

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.01+782/785.7+78.07.1

DOI 10.31723/2524–0447–2018–26–99–111

Анатолій Валентинович Носуля

<https://orcid.org/0000–0002–3003–6472>

кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента
кафедри сольного співу

ОНМА імені А. В. Нежданової

avn.odma@gmail.com

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ КАМЕРНОЇ ОПЕРИ У ХХ–ХХІ СТ.

Мета статті полягає у розгляді художніх та естетичних основ розвитку камерної опери у ХХ–ХХІ ст. *Методологія* дослідження визначається поглибленим музично-аналітичним, текстологічним та музично-семіологічним підходами, з вилученням індивідуально-авторських принципів роботи з літературним періоджерелом. *Наукова новизна* роботи полягає у визначенні художньо-естетичних, структурно-композиційних і музично-драматичних основ камерного оперного жанру у ХХ сторіччі, які є показовими й симптоматичними для музичної культури обраного періоду. *Висновки.* Загальна тенденція камернізації жанрової оперної форми вступає в діалог з не менш важливою тенденцією монологізації оперної драматургії, що стає показовим явищем для європейської музичної культури ХХ–ХХІ століть. Опера набуває рельєфних рис психологізації сценічного дійства, навіть в творах епічного типу, та зосередження музично-драматичного матеріалу навколо одного персонажа, створення моносцен. Розвиток камерного оперного жанру стає показовим для музичної культури ХХ ст., оскільки найбільш повно виражає її характерні риси, сутнісні й типові параметри. Йдеться, перш за все, про ставлення до людини та її індивідуально-особистісних властивостей й, звичайно, до можливостей людини вести діалог з навколишнім світом та самою собою. У зв'язку з цим камерна опера відображає діалогічну природу людського спілкування в його своєрідності й різноманітності, що прояв-

ляється у формуванні особливих специфічних властивостей театральнo-сценічної та музичної драматургії.

Ключові слова: опера, жанр, камерна опера, камернізація, психологізація сценічної дії, музична драматургія.

Nosulya Anatolii, Ph. D. in History of Arts, Associate Professor of Department of Solo Singing of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Artistic and aesthetic preconditions for the development of a chamber opera in the XX–XXI centuries

The purpose of the article is to consider the artistic and aesthetic foundations of the development of the chamber opera in the XX–XXI centuries. The research methodology is determined by an in-depth musical-analytical, textual, and musical-semiological approaches, highlighting the individual author's principles of working with the literary source. The scientific novelty of the work consists in identifying artistic and aesthetic, structural-compositional and musical-dramatic foundations of the chamber operatic genre in the twentieth century, which become indicative and symptomatic for the musical culture of the indicated period, as it allows to fully express its characteristic, essential and typical parameters.

Conclusion. *The general trend of the genres of genre operatic form enters into a dialogue with an equally important tendency of monologizing operatic drama, which becomes an indicative phenomenon for the European musical culture of the twentieth and twenty-first centuries. The opera acquires the relief features of the psychologisation of the stage action, even in works of an epic type, and to the concentration of musical and dramatic material around one character, to the creation of mono scenes. The development of the chamber operatic genre becomes indicative of the musical culture of the twentieth century, since it most fully expresses its characteristic features, essential and typical parameters. It is, above all, about the attitude towards a person and his individual personal qualities, and, of course, about the ability of a person to conduct a dialogue with the world around him and with himself. In this regard, the chamber opera reflects the dialogical nature of human communication in its originality and diversity, which is manifested in the formation of the special features of theatrical-stage and musical dramaturgy.*

Keywords: *opera, genre, chamber opera, chamberization, psychologization of stage action, musical dramaturgy.*

Носуля Анатолий Валентинович, кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры сольного пения ОНМА имени А. В. Неждановой

Художественно-эстетические предпосылки развития камерной оперы в XX–XXI ст.

Цель статьи заключается в рассмотрении художественных и эстетических оснований развития камерной оперы в XX–XXI ст. Методология исследования определяется углубленным музыкально-аналитическим, текстологическим, и музыкально-семиологическим под-

ходами, с выделением индивидуально-авторских принципов работы с литературным первоисточником. **Научная новизна** работы заключается в выявлении художественно-эстетических, структурно-композиционных и музыкально-драматургических оснований камерного оперного жанра в XX веке, которые становятся показательными и симптоматичными для музыкальной культуры означенного периода, так как позволяет наиболее полно выразить ее характерные черты, сущностные и типические параметры. **Выводы.** Общая тенденция камернизации жанровой оперной формы вступает в диалог с не менее важной тенденцией монологизации оперной драматургии, что становится показательным явлением для европейской музыкальной культуры XX–XXI столетий. Опера приобретает рельефные черты психологизации сценического действия, даже в произведениях эпического типа, сосредоточения музыкально-драматического материала вокруг одного персонажа, создания моносцен. Развитие камерного оперного жанра становится показательным для музыкальной культуры XX в., так как наиболее полно выражает ее характерные черты, сущностные и типические параметры. Речь идет, прежде всего, об отношении к человеку и его индивидуально-личностным свойствам и, конечно, к возможности человека вести диалог с окружающим его миром и самим собой. В связи с этим камерная опера отражает диалогическую природу человеческого общения в его своеобразии и многообразии, что проявляется в формировании особых специфических свойств театрально-сценической и музыкальной драматургии.

Ключевые слова: опера, жанр, камерная опера, камернизация, психологизация сценического действия, музыкальная драматургия.

Актуальність теми статті. Опера з моменту своєї появи до XX століття займала одне з провідних місць у загальній ієрархії музичних жанрів, її можна назвати одним з головних виразників найбільш новаторських музично-культурних тенденцій, здатних чутливо реагувати на будь-які соціокультурні зміни. Період XX–XXI ст. з його бурхливими стильовими пошуками, різкими змінами в сфері музичної мови, з активним і наполегливим реформуванням усталених уявлень про структурно-композиційні засади музичної форми, а також про способи їх втілення в композиторській творчості — змушує говорити про себе як про важливий музично-історичний етап, на якому формуються нові уявлення про музику, про її місце у соціокультурному середовищі та про її вплив на особистість. На межі XIX–XX століть у західноєвропейському оперному мистецтві у цілому та у камерній опері зокрема відчувається суттєвий вплив з боку таких художніх напрямів, як експресіонізм і неокласицизм.

Сьогодні ми можемо говорити про те, що в сфері оперного мистецтва саме жанрова форма камерної опери стає надзвичайно затребуваною й у ряді випадків навіть домінуючою. Підтвердженням цього може служити поява в різних країнах фестивалів камерного оперного мистецтва, виникнення спеціальних театрів або малих сцен при оперних театрах, де основою постановочного репертуару є саме камерні опери. Причиною цього можна назвати надзвичайну гнучкість й рухливість цієї жанрової форми, в якій виявляється можливим вступ до діалогу з іншими, не тільки музичними, але й театральньо-сценічними засобами бо камерна опера даного періоду набуває виду «інтимного послання, вбраного в ефектну театральньо-сценічну форму» [5, 384]. Отже саме на межі XIX–XX століть можна говорити про період розквіту камерної опери у всіх її різновидах, важливості її значення як складової європейської культурної парадигми в контексті сучасних художніх процесів, що, у свою чергу, викликає нагальну потребу в її музикознавчому осмисленні.

Основний виклад матеріалу. Оперна традиція до XX–XXI століття пережила запаморочливі злети й періоди ослаблення інтересу до неї, однак з моменту своєї появи й до сьогодення у цій жанровій формі не припинявся активний творчий пошук та на цьому шляху виникали різні жанрові різновиди, серед яких значною подією є виокремлення саме камерної опери. Остання, у свою чергу, так само перебуває в постійному освоєнні нового, часом неймовірно складного для передачі мовою опери матеріалу і, як наслідок, у пошуку адекватного музично-сценічного вираження.

Так, у рамках загальних жанрових меж камерної опери виникають два виражених напрямки. Перший представлений творами, у яких прослідковуються зв'язки з великою оперою, тобто які «зберігають при всіх новаціях в області драматургії, музичної мови, режисури, сценографії чистоту жанру» [7, 394]. Другий напрямок характеризується міжжанровим діалогом, який реалізується як активна взаємодія опери з іншими жанрами (ораторією, кантатою, балетом, симфонічною увертюрою, камерно-вокальним циклом й т. ін.).

Слід зазначити, що, незважаючи на очевидні відмінності між названими напрямками, у камерній опері в цілому зберігається очевидна спадкоємність від жанру-джерела, більше того, у ряді випадків межа між великою оперою та її камерною «сестрою» виявляється рухливою й досить умовною. У першу чергу це стосується проблематики, яка піднімається у камерних операх, тому що найчастіше основною

темою добутку стає спроба відповісти на глобальні питання, що стосуються як окремої людини, так і всього людства у цілому.

Проблеми й внутрішні роздирання, що тривожать душу окремо взятої людини, почуття якої й намагається розкрити композитор, є головною темою великої кількості творів (наприклад, В. Губаренко — «Листи кохання» (у другій редакції «Ніжність»); Г. Фрид — «Щоденник Ганни Франк» і «Листи Ван-Гога»; Ю. Буцко — «3 листів художника», «Монологи Якова Бронзи» і В. Кобекин — «Щоденник божевільного»; Г. Седельников — «Бідні люди» й ін.). У наведених прикладах літературною основою камерних опер стає форма листа або щоденника, які належать за своїми походженням, як відомо, до епістолярних жанрів (у перекладі із грецької мови «epistole» означає послання, лист) [11].

Згідно з твердженням С. Ожегова, епістолярні жанри відносяться до прадавнього виду письмових повідомлень, якими обмінювалися при неможливості безпосереднього особистого спілкування, коли йдеться про листування, та для ведення діалогу із самим собою у формі щоденникових записів [11]. Епістолярні жанри мають свої стилістичні особливості, серед яких слід назвати — позначення ролі й особистих характеристик адресата та адресанта; вираження індивідуальної мовної специфіки та особистого ставлення до викладеного тексту; обов'язкова комбінація характерних властивостей монологу та діалогу й ін. [13].

С. Скопкарєва при вивченні особливостей епістолярних жанрів відзначає: «як відомо, лист — це особливий жанр, що вимагає придбання досвіду зі створення особистісного тексту, у якому неодмінно буде затребувана особистість» [12]. Особистісний текст створюється завдяки нічим не скутому процесу написання, бо коли автор пише, він дозволяє собі йти на ризик та експериментувати зі словом. Емоційне проникнення адресанта в епістолярний текст є характерною ознакою листа. «Текст обов'язково оформлюється на папері та підлягає прочитанню (адресантом і адресатом) як ще один погляд на світ. У цьому зв'язку особливий інтерес представляє епістолярна спадщина відомих письменників, що дозволяє не тільки проникнути в їхню творчу лабораторію, але й осягнути внутрішню рефлексію. У цьому випадку лист з'являється перед нами як філософський щоденник особистості» [12].

Отже жанр камерної опери набуває особливої актуальності та популярності саме у ХХ столітті, тому що її художні можливості най-

більш точно відповідали художнім запитам композиторів даного часу, що виражається в увазі до долі та переживань окремої людини. Так, камерна опера стала основою для появи потенційної можливості «моделювання внутрішнього світу людини за зразком макрокосму, а одну людини тлумачити як конфліктно організований колектив» [9, 40]. О. Комарницька продовжує цю думку та доходить висновку, що подібні «ідеї, що культивувалися у творчості великих вітчизняних філософів і письменників XIX ст., знову зазвучали гостро й сучасно. У якості літературної основи композиторами у цей історичний період XX ст. залучаються кращі зразки класичної російської й західноєвропейської літератури, а також видатні добутки сучасності — Ф. Достоевського, М. Гоголя, А. Чехова, О. Блока, С. Цвейга, Б. Пастернака, О. Толстого й ін.» [7, 348].

Літературні твори є вираженням філософських, релігійних, психологічних установок їх автора, що є ключем до їхнього розуміння. Тому, поява у якості літературної основи камерної опери творів Ф. Достоевського (які по праву вважаються одними з найбільш складних для розуміння й вивчення літературних творів) виявляє найважливішу сторону оперного жанру — здатність передавати множинність значеннєвих рівнів, що перебувають у постійному поліфонічному переплетенні та взаємодії.

Осередком філософської системи та комплексу художніх образів Ф. Достоевського є людина з усіма різноманітними аспектами її світосприйняття, світом її переживань та почуттів, іншими словами, генеральною ідеєю творчості Ф. Достоевського стає абсолютна цінність особистості — «особистість є Абсолют» (І. Євлампієв). З цієї позиції творчість письменника з'являється як теодицея (від грец. θεός — бог і δίκη — справедливість), до такого висновку приходять багато дослідників творчості Ф. Достоевського [2; 10 і ін.]. Сам термін, як відомо, був уведений Готфридом Вільгельмом Лейбніцем у роботі «Досвіди теодицеї про доброту Божу, волю людини та початок зла» (1710 г.). Згідно з концепцією Лейбніца, все у світі було створено й перебувало під керуванням «благого» та «розумного» Бога, причому таке твердження жодним чином не суперечило можливості існування зла у світі.

Так, відповідно до християнської світоглядної позиції, людина як втілення образу Божого, «несе в собі сукупність первозданних властивостей людської особистості, які не можуть бути зруйновані навіть на найнижчому шаблі її падіння. Зберігаючи в собі цей образ, людина

завжди залишається здатною використовувати свободу волі для досягнення такої досконалості, яка є подобою Божою. Тому кожна особистість, за Достоєвським, є абсолютна цінність та таїть у собі можливість нескінченного вдосконалювання» [7, 348].

На думку М. Бердяєва, головною особливістю творчості Ф. Достоєвського є те, що в його романах «немає нічого, крім людини й людських відносин» [2, 57], і далі, — «єдина серйозна життєва справа героїв романів Достоєвського є їхні взаємини, їх жагучі притягання та відштовхування. Ніякої іншої «справи», ніякого іншого життєвого будівництва в цьому величезному й нескінченно різноманітному людському царстві знайти не можна. Завжди утворюється який-небудь людський центр, яка-небудь центральна людська пристрасть, та все обертається, кружляється навколо цієї осі. Утворюється вихор жагучих людських співвідношень, та в цей вихор утягуються всі, усі в нестямі якійсь кружляють. Вихор жагучої, вогненної людської природи тягне в таємничу, загадкову, бездонну глибину цієї природи. Там розкриває Достоєвський людську нескінченність, бездонність людської природи. Але й у самій глибині, на самому дні, у безодні залишається людина, не зникає її образ та лик» [2, 57].

У своїх дослідженнях творчості Ф. Достоєвського М. Бахтін вказує на важливу особливість романів письменника — «множинність самостійних та «незлитих» голосів та свідомостей», при якій створюється «справжня поліфонія повноцінних голосів» [1, 12]. У світі добутків Ф. Достоєвського відбувається не оповідь про долю й життєві події героїв від першої особи — автора, тобто «у світлі єдиної авторської свідомості» (М. Бахтін) у творах письменника ми маємо можливість спостерігати множинність «рівноправних свідомостей з їхніми світами» [1, 12]. Усі герої творів Ф. Достоєвського є не тільки «об'єктами авторського слова», але й «суб'єктами власного значущого слова», тому що слово автора та свідомість героя не ототожнюється з авторською. «Свідомість героя дана як інша, чужа свідомість, але в той же час вона не «опредмечується», не закривається, не стає простим об'єктом авторської свідомості» [1, 12]. Виходячи з цього, М. Бахтін доходить висновку, що Ф. Достоєвський є творцем роману суттєво оновленого типу, який дослідник визначає як *поліфонічний роман*. У ньому слово героя про себе самого, свої почуття та переживання, про світ та його будову, має таке же значення, має ту же впливовість, як й авторське слово. Так, на думку М. Бахтіна, слову героя належить повна самостійність у структурі твору, тому що «воно звучить як би поруч із авторським

словом та особливим способом сполучається з ним і з повноцінними ж голосами інших героїв» [1, 13].

У зв'язку із цим слово в романі Ф. Достоевського — «казове», образотворче й інформаційне», — виробляє нові принципи й відносини із предметом, що й визначає своєрідність його романної структури. Усі елементи й складові цілісності роману визначені тим художнім завданням, яке зумів не тільки поставити, але й вирішити у всій повноті автор — «побудувати поліфонічний світ та зруйнувати вибудовані форми європейського, в основному монологічного (або гомофонічного) роману» [1, 13].

Ця дослідницька позиція М. Бахтіна надзвичайно важлива для розуміння жанрової специфіки камерної опери, тому що в ній відбуваються багато в чому подібні процеси — герої камерних опер опиняються в зовсім нових для них умовах, відмінних від тих, які ми можемо спостерігати в «старшій» сестрі — великій опері. Не випадково як у романах Ф. Достоевського, так і в камерній опері епістолярні жанри (лист, щоденник) мають особливу затребуваність й важливість.

Для Ф. Достоевського лист найчастіше стає останньою та єдиною можливістю висловитися, що, з одного боку, змушує спростити мову викладу, оповіді, тобто відмовитися від складних конструкцій на користь більш ясного, прозорого викладу, з іншого боку — звільняє жанр від будь-яких існуючих рамок. Прикладом цього у творчості письменника може служити «епістолярний» роман «Бідні люди», на сторінках якого розгортається переписка між чиновником та бідною дівчиною-сиротою.

Сам Ф. Достоевський говорить про те, що ідея роману була навіяна йому якимось баченням — «И заввижалася мені тоді інша історія, у якихось темних кутах, якесь титулярне серце, чесне й чисте, моральне й віддане начальству, а разом з ним якась дівчинка, ображена й смутна, й глибоко розірвала мені серце вся їхня історія» [4]. У цьому висловленні письменник окреслив загальну спрямованість усього свого творчого шляху, тому що саме глибокі внутрішні роздирання й переживання «маленьких людей», їхня духовна й моральна велич стають стійкою рисою авторського бачення світу. Висловлення автора не тільки може стати ключем до розуміння літературного першоджерела, але й визначає структурно-драматургічні особливості камерної опери Г. Седельнікова «Бідні люди».

Дрібний клерк, канцелярський працівник є головним персонажем авторів, яких відносять до «натуральної школи» (див. докладні-

ше про це в [3]). У числі останніх називають М. Гоголя, багато добутків якого так само розкривають проблеми самотності, внутрішньої роз'єднаності людей, що ховаються під зовнішньою оболонкою «пристойних» службових, сімейних та побутових відносин, ідеали та високі духовні цінності, які їм протистоять. Так «маленька людина», яка намагається зберегти себе й, тим самим, протистоїть своєму оточенню, з'являється на сторінках петербурзьких повістей М. Гоголя («Невський проспект», «Записки божевільного», «Шинель»), багато з яких, у свою чергу, стають основою для створення камерних оперних творів. Так, на початку 1960-х рр. з'являється перша моноопера «радянського періоду» за творами М. Гоголя — «Записки божевільного» Ю. Буцко (1963). Слідом за Ю. Буцко до спадщини Н. Гоголя звертаються О. Холмінов у камерних операх «Шинель» (1971) і «Коляска» (1971), Г. Баншиков в «Опері про те, як посварилися Іван Іванович із Іваном Нікіфоровичем» й дек. ін.

Ще одним знавцем людської душі називають А. П. Чехова, для якого однією з головних тем у творчості стає дослідження, вивчення героя, який найчастіше перебуває в стані «сонного одуру», стану повної байдужості. А. Чехов поміщає свого героя в особливі умови, які примушують його або пробудитися від духовної сплячки, або, навпаки, повністю підкоритися їй. Ця ідея розбудовується в А. Чехова у двох напрямках, де в першому ми бачимо героя освіченою людиною, що душевно заспокоїлася та замкнулася в «футлярі», а в іншому перед нами з'являється людина з народу, забита та змучена життям, доведена до тупості й байдужості.

Художня манера письменника пов'язана з прагненням розбудити «живу душу» у сучасній людині, з вірою в можливість відновлення, перемоги над «футляром», обставинами, у яких вона перебуває. Трагедійний зміст багатьох творів А. Чехова реалізується через їхнє нове драматургічне розв'язання, де спостерігається відсутність звичної для подібних добутків інтриги, динамічного розгортання зовнішніх подій, які витісняються картинами з повсякденного плину життя.

Основне трагедійне напруження проявляється у прагненні героя вирватися з повсякденного кола, перемінити звичне існування шляхом внутрішнього зусилля, виходу із стану духовної сплячки. Тому поява камерної опери В. Д. Зубицького на сюжет оповідання А. П. Чехова «Палата № 6» (1981) стає важливою віхою у музичній культурі ХХ століття. Текст твору А. П. Чехова суттєво переробляється (лібрето В. Довжика) шляхом обмеження часових і просторових меж — голов-

на дія розгортається навколо бесіди двох героїв Андрія Юхимовича Рагіна й Івана Дмитрича Громова, яка розгортається в задушливій «(у прямому й переносному значенні) безпросвітно-безнадійній атмосфері лікарні» [6].

Таким чином, поза проблемою трагічного у цілому та зокрема трагедійних оперних сюжетів, що виявляють зіткнення людини й долі, зміст та музично-драматургічний особливості камерної опери напевряд чи можуть бути у достатній мірі оцінені. О. Лісова стверджує, що саме зростаючий інтерес до «трагічного як універсального начала людського існування й, одночасно, як до відношення, що найбільше повно виражає психологічні проблеми сучасної людини, насамперед проблему самооцінки й самоідентифікації, її положення в просторі й часі сучасної культури, викликав звернення до камерної опери в її гранично індивідуалізованій формі низки композиторів сучасності» [8, 69].

Значне місце серед творчої спадщини композиторів, що найбільш точно відповідає зазначеним характеристикам камерної опери, займає творчість В. С. Губаренка. У жанровій формі камерної опери багато композиторів, у тому числі й В. Губаренко, відкривають для себе новий лірико-трагедійний напрямок творчості. Це цілком закономірно, тому що первісною й головною формою естетичного в його безпосередньому зв'язку з фундаментальною екзистенціальною опозицією смерті-безсмертя є трагічне. У цій якості трагічне лежить в основі всіх родових та видових форм художньої творчості.

Враховуючи комплекс загальних для камерних опер структурно-композиційних принципів, майже кожний камерний оперний твір має унікальні риси, притаманні тільки йому, що не повторюються навіть в інших творах того самого композитора. Таким чином, розвиток оперного жанру на межі XIX–XX століть й протягом XX століття приводить до формування двох напрямків у рамках тенденції камернізації — камерної опери й моноопери в її всіляких варіантах.

Таким чином, увесь шлях розвитку музичної культури у XX столітті, взаємодія академічного музичного мистецтва із суміжними видами мистецтв, кінематографом, масовими музичними жанрами привели до змішання різних оперних і сценічних форм, розмиванню меж жанру та, як наслідок, до створення принципово нових типів опери. Для мистецтва XX століття особливо характерна багатофункціональність та навіть універсальність сучасної композиторської творчості. Жанрові модифікації опери — камерна опера й моноопера — прак-

тично витісняють багатоактну оперу в її традиційному розумінні, що підтверджується численними експериментами в цьому напрямку й виникненням принципово нових оперних форм.

Висновки. Виходячи зі сказаного, слід зазначити, що загальна тенденція камернізації жанрової оперної форми вступає в діалог з не менш важливою тенденцією монологізації оперної драматургії, що стає показовим явищем для європейської музичної культури ХХ–ХХІ сторіч. Опера набуває рельєфних рис психологізації сценічного дійства, навіть у добутках епічного типу, й до зосередження музично-драматичного матеріалу навколо одного персонажа, до створення моносцен, причому найчастіше таким опорним лірико-психологічним образом був жіночий персонаж. Примітно, що багато в чому схожі процеси відбувалися у театральному мистецтві межі ХІХ–ХХ ст., більше того, саме у театральному мистецтві відбувається не тільки формування, але й теоретичне обґрунтування ідеї монодрами.

Отже, загальна тенденція камернізації оперної форми являє собою вираження знакової, семантичної еволюції цієї жанрової сфери та є відображенням особливої уваги до ліричної сфери, як до можливості виразити психологічні стани й особливі особистісні переживання героя. Крім цього, у загальному розвитку камерного оперного жанру відбувається якимось відокремленням й висуванням як самостійного трагедійного різновиду цього жанру, тобто прагнення виділити естетично *чистий тип оперної трагедії*. Інакше кажучи, загальний рух у бік посилення уваги до трагедійної семантики з'являється як один з вирішальних факторів відокремлення камерної опери в цілому, підтвердженням чого може служити безліч прикладів присутності в операх цього типу образів смерті, граничних напружених емоційних станів, психологічних проблем й т. ін.

Таким чином, розвиток камерного оперного жанру стає показовим та симптоматичним для музичної культури ХХ ст., тому що найбільш повно виражає її характерні риси, сутнісні й типові параметри. Мова йде насамперед про відношення до людини та її індивідуально-особистісних властивостей та, звичайно, до можливості людини вести діалог з навколишнім світлом й самою собою. У зв'язку з цим камерна опера демонструє *діалогічну природу* людського спілкування в її своєрідності й різноманітності, що проявляється у формуванні особливих специфічних властивостей театральньо-сценічної й музичної драматургії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. *Бахтин М. М. Собрание сочинений: в семи томах*. М.: Русские словари, 2000. Т. 2. С. 5–176.
2. Бердяев Н. Откровение о человеке в творчестве Достоевского. *Бердяев Н. А. О русских классиках*. М.: Высшая школа, 1993. С. 54–83.
3. Виноградов В. Гоголь и натуральная школа. Л.: Культурно-просветительное трудовое товарищество «Образование», 1925. 76 с.
4. Гроссман Л. Достоевский. М.: Молодая гвардия, 1962. 546 с.
5. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): [монография]. К.: Автограф, 2009. 527 с.
6. Зінкевич О. Про «Палату № 6» В. Зубицького (побіжні замітки). *Музична україністика: сучасний вимір*. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 198–205.
7. Комарницкая О. Русская опера XIX — начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: дис. ... д-ра искусствоведения, специальность : 17.00.02 — музыкальное искусство / Ольга Виссарионовна Комарницкая. М., 2011. 757 с.
8. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания: дис. ... канд. искусствоведения, специальность : 17.00.03 — музыкальное искусство / Ольга Георгиевна Лисовая. Одесса, 2009. 176 с.
9. Лосский Н. Бог и мировое зло. М.: Республика, 1994. 432 с.
10. Лосский Н. Достоевский и его христианское миропонимание. М.: Книга по требованию, 2012. 412 с.
11. Ожегов С. Толковый словарь русского языка. М.: Оникс, 2010. 736 с.
12. Скопкарева С. Эпистолярное общение (к проблеме эпистолярного жанра). URL: http://www.rusnauka.com/ONG/Philologia/2_skopkareva%20s.l.doc.htm
13. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / [под редакцией М. Н. Кожинной]. М.: Флинта; Наука, 2003. 696 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (2000) Problems of Dostoevsky's Poetics. *M. M. Bakhtin. Collected Works in Seven Volumes*. M.: Ruskie dictionaries. T. 2. P. 5–176.
2. Berdyayev, N. (1993) Revelation about man in the works of Dostoevsky. *N. Berdyayev About Russian classics*. M.: Higher School. P. 54–83.
3. Vinogradov, V. (1925) Gogol and natural school. L.: Cultural and educational labor association «Education».
4. Grossman, L. (1962) Dostoevsky. M.: Young Guard.
5. Zharkov, V. (2009) Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message): [monograph]. K.: Autograph.
6. Zinkevich, O. (2009) About «Chamber 6» by V. Zubitsky (victorious castles). *Muzichna Ukrainistika: a great vimir*. K.: IMPE im. M. T. Rilsky. Is. 3. Pp. 198–205.

7. Komarnitskaya, O. (2011) Russian Opera XIX — early XXI centuries. Problems of the genre, drama, composition: diss.... Doctor of Art History, specialty: 17.00.02 — musical art / Olga Vissarionovna Komarnitskaya. M.
8. Lisovaya, O. (2009) Programmability as a genre paradigm of chamber vocal music: on the problem of performing understanding: dis.... Cand. art history, specialty: 17.00.03: Musical art / Olga Georgievna Lisovaya. Odessa.
9. Lossky, N. (1994) God and world evil. M.: Republic.
10. Lossky, N. (2012) Dostoevsky and his Christian understanding of the world. M.: The Book on Demand.
11. Ozhegov, S. (2010) Explanatory dictionary of the Russian language. M.: Onyx.
12. Skopkareva, S. (2003) Epistolary communication (to the problem of the epistolary genre): URL: http://www.rusnauka.com/ONG/Philologia/2_skopkareva%20s.l..doc.htm
13. Stylistic encyclopedic dictionary of the Russian language / [edited by M. N. Kozhina]. M.: Flint, Science.

Стаття надійшла до редакції 29.11.2017

УДК 78.03+781.6/781.7

DOI 10.31723/2524–0447–2018–26–111–122

Надія Богданівна Брояко

<https://orcid.org/0000–0001–9109–1734>

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури й мистецтв

nbroiako@gmail.com

Вероніка Юріївна Дорофєєва

<https://orcid.org/0000–0001–5720–2998>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури й мистецтв

knukim_music@ukr.net

**ФЕНОМЕН ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ
У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

*Метою статті є розкриття етапів становлення та виявлення художніх властивостей феномена інструментального театру у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. **Методологічна основа** статті базується на комплексному жанровому підході, який дозволяє виявити специфічні жанрові ознаки феномену інструментального*