

Помпеева А. Ю.
Харьковский национальный университет искусств им. И.П. Котляревского

УДК 78.01:782

ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА ОДНОАКТНОЙ ОПЕРЫ, ЕЕ ОСНОВНЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ (ПОДЖАНРЫ)

Помпеева А. Ю. Эстетика и поэтика одноактной оперы, её основные разновидности (поджанры). Статья посвящена феномену одноактной оперы в истоках ее возникновения и последующей эволюции в классической и современной музыкальной практике. Выявлены константные признаки одноактности в опере в свете эстетики и поэтики оперного жанра в целом, очерчены специфические особенности одноактной оперы — как масштабные и композиционные (время звучания и особенности структуры), так и содержательные (камерность и преимущественно лирическая природа). Впервые предложена классификация разновидностей (поджанров) одноактной оперы. В результате феномен одноактности в опере впервые представлен на уровне системно-комплексного подхода к его изучению, что определяет научную новизну предлагаемой статьи и ее актуальное значение для исполнителей, обращающихся к данному жанру в его разных стиливых трактовках. **Ключевые слова:** опера, одноактная опера, камерность и лирика, поджанры одноактной оперы, опера-поэма, опера-картина, моноопера.

Помпеева А. Ю. Естетика і поетика одноактної опери, її основні різновиди (піджанри). Статтю присвячено феномену одноактної опери у витоків її виникнення і наступній еволюції у класичній і сучасній музичній практиці. Виявлено константні ознаки одноактності в опері у світлі естетики і поетики оперного жанру в цілому, окреслено специфічні особливості одноактної опери — як масштабні і композиційні (час звучання і особливості структури), так і змістовні (камерність і переважно лірична природа). Вперше запропоновано класифікацію різновидів (піджанрів) одноактної опери. В результаті феномен одноактності в опері вперше представлено на рівні системно-комплексного підходу до його вивчення, що визначає наукову новизну запропонованої статті та її актуальне значення для виконавців, які звертаються до цього жанру у його різних стильових трактовках.

Ключові слова: опера, одноактна опера, камерність і лірика, піджанри одноактної опери, опера-поема, опера-картина, моноопера.

Pompeeva A. J. Aesthetics and poetics of one-act opera, her basic varieties (subgenres). The article is sanctified to the phenomenon of one-act opera in the sources of her origin and subsequent evolution in classic and modern musical practice. The constant signs of one-act are educed in opera in the light of aesthetics and poetics of opera genre on the whole, the specific features of one-act opera are outlined - both a scale and composition (time of sounding and feature of structure) and rich (vestibuleness and mainly lyric nature) in content. Classification of varieties (subgenres) of one-act opera offers first. As a result the phenomenon of одноактності in opera is first presented at the level of the system-complex going near his study, that determines the scientific novelty of the offered article and her actual value for performers circulating to this genre in his different stylish interpretations.

Keywords: opera, one-act opera, vestibuleness and lyric poetry, subgenres of one-act opera, opera-poem, opera-picture, monoopera.

Постановка проблемы. В классической и современной оперологии одноактная опера как таковая не являлась предметом специального изучения. В имеющихся на сегодняшний день исследованиях вопросы одноактности рассматриваются либо в контексте систематики оперных жанров, в частности, в связи с камерной оперой [1; 4; 6], либо в конкретном стиливом преломлении [10]. Как представляется, одноактная опера, ставшая в искусстве Новейшего время одним

из ведущих музыкально-сценических жанров, требует более глубокого рассмотрения, как в истоках, так и в последующей жанрово-стилевой эволюции.

Связь с научными или практическими заданиями. Исследование проведено согласно теме «Актуальные аспекты творческой и исполнительской практики в историческом музыковедении», утвержденной Ученым советом ХНУИ им. И. П. Котляревского (протокол № 4 от 30.11.2006).

Актуальность данной статьи обусловлена следующими причинами: 1) отсутствием комплексных исследований по проблемам одноактности в оперологии; 2) востребованностью одноактных опер разных эпох и стилей, которые сейчас все чаще звучат как в сценическом, так и в концертном воплощении.

Результаты предыдущих исследований. Сведения об одноактной опере рассредоточены в различных источниках, но в систематизированном виде вопрос об одноактности как специфическом феномене оперы до сих пор не ставился. В работах М. Баска [4], М. Бялика [6], Ю. Кочнева [9], А. Мизитовой и И. Ивановой [10] преобладающим является аспект камернизации оперного жанра, а одноактность, если и рассматривается, то без систематизации на жанрово-стилистическом уровне. Не классифицированы также разновидности (поджанры) одноактной оперы, что определяет научную новизну данной статьи.

Цель статьи — выявить константные и мобильные (переменные) черты феномена одноактной оперы как жанра, предложить классификацию ее основных разновидностей. Объект исследования — жанр одноактной оперы, предмет — его системное определение и классификация разновидностей.

Основные результаты исследования. Термин «одноактная опера» не содержит указания на жанровое имя, а означает сам по себе лишь фиксацию сведения многоактности в одноактность. Сжатие развернутых музыкальных повествований в одночастные формы поэмого типа — одна из характерных тенденций инструментального искусства XIX века. Симфонические поэмы Ф. Листа, программные и непрограммные сонаты-поэмы, сонаты-фантазии в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Шопена — наглядное свидетельство процессов дециклизации в инструментальной сфере.

В концертной практике тогда господствовал виртуозно-салонный стиль *brilliant*, культивировавший искусство «творящих виртуозов» [7: 8] — композиторов и исполнителей в одном лице (Ф. Шопен, Ф. Лист, Н. Паганини). Концертность в этом стиле сочеталась с камерностью, что существенным образом повлияло на все музыкальные жанры, в том числе и на оперу.

Казалось бы, к опере как музыкально-театральному жанру стилистика программности и виртуозного исполнительства в инструментальной сфере музицирования не имеет прямого отношения. Однако, извечная взаимосвязь «театра и симфонии» (В. Конен) [8] может быть трактована и в обратном порядке — «симфония и театр», причем в их синтетическом претворении данная проблема предстает как «симфония и опера». Управляют процессами этого синтеза общехудожественные установки эпох, что и реализуется в модификациях как симфонического (шире — инструментального), так и оперного жанров.

Примером может быть венская классика, создавшая симфонию как «жанр высоких обобщений» (Б. Асафьев [3: 210]), но, одновременно, открывавшая «все новые стороны зависимости отвлеченной инструментальной музыки от образов литературы» [8: 5].

Музыкальный романтизм — явление новой эпохи, ориентированной уже не на сугубо театрально-драматические идеи, а на иной литературный источник — роман, «романную полифонию» (М. Бахтин [5: 218]), другие литературно-повествовательные жанры — повесть, рассказ, поэму в стихах и прозе. Одноактная опера была логическим результатом поворота от «драмы к эпосу», обнаруживаемом еще в середине и второй половине XIX века. В рамках оперы-драмы постепенно выкристаллизовывается принцип гетерогенных оперных сцен, где слово и музыка сливаются под знаком единой общей идеи, высказываемой на музыкальном языке методом показа.

Этот метод проявляется «независимо от типа сюжета, сценической ситуации, стилистики, драматургических приемов» [10: 127]. Метод показа соответствовал «хорошо забытому» принципу театрального искусства — театру представления, отличительной особенностью которого со времен менестрельной драмы, «комедии масок» и других подобных форм сценического искусства было «лицедейство», логика игры — актерской и музыкантской, выступавшей «в противовес театру переживания, сопряженного с психологическим процессом» [10: 127].

Синтез экспозиционности и развертывания в ее пределах — музыкально-эстетический и технологический прием, свойственный симфоническому мышлению. В самом общем плане рождение одноактной оперы, основанной на принципе «показа-развертывания», обязано

развитию оперного симфонизма, означающему переход от динамики диалога к концентрации диалектики монолога. Этот процесс постепенно вызревал в недрах оперного искусства Европы, о чем свидетельствуют сближения оперы как жанра с симфонической музыкой в ее разных претворениях.

Симфонический цикл рождал аналогичную ему структуру многоактной оперы, где состояния-действия персонажей передавались через циклическую программность, в целом соответствующую законам драматической диалогичности (диалог частей в симфоническом цикле — диалог актов, сцен, картин в опере-цикле). Немаловажную роль в формировании принципа «показа-экспозиции» сыграла и оперная «концертизация» в виде развернутых арий, останавливающих действие и становящихся самоценными (стиль бельканто).

Концертный принцип показа, однако, не ограничивался ариями, а распространился на ансамбли, хоры, антракты и другие компоненты оперного спектакля, о чем свидетельствуют «вычленения» подобных фрагментов из целостных оперных произведений. Арии, хоры, увертюры и т. д. постоянно звучат в концертном исполнении, а в конечном итоге концертно-камерный вариант исполнения охватывает и всю оперную структуру, выводя музыкально-сценический жанр (оперу) в иную систему коммуникации.

Крайности, как известно, сходятся. Опера — «костюмированный концерт» и опера — «диалог-драма» — начинают взаимодействовать в поисках новых приемов актуализации жанра, приближения его к эстетическим требованиям нового времени и новым интонационным установкам, связанным с этим временем. Многообразие процессов, которые в сумме привели к оперной одноактности, не укладывается в определенную систематизацию. Опера как синтетический жанр, с одной стороны, питается идеями литературной поэтики и театра, с другой стороны, развивается «внутри себя», внутри музыки как самостоятельного вида искусства. Характер этих двух типов взаимодействия — интертекстуального (музыка и другие виды искусства) и интротекстуального (опера и другие жанры музыкального искусства) — исторически изменчив. Так, литература и театральное искусство, определявшие главное в оперной стилистике до XIX века, сохраняют свое значение в опере-драме, но как бы при активном сопротивлении симфонии как музыкального жанра, влияющего своей спецификой на оперные произведения. Если симфония, созданная венскими классиками, отразилась в модели многоактной оперы-драмы, то симфоническая поэма — в одноактной опере. Однако здесь следует учесть и литературную составляющую, в частности, поворот к романо-повествовательным

жанрам в літературі, що стався на рубежі XVIII–XIX століть і відобразився по-особому в «камерних» варіантах роману-поэми — новелі, розповіді, повісті.

Здесь виникає питання про внутрішньорідову класифікацію жанрів музики як виду мистецтва, пов'язаної з системою соціокомунікації. Мова йде про музику симфонічну та камерну, призначену, відповідно, для великих концертних залів та малих «камерних зборів», музичних салонів професійного та любительського рівня. Після філармоній, де в кінці XIX століття поширилося «двохзальна система» (зали для симфонічних та камерних зборів), аналогічні організаційні заходи проводяться і в оперних театрах («велика» та «мала» оперні сцени). Ці факти свідчать про те, що процеси, що відбулися в симфонії та опері, так і про поступове виділення з сукупної моножанровості, властивої канонам класицизму, двох сфер музичування, відрізняються по естетичній та комунікаційній, — симфонічній та камерній.

Говорячи про відмінності музики симфонічної та камерної, Б. Асаф'єв виділяє як головний ознак цього відмінності систему змістової комунікації. В основі камерної музики, по Б. Асаф'єву, лежить «замкнуте музичування», прагнення «впливати на обмежений колу слухачів в невеликому розмірі своєму приміщенні» [3: 213]. З цієї комунікативної передумови виводяться змістово-формальні ознаки камерності: «Звідси свій присущий їй характер, свій вибір засобів вираження, своя техніка і во багатьох відношеннях свій ухил змісту, особливо, в сферу підвищено-інтелектуальну, в область спостереження та роздумів і в сферу особистої психіки» [3: 213].

Виділяючи Б. Асаф'євим напрямки впливу камерної музики на всі жанри, в тому числі й оперу, для якої камерність є однією з складових стилів, ми бачимо, що вона проявляється по-різному на різних етапах її еволюції. Камерні ансамблі та камерні епізоди постійно присутні в «великій опері», але по відношенню до драматургії та композиції цілого твору не є пріоритетними, а як би відтінюють загальну лінію багатого музично-драматичного спектаклю.

Камерність має й другий параметр вимірювання — соціологічний, який для опери також є важливим, особливо, якщо врахувати синтетичну природу жанру. Характеризуючи камерну музику в її соціальному аспекті, Т. Адорно спеціально виділяє головне в ній виконавське початок. Автор зауважує, що в своїй характеристиці камерності він йде «не

від жанру, межі якого розпливчасті, не від слухачів, а від виконавців» [1: 78]. Т. Адорно далі говорить про своє розуміння камерної музики, яке одночасно є загальноприйнятим в європейській мистецтві.

Виконавсько-слухачський аспект камерності означає особливий тип її комунікативної спрямованості, що виражається не тільки через «епоху сонатної форми» (з визначення Т. Адорно), але й через різноманітність жанрової палітри — інструментальної та вокальної, а також змішаної. Тому в камерну музику включається, по Т. Адорно, «і більша частина пісенного творчості XIX століття», яке порівнюється з духовною музикою, а також з «широкою та неясною в своїх обрисах областю діяльності віртуозів та оркестрів, призначеною для публіки» [1: 78].

Аналізуючи та акцентуючи соціальний аспект камерної музики, Т. Адорно згадує ті самі проблеми її впливу та функцій, про які говорить Б. Асаф'єв. Тут, зокрема, питання про відмінності між камерними та симфонічними жанрами, межа між якими лише формальна. Камерність, по Т. Адорно, в соціальному аспекті «характерна для такої епохи, де сфера особиста, приватна — сфера святковості — рішуче відокремилася від сфери громадської, професійної. Але розходження обох сфер ще не непримиримо, а святковість, як це відбувається з вільним часом в сучасному розумінні, ще не експропріюється суспільством та не перетворюється в пародію на свободу» [1: 79].

Витоки камерності ведуть до побутового (аматорського) музичування, професіоналізація якого з часом визначила існування камерного типу музики в сфері професійних жанрів, в тому числі й в опері. Камерна опера підкоряється тим же законам цього типу музичування, що й будь-яка інша різновидність камерних жанрів в інструментальній та змішаній формі вираження ліричного та ігрового (розважального по походженню) початку. Артифікація пісні, т. є. її перенесення в сферу професійних жанрів концертного музичування, а потім синтез «співаючої опери» з драматичними колізіями, запозиченими з симфонії, — такий шлях, який пройшла європейська опера в напрямку до «росинівського» та «вердієвського» оперно-драматичного.

Синтетичність опери як музично-сценічного твору поширюється й на синтетичність її жанрової основи. Тому, сформувана модель «великої опери» містила в собі музично-жанровий «набір» камерних та «некамерних» номерів та сцен. Ці сцени та номери під впливом процесів соціальної життя, суб'єктивних настроїв митців епохи романтичної індивідуалі-

зации, возрождения песни как истока и ключевой нормы музицирования, его «генного кода», выделяются в самостоятельную и самодостаточную «картину-показ», что относится к камерности в ее формальном (сжатие, «формальная сомкнутость») и смысловом (субстанциональном, субъективно-личностном) аспекте. Камерная музыка, в том числе и камерная опера, — особая сфера проявления даже не жанровости, а стилизованных качеств, связанных, в первую очередь, с исполнительством.

Вопросу о современной камерной опере посвящены весьма немногочисленные исследования, среди которых следует назвать диссертацию М. Баска [4]. Автор исходит из характеристики специфики жанра камерной оперы, рассматривая ее в контексте новых тенденций, сформировавшихся в системе искусств к началу XX века. Трудность выявления специфики жанра камерной оперы автор видит в «отсутствии значительной исторической перспективы, которая обычно заметно упрощает рассмотрение явлений искусства, позволяет выработать применительно к ним более точные критерии, выделить основные черты, составляющие их подлинную сущность» [4: 1]. Если поставить вопрос о «принципиальном отличии оперы нашего столетия от прошлых веков», то обнаруживается определенная закономерность: «Изначальная условность жанра, основанная на синтезе трех компонентов — драмы, музыки и сценического действия — привела к тому, что опера заняла специфическое место среди остальных театральных и музыкальных жанров и долгое время развивалась достаточно обособленно от них» [4: 2].

Имманентная логика развития оперы вплоть до середины XIX века определяла ориентацию на «внутренние ресурсы» жанра, в результате чего опера «в большей степени, чем другие жанры, находилась в зависимости от традиций, ею же самой созданных» [4: 3]. Эволюционные процессы имеют свойство рождать на своем пути «стандарты», «штампы», которые в опере выглядят следующим образом: 1) смещение «центра тяжести» оперы в сферу музыки как средство показа вокальных данных певца, осуществляемое в ущерб драме и сценическому действию; 2) схематизация либретто (однотипные амплуа персонажей в однотипных сценических ситуациях); 3) использование стандартного «набора» отдельных мелких оперных форм [4: 3].

В качестве тенденций развития оперы последних двух десятилетий XIX — начала XX вв. можно выделить два момента. Первый из них связан с влиянием на оперу смежных жанров, в первую очередь симфонии, которая сама к этому времени приобрела множественность композиционных форм (симфония-цикл, симфония-поэма, камерная симфония, концерт-симфония и др.).

Второй момент, который является более специфичным уже для искусства Новейшего времени, связан со стремлением к краткости, афористичности, в широком смысле — камерности, к уменьшению количества материала, воздействующего на воспринимающего субъекта. Эта тенденция была общей для всех трех компонентов оперы, всех трех искусств, синтезированных в ней — драмы, музыки и литературы.

Общность процессов в художественных видах временных искусств становится главной причиной «предпочтения жанров “более мелкого масштаба” крупномасштабным, возрождения некоторых жанров “малой формы” и даже рождения новых, малых жанровых разновидностей в рамках традиционных жанров» [4]. Большую роль здесь сыграли тенденции в экспрессионистской литературе, где возрастает интерес к новелле, притче — жанрам, которые культивировались задолго до романа и повести, но получили свое «второе рождение» в XX веке.

Принцип монооперы, вызревший в сложной совокупности тенденций симфонии-поэмы, вокального цикла, камерной сонаты, поэмы, оперных сцен симультанного типа, а в истоках — оперной арии как отдельного компонента многоактного оперного спектакля, был не единственным в системе зарождающейся в конце XIX — начале XX вв. одноактной камерной оперы. Среди ее подвидов существует целый ряд достаточно устойчивых в стилистическом плане, то есть повторяющихся из стиля в стиль, жанровых подвидов. Если принцип камерности и параллельный ему, соединяемый с ним принцип лаконизма и афористичности, соприкасаются в конкретном музыкально-сценическом произведении, то разновидности, получаемые при этом, в одноактной камерной опере могут быть представлены следующими поджанрами.

1. *Одноактная опера номерной структуры*, где камерность как константа жанра проявляется чисто масштабно, через количество времени звучания и максимальное сокращение числа актов в спектакле до одного. Такие оперы, как и «большие» оперы, создаются на основе соответствующих либретто, основанных на классической нормативной литературной основе, сжатой до размеров рассказа, новеллы, одноактной пьесы. Таких опер достаточно немного, среди их известных образцов — «Сельская честь» П. Масканы, «Паяцы» Р. Леонкавалло и «Алеко» С. Рахманинова.
2. *Опера-поэма сквозной структуры*, «уложенная» в пределы одного сценического акта. Такие оперы создаются без специально написанного либретто и имеют в основе «буквальное» прочтение литературного поэтического или прозаического текста. К таким операм относятся самые разнообразные произведения, начиная от

итальянской оперы-интермедии и французской комедии-водевиля и заканчивая «Каменным гостем» А. Даргомыжского. Исследователи, в частности, М. Бялик [6: 45], считают подобный подвид камерной оперы еще более ранним, выводя его из опер представителей флорентийской камераты, некоторых опер К. Монтеверди и комических опер В. А. Моцарта.

3. *Опера-картина*, аналогичная жанру симфонической картины в инструментальной музыке. Такие оперы построены на основе симфонизации жанра камерной оперы и содержат смешанную структуру (номерную и сквозную), развитую лейтмотивную систему, широкое применение форм «чистой» инструментальной музыки. Еще одной особенностью опер-картин одночастного масштаба является подчеркнутая в них сценическая репрезентативность действия, при которой визуальный ряд (декорации, костюмы, сценические эффекты) как бы дополняют «недосказанное» музыкой. Такие оперы характерны для русской школы в лице Н. Римского-Корсакова («Моцарт и Сальери» по маленькой трагедии А. Пушкина, отчасти «Вера Шелого» — пролог к «Псковитянке»). Подобные оперы в совершенно иной языковой системе писали уже в XX веке и такие композиторы, как И. Стравинский («Мавра», «гибридная» опера-балет «Пульчинелла»), а также А. Шенберг («Счастливая рука»). Оперы-картины всегда имеют тенденцию к циклизации, что отражено в оперном триптихе Дж. Пуччини («Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки»).

4. *Моноопера*, которая и существует именно в одночастной форме. Моноопера — отдельная жанровая разновидность оперы вообще, выходящая за пределы более узких понятий «одноактность» или «камерность». Оба этих явления ассимилированы монооперой, но данный поджанр имеет особую специфику: в нем «сжатие» произошло не только во времени, но и в пространстве — это опера одного певца-актера, что связано с множеством тенденций предшествующего развития как в вокальной, так и в инструментальной музыке (вокальный цикл, симфоническая поэма, камерная соната-поэма, та же одноактная опера камерного типа). Образцами одноактной монооперы могут служить самые разные произведения — от «Ожидания» А. Шенберга, «Человеческого голоса» Ф. Пуленка до таких опер, как «Письма незнакомки» и «Нежность» В. Губаренко.

Предложенная классификация отражает общие тенденции в эстетике и поэтике оперного искусства последних двух десятилетий XIX–XX века, сохраняющие свою актуальность и по сей день, в веке XXI. Одноактность в соединении с камерностью есть жанровое начало, реализуемое

стилистически достаточно разнообразно. Основными критериями в определении разновидностей (поджанров) одноактной оперы являются не внешние (масштабные) признаки, а особый тип мышления композиторов, стремящихся к концентрированному показу музыкально-сценического содержания в оперном спектакле. Здесь действуют в особом преломлении «пары» и «триады» основных составляющих оперы как жанрово-стилевого комплекса: 1) музыка и поэтический текст (либретто как таковое или его отсутствие); 2) типы симфонизма, представленные через номерную «сюитность» или сквозную «монологичность»; 3) вокально-сценическое воплощение музыкально-литературных идей через образ певца-актера, который в одноактной камерной опере всех поджанров выделяется как центральный, ключевой, а иногда и единственный (монооперы). Музыка, сценарий, вокал — три составляющих оперного спектакля — в одноактной камерной опере всех ее поджанров стремятся к «спрессованности» как по горизонтали (оперное время), так и по вертикали (пространство музыки в фактуре оперных сцен и эпизодов, целостном оперном произведении).

Выводы. Итак, феномен одноактной оперы, выделившейся из «большой оперы» но, одновременно, и лежавшей в истоках оперного жанра, прошел длительный путь эволюции, на котором сформировались его различные жанрово-стилистические модификации. При всем многообразии стилистических решений, одноактные камерные оперы, ставшие весомой составляющей оперного искусства Новейшего времени, несут в себе эстетический «заряд» новой лирической камерности, которая как стилевой знак характерна для постро-мантических стилей во всех жанрах музыкального творчества. В камерной одноактной опере в определенной степени сфокусированы (благодаря синтетичности оперного жанра) тенденции новой музыкальной экспрессии, рождаемой из соотношения музыки, слова, сценического действия, искусства вокала.

Перспективы исследования. Дальнейшее рассмотрение камерной одноактной оперы как сложного и многогранного явления должно опираться на ключевую составляющую оперы как жанра и стиля — искусство сольного пения. Именно этот ингредиент оперы везде выступает как ее константа, без чего опера как разновидность музыкального искусства перестает быть обладателем своего жанрового имени. Перспективы дальнейших исследований в области одноактной оперы связаны с двумя направлениями — изучение конкретных образцов и их постановочных вариантов. Это, как представляется, определяет специфику современных опытов анализа оперных произведений, которые всегда актуализируются через исполнительскую практику, в которой главное — искусство сольного пения.

Література:

1. Адорно Т. В. Камерная музыка / Т. В. Адорно // *Избранное: Социология музыки*; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — Спб.: Универ. книга, 1998. — С. 78–94.
2. Адорно Т. В. Философия новой музыки / Т. В. Адорно; [пер. с нем. Б. Скуратова; вст. сл. К. Чукуридзе]. — М.: Логос, 2001. — 352 с.
3. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 216 с.
4. Басок М. Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра [Электронный ресурс] / Максим Басок. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/sovremennaya-kamernaya-opera-k-probleme-spetsifiki-zhanra>. — Загл. с экрана.
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М.: Наука, 1974. — 232 с.
6. Бялик М. Камерная опера / М. Бялик // *Международный семинар «Проблемы камерной оперы», Москва 18-22 марта 1981 г.* — М.: Сов. центр Междунар. института театра, 1981. — С. 41–52.
7. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Жайворонок Н. Б.; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2006. — 19 с.
8. Конен В. Д. Театр и симония (роль оперы в формировании классической оперы) / В. Конен. — [2-е изд.]. — М.: «Музыка», 1974. — 376 с.
9. Кочнев Ю. О камерной опере / Ю. Кочнев // *Сов. музыка*. — 1970. — № 8. — С. 43–45.
10. Мизитова А. А., Иванова И. Л. Русская одноактная опера конца XIX — начала XX веков // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць ХДУМ ім. І.П. Котляревського*. — Харків, 2003. — Вип. II — С. 127–135.

Рецензент статті: Говорухіна Н. О.,
канд. искусствоведения, доцент,
Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского