослідницьких підходи до проблеми оперного тексту — герменевтичний та текстологічний.

Ключові слова: діалог, діалогічний підхід, оперний текст, оперний жанр, семантичні особливості оперного тексту.

Актуальность и востребованность избранной темы объясняется тем, что разработка теоретических вопросов бытования современной оперы в условиях сложной и противоречивой картины художественных процессов настоящего является важным и, в то же время, очень

сложным исследовательским заданием. Среди многих искусств, которые получили наиболее интенсивное развитие и существенное обновление в XX веке, опера занимает особое место. Проблема эволюции оперного жанра, сценическая судьба оперы, всегда актуальные вопросы оперной драматургии издавна привлекали к себе внимание музыковедов и музыкальных критиков, театральных деятелей и театральных и оперных режиссеров, культурологов и искусствоведов, в том числе из различных смежных областей гуманитарного знания. Изучение проблемы диалога приобрело актуальность и получило особое распространение в различных областях исследовательской гуманитарной мысли еще в первой половине XX века. С тех пор изучение диалога становится магистральным в философских, литературоведческих, искусствоведческих, культурологических и музыковедческих исследованиях. Так, в музыковедческих работах последних лет диалог предстает проблемой и для музыковедения с его исследовательской логикой, и для музыки в целом в ее естественном выражении собственной художественной позиции — «в той мере, в какой обе стремятся не остаться случайными, односторонними, незамеченными» [9, 4].

Целью статьи является стремление выявить диалогические условия и обозначить семантические особенности функционирования оперного текста. **Научная новизна** обусловлена применением и развитием диалогического подхода в изучении камерной оперы, позволяющего выявлять ее жанровую подвижность и стилевую мобильность, особые семантические свойства.

Диалог между различными культурными процессами и явлениями существовал во все времена, но в XX веке скорость их взаимодействия и влияния друг на друга существенно возросла. Как указывал М. Бахтин, каждое крупное художественное явление, входящее в «большое время», приобретает новое звучание и обрастает «новыми значениями, новыми смыслами», с одной стороны, глубже раскрывая заложенное в нем содержание, с другой — «эти произведения как бы перерастают в то, чем они были в эпоху своего создания» [3]. Зачастую подобное происходит из-за взаимодействия с другим крупным художественным явлением, при котором «один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог*, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур» [3, 354].

Одним из самых актуальных вопросов как для музыковедения, так и для любой гуманитарной мысли, по мнению А. Самойленко, является вопрос о резонансе идеи, высказывания, мысли, то есть об «услышанности». «Им можно объяснить необходимость в собеседниках-соавторах, ибо справедливы слова М. Бахтина: гуманитарная мысль рождается как мысль о чужих мыслях; его следует пояснять и как уверенность в своих «адресатах», в тех, кому предстоит вынести завершающее суждение о предложенной теоретической модели — принять ее или отвергнуть, но в любом случае — *понять*» [9, 4]. Таким образом, с самого начала своего становления проблема диалога движется в непрерывном взаимодействии с проблемой ответного понимания. Указанные проблемы оказываются базовыми для современной гуманитарной исследовательской мысли в целом и для музыковедения в частности, так как в современном музыковедении его диалогическая природа стала очевидной. Помимо этого никогда ранее музыковедение так не нуждалось в новых формах гуманитарного диалога, под которым «подразумевается вся совокупность форм интересубъективного общения — все способы превращения явлений мира, слагаемых жизненного опыта в доступные прецеденты субъективного вхождения в реальность, следовательно, такой диалог сразу устремляется к «полилогу»: открывает многоголосость человеческих отношений, полифоничность бытия и сознания» [9, 4].

Обзор литературы по проблеме. К числу разрабатываемых тематических направлений и научных, предложенных М. Бахтиным, которые оказываются чрезвычайно важными для нашего исследования, относятся проблема диалога и понимания, текстовое и языковое устройство, проблема эстетического как выражение онтологических установок культуры. В историко-культурном наследии XX века, равно как и в исследовательских трудах, пытающихся его осмыслить, мы можем обнаружить два подхода (порой противоречащих друг другу) к понятиям «другой», «чужой». К первому подходу можно отнести деятельность и творчество экзистенциалистов, для которых «другой» означал всегда «не свой», «чужой». Зачастую в подобной позиции не было ярко выраженной враждебности к «чужому», но всегда присутствовала настороженная отстраненность, что порождало ощущение полного одиночества личности, которая вынуждена жить в чуждом ей мире. Так, в работах представителя французского экзистенциализма Жана-Поля Сартра человек предстает одиноким в выборе поступков, так как пребывает в состоянии невозможности переложить тяжесть

собственного жизненного решения на кого-либо другого. Человек «обречен выбирать сам» и «обречен быть свободным» [11, 344].

Изложение основного материала. Как видно из авторского эмоционального посыла, который очевиден из текста, и право выбора, и свобода оказываются не благом, а, скорее, неотвратимостью и обреченностью. И хотя Ж.-П. Сартр о человеческом бытии говорит — «мы одиноки и нет нам извинений», все же для осознания и полного осмысления собственного бытия ему необходим «другой». Диалог личности с «другим» и проблема их взаимоотношений появляется на страницах работ представителя немецкой мысли Г. Гессе, где «другой» не является «чужим». Именно через отношения с «другими» и миром, по мнению Г. Гессе, «Я» ощущает и осознает свою жизнь [6].

Ведущим принципом герменевтической концепции М. Бахтина является различение и выделение внутреннего и внешнего слова, которые, по его мнению, и являются основанием существования самого понимания. Исходя из этого, понимание у М. Бахтина диалогично и всегда рождается на границе внутреннего и внешнего, своего и чужого слова.

Таким образом, тема отношений «Я» — «другой», которая занимала умы многих мыслителей и деятелей культуры начала XX века, подводит к обсуждению и осмыслению проблемы диалога, становящейся одной из центральных в европейской культуре. Как уже указывалось выше, она начинает рассматриваться и изучаться на разных уровнях, в разных областях гуманитарного знания — в философии, психологии, филологии, искусствоведении и музыковедении.

Среди множества исследований, посвященных проблеме диалога, работы М. Бахтина становятся ведущими, и большинство последующих исследований опираются на них. Так, «В. Махлин приводит слова американского ученого Майкла Холквиста, который утверждает, что бахтинский диалогизм является сейчас «открытым событием» нашего времени именно в качестве события и проблемы западного мышления, как некий трансдуктивный момент самосознания американских, канадских, английских, итальянских, немецких и вообще зарубежных гуманитариев и интеллектуалов от Принстона до Пекина» [8, 36]. При анализе исследований, которые составляют определенный контекст концепции М. Бахтина, следует отметить присутствие в определенных европейских философских кругах интуитивного предвидения проблемы диалога (работы Г. Когена, Л. Фейербаха, И. Канта, А. Введенского и др.).

Согласно концепции М. Бахтина, понимание являлось принципиально незавершаемой деятельностью, всегда подчиняющейся правилу циркулярности, то есть движению по расширяющимся кругам. Повторное возвращение от целого к части и от частей к целому меняет и углубляет понимание смысла части, подчиняя целое постоянному развитию. Он рассматривает понимание как охватывание наиболее глубоких взаимосвязей в бытии. Это всегда «мысль в мире». Истина всегда «просвечивает» сквозь произведения культуры, является нам в откровениях и научных открытиях, в великих художественных и музыкальных произведениях, в философских трудах.

Провозвестник той или иной идеи видит этот свет как целое, в контексте определенного мироощущения, общей картины мира. Но всегда открывается лишь «краешек» бытия. Понятно, что это открытие всегда ослепляет человека и ему кажется, что он видит целое. Но целое может быть объято лишь целокупностью сознаний, их постоянным диалогом. Поэтому в концепции М. М. Бахтина так важен «диалог». Диалог сознаний, диалог культур, диалог времен [12].

В философских исследованиях одним из первых к категории диалога обращается иерусалимский философ-теолог М. Бубер, основной идеей которого, изложенной в его работах, становится диалог между Богом и человеком, человеком и миром, а главный, узловый момент человеческого существования усматривается именно в их «встрече». Для М. Бубера диалог представляется не только движением к истине, но и открытой возможностью, которая ведет к спасению человека. Исследователь обнаруживает три уровня, на которых реализуется диалог: на первом уровне находятся отношения с природой, имеющие невербальную, до-языковую выраженность; второй уровень представляет жизненные взаимодействия людей, имеющие вербализованный характер; на третьем уровне располагается общение с духовными сферами, которые имеют невербальный, над-языковой характер [7].

В своих исследованиях М. Бубер подходит к двум важным вопросам, которые найдут наиболее глубокое решение и обоснование в работах М. Бахтина, а именно — к проблеме понимания и проблеме диалога культур, как жизни культуры в «большом времени» (М. Бахтин). Но если при разработке теории диалога М. Бубер, который близок к теологии и экзистенциализму, сосредоточил свое внимание на психологии личности, то у М. Бахтина акцент сделан на психологии культуры.

М. М. Бахтин начинает свой философский путь с работы «К философии поступка», именно в ней исследователь заявляет о своем

стремлении построить систему новой онтологии, в основании которой лежит категория поступка [2]. Концепция М. Бахтина не замыкается на проблеме представления о полифонической природе смысла, в его работах последняя тесно связывается с проблемой диалога культур и позволяет рассматривать теорию М. Бахтина как культурологическую герменевтику.

Принципиальная установка на диалог является основным моментом всей философии М. Бахтина, для которого весь мир представляется как диалогические отношения, ведущие к снятию объектного характера познания, расширяя и углубляя субъектно-объектный способ видеть мир как диалог. В лингвистическом аспекте диалогическая теория по-новому позволяет взглянуть на основной «материал» этой науки — она приводит к тому, что слово представляется изначально расколотым, расщепленным на несколько голосов, оно никогда не может быть целостным и замкнутым в самом себе, напротив — его раскол приводит к звучанию в нем нескольких голосов, оно становится двухголосым, а иногда и полифоническим.

Рассмотрение диалогических аспектов культуры у М. Бахтина происходит с двух точек зрения: во-первых, с точки зрения создания культуры личностью, когда личность достигает подлинной жизни и приобретает свою собственную уникальность именно в состоянии нетождественности самой себе, вступая в со-бытие, то есть диалог с «другим», создавая новый мир понимающего и самоутверждающегося духа, то есть культуру. Во-вторых, с точки зрения самой культуры, которую исследователь также рассматривает как диалогический процесс, где для полного понимания ее смысла просто необходимо сделать саму культуру открытой, незамкнутой системой, а ее проявления рассматривать в «большом времени».

Как указывает А. Самойленко, даже самый общий и отдаленный диалог культур, который следует понимать как межкультурную форму диалога, основывается на диаде «Я — Другой» [10, 87]. Подобное взаимодействие, в конечном итоге, оборачивается самодialogом, что приводит к преобразованию «диалога из реального в условный», при котором «культура «отвечает» нам на наши вопросы, *не о том*, что она о себе знает, а *о том*, что мы знаем о ней» [10, 87]. Именно поэтому в истории музыкальной культуры не раз возникали ситуации, когда современники гениальных композиторов не могли услышать и оценить те художественные открытия, которые заставляли потомков говорить о них, как о величайших достижениях мировой музыкальной культу-

ры. Так, современники Монтеверди, Шютца или Баха относились без особого внимания к их творчеству, однако А. Самойленко считает, что они «не заслуживают обвинения в пренебрежении художественными открытиями названных композиторов; они *не слышали* эти открытия; в их жизненном окружении музыка данных авторов не несла тех символических значений, которыми она потрясает сознание потомков» [10, 87].

Если рассматривать существование всего окружающего нас как диалогический процесс, то следует подчеркнуть, что для М. Бахтина нет диалога, при котором возможна утеря себя и полное растворение в другом, так как ни человек, ни культура не может потерять свою индивидуальность. Процесс творчества рассматривается им как самоопределение при взаимообмене, диалоге между «Я», «другим» и социальной средой, то есть процесс творчества неразрывно связан с процессом понимания. Так, М. Бахтин говорил о том, что все многообразии смыслов, «многозначность» «могучего и глубокого» творчества раскрывается и восполняется смыслом через понимание — «понимание восполняет текст: оно активно и носит творческий характер» [1, 365–366].

Следовательно, творческое понимание является частью процесса творчества, так как оно «продолжает творчество, умножает художественное богатство человека» [1, 366]. Концепция творчества, согласно представлениям М. Бахтина, предстает как ответы на духовные запросы личности, а сам процесс творчества видится как изменение смыслов, как обязательный переход к другому значению. Именно это и позволяет охарактеризовать творчество как «личностный уровень активности», где творчество — это способность откликнуться и встретиться с чужим, перевести «чужое» в «свое-чужое», преодолевая его «чуждость» и, одновременно, не делая только «своим».

Принципиальным моментом в понимании творчества М. Бахтиным является факт его незавершенности, открытости, которая понимается не как цепь постоянных изменений, а как «открытость» для всего неведанного, нового [5]. Таким образом, для М. Бахтина творчество всегда является процессом со-творчества, так как творчество начинается там, где начинается процесс смыслополагания, который обогащает духовную сторону жизни, придает ей моральную наполненность.

Творчество для Бахтина — это поступок, собственный «ответ» культуре, а объединяющим началом является идея «ответственности». При рассмотрении поступка изнутри, его побуждающих мо-

тивов М. Бахтин приходит к заключению, что «ответственность поступка есть учет в нем всех факторов: и смысловой значимости, и фактического свершения» [2, 67]. Далее автор указывает, что именно в поступке исследовательская, научная ценность приобщается жизни, поскольку познавательный акт как часть поступка включается со всем своим содержанием в единство ответственности личности [2]. Сходные мысли мы видим в размышлениях М. Бахтина о приобщенности искусства к жизни, говоря о том, что хотя искусство и жизнь изначально не являются целостностью, «одним», но «должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности» [4, 8]. Иными словами, стремясь объединить «мир культуры» и «мир жизни», М. Бахтин обнаруживает возможность этого в единстве формы и содержания героя художественного произведения. Подобный подход М. Бахтина становится мощным инструментом, который позволяет осмыслить процессы, происходящие в музыкальной культуре и в оперном искусстве, так как именно в опере многие процессы, о которых говорит исследователь, оказываются более заметными.

В связи с этим музыковедческий подход к проблеме диалога и к научной поэтике М. Бахтина, который мы находим на страницах работ А. Самойленко [9; 10], представляется чрезвычайно важным для нашего исследования. Предложенная А. Самойленко концепция диалога позволяет выявить многоуровневость и методическую двойственность явления диалога, а изучение трудов М. Бахтина (в работах «Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога» и «Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания») предстает как возможность методологического музыковедческого расширения «проблемы диалога до пределов понимающего гуманитарного знания», «а также в последовательном расширении и углублении измерений явления диалога в музыке — до пределов музыки как поэтики и до границ «большой» музыкальной семантики» [9, 386]. Категория диалога предстает основой и главным инструментом для обсуждения типологии музыки, которую исследователь располагает на семи уровнях.

Первый уровень является мета-историческим, эпистемологическим и представляет характеристики ноэтических источников диалога при посредстве понятий «памяти», «игры» и «любви», то есть связан с определением наиболее общей смысловой адресованности музыкального диалога, и становятся опорными в его типологии. Второй уровень образует диалог жанровой семантики и стилевой симво-

лики в музыке, который дает возможность охватить ее в целом как поэтику и обнаружить особое «игровое» назначение композиции в данном диалоге [9, 386–387].

«Большой» семантический диалог музыки дает возможность охарактеризовать эстетические назначения ведущих начал музыкальной поэтики (жанра, стиля, композиции) в соответствии с общими ноэтическими интенциями диалога. Помимо этого возникает возможность для выявления феномена семантической памяти и ее значения в музыке, которая не только способствует выявлению природы эстетического в музыке, но и позволяет «дойти до текста» — до собственных диалогических инициатив музыкального творчества [9, 387]. На третьем уровне происходит непосредственное обращение к композиторскому творчеству в его жанровом и стилевом разнообразии, что представляет «малый» семантический диалог, который выражает внутримызыкальные модификации, происходящие на внутриянровом, межжанровом, внутрестилевом, межстилевом внутрестилистическом, внутритекстовом уровнях.

Данный уровень демонстрирует эволюцию диалога, которая позволяет судить об исторической подвижности и обновляемости музыкальной культуры [9, 387]. Четвертый уровень представлен взаимобменом структурными и семантическими свойствами между различными уровнями музыкального текста, что позволяет определять данный уровень как текстологический. Пятый уровень диалога раскрывается А. Самойленко со стороны эволюции музыкального искусства — рассматриваются определенные типы диалога М. Бахтина с точки зрения их соответствия определенному историческому этапу. Так, первый, ранний «докомпозиторский» этап представлен диалогом отождествления и диалогом согласия; диалог растождествления и диалог несогласия характеризует барочно-классицистский период, сохраняя определенные свои качества в период романтизма и становясь особенно важным для русской музыки XIX века как отправная точка композиторской поэтики; третий тип диалога — форма диалога «по неслышимости» («диалог глухих») и прогностический диалог вводят нас в XX век; четвертый тип — диалог «по умолчанию», и такая его форма, как «ностальгический» диалог, характеризует творчество второй половины XX века [9, 388]. Шестой уровень формирует выявление композиционных форм и приемов музыки.

На завершающем, седьмом уровне располагается «катартическая типология музыкального воздействия, выявляющая соответствие фе-

номена катарсиса общей структуре музыкального диалога, непосредственно связанная с его пятым уровнем, — позволяет говорить о разнообразии катартических приемов при их семантической общности, о значении завершающих моментов музыкальной формы и эстетической самооценности «формальной логики» музыки. В качестве ведущих представлены декларативный, кларитивный, вуалирующий отстраненный и элиминирующий типы катарсиса в музыке» [9, 388–389].

Выводы. Системно-типологизирующий подход, предложенный А. Самойленко, во многом определил дальнейшее развитие теории диалога в музыковедческом дискурсе и позволяют глубже взглянуть на многие процессы, происходящие в музыкальном творчестве. На пути к раскрытию особенностей построения и функционирования музыкального языка следует обозначить два важнейших исследовательских подхода к проблеме текста — герменевтический и текстологический. Текстологические исследования и текстология как наука выявляют уровень каноничности текста, комментируют его содержание и производят атрибуцию; герменевтические исследования нацелены на толкование, понимание, интерпретацию текста; художественную выстроенность текста и структурно-композиционные принципы изучает поэтика. Герменевтический подход объединяет группу исследований по истолкованию текста, текстологический же подход представляет собой, с одной стороны, метод установления параметров исходного текста, его происхождение, с другой — может трактоваться предельно широко, как это принято в современной семиотике и философии текста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. Из записей 1970–1971 годов. *Бахтин М. Эстетика словесного творчества*. М. : Искусство, 1986. С. 355–380.
2. Бахтин М. К философии поступка. *Бахтин М. М. Работы 1920-х годов*. К. : Наукова думка, 1994. С. 9–68.
3. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира». *Эстетика словесного творчества* / [примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова]. М. : Искусство, 1986. С. 347–355.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / [примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова]. М. : Искусство, 1986. 445 с.
5. Волкова Е. Эстетика М. М. Бахтина. М. : Знание, 1990. 64 с.
6. Гессе Г. Игра в бисер. М. : Художественная литература, 1969. 418 с.
7. Ключовський Я. Філософія діалогу / [пер. з пол. К. Рассудіної]. К. : Дух і Літера, Інститут релігійних наук св. Томи Аквінського, 2013. 224 с.

8. Мусаева Э. *Философия символа в творчестве П. А. Флоренского* : дис. ... канд. филос. наук : специальность 09.00.03 — История философии. М. : РГБ, 2005. 165 с.
9. Самойленко А. *Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания*: дис. ... доктора искусствоведения : специальность 17.00.03 — музыкальное искусство. Одесса, 2003. 437 с.
10. Самойленко А. *Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога* : [монография]. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
11. Сартр Ж.-П. *Экзистенциализм — это гуманизм. Сумерки богов*. М. : Политиздат, 1989. С. 319–344.
12. Ярустовский Б. *Очерки по драматургии оперы XX века* : в 2 кн. — М. : Музыка, 1971. Кн. 1. 347 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1986) From the records of 1970–1971. *Aesthetics of verbal creativity*. M.: Art. [in Russian]
2. Bakhtin, M. (1994) To the philosophy of the act. *M. Bakhtin. Works of the 1920s*. K.: Naukova Dumka. [in Russian]
3. Bakhtin, M. (1986) The answer to the question of the editorial board of the «New World». *Aesthetics of verbal creativity*; [note. S. S. Averintseva and S. G. Bocharova]. M.: Art. [in Russian]
4. Bakhtin, M. (1986) *Aesthetics of verbal creativity*; [note. S. S. Averintseva and S. G. Bocharova]. M.: Art. [in Russian]
5. Volkova, E. (1990) *The aesthetics of M. Bakhtin*. M.: Knowledge. [in Russian]
6. Hesse, H. (1969) *The game of beads*. M.: Fiction. [in Russian]
7. Klochovsky, Ya. (2013) *Filosofiya to the Dialogue*; [trans. K. Rassudina]. K.: Spirit i Litera, Institute of Relational Science, St. Tomi Akvinsky. [in Russian]
8. Musaeva, E. (2005) *Philosophy of the symbol in the works of P. Florensky*. M. [in Russian]
9. Samoylenko, A. (2003) *Dialogue as a musical and cultural phenomenon: the methodological aspects of modern musicology*. Odessa. [in Russian]
10. Samoylenko, A. (2002) *Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue*: [monograph]. Odessa: Astroprint. [in Russian]
11. Sartre, J.-P. (1989) *Existentialism is humanism // Twilight of the gods*. M.: Politizdat. [in Russian]
12. Yarustovsky, B. (1971) *Essays on the drama of the opera of the XX century*: in 2 books. M.: Music. Book. 1. [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 15.03.2017

