

УДК 78.03+782.1/782.92

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.7>**Ван На**<https://orcid.org/0000-0001-6014-1604>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
WangnaOd19@gmail.com

ВЗАЄМОДІЯ ТРАДИЦІЙ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОПЕРИ ТА КИТАЙСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ: ДО ПРОБЛЕМИ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Мета статті полягає у розгляді проблеми взаємодії культурно-історичних аспектів існування національних форм музичного театру у Китаї і Європі та порівняльному аналізі художніх засобів вираження й можливостей пекінської музичної драми і європейської опери. **Методологія** роботи базується на комплексному використанні компаративного методу, що дозволяє розглядати феномени європейського та китайського музичного театрів не в їх ізольованості й відособленості, а у взаємозв'язку, тим самим глибше осягаючи корінні відмінності і загальні закономірності. **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні взаємодії та взаємовпливу традицій європейської оперної культури та китайської національно-культурної парадигми як процесу взаємовідносин культур Сходу та Заходу. **Висновки.** Головною спрямованістю та глибинною сутністю національної естетичної системи, що була сформована під безпосереднім впливом узагальненого образу китайської традиційної культури є ідея втілення і відображення «уявного». Це й стало основним фактором, що сприяв створенню унікального й самобутнього художнього стилю, головними прикметами якого є синтетичність й високий ступінь умовності. Хоча пекінська і європейська класична опера мають значну кількість спільних рис як різновиди музичного театру, але, окрім спільного, обидва явища мають численні відмінності, що кореняться в національно-культурній традиції двох народів. Ці відмінності пов'язані з умовами історичного формування музичного театру на Заході і на Сході. Східний театр зберіг живий зв'язок з найдавнішими традиціями народного мистецтва, тоді як європейська, в тому числі українська, опера розвивалася у бік елітарного мистецтва з індивідуально авторським типом творчості. Якщо європейський театр є місцем для високого мистецтва, то театр пекінської опери може виконувати не тільки функцію театральньо-видовищну, а ще й є місцем спілкування та чаювання.

Ключові слова: діалог культур, європейська опера, музичний театр, пекінська опера, музично-театральна традиція.

Wang Na, Applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Interaction between the traditions of European opera and the Chinese national-cultural paradigm: towards the problem of cultural dialogue

The purpose of the article is to consider the problem of the interaction of cultural and historical aspects of the existence of national forms of musical theater in China and Europe, and a comparative analysis of the means of expression and opportunities – Beijing musical drama and European opera.

The methodology of the work is based on the integrated use of the comparative method, which allows us to consider the phenomena of European and Chinese music theaters not in their isolation, but in interconnection, thereby deeper understanding of fundamental differences and general patterns. The scientific novelty of this article is to investigate the interaction and interplay of the traditions of European opera culture and the Chinese national-cultural paradigm as a process of relations between cultures of East and West.

Conclusions. The main thrust and deep essence of the national aesthetic system, which was formed under the direct influence of a generalized image of Chinese traditional culture, was the idea of the embodiment and display of the “imaginary”. This became the main factor contributing to the creation of a unique and distinctive artistic style, the main examples of which are synthetics and a high degree of conventionality. Although the Beijing and European classical operas have a considerable number of features in common as varieties of musical theater, apart from the common, both phenomena have numerous differences that are rooted in the national and cultural traditions of the two peoples. These differences are related to the conditions of the historical formation of musical theater in the West and the East. The Oriental Theater has kept in touch with the ancient traditions of folk art, while European, including Ukrainian, opera has evolved towards elitist art with an individually authored type of creativity. If the European theater is a place for high art, then the Beijing Opera Theater can perform not only a theatrical-spectacle function, but also a place of communication and tea drinking.

Key words: dialogue of cultures, European opera, musical theater, Beijing opera, musical-theater tradition.

Ван На, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Взаимодействие традиций европейской оперы и китайской национально-культурной парадигмы: к проблеме диалога культур

Цель статьи заключается в рассмотрении проблемы взаимодействия культурно-исторических аспектов существования национальных форм музыкального театра в Китае и Европе и сравнительном анализе средств выразительности и возможностей пекинской музыкальной драмы и европейской оперы. Методология работы базируется на

комплексном использовании сравнительного метода, позволяющего рассматривать феномены европейского и китайского музыкального театров не в их изолированности и обособленности, а во взаимосвязи, тем самым глубже постигая коренные различия и общие закономерности. **Научная новизна** статьи заключается в исследовании взаимодействия и взаимовлияния традиций европейской оперной культуры и китайской национально-культурной парадигмы как процесс взаимоотношений культур Востока и Запада. **Выводы.** Главной направленностью и глубинной сущностью национальной эстетической системы, которая была сформирована под непосредственным влиянием обобщенного образа китайской традиционной культуры была идея воплощения и отображения «многого». Это и стало основным фактором, способствовавшим созданию уникального и самобытного художественного стиля, главными приметами которого является синтетичность и высокая степень условности. Хотя пекинская и европейская классическая опера имеют значительное количество общих черт как разновидности музыкального театра, но кроме общего оба явления имеют многочисленные различия, которые коренятся в национально-культурной традиции двух народов. Эти различия связаны с условиями исторического формирования музыкального театра на Западе и на Востоке. Восточный театр сохранил живую связь с древнейшими традициями народного искусства, в то время как европейская, в том числе и украинская, опера развивалась в сторону элитарного искусства с индивидуально авторским типом творчества. Если европейский театр является местом для высокого искусства, то театр пекинской оперы может выполнять не только функцию театрально-зрелищную, но и является местом общения и чаепития.

Ключевые слова: диалог культур, европейская опера, музыкальный театр, пекинская опера, музыкально-театральная традиция.

Актуальність. Багатоликий драматургічний та художньо-образний зміст музично-театральної традиції та її особлива художня організація, здатність тонко реагувати на соціокультурний контекст, що демонструє відповідність вимогам часу та пояснює пріоритетність вивчення в сучасному гуманітарному знанні проблем світового музичного театру у всіх його національних та художніх модифікаціях. Опера як невіддільний складник музично-театрального мистецтва з моменту свого зародження і до сьогодні викликає неослабний інтерес до себе з боку музикознавців, культурологів, істориків і театрознавців. Як влучно вказує О. Самойленко, «перше, що може згадати про себе музика – це опера, і як найбільш повне вираження «другої музичної практики», за К. Монтеверді, і як необхідна семантична умова розвитку «чистих» інструмен-

тально-симфонічних музичних жанрів, за В. Конен» [5, с. 399]. Поряд з цим явища музичного театру та опери нерозривно пов'язані з шляхом розвитку і еволюції музичного мистецтва загалом, оскільки, «за словами Р. Роллана, зароджуючись, як відомо, в античному театрі, стають «оперою для опери» в епоху Відродження» [5, с. 399], а в наступні епохи лише посилює своє значення і стає одним з найбільш важливих показників стану музики в загальнокультурному контексті.

Мета статті полягає у розгляді проблеми взаємодії культурно-історичних аспектів існування національних форм музичного театру у Китаї і Європі та порівняльному аналізі засобів вираження й можливостей пекінської музичної драми і європейської опери. **Методологія** роботи базується на комплексному використанні компаративного методу, що дозволяє розглядати феномени європейського та китайського музичного театрів не в їх ізольованості й відособленості, а у взаємозв'язку, тим самим глибше осягаючи корінні відмінності і загальні закономірності. **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні взаємодії та взаємовпливу традицій європейської оперної культури та китайської національно-культурної парадигми як процес взаємовідносин культур Сходу та Заходу.

Виклад основного матеріалу. У багатьох дослідженнях мистецтвознавчого профілю вказується, що феномен музичного театру є однією з найдавніших художніх систем та взагалі неможливо знайти культуру, в якій би не були представлені в тому чи іншому вигляді форми музично-театрального дійства. Світове музично-театральне мистецтво за культурно-історичним шляхом формування, образними та музично-виконавськими ознаками можна умовно поділити на дві автономні художні системи – європейський та східний музичні театри. Означені музично-театральні системи протягом довгого історичного часу існували як повністю автономні й незалежні одна від одної, але починаючи з ХХ століття й по теперішній час спостерігаються значні культурні зміни, що супроводжуються зростанням діалогічної взаємодії музично-театральних традицій Сходу та Заходу.

Вивчення проблеми діалогу набуло актуальності та особливого поширення в різних областях дослідницької гуманітарної думки ще в першій половині ХХ століття. З тих пір вивчення діалогу стає магістральним у філософських, літературознавчих, мистецтвознавчих, культурологічних та музикознавчих

дослідженнях. Так, у музикознавчих роботах останніх років діалог постає проблемою і для музикознавства з його дослідницькою логікою, і для музики загалом у її природному вираженні власної художньої позиції – «тією мірою, якою обидві прагнуть не залишитися випадковими, односторонніми, непоміченими» [4, с. 4].

Діалог між різними культурними процесами і явищами, між різними національно-історичними типами культур існував за всіх часів, але у XX столітті швидкість їх взаємодії й впливу один на одного значно зростає. Як вказував М. Бахтін, кожне велике художнє явище, що входить у «великий час», набуває нового звучання і обростає «новими значеннями, новими смислами», з одного боку, глибше розкриваючи закладений в ньому вміст, з іншого – «ці твори як би переростають у те, чим вони були в епоху свого створення» [1]. Найчастіше подібне відбувається через взаємодію з іншим великим художнім явищем, з іншою національно-культурною системою, де «один сенс розкриває свої глибини, зустрівшись і зіткнувшись з іншим, чужим змістом: між ними починається ніби діалог, який долає замкнутість і однобічність цих смислів, цих культур» [1, с. 354]. Таким чином, з самого початку свого становлення проблема діалогу рухається в безперервній взаємодії з проблемою відповідного розуміння. Зазначені проблеми виявляються базовими для сучасної гуманітарної дослідницької думки загалом і для музикознавства зокрема, бо в сучасному музикознавстві його діалогічна природа стала очевидною.

Діалогічна взаємодія культурно-історичних тенденцій Сходу і Заходу є важливою основою для формування нових художніх принципів музично-театрального мистецтва починаючи з XX ст., прикладом чого може слугувати, з одного боку, звернення до традицій східного театру одного з найяскравіших новаторів європейського театрального мистецтва XX ст. – Б. Брехта, з іншого – ознайомлення видатного представника китайського музично-театрального мистецтва Мей Ланьфана з художніми досягненнями європейської художньо-театральної системи й впровадження їх у власному мистецтві.

Європейська опера протягом багатостолітнього шляху розвитку заявила про себе як про самобутнє й значне художнє явище, що продовжує й сьогодні займати одне з провідних місць у жанровій палітрі сучасного мистецтва. Водночас

художні досягнення китайського театру мали велике значення для розвитку національної культури, але лише у XX столітті завдяки мистецькій діяльності Мей Ланьфана традиції китайського музичного театру стають предметом зацікавленості європейських митців та перестають існувати як локальне явище. «Пекінська опера» та китайська музична драма стають предметом дослідження багатьох мистецтвознавців різних спеціалізацій, осмислюються театральними режисерами та виконавцями, що сприяє їх надходженню та включенню у світове музично-театральне та оперне мистецтво. Треба підкреслити, що до теперішнього часу європейська оперна традиційна опера та пекінська музична драма розглядалися як абсолютно національно самобутнє системне явище, хоча обидва зазначені феномени є частинами цілісного феномену – світового музичного театру.

Співставляючи західний та східний типи культур, треба зазначити, що обидві культури О. Шпенглер відносив до восьми видів великих культур, які він визначає як «багатовікові конгломерати» західної, античної, індійської, вавилонської, китайської, єгипетської, арабської та мексиканської культур [6]. Суть його підходу складається у погляді на виникнення та генезу культури як живого організму, що супроводжується думкою про заперечення єдності людства в часопросторовому контексті, роздробленні єдиної історії на унікальні та відокремлені й незалежні одиниці. О. Шпенглер вважає кожен окремо взятую культуру унікальною та неповторною у своєму становленні, існуванні й руху до загибелі, що дає можливість приходити до висновку про неможливість односпрямованого розвитку історичного процесу. Кожна з перелічених О. Шпенглером великих культур проходить свій індивідуальний шлях розвитку та має власну систему цінностей, художніх й обрядово-ритуальних форм, соціально-історичних настанов й інституцій, що дозволяє вибудовувати свою концепцію ідеальної культури, яку треба поширити на інші культури, які співіснують разом з нею у часі [6].

У межах нашого дослідження особливої уваги заслуговують думки О. Шпенглера про те, що всі вісім видів культур поділяються на три типи, які він називає «картинами душі», а саме аполонівський (антична культура), фаустівський (європейська культура) та магічний (китайська, арабська, індійська культури). За Шпенглером, одне з основних понять фау-

стівської психології – це прагнення до втілення власної волі, бо для античної культури душа була статичною величиною, для європейця ж вона була чистим простором, заповненим вольовою динамікою. Як вказує В. Лазарев, «мислення, воля, відчуття – ці три частини фаустівської душі позбавлені були всякої пластичної оформленості; вони представляли нескінченно складні комплекси, складені з асоціацій, апперцепцій та інших елементів функціональної залежності. Концепція фаустівської душі склалася під знаком музичної уяви; соната духовного життя мала волю як головну тему, а мислення і відчуття були паралельними темами; загальна конфігурація підлягала строгим правилам душевного контрапункту, відкрити який було завданням психології» [3, с. 31].

На думку О. Шпенглера, у фаустівському світогляді немає великої різниці між волею й простором, що створювало ситуацію, за якої воля займала домінуюче місце, а душа набувала просторового характеру, що ставало фактором надзвичайної рухливості цих феноменів. Аналізуючи роботи О. Шпенглера, можна дійти висновку, що за його концепцією аналогічним просторовим динамізмом відрізнялася й фаустівська мораль. Автор вказував, що всі моральні системи Заходу мали фаустівську контрапунктичну спрямованість у простір розширення життєвих умов, де не було ніякої статичної пластичності, а «принцип античної атараксії замінювався гаслом: ти повинен, тому що ти можеш» [3, с. 31–33]. Отже, в уявленні О. Шпенглера аполонівський та фаустівський типи мають повністю протилежну спрямованість, де аполонівська картина є пасивною та статичною, а фаустівська – динамічною та вольовою. Окрім названих типів, Шпенглер приділяв велику увагу дослідженню східних типів культур, які за його концепцією належать до магічного типу, де через концепцію «магічної душі» виражається постійне протистояння між душею і тілом, магічні відносини між ними. Символічною ознакою «магічної душі» є печера, де обов'язковою є боротьба між світлом та темрявою, які розуміються як магічні субстанції. Це відрізняє магічний світ від античного світу окремих речей та від простору західного (фаустівського) світу [6]. Характерним принципом для світогляду східних культур був синкретичний підхід з відмовою від домінування індивідуалістичного початку та орієнтація на колективне світосприйняття.

Означені особливості східного та західного типів культури повною мірою знайшли своє втілення у художніх формах

музичного театру, серед яких значне місце займає європейське оперне мистецтво та різні форми східного музичного театру, у тому числі «пекінська опера». Якщо європейська опера пройшла довгий шлях свого становлення та розвитку, починаючи від флорентійської камерати до самих нових досягнень цього жанру, які ми можемо спостерігати у XXI столітті, то становлення пекінської опери як автономного художнього явища почалося значно пізніше, на межі XVIII–XIX століть, а остаточне формування жанрових ознак припадає на середину XIX століття.

Європейська музично-театральна традиція і оперний жанр як самостійний феномен постають одними з найскладніших художніх явищ, бо, з одного боку, в опері надзвичайно рельєфно виділена її театральна приналежність з усіма властивими для останньої умовностями, з іншого – вона «живе переживаннями», «проживає переживання» і робить своїм головним предметом людську здатність до співчуття» [5, с. 401], здатності до емпатії. Оперні герої за обмежений час звучання опери встигають «прожити своє життя до кінця, і прожити не тільки як свою, але як модель загального людського життя та з відповідальністю за нього «до повної загибелі, всерйоз» [5, с. 401].

Концентрація всього оперного дійства навколо героя спонукає розглянути загальний погляд на театрального героя, причому театральність стає основою як для вивчення його ззовні, зі сторони, так і для визначення шляху самопізнання людини тієї епохи, в яку створено твір. Відзначимо, що в умовах театральної естетики шлях до реальної людини пролягав по двом магістральним напрямкам. Одне передбачало зниження «високого» героя, інше – піднесення земного. В образі героя дуже сильно проявляє себе життєвий початок, бо герой в опері є не тільки об'єктом, не тільки особистістю, він є провідником головної ідеї твору, висловлює «правду життя» і навіть більше – якийсь задум Бога. Підкреслимо, що герой цей підпорядковується не стільки авторській волі (хоча і їй теж), скільки, за М. Бахтіним [1], волі Бога, долучаючись тим самим до «об'єктивного» порядку речей, подієвого строю реальної дійсності, «морального буття». Таким чином, знайшовши жанрову визначеність, опера одночасно піднялася до рівня естетично і суспільно значимого жанру. Вона стала в один ряд з тими жанрами інших мистецтв, яким до цього

належало пріоритетне положення в відображенні людини та його долі в результаті тісної взаємодії естетичного та етичного факторів.

Знаходячи в античності джерело натхнення й приклад для наслідування, класицисти орієнтувалися на іншу шкалу цінностей, ніж їх попередники. Якщо художники епохи Відродження прагнули відродити умови для виховання гармонійної особистості в дусі еллінізму, співвідносячи самих себе з Космосом, а мистецтво бароко займалося передусім осмисленням драматичних протиріч реальності, то класицизм сповідував історичний оптимізм і одним з найважливіших художньо-естетичних завдань поставив створення образу позитивного героя, втіленого в сукупності ідеальних рис.

Ідеальність героя у європейській оперній традиції передбачалося його високим походженням, фізичною досконалістю («Ні один трагічний герой не сміє бути старий, хворий, кволий, потворний» [2]), духовно-моральну бездоганність (як зразка чесноти) і емоційну красу (душа людини – осередок піднесено-шляхетських почуттів). При цьому на емоцію покладалася особлива роль у створенні образу людини: вона репрезентувала як саме себе, так і моральне обличчя, соціальний статус і вигляд героя загалом. В оперному творі головний персонаж стає героєм, відповідним до окреслених М. Бахтіним параметрам, а саме – оперним героєм може стати яскрава і помітна особистість, здатна зробити істотний вплив на оточуючих її персонажів, чия доля може з'явитися показовою для певного типу культури. За Бахтіним, духовно-моральна бездоганність, якою повинен бути наділений герой, в опері виглядає як абсолютне домінування думки оперного героя, аж до надання істотного впливу на долі інших людей, неможливість засумніватися в справедливості його дій і в праві їх здійснювати. Емоційна краса героя як вираз його піднесено-шляхетських почуттів проявляється насамперед з музичного боку, оскільки музичні характеристики героя, матеріал його арій, провідних тем, розгорнутих сцен, лейтмотивних комплексів стає важливим в структурно-композиційному пристрої всього оперного твору, так само як і в загальній драматургії твору.

Говорячи про формування жанрових та художніх принципів китайської музично-театральної традиції, треба підкреслити, що для китайської культури пекінська опера є найвищим й найкращим досягненням розвитку вокально-сценічного

китайського мистецтва, що дозволило їй отримати статус загальнонаціонального театру. Разом з тим в Китаї досі існує багато місцевих театрів, що бережуть та продовжують регіональні музично-театральні традиції. Така ситуація є наслідком рис, притаманних для китайської культури загалом та для музично-театральної традиції зокрема, а саме – лінеарність та безперервність загального культурного руху, що дозволяє уникнути різких зламів у культурному розвитку та зберегти основні культурні традиції протягом декількох тисячоліть.

Як вказувалось вище, явище пекінської опери утвердилася як самостійний художній феномен у середині XIX століття, в образно-смысловому та семантичному відношенні піднявшись над іншими місцевими театральними жанрами. У пекінській опері поєднувалися у єдиному творчому процесі спів, оркестровий складник музичної тканини, акробатичні, танцювальні елементи та драматичний діалог, що підкреслювало складність й багатозначність цього художнього явища. Стосовно діалогічних стосунків з існуючою театральною й оперною європейськими традиціями, то їх вираження до XX століття були неможливими, що пояснювалось замкненістю та відгородженістю китайської культури від впливів ззовні.

Коли ж ознайомлення з європейськими оперними зразками стало можливим, діячі китайського мистецтва не намагалися замінити традиційні форми західними, але рухалися у своїй творчості до відкриття нового змісту та нових художніх можливостей свого мистецтва. Протягом декількох десятиліть тривав шлях реформування традиційного китайського театру, що супроводжувалося глибоким зануренням у традиції європейського театру, європейською режисурою, акторськими та виконавськими принципами. Все це привело до проникнення у репертуар китайських театрів європейського репертуару, що також суттєво вплинуло на подальший розвиток китайської театральної традиції.

Висновки. Головною спрямованістю та глибинною сутністю національної естетичної системи, що була сформована під безпосереднім впливом узагальненого образу китайської традиційної культури, була ідея втілення і відображення «уявного». Це й стало головним фактором, що сприяв створенню унікального й самобутнього художнього стилю, головними прикметами якого є синтетичність й високий ступінь умовності.

Хоча пекінська і європейська класична опера мають значну кількість спільних рис як різновиди музичного театру, обидва явища мають також численні відмінності, що кореняться в національно-культурній традиції двох народів. Ці відмінності пов'язані з умовами історичного формування музичного театру на Заході і на Сході. Східний театр зберіг живий зв'язок з найдавнішими традиціями народного мистецтва, тоді як європейська, в тому числі і українська, опера розвивалася у бік елітарного мистецтва з індивідуально авторським типом творчості. Якщо європейський театр є місцем для високого мистецтва, то театр пекінської опери може виконувати не тільки функцію театральнo-видовищну, а ще й бути місцем спілкування та чаювання. Мистецтво китайської музичної драми формувалося на базі народних пісень, танців і оповідально-музичного виконання, воно належить до області народного мистецтва та історично є колективним видом народної творчості.

Європейська опера перш за все є продуктом творчої діяльності композитора, а головною інтенцією творчого процесу є створення й утілення музично-драматургічної ідеї композитора-творця. Якщо партитура європейської опери передбачає незмінність музичного матеріалу і літературного тексту, то у китайському музичному театрі показовою була традиція усної передачі тексту твору та його драматургічних особливостей від вчителя учню. При цьому легко можна було щось змінити і переробити, так з'являлося безліч різних (насамперед регіональних) виконавських шкіл і, відповідно, різних варіантів одного і того ж сюжету. Таким чином, історія європейської опери – це втілення ідеї авторства та особистісного початку у мистецтві через композиторське тлумачення музичних форм і засобів виразності. Історія ж китайської опери є історією сценічних втілень та виконавської інтерпретації зразків китайського театру, що охоронялись і усно зберігались у вигляді оповідань. Ця ситуація була незмінною аж до ХХ століття, коли починається письмова фіксація постановок пекінської опери. Важливим фактором унікальності китайської музично-театральної системи є той факт, що автором спектаклю є провідний виконавець – глава виконавської школи.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира». *Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство, 1986. С. 347–355.

2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
3. Лазарев В. Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. Москва, 1922. 155 с.
4. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис. на соиск. учен. степ. доктора искусствоведения, специальность – 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2003. 437 с.
5. Самойленко А. Исторические и эстетические основы оперы. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. Вип. 89. С. 399–414.
6. Шпенглер О. Закат Европы. Москва : Мысль, 1993. 672 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1986) The answer to the question of the editors of the “New World”. *Aesthetics of verbal creativity*. M.: Art. S. 347–355. [in Russian]
2. Bakhtin, M. (1986) *Aesthetics of verbal creativity*. Moscow : Art. [in Russian]
3. Lazarev, V. (1922) Oswald Spengler and his views on art. Moscow [in Russian]
4. Samoilenko, A. (2003) Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology. Dis. for a job. scientist step. Doctors of art history, specialty – 17.00.03 – musical art. Odessa. [in Russian]
5. Samoilenko, A. (2010) Historical and aesthetic foundations of the opera. *Science News of the National Musical Academy of Ukraine imeni P.I. Tchaikovsky. Today’s opera house and problems of recognition*. Kyiv: NMAU im . P.I. Tchaikovsky. Is. 89. С. 399–414. [in Russian]
6. Spengler, O. (1993) *Sunset of Europe*. M.: Thought, 1993. [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 24.07.2019