

Поліщук Ю. І.

«Монологи Джульєтти» Віталія Губаренка: ВІД АВТОРСЬКОЇ ПАРТИТУРИ ДО СЦЕНІЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ

Творчість Віталія Губаренка, перу якого належить 13 оперних творів різних жанрів, досліджена в українському музикознавстві далеко не в повному обсязі. На жаль, не часто звертаються до неї і в сучасній театральній практиці, що зумовлено складними обставинами, у яких перебуває останніми десятиліттями український оперний театр. Водночас більшість його опер мали вдалу сценічну долю, а до деяких із них постановники зверталися неодноразово.

Камерна опера Віталія Губаренка «Монологи Джульєтти» за його життя звучала тільки в концертному виконанні і не набула сценічного втілення. Багато в чому це пояснювалося незвичністю її жанрової природи. Коли цю оперу готували до постановки на сцені оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського як випускню виставу режисерського курсу, стало зрозумілим, з яким складним і своєрідним музично-драматургічним матеріалом довелось зіткнутися мені як режисеру-початківцю. Перш ніж прийшло необхідне рішення, довелось докладно вивчити й осмислити сам твір. Результати цього осмислення вплинули на формування концепції вистави.

Мета статті – проаналізувати лібрето, звернути увагу на те, як трансформується літературний матеріал у музиці, розглянути особливості музичної драматургії з погляду її сценічного потенціалу. Попередня аналітична робота стала основою для формування режисерського задуму, який базується на вивченні й аналізі авторської партитури і співвідноситься з проблемами, актуальними й сьогодні.

«Монологи Джульєтти» – це оригінальне втілення вічної теми, утвердження цінності людського кохання. Музичний матеріал незвичний і цікавий, представляє основні колізії твору В. Шекспіра в новому освітленні. Це вже ніби метаісторія, у якій діють лише два персонажі – патер Лоренцо і Джульєтта. У лібрето, створеному М. Р. Черкашиною-Губаренко, композицію вибудовано як спогади і переосмислення патером Лоренцо минулої трагедії.

Нагадаємо, що історія Ромео і Джульєтти не залишила байдужим жодного майстра, який торкнувся цього сюжету, жодного читача і глядача п'єси. До музичної інтерпретації образів і колізій трагедії зверталися такі видатні композитори, як В. Белліні, Ш. Гуно, П. Чайковський, С. Прокоф'єв. Балет останнього – це вже погляд на події людини ХХ століття, сповненого ворожнечі, знецінення людського життя. Це наштовхнуло композитора на нове осмислення теми. С. Прокоф'єв розширив мольовничий фон, на якому відбувалися події, протиставив строкатість масового дійства, яскравих сцен зовнішнього життя середньовічної Верони і внутрішній світ закоханих, які творять власний всесвіт і стверджують свої закони. Як зазначає у статті Наталія Чирко, «саме ХХ століття з його тяжінням до міфологізації» і до міфотворчості надало можливість «по-новому прочитати відомий шекспірівський сюжет»¹. Версія, яку запропонував композитор Віталій Губаренко, виникла майже через 50 років після появи відомого балету Сергія Прокоф'єва. Якщо у С. Прокоф'єва відбу-

¹ Чирко Н. Віталій Губаренко: сторінки творчості / Наталія Чирко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Статті, дослідження, спогади. – К., 2003. – С. 143.

вається самоствердження сфери кохання у її протистоянні тиску соціуму, то у концепції В. Губаренка все зовнішнє не просто відкидається, а тлумачиться як відгомін подій, що вже відбулися. Оцінюються у творі їх моральні наслідки, ставиться запитання про причини і винуватців смерті молодих людей, які своїм коханням прагнули подолати ненависть і ворожнечу.

Дуже важлива особливість драматургічної побудови сюжету полягає в тому, що в камерній опері В. Губаренка немає одного із двох головних персонажів історії В. Шекспіра – Ромео. Така ідея народилася у композитора задовго до написання «Монологів Джульєтти». Він хотів створити серію жіночих портретів на основі найвідоміших жіночих образів у класичній літературі, об'єднавши їх загальною назвою «Опера в портретах». Але цей задум не судилося здійснити. Серед безлічі героїнь, пов'язаних із темою жіночих долі і жіночого кохання, була і Джульєтта. Їй присвячено камерну оперу В. Губаренка. Композитора цікавило саме жіноче кохання, хоча виокремити монологи лише Джульєтти було дуже важко, настільки глибоко вони вписані у сцени з Ромео. Бажання показати Джульєтту без Ромео залишилося головним. Це стало можливим завдяки шекспірівському тексту. Як пише відомий шекспірознавець А. Анікст, у п'єсі провідна роль у стосунках закоханих належить саме Джульєтті. Власне, їй доводиться вирішувати всі проблеми, долати перешкоди. Зокрема вона є ініціатором таємного шлюбу з Ромео, розуміючи, що одержати на нього офіційний дозвіл батьків неможливо. Цікаво, що в оригінальному тексті говориться не «Ромео і Джульєтта», а «Джульєтта і її Ромео». У В. Шекспіра Джульєтта є провідною, рушійною силою сюжетного розвитку.

Коли монологічні висловлювання Джульєтти у лібрето сконцентрувалися у самостійні фрагменти, стало зрозумілим, що у п'єсі В. Шекспіра рух фабули забезпечується взаємодією двох персонажів – Джульєтти і Лоренцо. Лоренцо постає в ролі коментатора подій і водночас їх активного учасника. У лібрето події розвивають за принципом кінострічки – Лоренцо відновлює у пам'яті те, що вже трапилося, події постають фрагментами у його свідомості, як монтаж кадрів. Він згадує і коментує трагедію, яка не дає йому спокою довгі роки. Для такого монтажу було потрібно не тільки відібрати слова Джульєтти з шекспірівського тексту, а й почати розповідь ретроспективно, зі спогаду Лоренцо про смерть двох коханих. Для цього було взято завершальний монолог із п'ятої дії, а далі композиційно перед кожним із наступних спогадів уплетено монологи Джульєтти, ніби не реальної героїні, а образу, народженого уявою Лоренцо, який знову переживає смерть закоханих.

Композитор визначив жанр твору як «ліричні сцени». За композиційну основу опери взято зміну контрастних сцен, які створюють кілька драматургічних хвиль зі вступом і репризою. При цьому весь завершальний монолог Лоренцо розподілено на частини – як коментар до всіх подій, які відбувалися послідовно.

Зовнішньо композиційна побудова є такою:

Вступ.

1. Лоренцо (завершальний монолог – констатація смерті закоханих).
2. Повернення Джульєтти в пам'яті Лоренцо (Джульєтта освідчується в коханні до Ромео, сцена під балконом і молитва ночі).
3. Лоренцо – розповідь про таємне вінчання коханих.
4. Джульєтта – монолог після смерті Тібальта: звинувачення Ромео, потім виправдання його і пророцтво.
5. Лоренцо – розповідь про очікуване весілля Паріса і Джульєтти, виклад придуманого рятівного плану (єдиний діалог двох учасників).
6. Джульєтта – важке рішення прийняти зілля (жах, уява страхітливих примар у склепі, де вона повинна прокинутися).

7. Лоренцо – розповідь про провал плану і смерть Ромео.
 8. Джульєтта – пробудження.
 9. Лоренцо – покаяння (пряме звернення до Джульєтти).
 10. Джульєтта – прийняття рішення померти.
 11. Лоренцо – канонічна молитва (*Domine Jesu Christe*).
- Реприза – завершальний монолог Лоренцо.

Таким чином, протягом усього розвитку подій персонажі опосередковано взаємодіють. Вони перебувають у різних часових вимірах. Ромео існує лише в уяві Джульєтти. Виникає роздвоєння у сприйнятті героїв, коли пара Лоренцо-Джульєтта ніби трансформується у пару Джульєтта-Ромео, яка ще більш нереальна, ніж перша.

Відтворювана дія ніби має характер «нереального у реальному». Цим вона і приваблює, настільки широкими можуть бути можливості для втілення твору на сцені. Образ Ромео з'являється у кульмінації, коли стає відомо про його смерть і Джульєтта до нього звертається, докоряючи, що не залишив отрути для неї. Але це не означає, що потрібно вводити у сценічну дію Ромео як персонаж. У музичному матеріалі його теми немає. Водночас у партитурі є кілька ключових лейтмотивів. Як зазвичай, розгадку сценічного вирішення слід шукати в музиці.

У творі головною є тема нічної знемоги Джульєтти. Ця тема проходить червоною ниткою крізь усі сцени і трансформується під впливом насиченої музично-тембрової палітри. З першою появою Джульєтти музичними засобами характеризується її образ – легкість, танцювальність і водночас якась примхливість мелодики. На тлі теплого тембру скрипок виділяється холодний тембр віброфона – знак того, що Джульєтта перебуває не в реальності, а в уяві Лоренцо.

Образ Лоренцо підтримується в оркестрі органом. Це ніби його світ, світ священника. В. Губаренко вперше для повноти звучання ввів у партитуру орган. Адже саме Лоренцо як духовний наставник зважився повінчати закоханих, він дав випити Джульєтті сонне зілля, він щосили сприяв цьому шлюбу, щоб кохання пододало ненависть. Та подальше нещастя, трагедія, яка сталася, лишилася, фактично, на його совісті. Тому й постала ідея ретроспективи: дати можливість Лоренцо обміркувати, якою мірою він винен, чи правий він був, коли зважився на такі небезпечні кроки.

Як можна зробити висновок із трактування композитором образу Лоренцо, хоч суб'єктивно він винен у тому, що сталося, але його вина має надособистий характер, чим власне й характеризується справжня трагедія. Задум автора полягав у тому, що Лоренцо – священник, який знає, що він є провідником Божим – добра і вічної любові на землі. Можливо, він приходить на могили Ромео і Джульєтти, щоб у молитві «поговорити з Богом». Відновлюючи у пам'яті усі події до мікроскопічної точності, він тим самим аналізує їх, пробує зрозуміти свою помилку.

У першому монолозі Лоренцо стверджує, що за допомогою таємного шлюбу між Ромео і Джульєттою хотів примирити дві ворогуючі родини. Він керувався мирськими законами. Можливо, тому Лоренцо так страждає і вважає себе винним у цій трагедії? Аналізуючи ті трагічні події, Лоренцо немов би запитує себе: чи був інший шлях досягти мети? Чому для примирення знадобилася така велика жертва? Підтвердження тому – інтонація запитання у музичному матеріалі вступу, який проходить лейтмотивом крізь усю оперу. Але якщо постало запитання, значить потрібно шукати й відповідь на нього. І відповідь є – це молитва *Libera me*. Такого тексту у трагедії В. Шекспіра немає. На прохання композитора у лібрето введено канонічний текст латинської молитви. Лоренцо хотів примирити ворожнечу любов'ю, а примирив смертю. Звідси конфлікт твору, який відбувається на всіх рівнях – і сценічному, і музично-тематичному, і темброво-колористичному: конфлікт між любов'ю і смертю.

Останні такти твору дуже світлі, хоча за фабулою герої вже мертві, але за сюжетом вони воскресли як символи щирого кохання. Тому молитва Лоренцо – це його відповідь: так мало статися для того, щоб люди знали і пам'ятали про великий дар Бога людству – про кохання, здатне піднятися над ненавистю, усім, що роз'єднує людей.

Щодо монологів героїні, які воскресають у пам'яті Лоренцо, це для нього проживання знову низки головних подій, повернення до яких дало йому змогу зрозуміти, що справжнє кохання здатне здолати навіть смерть. Конфлікт твору полягає у тому, що, з одного боку, тут є Джульєтта, яка стверджує – любов сильніша за родову ворожнечу, а з іншого, – Лоренцо, який став мимохіть винуватцем трагічного фіналу історії двох закоханих. Джульєтта, ніби заново проживаючи на очах у Лоренцо всі етапи у відносинах з Ромео, тим самим переконує його в тому, що справжнє кохання вічне. Лоренцо отримав відповідь: смерть – це не кінець людського життя, і в цій історії вона не роз'єднала, а поєднала двох закоханих. Усе, що сталося, було не даремне – Господь вів Лоренцо, щоб ця історія була прикладом для всього людства. Любов має стати сенсом людського життя. Авторська ідея полягає в тому, що над силою кохання не владна навіть смерть.

У музичному матеріалі звертає на себе увагу введення у партитуру великої групи ударних інструментів, а також відмова від духових інструментів. Замість них аналогічні функції виконує введений у партитуру орган. Опера не має увертюри, є невеликий вступ. У вступі звучить «мотив питання» – питання патера Лоренцо. Можна трактувати його так: чому загинули Ромео і Джульєтта, чому він не зміг їх урятувати, де зробив помилку, що не дає йому спокою? Тематичний матеріал вступу протягом усієї опери вривається як невблаганний фатум у роздуми Лоренцо. Характерно, що музичної лейттеми самого Лоренцо тут немає, це тема ситуації, у яку він потрапив. Але є лейттема Джульєтти, яка змінюється і трансформується до невпізнання під впливом теми вступу. В опері композитор вводить і третю важливу тему – тему кохання. Кохання не тільки Ромео і Джульєтти, а загалом ідеалу кохання. Тема виникає на противагу іншій – темі вступу, далі вводиться невеликими фрагментами в епізод молитви Лоренцо і завершує всю оперу.

Музична мова опери складна. Вона спирається на розширену тональність і загострену дисонансну гармонію. Лише в деяких фрагментах виникають вловимі слухом мелодійні острівці. У вокальних партіях переважає інструментальний тип викладу, і це відповідає стилістиці музики ХХ століття.

Як музика і музична драматургія твору може підказати режисерський задум? Історія Ромео і Джульєтти як у В. Шекспіра, так і у В. Губаренка є символом вічного кохання, ідеалом вірності і відданості. Наш час із його розмитими моральними цінностями, а частіше – прямою їх зневагою призвів до втрати здатності зберігати у серці кохання, і воно перестало бути сенсом людського життя. У цьому житті переважають ворожнеча і ненависть, лише вічності властива любов, а ненависть вмирає разом зі смертю. І це підштовхнуло до вирішення вистави – показати на сцені історію, яку воскрешає у своїй пам'яті патер Лоренцо. Воскресити цю легенду, затерту, розірвану часом, щоб вона знову і знову хвилювала серця, щоб наше покоління розуміло: коли любов настільки велика, що над нею не владна навіть смерть, ця любов вічна на всі часи.

Жанр вистави було визначено як філософську притчу. Центральним образом стало воскресіння забутого ідеалу кохання, яке збереглося лише на затертих сторінках тексту В. Шекспіра. Кохання, яке наш час із його бездуховністю розірвав, як непотрібну книгу. Тому сценографічне вирішення полягало у тому, що простір сцени весь був вистеленим розкиданими гіперболізованими сторінками старого рукопису і такою ж рваною палітуркою книжки. Остання перетворюється у сцені склепу на павутину. З епізоду в епізод сторінки поступово «виростають у вертикаль», воскрешаючи всю історію в пам'яті патера Лоренцо. Усі персонажі – це герої, які зійшли зі сторінок трагедії В. Шекспіра.

Для загострення конфлікту у виставу було включено балетну групу, яка веде контрнатскрізну дію. Це той «натоп», те суспільство, які ніколи не змінювалися – ні

тоді, за часів В. Шекспіра, ні тепер. Ці люди мертві духовно, але продовжують бути в усі часи. Це те суспільство, яке заперечує духовність, піднесеність. Натовп, який поспішає насолодитися життям, вважаючи, що смерть – це остання інстанція. Ці люди бояться кохання і тому не розуміють його. У балеті працює всього чотири персонажі. У пролозі – це натовп без обличчя. Протягом усієї вистави вони персоніфікуються як відлуння минулого, яке переслідує Джульєтту. З розвитком сюжету деякі з них перетворюються в алегоричні форми. Наприклад, виникають образи смерті і померлого Тібальта. Маска супроводжує їх крізь усю виставу – від млявої, безликої (без ознак обличчя) до карнавальної та алегоричної. Не важливо, яку душу чи бездушність приховує маска, головне, що вони – суспільство без особистих рис обличчя, яке прикривається маскою як бронею, боячись страждань, переживань, закриваючи у своїх серцях щирі почуття. Вони, по суті, заперечують кохання. Їхні дії провокують на зраду, і Джульєтті постійно потрібно опиратися їм, здійснювати вибір у тій чи іншій ситуації.

З початком вистави, з першими ударами грому, як пророцтво, на цей натовп падає прокляття, змушуючи діяти, захищатися. Завдяки сценічній пластиці виникає асоціація з картиною «Загибель Помпеї». Натовп тримає меч як символ ворожнечі. З останніми ударами оркестрового *tutti* у вступі меч утикають у планшет авансцени. Меч, крім ворожнечі, є знаком виклику, віщує смерть, перетворюючись у фіналі на знак символічної могили Ромео. Своєю формою меч символізує гіпертрофований кинджал у сцені смерті Джульєтти. Меч є хрестоподібним знаком долі і відраховує протягом вистави епізоди життя героїв, рухаючись за принципом сонячного годинника тінню від монологу до монологу.

Розірвано ланцюг часів, ланцюг буття, який пов'язував покоління. Щоб яскравіше показати, як на натовп громом падає прокляття, у виставі було використано сучасну світлову апаратуру – стробоскоп. На затемненій сцені фрагментарно він виривав, висвічував окремі епізоди мізансцен балетної групи, створюючи образ розривів. Містичною появою Лоренцо в усій цій сцені створюється враження виклику на суд Божий. Але цього разу Лоренцо сам себе засудив. Залишившись наодинці, він починає поступово воскресити всю історію. При цьому величезні сторінки помірно піднімаються вгору з епізоду в епізод. Весь сценографічний задум – це рух цих листів: від розірваності до воскресіння, до возз'єднання, як прагне до возз'єднання з Ромео сама Джульєтта. Уся конструкція протягом вистави поступово піднімається, зникаючи угорі у фіналі. Світлова партитура також працює за принципом руху від мороку до світла.

Введення балетної групи зумовлено тим, що в задумі автора і в музичному матеріалі вже закладено іносказання. Це ніби постлюдія, погляд у минуле з позиції сьогодення. Адже Джульєтта, як і це суспільство, існує в уяві Лоренцо. Це в ньому вирує конфлікт; він мучиться запитанням – чи правильно вчинив і чому програв; він переживає роздвоєння: з одного боку, – це суспільство, поряд із яким він живе, у якому діє закон: «жити без любові набагато зручніше, можна уникнути душевного болю і всякої життєвої колізії». З іншого боку, – це Джульєтта, яка стверджує, що тільки кохання є сенсом людського життя. Їй з епізоду в епізод доводиться чинити опір натовпу і постійно здійснювати вибір. Для Лоренцо це кінострічка прожитого життя – він не може змінити її, не може втрутитися, але намагається врятувати Джульєтту.

Вистава має сім епізодів:

- 1) Пролог.
- 2) Бал Джульєтти.
- 3) Смерть Тібальта.
- 4) Сцена із зіллям.
- 5) Склеп.
- 6) Смерть Джульєтти.
- 7) Покаяння і Воскресіння любові.

Хотілося б увиразнити думку, що це Джульєтта рятує Лоренцо, доводячи: так мало статися, і його провини у цьому немає. Тільки завдяки жертвам і стражданням можна зберегти цю історію у вічності, змінити душі людей, таким чином рятуючи їх.

В епізоді балу грайлива Джульєтта – дівчинка, яка намагається позбутися настирливих кавалерів і подруг, залишитися наодинці зі своєю мрією про Ромео. В епізоді смерті Тібальта перед поглядом Джульєтти постає картина бою і смерть брата. За задумом композитора, у цій сцені всі дії Джульєтти – відгук на події, які вже трапились. Але у виставі спосіб існування акторів на сцені (безконтактна взаємодія за принципом четвертої стіни як дзеркала) надав можливість створити у співавторстві з балетмейстером В'ячеславом Вітковським умовну мізансценічну поліфонію. На першому плані Джульєтта, яка уявляє собі цей двобій, не маючи можливості щось змінити, на другому – сам двобій, на третьому – Лоренцо як живий свідок того, що відбувається. Усі три плани працюють в умовній взаємодії. При цьому балетмейстер-постановник майстерно розробив сцену самого поєдинку, у якому діють три персонажі: озброєний Тібальт, беззбройний Ромео і войовнича Валькірія, яка вкладає меч у руки Ромео і радісно тріумфує у момент смерті Тібальта. Ромео, який прийняв меч із рук смерті, прирікає себе на загибель. Цей епізод, безперечно, працює на жанр вистави.

У сцені, коли Джульєтта вирішує випити снодійне зілля, перед нею проходить усе її життя. Вихором влітають учасники карнавалу, іронічно пританцьовує карнавальна діва, з'являється привид мертвого Тібальта, переслідуваний образом смерті. Образ прокаженого символізує страхи Джульєтти. Наступна сцена, спогади Лоренцо про смерть Ромео, вирішена теж умовно. Величезні рукописи, навислі над землею, залиті кривавим світлом. Меч на авансцені перетворюється на знак могили Ромео. Смерть коханого для Джульєтти, яка щойно прокинулася, уже сталася.

В епізоді смерті Джульєтти на сцені знову виникає безликий натовп, люто розгойдуючи сторінки книги, вторячи бою дзвонів в оркестрі. Зі смертю коханого весь світ ніби водночас руйнується у Джульєтти на очах.

Загибель Джульєтти вирішена умовними засобами: у присутності «натовпу» вона змогла зупинити рух навколо себе, приймаючи найголовніше рішення свого життя – поєднатися з коханим. Джульєтта вмирає на мечі, який символізує кинджал, обвиваючись навколо нього, падаючи навznak. Під час молитви патера Лоренцо все миттєво затихає.

Фінальний епізод є вирішальним для всього задуму вистави – заклик Лоренцо і вчинок Джульєтти змогли привести цей «натовп» до покаяння і воскресили не тільки ідеали кохання, а й закам'янілі душі. Повільно, поступово рухаються вгору сторінки книги і з'єднуються нагорі, воскрешаючи цю історію. Очистивши свої душі, люди знімають маски. Вони піднімають Джульєтту на руки, пробуджуючи від страшного сну, умовно воскрешають героїню як ідеал кохання, проводжаючи в зал до глядачів, і цим ніби передають історію вічного кохання від покоління до покоління.

Виставу було здійснено на сцені Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Прем'єра відбулася 29 червня 2011 року. У ній узяли участь оркестр, студенти й солісти Оперної студії. Ролі виконували: Лоренцо – Роман Смоляр, лауреат міжнародних конкурсів, соліст Оперної студії; Джульєтта – Тетяна Зобенько, студентка третього курсу кафедри сольного співу; балет оперної студії у складі: Ганна Лашенко, Ірина Карась, Сергій Кійко, В'ячеслав Вітковський. Диригент-постановник – Максим Кузін; балетмейстер-постановник – В'ячеслав Вітковський, заслужений артист України; художник-постановник – Олена Куца-Чапенко. Була запропонована перша версія сценічного прочитання опери Віталія Губаренка «Монологи Джульєтти». Вистава мала позитивні відгуки публіки і державної комісії. Якщо згадати, що монооперу В. Губаренка «Ніжність» («Листи кохання») багаторазово ставили на сцені в різних прочитаннях, можливо, що й «Монологи Джульєтти» своєю багатогранністю й актуальністю можуть спонукати до різних режисерських рішень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брехт Б. Про театр / Б. Брехт. – М. : Искусство, 1960. – 279 с.
2. Брехт Б. Собрание сочинений : в 5 т. – Т. 2 : Об экспериментальном театре. «Малый органон» для театра / Б. Брехт – М. : Искусство, 1965. – 258 с.
3. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко : формула індивідуальності : монографія / Ірина Драч. – Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – 228 с.
4. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре / Б. Покровский. – М. : СОТ, 1973. – 311 с.
5. Покровский Б. А. Размышления об опере / Б. Покровский. – М. : Сов. композитор, 1979. – 279 с.
6. Ротбаум Л. Д. Опера и её сценическое воплощение. Записки режиссёра / Л. Ротбаум. – М. : Сов. композитор, 1980. – 262 с.
7. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. – Т. 1 : Моя жизнь в искусстве. – М. : Искусство, 1954. – 515 с.; Т. 3, ч. 1 : Работа актёра над ролью в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954. – 421 с.; Т. 3, ч. 2 : Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика. – М. : Искусство, 1955. – 501 с.
8. Товстоногов Г. Зеркало сцены : в 2 кн. / Г. Товстоногов. – Л. : Искусство, 1980. – 315 с.
9. Чирко Н. Віталій Губаренко: сторінки творчості / Наталія Чирко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Статті, дослідження, спогади. – К., 2003. – С. 143–150.
10. Шекспир У. Ромео и Джульетта // Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. – Т. 3 / У. Шекспир ; пер. Т. Щепкиной-Куперник. – М. : Искусство, 1958. – С. 5–130.

Поліщук Ю. І. «Монологи Джульетти» Віталія Губаренка: від авторської партитури до сценічної реалізації. На основі аналізу лібрето, трансформації літературного матеріалу в музиці, розглянуто особливості музичної драматургії з погляду її сценічного потенціалу. Аналітична робота трактується як основа для формування режисерського задуму, який ґрунтується на вивченні та аналізі авторської партитури і співвідноситься з колом проблем, актуальних сьогодні.

Ключові слова: опера, жанр, режисерський задум, сцена, взаємодія, вистава.

Полищук Ю. И. «Монологи Джульетты» Виталия Губаренка: от авторской партитуры до сценической реализации. На основе анализа либретто, трансформации литературного материала в музыке, рассмотрены особенности музыкальной драматургии с точки зрения её сценического потенциала. Аналитическая работа трактуется как основа для формирования режиссёрского замысла, который базируется на изучении и анализе авторской партитуры и соотносится с кругом проблем, актуальных сегодня.

Ключевые слова: опера, жанр, режиссёрский замысел, сцена, взаимодействие, спектакль.

Polishchuk Y. I. “Juliet’s Monologues” by Vitaliy Hubarenko: from the Score to the Stage. The analysis is based on the libretto, the transformation of literary material in music, the features of the musical drama in terms of its scenic potential. The analytical work is treated as basis for shaping the directorial design, which is based on the study and the analysis of the scores and correlates with the issues that are relevant today.

Keywords: Opera, genre, directorial design, scene, interaction, performance.