**УДК 78.071.1 (477)**

**Лукашев В. А.**

# Режисерське вирішення пластично-просторового образу в сучасній моноопері («Листи кохання» Віталія Губаренка в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені Миколи Лисенка)

Розглянуто специфічні ознаки моноопери в контексті еволюційних змін жанру камерної опери у XX ст. охарактеризовано особливості музичної драматургії моноопери загалом, твору В. Губаренка «Листи кохання» за новелою А. Барбюса «Ніжність» зокрема. Проаналізовано різні версії сценічного втілення твору, зокрема й режисерську інтерпретацію «Листів кохання» автором статті, здійснену в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені Миколи Лисенка. Визначено специфічні режисерські прийоми, співзвучні вимогам сьогодення. Зазначено, що режисерське втілення моноопери, максимально наближене до концептуальної розробки автора, але цікаво й оригінально вирішене в пластично-просторовому образі твору, здійснила 2013 року на сцені Національної філармонії України імені Миколи Лисенка Н. Очеретнюк. В інтерлюдіях герої опери пластично відображали намагання знайти один одного і поєднатися, але між світом реальним та ірреальним – незрима стіна. Моноопера В. Губаренка «Листи кохання» за своїм стилем органічно відображає світові тенденції в сучасному музичному театрі. Цей твір нагадує прийдешнім поколінням, що найвищою цінністю будь-якого суспільства залишається любов, і ніякі прагматичні, меркантильні настрої не здатні заступити її.

**Ключові слова:** моноопера, пластично-просторовий образ, режисерське вирішення.

Світовий музичний театр XX – початку XXI століття характеризується новаторськими пошуками і творчими експериментами, сприяючи появі нових жанрово-стильових формоутворень, одним із яких стала камерна опера та її різновид – моноопера. Формування і розвиток цього жанру зумовлені як творчими, так і суто економічними причинами: серед творчих умов – намагання поглибити і деталізувати психологічний підтекст змісту опери, зосередити увагу глядача на обмеженому «полі дії», збагатити виражальні можливості інструментального супроводу завдяки індивідуалізації тембрів; економічні міркування – більш просте і доступне матеріально-технічне втілення творчого проекту.

Основоположником камерного напряму в українському оперному мистецтві є М. Лисенко. Його опери «Сафо» і «Ноктюрн» стали новими жанровими різновидами: у камерній музичній драмі і ліричній опері-мініатюрі. Експериментальні пошуки М. Лисенка у сфері малих оперних форм продовжили Б. Яновський і К. Стеценко, чий творчий доробок значно вплинув на розвиток камерного жанру. Його психологічна опера-новела «Відьма» й експресіоністична драма «Флорентійська трагедія» Б. Яновського стали в українському музичному театрі першими зразками опер із наскрізною драматургією. К. Стеценко – автор першої української моноопери «Іфігенія в Тавриді», для якої характерні «<...> стиснення драматургічного конфлікту в рамки монологічної сцени, акцентована увага на духовному світі героїні, наскрізний симфонічний розвиток, використання прийомів лейтмотивної драматургії, багатофункціональна роль оркестру <...>»[1].

[1] Толошняк Н. А. Украинская камерная опера (к проблеме эволюции жанра) : автореф. дис… канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Толошняк Наталья Анатольевна ; Киевская гос. конс. им. П. И. Чайковского. – К., 1991. – 23 с.

Творчі пошуки М. Вериківського розширили можливості камерного оперного жанру: опановувалися різні варіанти інтонаційних взаємозв'язків, можливості музичної декламації на ґрунті живої розмовної мови, використовувалися прийоми тональної та лейтмотивної драматургії, збагачувалися функції оркестрової партії.

1960–1980-ті роки в українському камерному музичному театрі позначені появою моноопер-новел[1], сюжетна основа і лібрето яких являли собою короткі епізоди з життя героїв без передмови та післямови, без широкої панорами соціально-історичних процесів, із достатньою умовністю місця і часу дії. У монооперах-новелах переважав монологічний прийом висловлювання у розкритті психологічно насиченого сюжету[2]. Розповідь у них велася від першої особи[3] (монолог-роздуми, оповідь-спогади тощо), широко використовувалися психологічні моносцени[4].

Музична драматургія моноопер[5] передбачала розширення функцій оркестрових партій, які психологічно поглиблювали переживання героїв, збагачували образні характеристики, створені у вокальних партіях, утілювали думки, не висловлені вголос, підсумовували певний етап розвитку сценічної дії, узагальнювали розвиток драматичного конфлікту, режисирували – фіксували увагу на характеристиці певної сценічної ситуації або психологічного стану. У зв'язку з цим значно зростала роль інтерлюдій[6] і симфонічних антрактів, які могли розміщуватися не тільки між картинами, а й у середині них. А це, своєю чергою, вимагало специфічного пластично-просторового вирішення моноопер[7], особливо їх інтерлюдій у втіленні музичної драматургії твору, її психологічного впливу на глядача[8].

---

[1] Стасюк С. А. «Что движет солнце и светила»: оперные новеллы о любви / Стасюк С. А. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2014. – № 2 (23). – С. 63–77.

[2] Алексеева Е. «Нежность» («Письма любви») Виталия Губаренка как жанр монооперы / Е. Алексеева // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. – Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко. Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. – К., 2003. – С. 53–61.

[3] Драч І. Лист як міфологема в оперному контексті / Ірина Драч // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. – Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX – XX ст. – К., 2000. – С. 117–124.

[4] Петриченко М. В. Жанрово-драматический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко (на примере монооперы «Нежность» и оперы-балета «Вий») : автореф. дис… канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Петриченко Марина Викторовна ; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1992. – 20 с.

[5] Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії / Марина Черкашина-Губаренко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. – Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко. Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. – К., 2003. – С. 5–33; Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Марина Черкашина-Губаренко. – Харків : АКТА, 2013. – С. 344–346.

[6] Некрасова Н. Очерк о творчестве В. Губаренко / Н. Некрасова // Советский композитор : сб. ст. – Вып. 1, № 1. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 48–102.

[7] Остроухова Н. В. Твори Віталія Губаренка на одеській сцені / Остроухова Н. В. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2014. – № 2 (23). – С. 27–33.

[8] Черкашина-Губаренко М. Любовь за границами жизни и смерти (ещё раз о драматургическом потенциале монооперы Виталия Губаренко «Письма любви») / Марина Черкашина-Губаренко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. – Вип. 104 : Драматургічна організація музичного твору: – К., 2012. – С. 120–130.

В українському мистецтвознавці ґрунтовно досліджено музичну складову жанру моноопери, її драматургію. На жаль, у працях науковців не набуло відповідного висвітлення режисерське пластично-просторове вирішення цього жанру.

Мета статті – визначити специфічні режисерські прийоми і засоби у вирішенні пластично-просторового образу в сучасній моноопері на прикладі постановки опери Віталія Губаренка «Листи кохання» в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені Миколи Лисенка.

Аналітичну основу дослідження становлять: новела А. Барбюса «Ніжність»[1], лібрето[2] і клавір[3] опери «Листи кохання» В. Губаренка, фотоматеріали, фрагменти кіно- і телеверсій його камерних опер, програми, афіші.

В. С. Губаренко належить до когорти видатних композиторів України покоління шістдесятників, у його творчості синтезовано досвід і здобутки вітчизняної і зарубіжної музики і сформовано нову національну постмодернову традицію, актуальну в умовах сьогодення. У його доробку – кілька десятків творів різних жанрів: опери, балети, інструментальна, камерно-вокальна музика тощо. Найповнішим виявом композиторської обдарованості В. Губаренка стала його оперна творчість – тринадцять творів, різних за жанрами і їх сценічною долею, серед яких значне місце належить моноопері, розвиненій композитором в контексті сучасного світового музичного театру.

Однією з провідних тенденцій музичного театру XX століття стала так звана прозаїзація опери – текст лібрето написано прозою. Видатним майстром з озвучування прози в опері був С. Прокоф'єв, творчим кредо якого стала загострена увага до характерності слова, локального колориту лексики. Характерність мови була провідним фактором створення яскраво індивідуалізованого вокального образу і водночас – джерелом його сценічного, пластично-пантомімічного втілення. Створюючи музику, композитор робив нотатки режисерського характеру з особливостей музичного виконання партій, приділяючи увагу деталям акторської поведінки у вирішенні вокально-сценічного образу, правильному, відповідно до партитури, театральному втіленню опери. Такий метод роботи над оперною виставою був типовим для прокоф'євського музичного театру, театру композитора-режисера.

Зверненням до лібрето у прозі, характерним для оперних новаторів XX ст., відзначався і В. Губаренко, який високо цінував творчість С. Прокоф'єва і багато чому в нього навчився. У 1971 році В. Губаренко написав на власне лібрето моноопери «Листи кохання» за новелою А. Барбюса «Ніжність». «Розробка теми любові як усеохопного почуття, здатного створити диво перетворення, вивести людський дух за рамці фізичного існування в нескінченність вічного життя <...>»[4] наскрізь пронизує партитуру моноопери.

За сюжетом, усі події відбуваються у Франції наприкінці XIX – початку XX століть. Героїня – жінка, яка покінчила з життям, не витримавши трагічної необхідності розірвати стосунки з коханим Луї. Розуміючи, що звістка про її смерть може принести йому непоправне горе і страждання, вона перед тим, як піти з життя, пише

[1] Барбюс А. Нежность // Барбюс А. Новеллы / Анри Барбюс. – М. : Худож. лит., 1980.

[2] Губаренко В. Письма любви: моноопера в 4 ч. по новелле А. Барбюса «Нежность». Либретто / В. Губаренко. – Харьков : ХАТОБ им. М. В. Лысенко, 1971. – 6 с.

[3] Губаренко В. Листи кохання: моноопера в 4 ч. для сопрано та струнного оркестру; за новелою А. Барбюса «Ніжність». Клавір / В. Губаренко. – К. : Муз. Україна, 1976. – 95 с.

[4] Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Марина Черкашина-Губаренко. – К. : АКТА, 2013. – С. 345.

листи до коханого і доручає передавати їх йому послідовно через день після того, як вони розірвали свої відносини, через рік, через одинадцять і, нарешті, через двадцять років, як її вже не було на землі. Героїня розуміла, що ці листи допоможуть Луї перенести розлуку і біль утрати їхніх стосунків, бо вони створять у його уяві відчуття, що вона є, що їх зв'язок ще не увірвався.

Цей твір, моноопера за жанром, написано для солістки і симфонічного оркестру і спочатку його виконували як концертний опус. Вони створювали єдиний, органічно синтезований вокально-симфонічний образ – пристрасний ліричний монолог про всепоглинаюче кохання, сповнене благородного самозречення, кохання, яке пережило смерть. «Композитор відкрив тут для себе можливість реалізувати за допомогою музики драматургію потрійного часу: складного співвідношення реального і вигаданого часових планів. Жінка вигадує в листах своє майбутнє, живе драматичним сьогоденням, готуючись звести рахунки з життям, а думкою звернена до щасливих днів минулого кохання»[1].

В опері чотири вокально-симфонічних епізоди чергуються з трьома симфонічними інтерлюдіями, які, за авторським задумом, є носіями трагічної реальності. Чотири частини твору – чотири листи героїні, сповнені пристрасного почуття кохання, поєднані наскрізним симфонічним розвитком основного музичного образу. У кожному листі героїня постає в новому стані. Її мова знервована, поривчаста, незвично експресивна, сповнена пауз, вигуків, величезного внутрішнього напруження. «Експресивна, вишукано-витончена мелодія мовно виразна. <...> Характер вокальної мелодії органічно пов'язаний зі змістом листів: спогади забарвлюють кантилену у м'які тони, несподіваний емоційний зрив – крик, відчай – негайно фіксується в речитативній мелодії, болісно зламаній, із химерно спотвореним ритмом»[2]. Зв'язок характеру мелодики, ознак її будови з різними сферами змісту свідчить про дотримання композитором прокоф'євських традицій оперної драматургії.

У симфонічних інтерлюдіях, які відіграють роль змістовних зчеплень, розгортаються внутрішній драматичний конфлікт твору, трагедія героїні, яка не змогла пережити розлуки з коханим: «Особливо образну і драматичну роль відіграє тема смерті. Вона зароджується в першій інтерлюдії та, формуючись поступово як думка про невідворотність кінця, що визріває, стає постійним супутником лейтмотиву кохання (друга інтерлюдія – *В. Л.*); це повернення до трагічної реальності, нагадування, яке повторюється все наполегливіше, поки не вимовляється страшне слово "смерть". Акорди траурної ходи є прелюдією до розв'язки драми (третя інтерлюдія – *В..Л.*). <...> Але кода з ніжними вальсовими мотивами увінчує драму світлим ореолом любові»[3].

Прагнення відтворити події сюжету театральними засобами спонукало мене як режисера запропонувати автору, Віталію Сергійовичу Губаренку, увести у виставу ще одну дійову особу – пантомімічну – самого Луї, якому й адресовані листи кохання. Він погодився. Листи на сцені озвучувала у співі Ніжність, а Луї в пантомімі діяв на музиці тексту цих листів.

---

[1] Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії / Марина Черкашина-Губаренко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. – Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко. Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. – К., 2003. – С. 17.

[2] Некрасова Н. Очерк о творчестве В. Губаренко / Н. Некрасова // Советский композитор : сб. ст. – Вып. 1, № 1. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 90.

[3] Там само, с. 93.

Кожен лист закінчувався розлукою Луї з Ніжністю, що було відображено в пантомімі. В інтерлюдіях музика виражала те, що не було сказане під час зустрічей закоханих, але простежувалося в підтексті. І тут виникла ще одна пропозиція: увести у виставу балетну пару як уособлення душ героїв – Ніжності та Луї. Коли наступала оркестрова інтерлюдія, головні персонажі, стоячи на відстані і простягнувши один до одного руки, ніби прощаючись, розходилися по різні боки сцени, йшли за лаштунки чи декоративний ряд, а із-за їхніх спин з'являлись душі Луї та Ніжності, і далі діяли вже тільки вони. Аналогічний прийом застосування двох виконавців у партіях головних персонажів майже в той самий час використала представниця німецького постмодерну П. Бауш у режисерській інтерпретації «Орфея і Еврідіки» К. В. Глюка в жанрі танцопери. Тільки у неї вокал уособлював духовну сферу, а танець – тілесну.

Уведенням у виставу пластично-хореографічних дій персонажів значно посилилося зорове сприйняття подій сюжету, і вистава завдяки такому вирішенню ставала більш виразною і привабливою. Уже після прем'єри провідні артисти нашого театру, балетної та оперної груп, виявили бажання увійти до складу виконавців, завдяки чому в театрі з'явилась вже не одна Ніжність, а три, не один Луї, а чотири, навіть дублювалися балетна пара – душі наших героїв. Це сприяло неофіційному змаганню між різними складами виконавців і, як результат, зростанню професійної майстерності творчої молоді, задіяної у виставі.

Художником, автором сценографії вистави був Володимир Ареф'єв, син головного художника Дніпропетровської опери Анатолія Васильовича Ареф'єва. Він цікаво й оригінально вирішив візуальний образ твору. Я розкрив йому своє режисерське бачення сценічного вирішення постановки, бо йшлося про дві абсолютно різні сфери буття: Ніжності, якої вже немає на землі, це якийсь мертвий простір, і Луї, який живе серед нас, їсть, розважається, читає, це інший – земний світ.

Я просив відокремити місце перебування Ніжності від того місця, де живе, працює, страждає Луї. Мені потрібен був міні-кабінет Луї, якийсь будуар героїні. Художник усе це вислухав, попросив три дні на обдумування. Коли настав час розкрити художнє вирішення вистави, він показав ескіз із парковою алеєю від авансцени в глибину сценічного простору. Осінні дерева в жовтому листі простягалися від авансцени до третього плану, де на підвищенні починалась дорога, яка губилась удалині. Парк, лавки, місце відпочинку... Мені, як режисеру, складно було уявити, як туди все це «втулити». Я зніяковів... Три метри авансцени були вільні, потім станок і сценічне оформлення йшло на підвищення. Ми з художником продовжили хід дерев до краю, зліва і справа поставили лавочки, поділили сценічний простір на дві протилежні за оформленням частини: реальний та ірреальний світ. У реальному житті закохані здебільшого зустрічалися в парку: тут і жовте листя, і букети. В ірреальному світі – середовище для буття Ніжності все було чорним: дерева і лавочки були мертві, з чорного оксамиту ще повиті срібними стрічками, ніби блискавки на небі. На цьому сценографічному тлі й було поставлено виставу.

Коли Луї брався читати наступного листа, з'являлася Ніжність як наслідок візуалізації його змісту. Вона підходила зі спини Луї або збоку, сідала на лавочку, але їх спілкування не було безпосереднім, вони бачили один одного тільки у своїй уяві. Коли персонажі спускалася в зону небуття, то при розставанні з-за них виходили їхні душі, розвиваючи у пластиці уявні події, що були тільки означені при зустрічах закоханих.

Режисерське вирішення змісту першого листа і першої інтерлюдії відбувалося так: на сцені після оркестрового вступу з'являвся Луї з листом в руках від Неї, і звучало невідомо звідки – з-за дерев чи з-за лаштунків: «Мій дорогий маленький Луї... Все закінчено... Ми з тобою більше не побачимося, не побачимося... Ти цього не хотів.

Ти готовий був зробити все, щоб ми були разом, були разом. Але розлучитися було необхідно. Я не шкодую про те, що опиралася цьому рішенню, але опиралася тобі, собі, нам, – і коли ти учора ридав, зарившись головою в подушку, і коли ти двічі підіймав до мене своє полум'яне обличчя і, врешті-решт, увечері, у сутінках, я вже не бачила твоїх сліз... <...> І ось, я починаю тобі писати, я починаю писати... Правда, це буде зв'язок від мене до тебе, ти ніколи не будеш знати моєї адреси, але це єдине, що завадить нашій розлуці перетворитися на повний розрив. Я обіймаю тебе востаннє, так ніжно, так ласкаво... і на такій величезній відстані...»[1]. Під час читання першого листа в пластично-пантомімічному вирішенні образу Луї помітна нестерпна туга за втраченим коханням, непереборне бажання за будь-яку ціну знайти свою Ніжність. У пластичному вирішенні образу головної героїні теж простежується внутрішня боротьба між бажанням поєднатися з коханим і невідворотністю прийнятого рішення – піти з життя. З початком оркестрової інтерлюдії Ніжність і Луї відходили до дерев, а із-за них з'являлися їхні душі, які пластично-хореографічними засобами виражали невисловлені почуття, нездійснені мрії про щасливе кохання.

Другий лист: «Я знову розмовляю з тобою... Ось уже цілий рік, як ми – більше не ми... Я знаю, ти мене не забув... Ми ще занадто разом, щоб я перестала відчувати твій біль, твій біль, як свій! Але дванадцять місяців, які пройшли, оповили минуле серпанком смутку... Так, уже серпанок!..»[2]. У цей час у музиці звучить фрагмент французького шансону – вальсу, який згадує і співає героїня: «И там где двое шли, луной озарены, одна лишь тень видна в свете луны...» У цей час головні герої ставали під таким ракурсом, що не бачили один одного і між ними пролягала велика тінь. Одна. А їх двоє. Режисерським вирішенням другої інтерлюдії передбачено розкриття пластично-хореографічними засобами сутності поступового віддаляння героїв, їхнього буття нарізно, із незагоєною раною від розлуки, не зниклою тугою за часом спільного щастя.

Третій лист: «Минають роки... Одинадцять років... Знов я з тобою, мій маленький Луї! Чи не правда, я схожа на сон – проходжу зовсім близько, але до мене неможна доторкнутися... <...> у мене з'явилося нове особливе почуття до тебе: ніжність... ніжність... ніжність»[3] Третя інтерлюдія становить драматичну розмову між героями перед їх остаточним розривом. Пластично-хореоргафічними засобами в ній розкривається весь драматизм ситуації, коли двоє закоханих через певні обставини не можуть більше бути разом.

І лише у четвертому листі героїня повідомляє коханому, що вона не змогла пережити розлуки і вже двадцять років, як пішла з життя. Лише тепер він дізнається, що її вже давно немає на світі: «Є якесь страшне одкровення в цій нашій останній розмові сьогодні, коли так тихо і так здалеку ми говоримо і чуємо один одного: ти мене, якої давно вже немає, я тебе, який не знав, чим була я усі ці роки... Я щезну з життя. Не хочу говорити, як. Тяжкі подробиці можуть завдати тобі нових страждань, навіть через багато років. Закінчую на цьому, тому що не смію розказати тобі про своє величезне, величезне, шалене кохання. Та про ніжність, яка більша, ніж це кохання...»[4]. І Ніжність, як останній спогад любові, посилає крізь роки коханому нагадування про себе видінням птаха у польоті.

---

[1] Губаренко В. Письма любви: моноопера в 4 ч. по новелле А. Барбюса «Нежность». Либретто / В. Губаренко. – Харьков : ХАТОБ им. М. В. Лысенко, 1971. – С. 4.

[2] Там само, с. 4.

[3] Там само, с. 5.

[4] Губаренко В. Письма любви: моноопера в 4 ч. по новелле А. Барбюса «Нежность». Либретто / В. Губаренко. – Харьков : ХАТОБ им. М. В. Лысенко, 1971. – С. 5.

Цей твір належить до перлин творчості Віталія Губаренка, він – зразок жанру камерної опери, і не тільки в Україні. У 1980-х роках мене запросили на Міжнародну конференцію з проблем розвитку камерної опери в Німеччині, серед делегатів якої були представники восьми країн. Ми відвідали десять німецьких міст: Берлін, Лейпциг, Дрезден, Кельн та ін., і в кожному дивились виставу, утілену останнім часом. У рамках роботи конференції ми мали змогу обговорити й висловити свої міркування щодо подальшого розвитку даного жанру. Це була надзвичайно корисна поїздка, яка дала можливість подивитися на тогочасний зарубіжний музичний театр з іншої точки зору. Після кожної вистави учасники конференції збиралися й обмінювалися думками. На одному з таких обговорень я проілюстрував свій виступ аудіозаписом з опери В. Губаренка «Листи кохання», у якому першою виконавицею партії Ніжності була Валентина Соколик. При від'їзді на конференцію, за порадою Марини Романівни Черкашиної-Губаренко, я взяв із собою три платівки і три клавіри моноопери. Після прослуховування платівки до мене буквально кинувся натовп учасників конференції з питанням: де взяти клавір? Я віддав три клавіри, три платівки, залишившись без нічого. Шестеро учасників конференції розбіглися задоволені, а всі інші були готові розірвати мене на шматки, що я вже нічого не міг їм дати. Після конференції цю оперу почали ставити у багатьох містах Німеччини, зокрема й у виконанні В. Соколик, яка на той час переїхала до цієї країни на постійне проживання. Це свідчить про європейський контекст української музичної творчості, яка відповідає сучасним міжнародним вимогам.

Тільки за життя композитора моноопера «Листи кохання» виконувалася понад п'ятдесят разів, її було поставлено в різних версіях у Києві, Пермі, Москві, Одесі, Харкові, Ленінграді, Дніпропетровську. Її творче життя триває й після смерті В. Губаренка.

2004 року до вечора пам'яті композитора на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету імені Миколи Лисенка режисер Л. Куколев здійснив нову сценічну версію опери з детальною розробкою пластичної партитури головної героїні для створення зворушливого ліричного образу.

Свій оригінальний сценічний варіант твору запропонувала в Національній філармонії України імені Миколи Лисенка режисер І. Нестеренко, яка ризикнула ввести в партію Луї спеціально підібраний розмовний текст, що значно загострило трагедійну розв'язку сюжету.

У постановці «Листів кохання» режисера Л. Леванової в Музеї Михайла Булгакова (2010) у партії Луї, окрім розмовного тексту, перед фіналом з'явився новий музичний епізод – «Елегія» В. Сильвестрова на текст І. Губаренко «Я вымолю тебя у всех разлук», що надало образу героя відчуття світлого смутку за втраченим коханням.

2011 року на сцені московської Нової опери імені Є. Колобова режисер А. Чепінога запропонувала свої цікаві новинки, пов'язані з роздвоєнням героїні, зумовленим роками, які минули між отриманням листів. На початку третього листа (через одинадцять років) образ героїні ніби починає роздвоюватися, змінюватися, дорослішати, як у її вигаданому світі, так і, за її розумінням, в уяві коханого. Підміну актриси на старшу за віком глядач виявляє не відразу, оскільки обидві виконавиці зовнішньо схожі, до того ж, пластичні рухи героїні зберігають її індивідуальність, незважаючи на буцімто прожиті роки.

Своє режисерське втілення моноопери, максимально наближене до концептуальної розробки автора, але цікаво й оригінально вирішене в пластично-просторовому образі твору, здійснила 2013 року на сцені Національної філармонії України імені Миколи Лисенка Н. Очеретнюк. Їй вдалося не повторювати попередні версії «Листів

кохання», а дати свою інтерпретацію відомого твору. В інтерлюдіях герої опери пластично відображали намагання знайти один одного і поєднатися, але між світом реальним та ірреальним – незрима стіна.

Моноопера В. Губаренка «Листи кохання» матиме тривале сценічне життя, оскільки за своїм стилем вона органічно відображає світові тенденції в сучасному музичному театрі. До того ж, цей твір нагадує прийдешнім поколінням, що найвищою цінністю будь-якого суспільства залишається любов, і ніякі прагматичні, меркантильні настрої не здатні заступити її. Піднесене живе у кожному серці, тільки треба вміти його бачити.

## Список використаної літератури


1. Алексеева Е. «Нежность» («Письма любви») Виталия Губаренка как жанр монооперы / Е. Алексеева // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. – Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко. Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. – К., 2003. – С. 53–61.
2. Барбюс А. Нежность // Барбюс А. Новеллы / Анри Барбюс. – М. : Худож. лит., 1980.
3. Губаренко В. Листи кохання: моноопера в 4 ч. для сопрано та струнного оркестру; за новелою А. Барбюса «Ніжність». Клавір / В. Губаренко. – К. : Муз. Україна, 1976. – 95 с.
4. Губаренко В. Письма любви: моноопера в 4 ч. по новелле А. Барбюса «Нежность» : либретто / В. Губаренко. – Харьков : ХАТОБ им. М. В. Лысенко, 1971. – 6 с.
5. Драч І. Лист як міфологема в оперному контексті / Ірина Драч // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. – Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX – XX ст. – К., 2000. – С. 117–124.
6. Некрасова Н. Очерк о творчестве В. Губаренко / Н. Некрасова // Советский композитор : сб. ст. – Вып. 1, № 1. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 48–102.
7. Остроухова Н. В. Твори Віталія Губаренка на одеській сцені / Остроухова Н. В. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2014. – № 2 (23). – С. 27–33.
8. Петриченко М. В. Жанрово-драматический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко (на примере монооперы «Нежность» и оперы-балета «Вий») : автореф. дис… канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Петриченко Марина Викторовна ; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1992. – 20 с.
9. Стасюк С. А. «Что движет солнце и светила»: оперные новеллы о любви / Стасюк С. А. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2014. – № 2 (23). – С. 63–77.
10. Толошняк Н. А. Украинская камерная опера (к проблеме эволюции жанра) : автореф. дис… канд. искусствоведения; спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Толошняк Наталья Анатольевна ; Киевская гос. конс. им. П. И. Чайковского. – К., 1991. – 23 с.
11. Черкашина-Губаренко М. Любовь за границами жизни и смерти (ещё раз о драматургическом потенциале монооперы Виталия Губаренко «Письма любви») / Марина Черкашина-Губаренко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. – Вип. 104 : Драматургічна організація музичного твору. – К., 2012. – С. 120–130.
12. Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії / Марина Черкашина-Губаренко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. – Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко. Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. – К., 2003. – С. 5–33.

13. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Марина Черкашина-Губаренко. – К. : АКТА, 2013. – 392 с.

**Лукашев В. А. Режиссерское решение пластическо-пространственного образа в современной моноопере («Письма любви» Виталия Губаренка в Харьковском национальном академическом театре и балета имени Николая Лысенко).** Рассмотрены специфические признаки моноопереы в контексте эволюционных изменений театра камерной оперы в XX ст., особенности музыкальной драматургии моноопереы в целом и произведения Виталия Губаренко «Письма любви» по новелле Анри Барбюса «Нежность». Охарактеризованы разные версии её сценического воплощения, в частности – режиссерская интерпретация «Писем любви» автора статьи (Харьковский национальный академический театр оперы и балета имени Н. Лысенко). Отмечено, что режиссёрское воплощение моноопереы, максимально приближенное к концептуальной разработки автора, но интересно и оригинально решено в пластически-пространственной образе произведения, осуществила 2013 года на сцене Национальной филармонии Украины имени Николая Лысенко Н. Очеретнюк. В интерлюдии герои оперы пластически отражали попытки найти друг друга и объединиться, но между миром реальным и ирреальным – незримая стена. Моноопера В. Губаренко «Письма любви» по своему стилю органично отражает мировые тенденции в современном музыкальном театре. Это произведение напоминает грядущим поколениям, что высшей ценностью любого общества остаётся любовь, и никакие прагматические, меркантильные настроения не способны её заменить. Определены специфические режиссерские приемы, созвучные требованиям современности.

**Ключевые слова:** моноопера, пластическо-пространственный образ, режиссерское решение.

**Lukashov V. A. Director's Plastic and Spatial Resolution of the Image in Contemporary Mono-Opera (Exemplified by Production of Vitaly Hubarenko Opera "Love Letters" at the Mykola Lysenko Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre).** The specific features of mono-opera are examined in the context of evolution changes in genre of chamber opera in the twentieth century. The characteristics of both the drama of mono opera and especially the Vitaly Hubarenko's work "Letters of Love" after Henri Barbusse's novel "Tenderness" are investigated in this article. Different versions of its stage production, including the director's interpretation of the article's author, made at M. Lysenko Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre are proposed for consideration. Specific director's devices according to the contemporary requirements are defined. It is noted that the director's incarnation of mono-opera is as close as possible to the conceptual design of the author, but it is interestingly and originally worked out at the level of plastically-spatial form of the composition, produced by N. Ocheretnyuk in 2013 on the stage of the Mykola Lysenko National Philharmonic of Ukraine. This work reminds the future generations that the highest value of any society is love, and there are no pragmatic, materialistic affection able to replace it.

**Keywords:** mono-opera, plastic-spatial image, the director's decision.