

Поликарпова Н. В.

преподаватель кафедры сольного пения

ХНУИ им. И.П. Котляревского

ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В МОНООПЕРЕ И ЕЕ СПЕЦИФИКА НА ПРИМЕРЕ МОНООПЕРЫ В. ГУБАРЕНКО «ПИСЬМА ЛЮБВИ»

Аннотация. В статье затрагивается проблема вокально-сценической интерпретации в моноопере В. Губаренко «Письма любви». Выявляются ее типологические черты: монологичность, диалогичность, полиперсонажность. На примере постановок различных театров указываются основные направления вокально-сценической интерпретации рассматриваемой монооперы.

Ключевые слова: моноопера, вокально-сценическая интерпретация, монологичность, диалогичность, полиперсонажность, трансформация времени-пространства.

Анотація. Полікарпова Н. Вокально-сценічна інтерпретація в моноопері і її специфіка на прикладі моноопери В. Губаренко «Листи кохання». У статті порушується проблема вокально-сценічної інтерпретації в моноопері В. Губаренко «Листи кохання». Виявляються її типологічні риси: монологічність, діалогічність, поліперсональність. На прикладі постановок різних театрів вказуються основні напрями вокально-сценічної інтерпретації розглянутої моноопери.

Ключові слова: моноопера, вокально-сценічна інтерпретація, монологічність, діалогічність, поліперсональність, трансформація часу-простору.

Summary. Polikarpova N. *Vocal and theatrical interpretation in mono-opera and its specific on the example of mono-opera of V. Gubarenko «Letters of love».* The paper addresses the problem of vocal and theatrical interpretation of a mono-opera Gubarenko V. "Letters of love." Identifies its typological features: monologic, dialogic, polipersonazhnost. On the example of the various productions of theater identifies the main areas of vocal and theatrical interpretations of the considered mono-opera.

Keywords: mono-opera, vocal and theatrical interpretation, monological, dialogical, polipersonazhnost, the transformation of space-time.

Надійшла до редакції 4.05.2012

В последние десятилетия возрос интерес к исполнению современной музыки, как у исполнителей, так и у слушателей. Моноопера как жанр все чаще привлекает внимание исследователей. Появилось достаточно много теоретических работ: исследований, диссертаций, статей, в которых данный жанр рассматривается в различных ракурсах – с композиционной стороны, тематической и т. д. [см., например, М. Басок, Э. Митина, А. Селицкий, Н. Толошняк]. Проникновен подобный интерес кардинальными изменениями в оперном жанре в начале XX века, которые выразились в усилении лирического и лирико-психологического начал, «камернизации». Тяготение к лаконичности изложения привело к возникновению нового жанра монооперы и оперы монолога. Рассмотрим те особенности монооперы, которые представляются особо важными в создании исполнительской версии.

Характерными чертами монооперы исследователи называют компактность форм, ограниченное время и место действия; сквозное драматургическое решение; особый подход к оркестру, который не только иллюстрирует, но и принимает участие в создании образных и ситуационных характеристик; сжатие драматургического конфликта в рамки монологической сцены; акцентированное внимание на душевном мире персонажа; использование приемов лейтмотивной драматургии; многофункциональная роль оркестра. Все эти особенности композиции и музыкальной драматургии, по мысли Н. Толошняк, соответствуют «типологическим признакам жанра монооперы» [15, с. 9]. В плане выразительных средств, можно утверждать, что в результате отбора в жанре монооперы сложился особый для оперы камерный стиль, основанный на принципе «мелкого штриха», то есть на возросшей весомости детали в системе целого. Обращаясь к проблеме вокально-сценической интерпретации в моноопере, типологическими свойствами монооперы, определяющими ее специфику как сценического жанра, будем считать:

- 1) монологичность – подача от первого лица;
- 2) диалогичность как смысловая подоплека монолога;
- 3) полиперсональность в рамках монодраматургии;
- 4) трансформации художественного времени-пространства.

Жанровая особенность монооперы имманентно предполагает *монологичность* – высказывание от первого лица¹. Вместе с тем тип высказывания, тип

¹ В современном искусствознании монолог (от греч. *моно* – один, *логос* – слово, речь, мысль) – относительно обособленный «отрезок» мысли или речи, тип мышления и разговора, образуемый в результате активной мыслительной и речевой деятельности, рассчитанной на пассивное и опосредованное восприятие. Иногда монолог определяется как внутрличностный мыслительный или речевой процесс. Для монолога типичны относительно целостные отрезки текста, состоящие из структурно и содержательно связанных между собой высказываний, имеющих индивидуальную композиционную выстроенность и относительную смысловую завершенность. Монолог, как тип коммуникации, в онтологическом смысле связан с присущим европейской классической философии разделением мира на субъект и объект. Традиционно субъект считается активным – познающим, воспринимающим, оценивающим объект; объект, в свою очередь, – воспринимаемым, постигаемым, зависящим от активности субъекта. В этом смысле монолог противопоставит диалогу как взаимному и равноправному общению двух или более сознаний, «межсубъектной» коммуникации.

содержания в моноопере предполагает обязательную *диалогичность*². Обобщая наблюдения, содержащиеся в научных трудах, посвященных диалогу, отметим основные его параметры:

- 1) наличие сторон (другой человек, природа, сам Я, реальный и виртуальный мир, сам человек, Бог);
- 2) непосредственность общения (отсутствие разрыва во времени – «вопрос – ответ»);
- 3) ситуативность (условия протекания разговора);
- 4) контекстуальность (обусловленность высказывания);
- 5) коммуникативность (информационный обмен);
- 6) качественно новый результат.

В той или иной мере диалогичность проявляется в тех жанрах, которые полагаются в основу монооперы – дневник, письмо, телефонный разговор.

Дневник – монологическая форма изложения; вместе с тем его сущность диалогическая: это диалог с самим собой, диалог как реакция на внутреннее переживание. По сути, дневник является «односторонним» отражением внутреннего диалога, где внутренние переживания излагаются на бумаге, а собственно реакция на них возникает при обращении к дневнику. Кроме того, само изложение на бумагу мыслей это уже диалог: диалог между неопределенными переживаниями и «оформляющим» сознанием. Итак, адресатом

² Категория диалога в современной науке имеет множество значений. Основные постулаты в современной теории диалога сводятся к пониманию диалога как формы существования языка, связанной с его социальной природой и коммуникативной функцией, а диалогического общения как сферы проявления речевой деятельности человека; речевого общения в форме диалога как конкретного воплощения языка в его специфических средствах, определенной речевой структуры. Во множестве существующих определений можно выделить дефиниции, которые опираются на понимание диалога как разговора, общения (по преимуществу такое определение содержат энциклопедические издания). Более глубокое понимание диалога включает в его определение ситуативность (зависимость от обстановки разговора), контекстуальность (обусловленность предыдущими высказываниями) [2]. Продуктивным представляется обращение к этимологии. По мнению В. Малахова, в слове *διάλογος* приставка *δια* «означает сквозное движение, взаимность, распределенное действие; таким образом есть основания понимать “диалог” <...> как разделенный (распределенный) логос (распределенный язык, слово, смысл), или как то, что переходит границы отдельного логоса, связывая его с иным(и)» [7, с. 11]. Следовательно, «диалог – разделенное слово, взаимная речь», а не только механический обмен репликами участников. Одним из важнейших понятий в теории диалога является понятие *внутреннего диалога*. Внутренний диалог – один из способов преобразования субъектом эмоционально насыщенных, личностно и (или) интеллектуально значимых содержаний сознания. Это механизм взаимодействия смысловых позиций сознания, которые могут быть конфликтными (противоположными), неоднозначными (противоречивыми) или нейтральными. Во внутреннем диалоге формируется и проявляется индивидуальная жизненная позиция субъекта, выражающая его основные убеждения, личностные установки, мировоззрение. Механизм функционирования внутреннего диалога представляет собой включение во внутренний план сознания различных тематических контекстов, касающихся взаимоотношений с людьми, эмоций, мыслей. В ходе развития внутреннего диалога формируется и осуществляется возможность возникновения качественно новых содержаний сознания и самосознания.

дневника является собственное Я, дистанция между Я-Я минимальна, но учитывая возможный разрыв во времени (поздние прочтения), она может увеличиваться. Способом сокращения (заполнения) этой дистанции выступает психологическая детализированность. Ситуативность и контекстуальность проявляются здесь опосредовано, поскольку диалог обусловлен внутренним миром и переживанием самой личности (автора дневников). А вот качественно новый результат собственно и является целью объективации (воплощение в слово) переживаний в письменном виде.

Письмо в отличие от дневника предполагает наличие адресата. Ситуативность и контекстуальность письменного сообщения не вызывают сомнений, поскольку содержание и тип изложения в письме определяется личностью адресата, мотивированной написанием письма и т. д. Но диалог в письме имеет ряд отличий: ему свойственна дистанцированность (растянутость общения во времени), и здесь, как и в дневнике, средством заполнения дистанции (пространственной и временной) служит детализация изложения.

Телефонный разговор – диалог в чистом виде. Учитывая непосредственность общения, фактор дистанцированности здесь оказывается минимальным. Минимальность дистанции здесь оказывается все же мнимой, поскольку абоненты могут быть достаточно удалены друг от друга, и лишь благодаря техническим средствам создается иллюзия близости, иллюзия присутствия. Иллюзия подчеркивается сохранением всего контекста непосредственного общения – мимики, жестикуляции, выразительности, эмоциональной реакции и т. д. В результате телефонному разговору как разновидности непосредственного контакта присуща сжатость информации, знаковость, пропуск содержательных отрезков, предугадывание вопросов (ответы на еще не поставленные вопросы), динамичность. Таким образом, между дистанцией и детализированным изложением устанавливается непосредственная (прямая) закономерность: чем больше дистанция, тем больше подробности, и наоборот, чем она меньше, тем сжатее информация. Телефонный разговор по форме может подаваться как монолог, оставаясь, по сути, диалогом. В монологическом изложении через говорящего проявляется личность собеседника и тех, кто упоминается в данном разговоре. Таким образом, в рамках монолога и монологической формы изложения возникает эффект *полиперсонажности*. Свойство полиперсонажности здесь оказывается следствием ситуативного и контекстуального параметров диалога.

Весьма показательны трансформации, которые претерпевает в моноопере такое коренное свойство оперы как многообразие «составляющих жанров» или, пользуясь традиционным обозначением, оперных форм (арий, дуэтов, ансамблей, хоров и т. п.). Казалось бы, моноопера лишена этого свойства, ведь она от начала до конца представляет собой монолог героя. Однако указанный признак оперы как жанра присутствует и здесь: он обнаруживается благодаря наличию в моноопере образов внешнего мира (фона) и так называемых внесценических персонажей (реально не появляющихся на сцене, а лишь упомянутых в монологе главного героя). Присутствие внесценических персонажей «раздвигает границы драматического действия монооперы» [15, с. 12]. Наряду с внесценическими

персонажами, в развитие драматического действия монооперы входят фоновые эпизоды, которые могут включаться в развитие основного конфликта. Те и другие воссоздаются косвенно, в свете восприятия и оценке главного героя, формируя вместе с тем свойства обрисовки внесценических персонажей.

Специфика содержания и форм подачи – монологичность со скрытой полиперсонажностью и диалогичность предполагает сложную пространственно-временную организацию монооперы. Вследствие этого в качестве отдельного типологического свойства монооперы выделяется возможность *трансформации художественного времени-пространства*³. Так, включение ряда личностных сознаний в персонажное сознание героя (героини), инициируют разнородные временные аспекты и временные векторы, которые могут действовать автономно: движение времени в обратном направлении, «разбухание» и сжатие, взаимопревращение в пространство, полифоничность, смещение по оси *прошлое-настоящее-будущее*. Анализ его специфики дает ключ к внутренним смыслам, заключенных в сюжетной и музыкально-содержательной стороне сочинения. Ведь, как отмечает Г. Орлов, «звучовой феномен является <...> не самоцелью, но лишь необходимым условием, средством (медиумом), коммуникатом музыки», следовательно, «пространственно-временная звуковая структура ценна не сама по себе; ценно заключенное в ней сообщение, формируемое человеком о человеке и для человека» (курсив наш. – Н.П.) [11, с. 364]. И здесь особую важность приобретают не только сугубо музыкальные (вокальные) средства, но и сценические. Попытаемся выявить грани вокально-сценической интерпретации на примере различных исполнительских версий монооперы В. Губаренко «Письма любви».

Особенностью содержания является опора на жанр письма, которое предстает в виде целостности. Письмо служит средством концентрации и аккумуляции содержания, накопления энергии, что определяет повышенную плотность событийности (в данном случае содержательной, эмоциональной, психической, духовной и т.д.). Опора на жанр письма определяет *содержательные и драматургические аспекты монооперы*: монологичность, коммуникативность (адресность), скрытую диалогичность, объективированность, линейность

Монологичность определяется основным свойством письма – изложением от первого лица, формируя личностную ориентированность содержания; *коммуникативность* как результат адресованности письменного сообщения предполагает наличие *скрытой диалогичности*, поскольку, так или иначе, автор учитывает личностные качества собеседника, выстраивая свое сообщение. Личностный компонент письма способствует формированию *исповедальности* наряду с информативностью. При этом содержательный план отмечен известной *объективностью* в силу письменного характера сообщения, а также последовательностью изложения в событийном плане, то есть *линейностью*.

³ В современной науке выработались устойчивые трактовки категории времени, сложились классификации его типов времени: проблема времени в музыке широко рассматривается в исследованиях Г. Орлова [11], О. Притыкиной [13], К. Мелик-Пашаева [8], Р. Зобова [6], А. Мостепаненко [10] и т. д.

Специфика личности героини «Писем любви», ее внутренней позиции характеризуется специфической двойственностью, где действительная реальность (мир и событийный ряд, в которых существует героиня) не совпадает с описываемой (созданной в письмах). Причем образ, зафиксированный в письмах, оказывается выше, чем образ реальной героини⁴.

Временные характеристики монооперы напрямую связаны со сложной концепцией личности. Для монооперы характерно совмещение временных пластов: настоящего, прошедшего и будущего, но со специфическим встречным направлением временного вектора, а также приемами расширения времени. Противонаправленность движения времени, расширение времени, выход его за собственные границы, – все это определяет внутренний драматизм монооперы⁵.

Учитывая два временных фактора, время моделируемое и время реальное – время написания писем, возможны основные направления в создании сценической интерпретации. Так, акцентирование моделирующего времени даст возможность отметить изменчивость психологической составляющей героини, постепенность («этапность») переживаний в соответствии с определенными фазами жизни. Фиксация реального времени открывает целый ряд возможностей: от отстраненности героини, уже принявшей фатальное решение, до эфемерности, подчеркнутой нереальности того, что описывается в письмах. В качестве примера укажем на несколько существующих сценических решений. Две противоположных концепции времени в «Писемах любви» В. Губаренко представлены заслуженной артисткой РСФСР Галиной Писаренко (дирижер В. Кожухарь, г. Киев) и Валентиной Соколик (дирижер С. Турчак, г. Киев). Сценический образ в интерпретации Г. Писаренко отвечает первому из обозначенных направлений. Голос артистки – голос «живой» женщины, переживающей в момент написания писем трагедию своей жизни. Она явлена слушателю в момент принятия тяжелого решения – покончить жизнь самоубийством. Это решение дается ей нелегко, героиня мечется и страдает. По всей видимости, жажда к жизни сильна, но очевидные факты говорят о том, что счастье без возлюбленного невозможно. В исполнительской версии Г. Писаренко героиня предстает женщиной нежной и надломленной. Градация эмоциональной шкалы огромна – от интонаций нежности, зыбкости, невесомости до интонаций драматичных, безвыходности, отчаяния, некой истерики.

В первом письме чувствуется надрыв и горечь утраты (принятия тяжелейшего решения всей жизни). Напоминая возлюбленному о подробностях их отношений, она как бы его оправдывает, готовя к страшному удару. Отсюда – интонация отчаяния, некой ис-

⁴ Героиня «Писем любви» В. Губаренко, постоянно рисуя картины для своего возлюбленного, где его свобода не обременена ее присутствием, не решается воссоздаваемый образ жертвенности воплотить в реальности, поскольку не мыслит его жизнь без своего участия и своей без него. Венчает все удар на расстоянии – сообщение о том, от чего она все эти годы его оберегала.

⁵ Вопрос специфики драматургии и ее временного параметра в моноопере В. Губаренко «Письма любви» рассматривается нами в статье [12].

теричности (ц. 70)⁶. Во втором письме голос нежный, наполненный обертонами – «живой», также богат оттенками, он звучит немного нервно (ц. 51), с интонациями плача, щемящей тоски (ц. 52), встревожено (ц. 57). В третьем письме первые фразы отмечены зыбкостью звучания, невесомостью (как бы удивляясь, насколько стремительно летит время). В четвертом письме постоянно звучат интонации взволнованного обращения, боли, отчаянно-зловещий смех. После решительной и драматичной констатации факта самоубийства («Я не могла и не знала, как жить без тебя»), в интонационной характеристике возникает впечатление, как будто героиня сходит с ума от страха перед неминуемой смертью (или, как вариант, что ее нарисованная картина жизни на самом деле фикция).

На сложность и многозначность эмоционального состояния женщины в интерпретации Г. Писаренко указывает В. Зарудько, отмечая, что артистка «подчеркивает неустойчивость внутреннего мира героини частой сменой характера звукоизвлечения, акцентировкой внезапных переходов от лирики к драматизму, от приглушенного говорка к разливу кантилены или внезапному срыву на стон или вскрик, выделением выразительной роли пауз» [5].

В исполнительской версии В. Соколик, на наш взгляд, рисуется трогательный образ женщины, уже принявшей решение, которую терзают муки от расставания с любимым. Голос нежный, как «дуновение весны»; градация эмоциональной шкалы также велика – от интонаций нежности, зыбкости, невесомости, ирреальности до интонаций тоски, безучастности, тревоги, взволнованности, драматичности.

В первом письме – крик души, доводящий до безумия героиню, не требующей ничего сочувствия или понимания. Во втором письме интонации передают тревогу, взволнованность, но при этом в каждом звуке слышна нежность. В третьем письме в начале интонации тоски, безучастности, безжизненности. При этом нежность слышится в каждом звуке. В момент, когда она рисует картину уличной толпы – голос «солнечный». В четвертом письме обращение нежное, тихое, торопливое. Выход наверх – драматичный и взволнованный. Обе исполнительницы искренне передают голосом интонации боли, горечи, тоски, нежности. При этом различия внутренняя установка певиц: В. Соколик – чувствена, Г. Писаренко – драматична. Интересно сравнить варианты исполнения аналогичных фрагментов у Г. Писаренко и В. Соколик. Так, ц. 7, которая в версии Г. Писаренко звучит несколько истерично, у В. Соколик подана больше с интонацией отчаяния.

Если говорить о различиях, стоит упомянуть то, с какой филигранностью и мастерством исполнительницы поют *pp*. У Г. Писаренко нежные *pp* – призрачно (царство вечного сна – как в сказке). У В. Соколик в ц. 46 нежнейшее *pp* как дымка, нечто потустороннее, тающее.

Слово «Нежность» (ц. 87), которое выведено в название монооперы и составляет содержание произведения, на наш взгляд, в исполнительских версиях имеет едва уловимые различия в эмоциональной шкале: у Г. Писаренко – томно, невесомо, очень нежно, у В. Соколик – зыбко, нежно, с любовью.

Момент фиксации на настоящем создан в постановке Пермского театра, где главную роль исполнила заслуженная артистка РСФСР, лауреат Всесоюзного конкурса вокалистов им. М. Глинки Лилия Соляник. Ее женщина почти неподвижна, величественна и трагична в своей статике, словно закованная в броню своего закрытого платья. Признаки жизни сохранены лишь в мимике лица, сосредоточенного, с огромными глазами. При этом обширную гамму чувств, воплощенных в музыке – любовь и отчаяние, страдание, боль и нежность, – певица передает через пение, отмеченное необычайной интонационной выразительностью, тембровым богатством и контрастностью нюансировки⁷. Таким образом, внешняя статика как бы вступает в противоречие с той мнимой жизненностью, которая описана героиней в письмах.

Несколько иной аспект интерпретации связан со стремлением подчеркнуть эфемерность времени в письмах. Такова постановка Одесского театра, где партию героини исполнила солистка В. Литвиненко. Как отмечает В. Зарудько «основная краска образа Женщины в одесском спектакле – хрупкость. Героиня представляет скорее не как живое человеческое существо, раздираемое бурей противоречивых чувств, а олицетворение прекрасной Мечты, воплощенной Нежности. Это обуславливает и картинную красоту, и какую-то воздушность ее облика. Детали сценического поведения прекрасно гармонируют с трактовкой вокальной партии. Голос Женщины (В. Литвиненко) лишен силы и мощи звучания; его отличает прозрачный, нежный и серебристый тембр; исполнение отмечено тонкостью нюансировки» [5, с. 5].

Акцент на ирреальном, мистическом плане монооперы сделан в концертной версии «Писем любви» («Нежности») в исполнении заслуженной артистки Украины, солистки Национальной оперы Украины, лауреата украинских и международных конкурсов Ирины Семененко (дирижер И. Палкин, г. Киев)⁸.

Идея сопоставления временных планов побуждает режиссеров искать внешние сценические метафоры, подчеркивающие вневременность происходящего. Например, в харьковском спектакле режиссер В. Лукашев разделил сцену на две части: одна изображала «увядающий, со всеми красками осени сад, другая – черные, словно обожженные деревья, покрытые серебряными листочками, как на погребальных веночках» [4, с. 188]. Таким образом, в сценографии отобразились два временных плана: план небытия – актуальный для героини и план развертывающейся жизни, воссозданный в письмах – актуальный для Луи. В постановке Пермского театра режиссер Л. Куколев нашел для неоднозначного сюжета губаренковской монооперы емкую сценическую метафору – часы с циферблатом без стрелок, метафору, отвечающую смысловой парадоксальности ситуации, отраженной в концепции монооперы⁹.

В декабре 2010 театр «Новая опера» (г. Москва) показал оперный триптих «Голос женщины», включающий монооперы советских композиторов о тяжелой

⁷ См. статью В. Зарудько [5]

⁸ См. статью И. Драч [4].

⁹ Такие же часы без стрелок можно было увидеть на башне пригородных касс Киевского железнодорожного вокзала в 2001 году в день дебюта Оксаны Терещенко в «Нежности» на сцене Национальной оперы (ученица Е. Мирошниченко) [4].

⁶ Ссылки на цифры даются по изданию: Губаренко В. Письма любви / Клавир. – К.: «Музична Україна», 1976. – 95 с. [3].

женской доле: «Нежность» («Письма любви») Виталия Губаренко, «Письмо незнакомки» Антонио Спадавеккиа и «Ожидание» Микаэла Таривердиева (режиссер Алла Чепинога, дирижер Валерий Крицков). Сценография монооперы «Нежность», составляющей триптих, представлена несколькими рядами, образуя сценическую полифонию. Действие оперы происходит на авансцене, оркестр расположен сзади, таким образом, переживания героини поданы крупным планом. Второй драматургический план образует киноряд. На большом экране последовательно сменяют друг друга картины улиц мегаполиса, на которые смотришь сверху, строки любовных посланий, покрытые слезами и кровью, шпили современных зданий, иногда транслируются фрагменты игры героини. Таким образом, концертное исполнение дополняется отсутствующим в реальной сценографии действенным рядом, вынесенным в отдельный план. Действие «Нежности» происходит на крыше, среди дымящихся труб, старых вещей и вороха смятых писем. А. Чепинога и ее соавтор художница Л. Шепета с помощью простых деталей воссоздают идею движения времени – и двойственности времени: горы смятой бумаги (черновики), старый патефон и кресло-качалка; на экране видно, как меняется почерк героини, капли слез, которыми было умыто первое письмо, и кровавую дымку, которая незаметно поползла по третьему, написанному на одиннадцатый год после смерти. Наконец, показана героиня через 20 лет – ее платье испачкалось, и голос уже не такой звонкий и прозрачный; и она видит себя молодой невестой. Согласно замыслу режиссера партия героини поделена между двумя певицами – сестрами Еленой и Ольгой Терентьевыми (колоратурное и драматическое сопрано). Каждая воплощает образ главной героини – вечной невесты, ускользающего призрака (лирическое сопрано) и постаревшей героини через 20 лет (драматическое сопрано).

Еще один важный момент в моноопере дает широкий спектр возможностей именно для режиссерского воплощения концепции. Речь идет об адресности. Адресность концепции в «Письмах любви» выявляет скрытую полиперсонажность и дает возможность режиссерам ввести образ Луи в качестве сценического персонажа. Например, в уже упомянутой постановке пермского театра Луи был введен в качестве мимического персонажа. Ключом к решению в пермском спектакле (дирижер народный артист РСФСР Б. Афанасьев, режиссер Л. Куколев, худ-к Г. Арутюнов) стал момент страшного откровения – получение героем последнего письма. Потрясенный открывшейся ему тайной, он еще раз, теперь вместе со слушателями перечитывает все письма, пытаясь заново осмыслить всю свою жизнь (актер М. Кит). В одесском спектакле (режиссер С. Гаудасинский) образ Луи дан развивающимся во времени (исполнитель роли А. Коваленко). Жизнь и поведение Луи в данном спектакле составляют самостоятельный ряд, не воплощенный в музыку оперы и создающий постоянные контрапункт ее развитию¹⁰.

Приведенные примеры сценических решений монооперы «Письма любви» В. Губаренко позволяют утверждать, что в вокально-сценической интерпретации данной монооперы важную роль играет временной фактор и фактор полиперсонажности. Причем существует

ряд средств выявления временных пластов, отмеченных в концепции монооперы. Это средства внутренние (собственно музыкальные, в частности, интонации героини) и внешние (сценография). Внутренние средства (интонации героини) дают возможность более рельефно подчеркнуть трагическую реальность либо эфемерность воссозданной реальности. Средства сценографии позволяют совместить временные параметры, выявить смысловые подтексты (монтаж, киноряд, дублирование), а также сделать наглядной заложенную в концепции идею адресности, диалогичности.

Использованная литература:

1. Басок М.А. Современная камерная опера. К проблеме жанра / М.А. Басок: Автореф. дис...канд. искусствоведения / ИИФЭ им. М.Ф. Рылского. – К., 1984. – 23 с.
2. Большая Советская Энциклопедия. В 30 томах. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – 18240 с. (1969 по 1978гг.).
3. Губаренко В. Письма любви / Клавир. – К.: «Музична Україна», 1976. – 95 с.
4. Драч І.С. Чтоб музыка звучала.... // В. Губаренко: сторінки творчості. (статті, дослідження, спогади) / І.С. Драч. // Науковий вісник: Зб. ст. НМАУ ім. П.І. Чайковського. - К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2003. – Вип. 32. – кн. 4. – С. 182-188.
5. Зарудько В. Большие возможности малого жанра / В. Зарудько // Музыкальная жизнь. – 1979. - № 13. – С. 4-5.
6. Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. Отипології просторово-часових відносин в сфері мистецтва / Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко: Ритм, простір і час в літературі і мистецтві. – Л.: Наука, 1974. - С. 11-25.
7. Малахов В. Етика спілкування: навчальний посібник / В. Малахов. – К.: Либідь, 2006. – 400 с.
8. Мелик-Пашаев К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции / К. Мелик-Пашаев. // Проблемы музыкальной науки: Сб.ст. Вып. 3. – М.: Издательство «Советский композитор», 1975. – С. 467 – 479.
9. Митина Э.И. Советская одноактная опера 60-х – 70-х годов / Э.И. Митина : Автореф. дис...канд. искусствоведения / ЛГИТМиК им. Н.К. Черкасова. – Л., – 1985. – 16 с.
10. Мостепаненко А.М. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени / А.М. Мостепаненко. – Л.: Издательство «НАУКА», 1969. – 231 с.
11. Орлов Г. Время и пространство музыки / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. Вып. 1. – М.: Издательство «Советский композитор», 1972. – С. 358 – 394
12. Поликарпова Н.В. Векторы времени в моноопере «Письма любви» В. Губаренко / Н.В. Поликарпова. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти: Збірник наукових статей ХДУМ ім. І.П. Котляревського. – Харків: Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2010. – Вип. 28. – С. 59-67.
13. Притыкина О.И. Музыкальное время: понятие и явление / О.В. Притыкина // Пространство и время в искусстве: Сб. ст. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. – С. 67-92.
14. Селиванов В.В. Пространство и время как средства выражения и формы мышления в искусстве / В.В. Селиванов // Пространство и время в искусстве: Сб. ст. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. – С. 46 – 55.
15. Селицкий А.Я. Современная советская моноопера (Истоки. Вопросы специфики жанра) / А.Я. Селицкий: Автореф. дис...канд. искусствоведения: 17.00.02 / ВНИИ искусствоведения. – М., 1981. – 24 с.
16. Толошняк Н.А. Украинская камерная опера (К проблеме эволюции жанра): автореф. дис...канд. искусствоведения: 17.00.03 / Н.А. Толошняк: КГОЛК им. И.П. Чайковского. – К., 1991. – 23 с.
17. Щирица Ю. «Листи кохання» // Ю. Щирица. – Музыка, 1972. - № 1. – С. 7-8.

¹⁰ Подробнее см. статью В. Зарудько [5].