

УДК 78.01+782/785.7+78.07.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-6>**Анатолій Валентинович Носуля**

ORCID: 0000-0002-3003-6472

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
avn.odma@gmail.com

СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ ТА МУЗИЧНО-МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ КАМЕРНОЇ ОПЕРИ У ТВОРЧОСТІ К. ЦЕПКОЛЕНКО

Метою роботи є дослідження жанрово-композиційних, стильових, музично-мовних, семантичних та сценічних інновацій камерної опери у творчості видатної представниці одеської композиторської школи — К. Цепколенко. **Методологія** статті ґрунтується на жанрово-стильовому, історичному, семантичному та музикознавчому аналітичному підході до явища камерної опери періоду кінця ХХ — початку ХХІ століть, у тому числі, до камерних творів видатної одеської композиторки К. С. Цепколенко. **Наукова новизна** — у роботі принципово оновлюється аналітичний підхід до камерних опер та моноопер одеських композиторів (на прикладі творчості К. Цепколенко), на підставі якого стає можливим виявити характерні особливості композиторського стилістичного комплексу.

Висновки. осовим елементом сюжетного змісту та драматургії оперної творчості К. Цепколенко виявляється особистість у важкій життєвій ситуації, що відповідає загальній концепції оперного героя. Згідно з цією концепцією, про оперного персонажа як про героя можна говорити в трьох випадках — по-перше, це має бути центральний персонаж твору (а у випадку моноопери — єдиний), навколо якого будуються основні сюжетні лінії і з ним можуть бути пов'язані важливі установки культури; по-друге, його рішення або певні вчинки надають суттєвий вплив на дії інших персонажів і можуть докорінно змінювати їхнє життя; і по-третє, з музичного боку образ героя впливає все дію опери, оскільки характерні даного героя тематичний, тембровий комплекси проникають у інші побудови даного твору і стають провідними. При розгляді низки аспектів, важливих у процесі розуміння смислового наповнення жанрової форми камерної опери, феномен композиторства і композиторської індивідуальності по праву займає особливе місце. Саме індивідуальний композиторський стиль К. Цепколенко є особливою якістю, яка здатна організувати подібну цілісність на конкретному текстовому матеріалі разом із системою образів.

Ключові слова: опера, камерна опера, камернізація, оперний текст, театралізація, одеська композиторська школа, оперна драматургія, ноосфера, творча особистість.

Nosulya Anatolii Valentynovych, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Style parameters and musically linguistic features of the genre form of chamber opera in the work of K. Tsepkolenko

The purpose of the work is to study the genre-compositional, stylistic, musical-linguistic, semantic and stage innovations of chamber opera in the work of the outstanding representative of the Odessa school of composers – K. S. Tsepkolenko. The methodology of the article is based on a genre-style, historical, semantic and musicological analytical approach to the phenomenon of chamber opera of the late 20th – early 21st centuries, including the chamber works of the outstanding Odessa composer K. S. Tsepkolenko. Scientific novelty – the work fundamentally updates the analytical approach to chamber operas and mono-operas of Odessa composers (using the example of the work of K. Tsepkolenko), on the basis of which it becomes possible to identify the characteristic features of the composer's stylistic complex.

Conclusions. *The main element of the plot content and dramaturgy of K. Tsepkolenko's operatic work is the personality in a difficult life situation, corresponding to the general concept of the opera hero. According to this concept, an opera character can be spoken of as a hero in three cases: firstly, it must be the central character of the work (and in the case of a mono-opera, the only one); secondly, his decisions or certain concessions have a significant impact on the actions of other characters and can radically change their lives; and thirdly, from the musical side, the image of the hero influences the entire action of the opera, since the thematic and timbre complexes characteristic of this hero penetrate into other structures of this work and become leading. When considering a number of aspects that are important in the process of understanding the semantic content of the genre form of chamber opera, the phenomenon of composing and composer's individuality rightfully occupies a special place. It is K. Tsepkolenko's individual compositional style that is a special quality capable of organizing such integrity on specific textual material along with a system of images.*

Key words: *opera, chamber opera, cameralization, opera text, theatricalization, Odessa school of composers, opera dramaturgy, noosphere, creative personality.*

Актуальність теми роботи. Музикознавство на сучасному етапі вже накопичило значний досвід вивчення композиторської творчості та протягом останнього сторіччя активно шукає підхід до розкриття таємниці композиторської індивідуальності. Насамперед, йдеться про вельми об'ємну дослідницьку спадщину, яка здебільшого складається з конкретних монографічних досліджень, у яких так чи інакше висвітлюється феномен індивідуальної композиторської творчості. Причому підходи до вивчення

даного феномену часто запозичуються із суміжних видів гуманітарного знання – психології, соціології, соціоніки, антропології та ін. Не викликає сумнівів, що саме певний тип особистості, її внутрішні устремління та світоглядні уявлення багато в чому визначають художню індивідуальність митця, його спосіб творчого мислення та особливий індивідуальний метод. Широка жанрова амплітуда мистецьких шукань К. С. Цепколенко у поєднанні з унікальною для нашого часу органічною природністю та безпосередністю втілення індивідуального авторського задуму та невичерпна енергія – все це виділяє цю яскраву представницю одеської композиторської школи серед її сучасників.

Виклад основного матеріалу. Ключові питання на шляху вивчення камерної опери в контексті творчих пошуків композитора не можуть оминати дві провідні музикознавчі категорії – жанру та стилю. Так, про жанрову специфіку камерної опери загалом досить докладно говорили у першому розділі даної роботи, проблема стилю як відображення специфічного світобачення і типологію художніх завдань творця набуває особливої актуальності у зв'язку з розглядом творчості конкретних композиторів. Разом з тим, проблема стилю не може бути розглянута поза тими особливими умовами, які формують композиторську індивідуальність, тобто поза школою.

І. Драч у своїй роботі «Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на прикладі творчості В. С. Губаренка)», розвиваючи думки В. Бобровського, зазначає, що зафіксована в музичній культурі композиторська індивідуальність є поєднанням кількох факторів [1, с. 82]. Найбільш вагомими автор вважає прояв душевних якостей художника, рис його характеру, моральних та світоглядних принципів, естетичних ідеалів, які відображені в індивідуальному баченні світу. Це поєднання, характерне для художньої натури творчої особистості, утворює унікальну якість, яку можна умовно назвати творчим геном, завдяки якому досягається єдність стилю. Далі І. Драч вказує, що прагнення виявити його у музиці означає пошук звукової ідеї, здатної органічно розгалужуватися, саморозвиватися, викликаючи цим рух музичної тканини, обумовлю-

ючи логіку розгортання як окремого опусу митця, та й всієї його творчості, що приводить до можливості тлумачення композиторської творчості як метатексту.

Одеська композиторська школа, хоча має і не дуже велику за європейськими мірками історію, водночас на сьогодні є помітним явищем у контексті української та, ширше – європейської музичної культури. Офіційною датою появи одеської композиторської організації є 1937 рік, але момент виникнення та процес становлення одеської композиторської школи відбувався набагато раніше. Р. М. Розенберг у своїй монографії, присвяченій одеській композиторській школі, вказує, що «вже у XIX столітті, поряд з італійськими композиторами, працюють українські та російські творці музичних творів. Деякі з них прожили в Одесі довгий період часу та брали активну участь у музичному житті міста. Інші приїжджали до Одеси на кілька років, але саме тут створили свої найкращі твори» [5].

Серед композиторів, які жили і працювали в Одесі, слід назвати П. П. Сокальського, П. І. Ніщинського, В. І. Ребікова, які дуже вплинули на шляхи становлення одеської композиторської школи. Слід також відзначити деяких композиторів, чие перебування тут тривало кілька років у першій чверті XX століття. Так, з 1912 до 1915 року в Одесі жив і працював відомий український композитор Борис Карлович Яновський. Тут він закінчив свою оперу «Флорентійська трагедія» за п'єсою Оскара Уайльда, яка була поставлена в Міському театрі в 1913 р. Чудовий диригент одеської опери І. Прибик створив дев'ять одноактних комічних опер за розповідями П. Чехова: «Антрепренер під диваном», «У п'їтми», «Забув», «Канитель», «Нерви», «Невдача», «Пропозиція», «Радість», «Сірена». В одеському театрі було поставлено його оперу «Забув» [5]. Але одним із найбільш примітних засновників одеської композиторської школи, як зазначає Р. М. Розенберг, був перший ректор Одеської консерваторії Вітольд Йосипович Малишевський.

XX століття відкрило багато нових та яскравих імен в одеській композиторській традиції, серед найбільш значних та помітних слід назвати ім'я О. О. Красотова. Композитор у своїй творчості

позиціонував оновлене розуміння жанрів, розширення можливостей музичної мови, вивчення та застосування у своїй творчості нових композиторських технік, тощо. Поряд з успішною композиторською діяльністю, О. Красотов багато уваги приділяв формуванню нового покоління композиторів, виховавши у своєму класі понад 60 учнів. Серед найяскравіших і найпомітніших учнів класу О. Красотова слід назвати Кармеллу Семенівну Цепколенко та Юлію Олександрівну Гомельську.

В. Муратова вважає, що музика К. Цепколенко відкривається не відразу, «у неї треба «увійти», відмовившись від буденної метушні, від мирських проблем» [3]. На шляху розуміння творчості композитора, її музика відкриває свої шляхи взаємодії, «що пов'язують людину з ноосферою», тобто з гігантським досвідом минулих і майбутніх епох. «Ця музика – не для тіла, не для розуму, не для рук виконавця, на мій погляд – це музика підсвідомості» [3].

Уточнимо, що ноосфера розуміється як «посередня область між космічним (божественним), макросвітом і людським земним, мікросвітом, будучи «нескінченно малим» для першого і «нескінченно великим» для другого» [7, с. 82]. У цій своїй якості вона націлена на постійне ускладнення, кількісне зростання та підвищення рівня організованості, консолідацію, тобто «свідчить про досягнення свідомістю рівня системної творчої самоорганізації, а також про те, що «ідея, сенс, мета» людського життя – спочатку є універсальними, надрозумними «ноетичними феноменами» [7, с. 82].

Феномен творчої особистості та її взаємодію із сучасним світом, із непростими умовами для творчості та самоідентифікації власного творчого «я», все це звертає на себе особливу увагу у зв'язку з вивченням творчості К. Цепколенко. Підтвердженням цього можна назвати той факт, що присутність та виконання творів К. Цепколенко на європейській сцені, входження її опусів у репертуари визнаних національних та зарубіжних колективів «Ансамбль нової музики Цюріха», Сельмер Саксофон-квартет (Данія), «Ансамбль» (Франція), ансамбль солістів «Київська камерата», ансамбль сучасної музики «Фрескі» (Одеса) на сьо-

годні є природним явищем. Твори К. Цепколенко внесено до фондів Паризької міжнародної бібліотеки сучасної музики, каталогу Міжнародного музичного видавництва «Ганс Сікорські» (Німеччина) та Geshin + CoAG (Швейцарія).

У своїй творчості К. Цепколенко не дотримується будь-якого одного стильового напрямку, так само як і не є прихильником одного жанру, форми чи техніки композиції. Композитор витончено грає з цими поняттями у творчості, тобто вводить нас у простір гри. «Ця гра – не без відтінку навмисної містифікації для привнесення інтриги, створення ситуації «магічної привабливості»» [2, с. 144]. Багато дослідників творчості композитори говорять про особливе значення явища театральності у творчості К. Цепколенко, вбачають у цьому найважливішу складову її індивідуального стилю.

Проте в цьому контексті слід уточнити, що театральність може розумітися і як мова театру (за Ю. Лотманом), і як життєво необхідна потреба перетворення (за М. Євреїновим), що зближує її з феноменом гри. Обидва вказані варіанти розвитку проблеми театральності є ключовими для розуміння основ творчості К. С. Цепколенко. Таким чином, театральність, що розуміється в об'ємному своєму значенні, так само як і гра як особливий комплекс композиторських прийомів, і як одна з універсальних семантичних домінант культури (див. роботи О. Самойленко), є основою як процесу творчості композитора, так і підходів до його розуміння.

Г. Луніна пише про ігровий початок у музиці К. Цепколенка таке: «базовий критерій гри полягає в тому, що це вид інтелектуально-емоційної творчої, духовної діяльності. У композиторській творчості здійснюється гра самовладного, самовиразного, самопрезентованого індивіда – причому індивідуальна гра уяви і фантазії саме в тому сенсі, в якому розумів гру француз Поль Сартр, вважаючи її найвищою формою прояву людської свободи, та й німець Ханс Георг Гада в орбіту «переважає дійсності», тобто дійсності метареальної або «віртуальної реальності» [2, с. 145].

Композитор «грає» і з програмними назвами творів («Гра в карти», «Дуель-дуєт» «Блукання в просторі трикутника»,

«Десять перетворень на ніщо», тощо), і з комплексом музично-виразних засобів, сонористичних прийомів, складів виконавців, і, звичайно, з самим процесом звучання твору («Сьогодні ввечері «Борис Годунов»), тощо.

Визначаючи феномен композиторства як такий і ті критерії, які дозволяють визначати художню значущість композитора, К. Цепколенко говорить про те, що далеко не кожен, хто пише музику, гідний називатися композитором у найвищому значенні цього слова. Одним із маркерів можливості визначення істинності композитора-художника Кармела Семенівна називає «надмірність творчих ідей, легкість формулювання, постійна включеність у процес твору, коли неможливо не писати» [2, с. 156]. Не менш важливим критерієм є наявність як великого обсягу знань спеціального характеру, так і глибокої освіченості, широкого кругозору.

У сучасному інформаційно насиченому суспільстві, композитор опиняється перед найскладнішим завданням – відповідати неймовірному темпу сучасного суспільства, який ставить особистість індивідуума у умови, що ускладнюються щодня. Художник, як чуйний барометр, повинен з ювелірною точністю виявляти всі найскладніші проблеми людського ества, і за допомогою своєї мови в даному випадку – мови музики знаходити необхідні відповіді. Так, К. Цепколенко підкреслює, що «мова сучасної музики, відображаючи процеси, що відбуваються, теж постійно ускладнюється; з'являється безліч нових систем, композиторських технік, модифікується нотна запис тощо. Тому критерії залишаються такими ж – висока духовність та найвищий професіоналізм» [2, с. 157].

Незважаючи на те, що сучасні композитори сьогодні поставлені в умови, за яких найбільш продуктивною формою творчості є безпосереднє спілкування з конкретним виконавцем чи групою виконавців, зрештою, останнє слово залишається все одно за автором. Хоча сама К. Цепколенко повністю підтверджує факт, що практично завжди їй доводиться працювати на замовлення, але водночас каже: «я починаю писати тоді, коли розумію, що вже не могу інакше. Але процес обмірковування відбувається в голові, і в

ньому вже є момент написання музики. Відбувається уявна переробка матеріалу, його структурне оформлення. Коли всі ці стадії пройдені, я беруся за нотне втілення музичних образів» [2, с. 153].

Принципове орієнтування на конкретного виконавця зумовило переважання у творчості К. Цепколенко камерних жанрів, оскільки здебільшого її твори передбачають виконання силами камерного оркестру, ансамблю чи соло. Великі, масштабні твори, зокрема великого симфонічного оркестру, з'являються у творчості К. Цепколенко 80-ті роки, прикладом чого можуть бути «Симфонія-диптих» (1981), «Концерт-драма» (1987) тощо. Починаючи з 90-х років К. Цепколенко тяжіє у своїй творчості до камерних творів – «Паралелі» (1990), «Десять перетворень на ніщо» (1999), «Все, крім усього» (1999). В оперних формах, на відміну від симфонічних жанрів, композитор завжди тяжіла лише до камерної опери – «Доля Доріана» на лібретто С. Ступака за мотивами роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея», у 2-х діях для сопрано, контратенора, тенора, баритона, басу та камерного оркестру (1989, перша постановка якої була здійснена у Києві у 1990 році); а також міні-моно опера «Між двох вогнів» на лібретто С. Ступака та К. Цепколенко (німецькою мовою) за мотивами «Степового вовка» Г. Гессе для квартету перкусії, бас-кларнета (або саксофона-тенора) та жіночого голосу (1995, прем'єра у квітні 1995, Одеса, Україна). Зауважимо, що значне місце серед улюблених теброво-характерологічних прийомів у творчості К. Цепколенко відводиться групі ударних інструментів, які не тільки не поступаються за значимістю іншим інструментам, а й у багатьох випадках набувають солюючих функцій.

В основі лібрето обох опер – «Долі Доріана» та «Між двох вогнів», лежать знакові для світової культури літературні твори, які привернули увагу композиторки, за власним визнанням К. Цепколенко, «глибокою і складною інтелектуальною» основою, глибоким психологізмом і складністю філософської концепції. Сюжет роману «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда інтригував композиторку протягом багатьох років, де вічна тема протистояння добра і зла розкрита напрочуд тонко [2, с. 144].

Хоча роман О. Уайльда був написаний наприкінці XIX століття, за своєю проблематикою та філософськими настановами виявляється своєчасним і відповідальним запитам культури не лише XX, а й XXI століть. В. Руднев вказує, що у цьому творі вперше проявила себе проблема «співвідношення тексту та реальності як проблема ентропійного часу» [6, с. 218]. Відповідно до концепції В. Руднева, характерною властивістю фізичного часу є незворотність, що виникає внаслідок накопичення ентропії, розпаду, хаосу. У романі О. Уайльда «Портрет Доріана Грея» неодноразово зображується процес ентропійного розкладання тіла, а протистояти йому може семіотичний час, який, у свою чергу, «зменшує ентропію і тим самим збільшує інформацію» [6, с. 219–220].

Таким чином, текст із роками молодшає, оскільки протягом багатьох років прирощує інформацію, тобто діє в руслі меморіальних функцій культури. У романі О. Уайльда, на думку В. Руднева, текст і реальність змінюються місцями, оскільки портрет набуває «рис живого організму, а Доріан стає текстом» [6, с. 219–220]. Текст роману рясніє міфологічними ремінісценціями – Доріан Грей називається то Адонісом, то Парісом, то Антиноєм, то Нарцисом. Примітно, що у всіх випадках йдеться про виняткову зовнішню красу, проте, найближчим до цілісного образу Доріана Грея виявляється Нарцис з його самолюбіванням і захопленням лише самим собою.

Саме цей знаковий сюжет обирає К. Цепколенко для своєї опери, проте композитор підходить до трактування цього легендарного твору з несподіваного боку. Картина повного морального розкладання та загибелі героя в цьому стані, яку ми спостерігаємо на сторінках роману О. Уайльда, змінюється докорінно, тому що матеріалом опери стає не тільки «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда, але і його повість "De Profundis". Це абсолютно несподіваним чином змінює весь вигляд початкової установки, що йде від «Портрета Доріана Грея», оскільки повість «De Profundis» або «Тюремна сповідь» є сповіддю самого О. Уайльда, його монологом, де ми бачимо його переоцінку моральних орієнтирів і життєвих установок. Тому ідея спокутування та очищення стає в опері надзвичайно важливою, для чого в опері вводяться два додатко-

вих персонажі – двійники-примари (вокальний та мімічний), що відтіняють основний образ головного героя.

Діючі особи опери практично повністю збігаються з головними персонажами роману, а саме Доріан – тенор, художник Безіл – баритон, лорд Генрі – бас, актриса Сібіла – сопрано, а також введений лібреттистом додатковий персонаж Привид – контртенор. Таким чином, у лібретто, написаному С. Ступаком, збережені основні сюжетні перипетії та конфлікти роману, як-то створення Безілом портрета Доріана, що зафіксував його в роки щасливої, безтурботної юності, коли в душі молодого Доріана ще жила любов до Сибіли. Основним конфліктом опери стає конфлікт між Доріаном, який під впливом лорда Генрі перетворив своє життя на служіння насолоді, і Безілом, який проповідує помилкові моральні принципи. Тут же присутній і Привид, що глузує з Доріана і став володарем його душі.

У подальшому розвитку сюжету показано зміну, деградацію внутрішнього світу Доріана, який став жорстоким і холоднокровним під впливом теорій лорда Генрі, його роль загибелі Сибіли і Безила і як наслідок – неминуча загибель душі. Однак саме у фіналі опери виявляється сильний вплив одного з останніх творів О. Уайльда («De Profundis» або «Тюремної сповіді»), в якому герой, за автором твору, переосмислює своє життя, усвідомлює своє моральне падіння. Це нове розуміння змушує героя пронизати не свій портрет, у якому виразно проступили риси його моральної потворності (що б відповідало фабулі роману «Портрет Доріана Грея»), а себе. На цифрі 138 герой вигукує «Проходжу через усі мислимі страждання!», чому вторить знущальна, глузлива репліка Примари «Іхіхіхіх, справжня насолода», але герой неухильний у своєму рішенні, дивлячись у листа Сибіли «У хвилину божевілля. З ним померло все моє минуле. Тож хай зараз помре і моє справжнє!» Цими словами досягається кульмінація у вокальній партії, якою вторить потужна оркестрова підтримка на *ff*. Доріан ударяє себе ножом, через що Привид гине, а Доріан з вигуком «Вільний!» вмирає. Цей вчинок стає актом очищення через усвідомлення своїх гріхів та спробу зупинити множення зла, втілення ідеї очищення через страждання та смерть.

Опера складається з двох картин, при цьому центральним епізодом першої картини є тріо Доріана, Безіла та Генрі, в якому Доріан готовий віддати душу за те, щоб старів його портрет, а не він сам, тобто звучить тема укладання угоди. У другій картині з'являється Сібіла, яка інтонує свій лист, написаний перед тим, як вона отруїлася через те, що її покинув Доріан. Холодна реакція Доріана на смерть Сібіли радує Генрі і обурює Безіла [5]. Кульмінацією картини стає сцена вбивства Доріаном Безіла, який дорікає йому за загибель Сибіли. У сцені вбивства бере участь і Привид, що знущається з того, що відбувається «І-хі-хі», а потім співає сатиричну пісеньку.

У музиці опери відбувається розвиток лейтінтонацій (наприклад, холодний, «механічний» звук клавесину), що посилюють характеристику персонажів; найбільш виражені вони стосовно Доріану, зокрема це мотив, заснований на повторі малосекундової інтонації «ре – мі-бемоль» на словах «За це віддав би душу», яка кілька разів повторюється. Вокальні партії рясніють найсучаснішими виконавськими прийомами та музично-виразними засобами, а саме – виразний речитатив, скандування, глісандо, говірка, шепіт й свист.

Велику роль опері відіграють оркестрові епізоди, які переплітаються з вокальними партіями у своєрідному поліфонічному співзвуччі, утворюючи насичену, напружену звукову палітру. Л. Олійник вважає, що «Вступ, антракт між двома картинами, епілог несуть більш драматургічне навантаження, ніж сценічна дія» [4, с. 11]. Важливу драматургічну роль грає оркестровий епізод між першою і другою картинами, згідно з ремаркою композитора: «На стику картин музика ілюструє наступний період життя Доріана», тобто саме оркестровий епізод є не тільки сполучною ланкою у розвитку дії, йому відведена роль демонстрації еволюції морального героя. На завершення опери, невеликому оркестровому фіналі звучить матеріал, побудований повністю на лейтінтонації «моління Доріана» («ре – мі-бемоль»).

Опера була поставлена у фойє Великої зали Київської консерваторії за участю студентів та ансамблю солістів «Київської камерати» та в рецензії на цю постановку Л. Олійник зазначає,

що незважаючи на те, що постановка триває лише 50 хвилин, але психологічна напруженість та насиченість драматургії опери, інтелектуальна та філософська глибина, яка втілена в музиці, дають слухачеві багату образно-змістову інформацію [4, с. 10].

Висновки. Таким чином, осьовим елементом сюжетного змісту та драматургії оперної творчості К. Цепколенко виявляється особистість у важкій життєвій ситуації, що відповідає загальній концепції оперного героя. Згідно з цією концепцією, про оперного персонажа як про героя можна говорити в трьох випадках – по-перше, це має бути центральний персонаж твору (а у випадку моноопери – єдиний), навколо якого будуються основні сюжетні лінії і з ним можуть бути пов'язані важливі установки культури; по-друге, його рішення або певні вчинки надають суттєвий вплив на дії інших персонажів і можуть докорінно змінювати їхнє життя; і по-третє, з музичного боку образ героя впливає все дію опери, оскільки характерні даного героя тематичний, тембровий комплекси проникають у інші побутові даного твору і стають провідними.

При розгляді низки аспектів, важливих у процесі розуміння смислового наповнення жанрової форми камерної опери, феномен композиторства і композиторської індивідуальності по праву займає особливе місце. Саме індивідуальний композиторський стиль К. Цепколенко є особливою якістю, яка здатна організувати подібну цілісність на конкретному текстовому матеріалі разом із системою образів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Драч І. Композитор Віталій Губаренко. Формула індивідуальності. Суми: Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.
2. Лунина А. Композитор в зеркале современности: в 2-х томах. К.: Дух і літера, 2015. Т. 1. 504 с.
3. Муратова В. Неженская музыка Кармеллы Цепколенко. URL: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ne_zhenskaya_muzyka_karmelly_tsepkolenko.html
4. Олійник Л. Доля Доріана. *Музика, вересень-жовтень*. № 5. 1991. С. 10–11.
5. Розенберг Р. Одесская композиторская школа : к 100-летию основания и 75-летию Одесской организации НСКУ: [монография]. Одесса: Астропринт, 2013. 328 с.
6. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.

7. 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.

REFERENCES

1. Drach, I. (2002) Composer Vitaly Gubarenko. Formula of individuality. Sumi: Sumy State Pedagogical University named after. A. S. Makarenka. 228 p. [in Ukrainian].

2. Lunina, A. (2015) Composer in the mirror of modernity: in 2 volumes. K.: Spirit and literature. Iss.1. 504 pp. [in Russian].

3. Muratova, V. Unfeminine music of Carmella Tsepkoenko. URL: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ne_zhenskaya_muzyka_karmelly_tsepkoenko.html [in Russian].

4. Oliynik, L. (1991) Dorian's fate. Music, veresen-zhovten. No. 5. pp. 10–11 [in Ukrainian].

5. Rosenberg, R. (2013) Odessa composer school: to the 100th anniversary of the founding and the 75th anniversary of the Odessa organization of NSKU: [monograph]. Odessa: Astroprint. 328 p. [in Russian].

6. Rudnev, V. (1997) Dictionary of culture of the twentieth century. M.: Agraf. 384 p. [in Russian].

7. Samoilenko, A. (2003) Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology. dis. for the job scientist step. Doctor of Art History, specialty – 17.00.03 – musical art. Odessa. 437 p. [in Russian].