

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ФАН СІНСЮАНЬ

УДК 78.071.1(44)(092):782+
78.01:821.133.1.09(092)

ДИСЕРТАЦІЯ
**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАГЕДІЇ «РОМЕО ТА ДЖУЛЬЄТТА»
У. ШЕКСПІРА В МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНИХ ТВОРАХ Ш. ГУНО ТА
Ж. ПРЕСТУРВІКА**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **Фан Сінсюань**

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент

ШАПОВАЛ Оксана Петрівна

Харків – 2022

АНОТАЦІЯ

Фан Сінсюань. Інтерпретація трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в музично-сценічних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2022.

Актуальність обраної теми дослідження обумовлена:

– діалогом культур – Заходу та Сходу, Англії та Китаю, що активізувався в останній час у зв'язку з визначними шекспірівськими датами: 450-та річниця від часу народження У. Шекспіра у 2014-му році та 400-ліття від смерті У. Шекспіра у 2016-му році;

– необхідністю прилучення студентів вокального факультету, підданців Китаю до європейського менталітету, що, незважаючи на характерну наразі глобалізацію, має історично цілком інші риси в співвіднесенні зі східним традиційним світосприйняттям громадян Піднебесної;

– новизною обраного дослідного підходу, що інтегрує лібретистику та метод дієвого аналізу п'єси та ролі, різнопланові моделі щодо розгляду музично-сценічних творів;

– новизною матеріалу дослідження, оскільки мюзикл Ж. Пресгурвіка не знаходився досі у фокусі уваги вітчизняних науковців, а опера Ш. Гуно не аналізувалася з обраних дослідницьких позицій;

– адресацією до вторинного літературного жанру лібрето, який наразі піддається у музикознавстві переоцінці;

– зверненістю до творчих потреб постановників та виконавців;

– аналізом сценічних текстів вистав розглянутих у дисертації творів.

Методологічною базою дослідження виступила наукова модель діалогу у великому часі М. Бахтіна. В запропонованій дисертації вирізняє три

можливі принципи смислової взаємодії композиторської творчості з мистецьким спадком У. Шекспіра (який мислиться автором дослідження у якості інспіратора у часопросторі культури) через: 1) втілення образів англійського драматурга у програмній музиці; 2) звернення до архетипів; 3) інтерпретаційне прочитання літературного першотвору в музичному театрі. Одні опуси втілюють композиторську шекспіріану, інші – входять у шекспіросферу. Також застосовується науковий концепт М. Бахтіна щодо хронотопу твору, у відповідності з яким співвіднесені три інтерпретації історії про Ромео і Джульєтту – У. Шекспіра, Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка. Визначено, що твори, написані на інші сюжети, можуть корелювати з міфологемами, які містить творчість великого англійського драматурга У. Шекспіра, зокрема, й трагедія «Ромео і Джульєтта».

Здійснено порівняльний аналіз тексту лібрето опери Ш. Гуно й мюзикла Ж. Пресгурвіка з літературним першотвором, а саме – трагедією «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра.

Особливу увагу приділено тексту мюзиклу Ж. Пресгурвіка, що відзначений: 1) смисловими відозмінами порівняно з французьким оригіналом в здійсненому художньому перекладі на російську мову Н. Олева та С. Цирюк для постановки театром Московської оперети 2004-го року; 2) аксиологічним підходом в осмисленні соціальних цінностей, що невід’ємні від онтологічного рівня буття.

Встановлено смислові концепти перекладацької інтерпретації, які по-новому розставляють акценти в характеристиці персонажів та оцінці «пропонованих обставин» мюзиклу. Художній переклад Н. Олева та С. Цирюк демонструє творчий підхід інтерпретаторів до першотексту. Стає очевидною адресація до «вічного сюжету», який виступає як універсальний міф про безсмертних закоханих, оскільки перекладацька інтерпретація позначена власним розумінням змістовного рівня знаменитої трагедії, що подекуди суттєво різниться з трактуванням композитора-лібретиста Ж. Пресгурвіка. В російськомовній версії втілено поетику театральності, пов’язану з

осмисленням життя як карнавалу, маскараду. Перекладацька інтерпретація демонструє своєрідний діалог із авторським текстом мюзиклу французького композитора, з одного боку, та знаменитої трагедії англійського драматурга – з іншого.

У запропонованій дисертації виділені концептуальні засади, які визначають специфіку втілення гуманістичних цінностей в мюзиклі Ж. Пресгурвіка «Ромео і Джульєтта» як самобутньому прочитанні першотвору – знаменитої трагедії У. Шекспіра. У зв'язку з осмисленням соціальних дій персонажів з точки зору їх ціннісних орієнтацій у якості методологічного базису використовуються положення «розуміючої» соціології М. Вебера. Його концепція про соціальні процеси, базуючись на позиціях аксіології, щонайкраще відповідає «картині світу» твору. Німецький соціолог закликає до толерантності – «політеїзму цінностей», оскільки в соціальному житті необхідно шукати компроміси. М. Вебер вказує також на релятивізм цінностей, їх відносність, позаяк поступки визначають жереб людини в соціальному світі. Дані наукові положення допомагають розкрити підстави конфлікту знаменитої трагедії У. Шекспіра, який отримав подальше інтерпретаційне осмислення в аналізованому мюзиклі Ж. Пресгурвіка. З висловлювань та дій персонажів мюзиклу формується сукупна картина світу, яка корелює з цінностями суспільної свідомості, з гуманістичними, соціальними та християнськими судженнями. У той же час, у своїй концепції Ж. Пресгурвік виходить за межі показу соціальних дій і їх аксіологічної оцінки. Хореографічний пласт спектаклю світової прем'єри, що відбулася 19 січня 2001 року в Палаці Конгресів у Парижі за участю Ж. Пресгурвіка, містить візуалізовані архетипи Смерті, Ворожнечі, Долі, що представлені в інсценівці твору алегоричними фігурами-персонажами вистави. Тож композитор разом з постановником Реда (Redha – псевдонім, справжнє ім'я Реда Камель Бентіфур / Redha Kamel Benteifour) виводить сценічну комунікацію на рівень показу не тільки соціально-дійсних, але й онтологічних процесів (мікро- та макрокосмос при цім сполучені між собою, взаємодіють).

У дисертації здійснено аналіз музично-сценічних опусів з позицій завдань, що постають перед режисером-інтерпретатором та співаком-актором. Слід зауважити, що автори творів, які взяли за тлумачення «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту, також виступають інтерпретаторами. Одним з основних завдань режисера є втілення драматичного конфлікту, що лежить в основі твору, і це визначило один з аналітичних дискурсів здійсненого дослідження. Історія про Ромео і Джульєтту містить інтенційні імпульси, які дозволяють долучити оригінальні деталі в загальну концепцію спектаклю. Режисерові слід враховувати інтерпретаційні можливості обраних для інсценізації творів з позицій їх інтенційного потенціалу. Його завданням є віднайти в опусі цікаві для глядача, актуальні для виконавців ідеї та донести їх у рамках оригінальної художньої концепції спектаклю.

Сучасне сценічне мистецтво, зокрема, музичний театр, характеризується особливою увагою до режисури, яка відзначена авторським підходом. Компаративний аналіз текстів лібрето ліричної опери Ш. Гуно і мюзиклу Ж. Пресгурвіка, написаних за трагедією У. Шекспіра, здійснено відповідно до методу дієвого аналізу К. С. Станіславського. Практична значимість даного дослідження полягає в можливості використання його результатів у виконавській практиці в процесі вивчення тексту музично-сценічного твору з позицій дієвого аналізу п'єси і ролі, режисерських і акторсько-вокальних завдань. Дієвий аналіз сценічних творів на загальній літературній основі дозволяє постановникам і виконавцям творів досягнути унікальну самотність кожного з них, що послужить завданням створення змістовної інтерпретації твору через втілення її на сценічних підмостках музичного театру.

Інструментом аналізу є режисерська методика учня К. С. Станіславського – прославленого радянського режисера Г. А. Товстоногова. Співвіднесення подієвих планів в трьох версіях історії про Ромео і Джульєтту дає можливість досягнути квінтесенцію двох різнопланових з точки зору параметрів «жанрового канону» (концепт М. Бахтіна) інтерпретаційних прочитань п'єси англійського драматурга У. Шекспіра: в

ліричній опері XIX століття Ш. Гуно (автори лібрето Ж. Барб'є та М. Карпе), з одного боку, і мюзиклі митця-сучасника, композитора-лібретиста Ж. Пресгурвіка – з іншого. Згідно режисерській методиці Г. А. Товстоногова, постановник вирізняє в п'єсі п'ять найбільш значущих подій – вихідну, основну, центральну, фінальну, головну, – що слугує відправним пунктом у створенні її сценічного втілення. Функції персонажів аналізованих творів розглянуто згідно їх причетності до ведучої пропонованої обставини, якою є заборонне кохання Ромео і Джульєтти.

Ключові слова: творчість У. Шекспіра, діалог у великому часі, хронотоп, інтерпретація, часопростір, міфологема. переклад, конфлікт, лібрето, метод дієвого аналізу, режисерська школа К. С. Станіславського, Г. А. Товстоногов, ведуча пропонована обставина.

SUMMARY

Fang Xingxuan. Interpretation of the tragedy «Romeo and Juliet» by W. Shakespeare in the musical and stage works by Ch. Gounod and G. Presgurvic. – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the scientific degree Doctor of philosophy (PhD), specialty 025 – Music Art, branch of knowledge 02 – Culture and Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2022.

The relevance of the chosen research topic is determined by:

- the dialogue of cultures – West and East, England and China, which has recently intensified in connection with the outstanding Shakespeare dates: the 450th anniversary of the birth of W. Shakespeare in 2014 and the 400th anniversary of the death of W. Shakespeare in 2016;
- the need to introduce students of the vocal faculty, nationals of China to the European mentality, which, despite the globalization that is characteristic

- now, has historically completely other features in relation to the Eastern traditional worldview of the citizens of the Celestial Empire;
- the novelty of the chosen research approach, integrating the librettist and the method of effective analysis of the play and the role lies in a variety of models for considering musical and stage works;
 - the novelty of the research material, since G. Presgurvic's musical has not been in the focus of attention of domestic scientists until now, and Ch. Gounod's opera has not been analyzed from the chosen research positions;
 - addressing to the secondary literary genre of the libretto, which is now undergoing a reassessment in musicology;
 - addressing the creative needs of producers and performers;
 - analysis of stage texts of performances of the works considered in the dissertation.

The methodological basis of the research was the scientific model of dialogue in a big time by M. Bakhtin. In the proposed dissertation, three possible principles of semantic interaction of the composer's creativity with the artistic heritage of W. Shakespeare (who is conceived by the author of the study as an inspirator in the journal of culture) are identified through: 1) the typification of the English playwright's in program music; 2) appeal to archetypes; 3) interpretation of the reading of the literary original in the musical theater. Some opuses embody the composer's Shakespearean, others enter the Shakespearean sphere. The scientific concept of M. Bakhtin regarding the chronotope of the work is also applied, according to which three interpretations of the story of Romeo and Juliet are correlated – W. Shakespeare, Charles Gounod and Gérard Presgurvic. It is determined that works written on other themes may correlate with the mythologems contained in the work of the great English playwright – W. Shakespeare, in particular, and the tragedy «Romeo and Juliet».

A comparative analysis of the text of the libretto of Gounod's opera and Presgurvic's musical with the literary primary source, namely, the tragedy «Romeo and Juliet» by W. Shakespeare, is carried out.

Special attention is paid to the text of the Presgurvik musical, which is marked: 1) semantic modifications compared to the French original in the artistic translation into Russian by N. Olev and S. Tsiryuk for the performance of the 2004 Moscow Operetta by the Theater. 2) an axiological approach to understanding social values that are integral to the ontological level of existence.

Semantic concepts of translation interpretation are established, which place new accents in the characterization of the personages and the assessment of the «proposed circumstances» of the musical. Literary translation by N. Olev and S. Tsyriuk demonstrate the creative approach of interpreters to the original source. The addressing to the «Eternal Plot» becomes obvious, which acts as a universal myth about immortal lovers, since the translation interpretation is indicated by its own understanding of the content level of the famous tragedy, which sometimes differs significantly from the interpretation of the composer-librettist Gérard Presgurvic. In the Russian-language version, the poetics of theatricality is embodied, associated with the understanding of life as a carnival, masquerade. The translation interpretation demonstrates a kind of dialogue with the author's text of the musical by the French composer, on the one hand, and the famous tragedy of the English playwright, on the other.

The proposed dissertation highlights the conceptual foundations that determine the specifics of the embodiment of humanistic values in the Presgurvic's musical «Romeo and Juliet» as an original reading of the First Creator – the famous tragedy of W. Shakespeare. In connection with the understanding of the social actions of the characters from the point of view of their value orientations, the provisions of M. Weber's «understanding» sociology are used as a methodological basis. His concept of social processes, based on the positions of axiology, best corresponds to the «picture of the world» of the composition. The German sociologist calls for tolerance – «polytheism of values», because it is necessary to

look for compromises in social life. M. Weber also points to the relativism of values, their relativity, since concessions determine a person's lot in the social world. These scientific provisions help to reveal the basis of the conflict of the famous tragedy of W. Shakespeare, which received further interpretative understanding in the analyzed Presgurvic's musical. From the statements and actions of the characters of the musical, a cumulative picture of the world is formed, which correlates with the values of public consciousness, with humanistic, social and Christian judgments. showing social actions and their axiological evaluation. The choreographic layer of the performance of the world premiere, which was held on January 19, 2001 at the Palace of Congresses in Paris with the participation of Presgurvic, contains visualized archetypes of Death, Enmity, Fate, represented in the staging of the work by allegorical figures of the characters of the play. Therefore, the composer, together with the participation of the producer Redha (Redha is a pseudonym, the real name – Redha Kamel Benteifour), brings stage communication to the level of showing not only socially effective, but also ontological processes (micro- and macrocosm are interconnected and interact).

The dissertation analyzes musical and stage opuses from the standpoint of the tasks facing the producer-interpreter and singer-actor. It should be noted that the authors of the works who undertook the interpretation of the «eternal plot» of Romeo and Juliet, also act as interpreters. One of the main tasks of the producer is the embodiment of the dramatic conflict underlying the work, and this determined one of the analytical discourses of the research that was carried out. The story about Romeo and Juliet contains intentional impulses that allow you to attach original details to the overall concept of the performance. The producer should take into account the interpretative possibilities of the works chosen for staging from the standpoint of their intentional potential. His task is to find in the opus interesting ideas for the viewer, relevant to the performers and convey them within the original artistic concept of the performance.

Modern stage art, in particular, musical theater, is characterized by special attention to stage direction, which is marked by an author's approach. Comparative

analysis of the texts of the libretto of Gounod's lyrical opera and Presgurvic's musical, written based on the tragedy of W. Shakespeare, was carried out in accordance with the method of effective analysis by K. S. Stanislavskiy. The practical significance of this research lies in the possibility of using its results in performing practice in the process of studying the text of a musical and stage work from the standpoint of an effective analysis of the play and the role, producer and actor-vocal tasks.

The analysis tool is the producer's technique of K. S. Stanislavski's student – the famous Soviet producer H. A. Tovstonohov. The correlation of event plans in three versions of the story about Romeo and Juliet makes it possible to comprehend the quintessence of two interpretative readings of the play by the English playwright W. Shakespeare, diverse in terms of the parameters of the «genre canon» (M. Bakhtin's concept): in the lyric opera of the XIX century by Gounod (the authors of the libretto are Barbier and M. Carre), on the one hand, and in the musical, the artist is a contemporary, composer, librettist, namely Presgurvic – on the other. According to the producer's methodology of H. A. Tovstonohov, the producer identifies five most significant events in the play – the initial, major, central, final, main – which serves as a starting point in the creation of its stage embodiment. The functions of the characters of the analyzed works are considered according to their involvement in the leading proposed circumstance, which is the prohibitive love of Romeo and Juliet.

Key words: W. Shakespeare's work, dialogue in the big time, chronotope, interpretation, space, mythologeme. translation, conflict, libretto, method of effective analysis, director's school of K. S. Stanislavskiy, H. A. Tovstonohov, the leading proposed circumstance.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Фан Синсюань. Режиссёрский анализ музыкально-сценических произведений французских композиторов на сюжет «Ромео и Джульетты» (на материале одноименных оперы Ш. Гуно и мюзикла Ж. Пресгурвика). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Вип. 48. Харків, 2018. С. 55–69.
2. Фан Синсюань. Либретто мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика: авторский оригинал и художественный перевод как интерпретация первотекста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Вип. 53. Харків, 2019. С. 145–160.
3. Фан Сінсюань. Про втілення гуманістичних цінностей в мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Вип. XIX–XX. Харків, 2020. С. 374–391.

Праця у науковому зарубіжному виданні:

4. Фан Сінсюань. У. Шекспір як інспіратор в часопросторі культури: діалог у великому часі. *International scientific innovations in human life. Proceedings of the 1st International scientific and practical conference*. Cognum Publishing House. Manchester, United Kingdom. 2021. Pp. 388–397. URL: <https://sci-conf.com.ua/i-mezhdunarodnaya-nauchnoprakticheskaya-konferentsiya-international-scientific-innovations-in-human-life-28-30-iyulya-2021-goda-manchester-velikobritaniya-arhiv/>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	6
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	11
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. У.ШЕКСПІР ЯК ІНСPIРАТОР В ЧАСОПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ: ДО ПРОБЛЕМ МІФОМИСЛЕННЯ ТА ДІАЛОГУ У ВЕЛИКОМУ ЧАСІ.....	32
1.1. «Шекспірівське» в тезаурусі культури: наукові підходи та творча практика.....	32
1.1.1. Методологічні базиси дослідження.....	32
1.1.2. Шекспіріана: прочитання творчості англійського драматурга, увиразненні в артефактах культури. Трагедія «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра – один із визначних першотворів у шекспіріані.....	38
1.2. Трагедія «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра: на перетині між шекспіріаною та шекспіросферою.....	47
1.3. Прочитання трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в однойменних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка: особливості хронотопу....	76
Висновки до Розділу 1	103
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ЛІТЕРАТУРНОГО ЖАНРУ ЛІБРЕТО ТА ЙОГО ПОТЕНЦІАЛ В АСПЕКТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПЕРШОТВОРУ.....	107
2.1. Порівняльний аналіз тексту лібрето опери Ш. Гуно та його літературного першоджерела.....	112
2.2. Лібрето мюзикла «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка: авторський оригінал і художній переклад як інтерпретація першотекста.....	120
2.3. Порівняльний аналіз тексту лібрето мюзикла Ж. Пресгурвіка та його літературного першоджерела.....	135

2.4. Про втілення гуманістичних цінностей в мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка.....	149
Висновки до Розділу 2.....	162

РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАГЕДІЇ «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА» У. ШЕКСПІРА В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ З ПОЗИЦІЙ РЕЖИСЕРСЬКОГО МЕТОДУ.....166

3.1. Режисерський аналіз однойменних опери Ш. Гуно й мюзикла Ж. Пресгурвіка. Загальнометодичні настанови.....	169
3.2. Прочитання трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в опері Ш. Гуно та мюзиклі Ж. Пресгурвіка з позицій лібретистики в єдності з методом дієвого аналізу К. С. Станіславського.....	176
Висновки до Розділу 3	190

ВИСНОВКИ192

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ198

ДОДАТОК А.....	221
ДОДАТОК Б.....	225
ДОДАТОК В.....	234

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Творчість великого англійського драматурга У. Шекспіра знають і люблять в усім світі. Не є винятком і Піднебесна, де всі твори У. Шекспіра перекладені на китайську мову, знаходячи відгук у читачів і театральної публіки. Переклади повного зібрання творів англійського драматурга на китайську мову існують у чотирьох версіях, здійснених відповідно 朱生豪 / Чжу Шенхао, 卞之琳 / Біан Жилін, 梁實秋 / Лян Шицю та 施咸榮 / Ші Сяньжун (про своєрідність цих перекладацьких версій див. наступну публікацію [237]).

Незважаючи на те, що на сьогоднішній день існує чимало перекладів творів У. Шекспіра, і досі здійснюються нові звершення у даному художньому напрямі. Так, серед сучасних перекладачів У. Шекспіра назвемо поета, прозаїка, перекладача, журналіста Юрія Лівшиця, який, зокрема, є автором новітнього оригінального перекладу знаменитої п'єси англійського драматурга «Ромео і Джульєтта»¹.

Особливе значення У. Шекспір має для китайських поціновувачів театального мистецтва, що визначається беззмінно здійснюваним діалогом між культурами. Сюй Вейхун в дисертаційнім дослідженні 1995-го року зазначив: «Інтерес до Шекспіра в Китаї не падає й сьогодні, що засвідчив “Шанхайський Міжнародний Фестиваль постановок п'єс Шекспіра – 1994”». Він переконливо довів вірність китайського театру Шекспіру, а його грандіозний успіх підтвердив неймовірний інтерес глядача до творчості цього драматурга, що став частиною китайської національної культури» [182, с. 21–22]. Слід зауважити, що 1994 рік був відзначений 430-літтям від часу народження великого англійського драматурга.

У 2014-му році святкувалася вже 450-та річниця від часу народження У. Шекспіра. Саме в 2014-му році британський уряд виділив 1,5 млн. фунтів

¹ Як вказано в електронній енциклопедії «Світ Шекспіра», робота продовжувалась з 1993-го по 2003 роки [114], а публікація цієї перекладацької інтерпретації в інтернет-просторі була здійснена в 2017-му році [211].

стерлінгів на переклад усієї творчості Уільяма Шекспіра на так звану мандаринську китайську мову (діалект у Китаї). Про це повідомлялось на офіційнім інтернет ресурсі міністерства культури Великобританії. Здійснення перекладу було доручено Королівській Шекспірівській компанії. Частина коштів була спрямована на переклад творів китайської класики драматичного напрямку на англійську мову. Цей план усвідомлювався як необхідний для підтримки міжнародних культурних зв'язків, тим більш таких різних культур – Заходу і Сходу, Англії та Китаю.

У зв'язку із цим звернемося до тези про світову літературу Й. В. Гете. В. А. Аветісян вказував, що німецький поет мислив світову літературу як інтенсифікацію інтернаціональних духовних взаємозв'язків через переклади, наслідування, алюзії, стилізації, полеміку, особисті контакти [1–5]. Літературознавець Р. М. Самарін вирізняв форми діяльності Й. В. Гете в сфері світової літератури: переклади; спроба творчого втілення життя і особливостей різних епох і народів; інтерпретація однієї або декількох літературних традицій; вклад німецького поета в сферу літературної критики; літературний синтез, який виявляє в творах різних авторів і епох загальнолюдський зміст (цит. за: [1, с. 381]). Можна дістатися висновку, що переклад є однією із найважливіших форм міжкультурного діалогу та взаємодії у сфері літературної творчості.

Офіційне інформаційне агенство уряду Китайської Народної Республіки (КНР) «Сінхуа» в 2016-му році надавало повідомлення щодо заходів святкування 400-ліття від смерті У. Шекспіра. В Китаї на честь річниці було поставлено ряд п'єс англійського драматурга. У новому перекладі на мандаринський діалект ці твори були інсценовані «Королівською Шекспірівською компанією» в Пекіні та Шанхаї. Китайські шанувальники У. Шекспіра змогли побачити вистави п'єс у режисурі Грегорі Дорана: історичні хроніки – «Річард II», перша й друга частини «Генріха IV» і «Генріх V» [9].

Ще в 2014-му році англійський режисер Грегорі Доран (він здобув славу саме завдяки шекспірівським інсценізаціям) про проект британського уряду сказав: «Я щиро вірю в те, що ми зможемо поліпшити взаєморозуміння між культурами, ділячись і розповідаючи один одному наші історії» [232], а також повідомив про план здійснення даного задуму: «Наші плани включають у себе переклад робіт Шекспіра на мандарин, переклад і виставу великого числа китайських класиків у Великобританії, а також здійснення поїздки Королівської Шекспірівської компанії в Китай. Усе це стане торжеством мистецтва й культури обох націй» [там само].

Королівська Шекспірівська компанія в 2016-му році продовжила співпрацю з китайськими драматургами над новими перекладами У. Шекспіра. У свою чергу китайські класичні твори і надалі перекладаються на англійську мову й ставляться у Великобританії².

Переклад творів світової художньої літератури вимагає глибокого проникнення в оригінальний першотекст. У зв'язку з відзначанням 400-ліття від смерті У. Шекспіра у 2016-му році була видана книга сонетів великого англійського поета на китайську мову. Переклад здійснив відомий поет, знавець літератури, перекладач і видавець Ту Ан. 16 грудня 2017 року він помер у Пекіні у віці 94-х років. Ту Ан у зв'язку із презентацією видання сонетів сказав щодо цього перекладу наступне: «Якщо в мене буде можливість, я виправлю його ще раз. Це справа мого життя» [238]. Ці слова видатної людини свідчать про те, наскільки захоплюючим і творчим є процес перекладу геніальних шедеврів літератури на іншу мову, якої майстерності вони потребують.

Своєрідне місце в серцях китайських поціновувачів У. Шекспіра займає трагедія «Ромео і Джульєтта». Інтерес до цього твору зумовлений не тільки яскравістю характерів персонажів, напруженим розвитком трагедійного сюжету, але й ситуацією діалогу культур, адже в китайському фольклорі є легенда про закоханих, яких звали Лян Шаньбо та Чжу Інтай. Їхня історія

² Про шекспірівські культурні заходи 2016-го року див. наступні інформаційні ресурси [8; 9]

багато в чому перегукується з «вічним сюжетом» про Ромео і Джульєтту з Верони. Згідно з переказом, історія китайських Ромео і Джульєтти відбувалася у місті Нінбо. Подібність оповідань ініціювала встановлення міжнародних культурних зв'язків між двома країнами. З жовтня 2005-го року Нінбо й Верона стали містами-побратимами. В 2007-му році делегація з Верони завітала до Нінбо й презентувала місту бронзову статую Джульєтти. В 2008-му році відбувся італійсько-китайський фестиваль кохання. У Вероні був встановлений пам'ятник китайським закоханим метеликам³ – Лян Шаньбо та Чжу Інтай⁴.

Вибір теми дослідження пов'язаний із прилученням китайських підданців до європейської культури, зокрема, завдяки навчанню в європейських країнах. Виняткове значення це має для вокалістів, яким необхідно втілювати на оперній сцені персонажів з європейським менталітетом, представляти інші ціннісно-духовні орієнтири у співвіднесенні із традиційними основами Піднебесної.

У зв'язку із трактуванням вокально-сценічних образів однойменних ліричної опери Ш. Гуно й мюзиклу Ж. Пресгурвіка на сюжет «Ромео і Джульєтти» потрібно розібратися в специфіці авторських інтерпретацій «вічного сюжету», де літературним першоджерелом є знаменита трагедія У. Шекспіра. У пропонованій дисертації особливу увагу приділено лібрето мюзиклу Ж. Пресгурвіка у двох варіантах – французький оригінал і переклад на російську мову, здійснений Наумом Олевом і Сусанною Цирюк, оскільки інтерпретований текст представляє собою еквіритмічний художній переклад, внаслідок якого відбувається певна переакцентуація смислів (див. у Вступі пропонованої дисертації матеріал дослідження).

У музикознавстві склалося особливе ставлення до лібрето музично-театральних творів. Оскільки найчастіше лібрето створюється на основі літературних творів, що мають високе художнє значення, йому відмовляли в

³ Їх так називають у зв'язку з перетворенням їх душ, які возз'єдналися посмертно, у метеликів.

⁴ Зносини між двома містами й події фестивалю знайшли відображення в пресі [233].

самостійній літературній цінності. Таке положення багато в чому пояснюється особливою, «прикладною» специфікою лібрето, яке не може існувати поза музично-театрального твору, для якого воно було створено. Лібретист перебував не тільки в залежності від драматургії першоджерела, але й від канонів сталих оперних стандартів. Радянські музикознавці, повідаючи про лібрето опер французьких композиторів кінця XIX століття, найчастіше відзначали у них знижену інтерпретацію літературного першоджерела, не здійснюючи ґрунтовного аналізу літературних текстів опер⁵. Переоцінка літературної складової творів спостерігається в сумісній публікації Н. Горелік та І. Деміної [65], одноосібній статті Н. Горелік [64], в яких «Фауста» Ш. Гуно розглянуто з позицій обраного дослідного дискурсу (релігійно-філософська концепція ґетевської трагедії в однойменній опері французького композитора), а також в кандидатській дисертації В. Мовчан [124], що присвячена динаміці жанрової традиції французької ліричної опери. На ці праці ми спиратимось в своїй науковій розвідці. Однією із перших наукових робіт, де наголошено значення лібрето в драматургії оперного твору, є опублікована в журналі «Музична академія» скорочена стенограма доповіді І. Соллертинського, прочитана ним на всесоюзній оперній конференції 18 грудня 1940-го року. Корифей музикознавства дає глибоку оцінку вторинному літературному жанру, при цьому, що є цінним для нас, посилаючись на міркування Ш. Гуно, вказуючи, що той «дуже вірно говорив, що мистецтво оперного композитора — це насамперед мистецтво музичного портериста» [174, с. 23]. Однак зазначимо, що лібрето опери Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта», співавторами якого є Ж. Барб'є та М. Карре, і досі недостатньо висвітлене в науковій літературі, являючи собою при цьому цікавий художній феномен, що вимагає більш докладного вивчення. Що стосується лібрето однойменного мюзиклу Ж. Пресгурвіка, то у вітчизнянім музикознавстві усе ще не існує робіт, присвячених його дослідженню.

⁵ Див. зокрема: [36, с. 240; 37, с. 306; 79, с. 326; 109, с. 12].

У зв'язку із цим, актуальність теми дисертації полягає в спробі виявлення специфічних особливостей лібрето опери Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта» й однойменного мюзиклу Ж. Пресгурвіка, що не зводяться до спрощеного переказу фабули літературного першоджерела, а є самобутніми творами, що наділені безсумнівною художньою цінністю.

Обрання у якості інструмента аналізу лібрето (як літературної основи музично-сценічного твору) режисерської методики К. С. Станіславського у Розділі 3 пропонованої дисертації надихнув наступний розсуд І. Соллертинського: «Композитор в першу чергу відповідальний за загальну драматургічну концепцію опери. Якщо говорять, що кращий режисер – це той, який вміє максимально розкрити натуру актора, то кращим лібретистом виявиться той, який зуміє себе повністю підпорядкувати загальним завданням композитора і в той же час розкрити його музичну індивідуальність. Навіть тоді, коли лібретисту приходить в голову виключно яскрава ідея, він перш за все повинен змусити композитора повірити, що ця ідея належить саме йому, композитору» [174, с. 24].

Важливим питанням є перехід тексту твору в спектакль, де він може трансформуватися, оскільки має інформаційне поле, власну специфіку тексту. Цієї проблеми торкається М. Черкашина-Губаренко: «Театр – це, перш за все, просторова структура, спосіб освоєння тривимірного простору немовби за допомогою його створення заново за зразком космічного універсуму й вільних ігрових модифікацій» [199, с. 77].

У пропонованій дисертації музично-сценічні твори буде розглянуто в триєдності авторського тексту, його перекладацьких версій, тексту театального, сценічного у потенційній безкінечності виконавсько-постановницьких версій. Першим кроком на шляху до оригінального прочитання музично-сценічного твору колегіальним інтерпретатором (що означає перехід тексту, фіксованого за допомогою графічних знаків, у тривимірний простір музичного театру) є вивчення авторського тексту

лібретиста й композитора (можливою є двоєдиність цих творчих іпостасей в особі одноосібного творця опусу).

Наразі поняття «режисерський театр» стало загальноновживаним, тому що вигляд музичного спектаклю усе більше визначається концепцією постановника. Найчастіше на сцені інсценізація не зівпадає повністю з тими настановами, що позначені в графічно зафіксованому тексті твору. Іменитий режисер Петер Конвічний формулює покликання режисера як творця оперного спектаклю наступним чином: бути перекладачем музики на мову часу⁶.

У постановці сучасних творів нерідко бере участь автор / співавтори опусів, при цьому допускаючи варіантність інтерпретаційних прочитань. Інша справа – виконання оперної класики в сучасному режисерському театрі. Як би сприйняли їх самі автори? Цим запитанням задається М. Нєстьєва, міркуючи про те, ким же являються композитор і режисер – одnodумцями або супротивниками? [130]. Проблема зостається відкритою, адже автори оперної класики вже не зможуть відповісти на це запитання, а новочасні постановники часом піддають текст твору конститутивній модифікації, трансформуючи самі його смислові ґрунти.

Крім того, потрібно враховувати специфіку музичного театру. Особливості перетворення на сцені авторського задуму композитора й додаткові інтерпретаційні можливості в співвіднесенні із драматичним театром зумовлені, у тому числі, єдністю лицедійства й вокального інтонування, підпорядкованістю часопросторовим законам даного напрямку театального мистецтва. Так, музично-драматургічні процеси, які вибудовує диригент, диктують темпоритм сценічної дії, матеріалізують звукові декорації твору, відтворюють в звуках психологічну підтекстовку музично-сценічної дії, упредметнюючи символічний ряд опусу (остання функція здійснюється через

⁶ Див. ролик, що анонсує відновлену постановку «Летючого Голландця» Р. Вагнера на сцені Великого театру з інтерв'ю режисера спектаклю Петера Конвічного на YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=vvf9Mdiicb8>.

лейтмотиви або ж лейтмотивну систему, якщо мати на увазі музичні драми Р. Вагнера).

Окремо слід зазначити роль ремінісценцій, які можуть слугувати психологічному відтворенню через звуки концепту спогадів, а також виступати символами – почуттів, явищ, ідей. Однак при всіх багатстві інтерпретаційних можливостей у сучасному режисерському оперному театрі вихідним повідомленням є авторський текст твору, який містить конкретні вказівки для його інтерпретаторів. У зв'язку із цим спочатку виконавцям і постановникам слід ознайомитись з текстом твору, його драматургією, а затим вже здійснити його дієвий аналіз (з позицій винайденого постановницького рішення й акторських завдань), а вже відтак – переклад на мову сучасного театрального мистецтва, що є результатом колегіальної інтерпретаційної співпраці творчого колектива, задіяного у постановці музично-сценічного опусу. Отже, авторський текст музично-сценічного опусу (створений лібретистом і композитором) містить інформацію, яку необхідно мати на увазі виконавцям і постановникам спектаклю, мислячи її як вихідну настанову. Історія про Ромео і Джульєтту містить смислові імпульси, що дозволяють привнести оригінальні деталі в загальну концепцію як творцям опусів, так і постановникам й виконавцям, наділивши її тонкими гранями.

Аналіз наукових праць, що торкаються проблем розгляду тексту музично-театрального твору в аспекті його постановочної й виконавської інтерпретації, показує, що досліджень, де розкриваються теоретичні аспекти сценічного втілення творів у драматичному й музичному театрі, небагато. Превалюють рецензії на окремі спектаклі, які демонструють різноплановість тенденцій у сучасному режисерському театрі. У статті Т. Григор'янц сценічний текст драматичного твору мислиться в семіотичній проекції. У публікації вирізнено три рівня роботи над сценічним твором: «Перший рівень – літературний (визначення драматургії для майбутнього добутку); другий – режисерський (відбір виразних засобів для реалізації задуму); третій – акторський (матеріалізація ідеї драматурга й режисера)» [67, с. 67].

Театрознавиця визначає природу сценічного тексту, підкреслюючи, що він не є елементарним перекладом у систему сценічних виразних засобів, оскільки він є втіленням «режисерського бачення літературного тексту» [там само, с. 69]. Таким чином, згідно з думкою Т. Григор'янц, режисерський текст слід розглядати як окремий добуток, породжений на підґрунті літературного тексту.

Вивченню оперного тексту, мислимому як феномен інтерпретації, присвячено дисертаційне дослідження А. Сокольської. Дослідниця вводить поняття «оперний текст» і дає йому наступну дефініцію: «Оперний текст – складне комплексне явище, яке породжується взаємодією звукового, вербального й візуального субтекстів» [172, с. 6]. Таким чином, А. Сокольська не диференціює текст на авторський і сценічний, що народжується в результаті постановки оперного спектаклю. Оперний текст, згідно концепції дослідниці, складається з ряду субтекстів, що містять як мобільні, так і константні елементи, втілюючи феномен «семіотичного ансамблю». Дане поняття запроваджене Ю. Лотманом. Він застосовував його щодо художнього тексту, найбільш слушним застосування поняття «семіотичний ансамбль» він мислив стосовно саме мистецтва сцени: «Одна з особливостей сценічної семіотики полягає в установці на ансамбль. Всякий художній текст в тій чи іншій мірі семіотично не однорідний, але тільки в театрі (і в меншій мірі – в кінематографі) поняття “ансамблю” перетворюється в один з провідних конструктивних принципів. Він полягає в принциповій установці на різномірність засобів художньої виразності» [121, с. 428–429].

Отже, на наш погляд, доцільним є поділ тексту на *авторський* (константний у своїй основі) і текст *сценічний* (мобільний по своїй природі). Слід додати, що інтерпретація як така а рїогї допускає смислопородження на підґрунті вихідної інформації. Особливо це справедливо відносно ситуації в сучасному музичному театрі, де передбачувана варіабельність постановок одного твору може в результаті призвести до найширшої амплітуди художніх рішень, які можуть торкнутися й смислового рівня інтерпретованих творів.

Отож, диференціюючи поняття «авторський текст» і «сценічний текст», доцільно розділяти щаблі вихідного повідомлення і його інтерпретації. Сценічний текст є плодом спільної роботи режисера, творчого колективу постановників спектаклю і його виконавців.

Таким чином, актуальність теми дослідження полягає в формуванні інтеграційного підходу, який сполучає різнопланові наукові моделі щодо розгляду музично-сценічних творів, досягнутих з позицій смислового наповнення – текст лібрето та його перекладацькі версії, текст композиторській та сценічний текст спектаклю.

Отже, актуальність обраної теми дослідження обумовлена:

- діалогом культур – Заходу та Сходу, Англії та Китаю, що активізувався в останній час у зв'язку з визначними шекспірівськими датами: 450-та річниця від часу народження У. Шекспіра у 2014-му році та 400-ліття від смерті У. Шекспіра у 2016-му році;

- необхідністю прилучення студентів вокального факультету, підданців Китаю до європейського менталітету, що, незважаючи на характерну наразі глобалізацію, має історично цілком інші риси в співвіднесенні зі східним традиційним світосприйняттям громадян Піднебесної;

- новизною обраного дослідного підходу, що інтегрує лібретистику та метод дієвого аналізу п'єси та ролі, різнопланові моделі щодо розгляду музично-сценічних творів;

- новизною матеріалу дослідження, оскільки мюзикл Ж. Пресгурвіка не знаходився досі у фокусі уваги вітчизняних науковців, а опера Ш. Гуно не аналізувалася з обраних дослідницьких позицій;

- адресацією до вторинного літературного жанру лібрето, який наразі піддається у музикозавстві переоцінці;

- зверненістю до творчих потреб постановників та виконавців;

- аналізом сценічних текстів вистав розглянутих у дисертації творів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології й аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017–2021 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол № 4 від 30 листопада 2017 р.) та уточнено (протокол №2 від 01 жовтня 2021 р.).

Мета дослідження – обґрунтувати інтерпретаційні прочитання трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в однойменних ліричній опері Ш. Гуно та мюзиклі Ж. Пресгурвіка на ґрунті пошуку відповідної методології аналізу.

В дисертації буде розглянуто першотвір з його інтенційним потенціалом у якості інваріантної основи для створення музично-сценічних опусів за різних часів.

Виходячи із мети розвідки, автор пропонованої дисертації висуває наступні **завдання**:

- визначити можливі засади смислової взаємодії композиторської творчості з художньою спадщиною У. Шекспіра-інспіратора;
- здійснити порівняльний аналіз тексту лібрето опери Ш. Гуно й мюзикла Ж. Пресгурвіка з літературним першотвором – трагедією «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра;
- зіставити лібрето мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка в двох версіях – оригінал французькою мовою і художній переклад на російську мову, – під кутом зору інтерпретації в різномовних літературних текстах смислообразів трагедії У. Шекспіра;
- з’ясувати концептуальні засади, що визначають специфіку втілення гуманістичних цінностей в мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка;
- виявити в авторських текстах однойменних ліричної опери Ш. Гуно та мюзикла Ж. Пресгурвіка необхідну для режисера художню інформацію, яка повинна послужити першоосновою для пошуку постановником оригінальної ідеї, що затим здійсниться у виконавській інтерпретаційній версії спектаклю;

– надати компаративний аналіз текстів лібрето ліричної опери Ш. Гуно і мюзиклу Ж. Пресгурвіка, написаних за трагедією «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра, звернувшись до методу дієвого аналізу К. С. Станіславського.

Об’єкт дослідження – інтенційний потенціал трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра.

Предмет дослідження – модифікація тексту літературного першотвору з його інтенційним потенціалом в музично-сценічних опусах на сюжет «Ромео і Джульєтти» У. Шекспіра.

Матеріалом дослідження слугували лібрето розглянутих у роботі ліричної опери Ш. Гуно й однойменного мюзикла Ж. Пресгурвіка, клавіраусцуги цих творів, відеозаписи інсценізацій.

1) Текст трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра: а) в оригіналі [235]; б) в перекладі з англійської на українську мову В. Мисика (1932) [209]; в) в перекладах з англійської на російську мову: А. Григор’єва (1864) [210], Т. Щепкіної-Куперник (1941) [214], Б. Пастернака (1942) [212; 213].

2) Лібрето творів – літературна складова аналізованих музично-сценічних опусів. Матеріал дослідження – лібрето мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка мовою оригіналу [231] і в перекладі на російську мову Н. Олева й С. Цирюк [112], переклади діалогів французького оригіналу мюзиклу на російську мову [135]; лібрето однойменної ліричної опери Ш. Гуно в перекладі на російську мову С. Стефанович [113]. Зважаючи на те, що лібрето опери «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно мовою оригіналу знайти не вдалося, ми вивчали лібрето, адресувавшись до видання клавіру [228].

3) Клавіраусцуги у пропонованій дисертації – це перекладання для фортепіано тексту творів, написаних для виконавського складу музично-театральної трупи. Матеріалом розвідки явились: видання клавіру опери «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно [228], номери мюзиклу в клавірному перекладанні й з гітарними позначками в нотах (№ 2 «Verone», № 3 «La Haine», № 7 «Les Rois Du Monde», № 9 «J’ai Peur», № 10 «L’amour Heureux», № 13 «Le Balcon», № 14 «Par Amour», № 15 «Les Beaux, Les Laid», № 16 «Et Voila

Qu'elle Aime», № 17 «Aimer», № 18 «On Dit Dans La Rue», № 20 «Le Duel», № 23 «Le Pouvoir», № 27 «Avoir Une Fille», № 33 «La Mort De Juliette», № 35 «Couppables»).

4) Відеозаписи інсценівок розглянутих у роботі творів. В дисертації зіставлені відеозаписи двох інсценівок мюзиклу «Ромео і Джульєтта»: а) «Roméo et Juliette, de la haine à l'amour» / «Ромео і Джульєтта, від ненависті до кохання» – оригінальна французька версія (19 січня – 30 грудня 2001-го року); б) «Ромео и Джульєтта, от ненависти до любви» (дослівний переклад назви твору співпадає з французькою оригінальною версією) – російський варіант сценічного втілення опусу (20 травня 2004-го року – 12 червня 2006-го року). Автор пропонованої дисертації розглянув теж доступні фрагменти оригінальної з позицій режисерської концепції інсценізації ліричної опери «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно Метрополітен Опера 2007-го року (диригент – П. Доминго, режисер – Гі Йостен, Ромео – Р. Аланья, Джульєтта – А. Нетребко).

Також долучається матеріал, який дозволяє представити семіосферу (концепт Ю. Лотмана [120]) шекспіріани, шекспіросфери в цілому та «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту зокрема.

Зважаючи на те, що імена персонажів «Ромео і Джульєтти» У. Шекспіра в англійському оригіналі, різних перекладацьких версіях (україномовній, російськомовній), а також інтерпретаціях знаменитої трагедії в музичному театрі в однойменних опері Ш. Гуно та мюзиклі Ж. Пресгурвіка варіантно різняться (і в цім випадку слід зважати на варіантність різномовних версій, на сей раз музично-сценічних творів – оригінального тексту та його російськомовного перекладу), автор пропонованої дисертації, щоб уникнути пістрявості, зводить їх фіксацію до спільного знаменника (див. Додаток А).

Методи дослідження. Критерієм в обранні наукових методів явилась по-перше, специфіка матеріалу дослідження, по-друге, мета розвідки, яка затребувала вирішення відповідних науково-дослідних завдань:

- *комплексний науковий метод* та *системний підхід* дозволили пов'язати в науковій концепції автора пропонованої дисертації різнобічні питання щодо вивчення музично-сценічного твору;
- *інтегративний метод* ініціював об'єднання здобутків різних наук для здійснення сформульованої мети та вирішення відповідних завдань;
- *методологія гуманітарного дослідження М. Бахтіна*, застосована автором пропонованої дисертації відповідно специфіці музикознавства, дозволила оцінити творчість У. Шекспіра як інспіратора в часопросторі культури та визначити хронотоп опери «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно й однойменного мюзикла Ж. Пресгурвіка як безпосередніх інтерпретацій знаменитої трагедії англійського драматурга;
- *соціологічний підхід* використаний для впровадження положень розуміючої соціології М. Вебера у музикознавство;
- *аксіологічний підхід* обумовлений необхідністю визначення ціннісних орієнтацій персонажів в розглянутих прочитаннях «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту;
- *емпіричний метод* застосовується у виконавській практиці співака-актора та вжитий у пропонованій дисертації відповідно обраній науковій проблематиці;
- вокаліст-актор повинен у своїй художній практиці взаємодіяти з творчим колективом театру, чуйно сприймати вказівки режисера, і в зв'язку із цим розбиратися в режисерській методиці; отому в роботі задіяна *методика режисерського аналізу п'єси*, особлива ж увага приділяється *методу дієвого аналізу ролі і п'єси* режисерської школи К. С. Станіславського; дане вчення використовується як аналітична модель, яка дозволяє здійснити порівняльний аналіз (і відповідно – застосовуючи *компаративний метод*) музично-сценічних прочитань трагедії У. Шекспіра в ліричній опері Ш. Гуно та мюзиклі Ж. Пресгурвіка;
- визначаючи ступінь перекладацької еквівалентності французького першотексту лібрето мюзикла Ж. Пресгурвіка і його російськомовної версії

Н. Олева і С. Цирюк, автор пропонованої дисертації адресувався до *компаративного методу перекладацької науки*; у якості інструмента аналізу застосовано також *дослівний переклад іномовних літературних текстів на українську мову* (оригінали – англomовна трагедія У. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», французькомовні лібрето однойменних ліричної опери Ш. Гуно та мюзикла Ж. Пресгурвіка, а також розглянуті перекладацькі прочитання усіх цих творів на російську мову);

– *семіотичний метод* пов'язаний із моделюванням процесу смислопородження, смислорозгортання в текстах музично-сценічних творів через аналіз триєдності музики, слова та сценічної дії.

Теоретична база дисертаційного дослідження складалася на ґрунті систематизації фундаментальних праць науки за такими тематичними напрямками:

– вивчення архетипу, міфу, міфомислення (О. Арапов [14], Н. Вишнеvsька [46], Ю. Ворфоломеєва [47], Н. Горбачева [63], Л. Гулюк [70], Н. Деменкова [73], І. Іванова та А. Мізітова в співавторстві [86], Н. А. Кобилко [96], А. Кузнєцова [105], М. Лобанова [117], Є. Мелетинський [122], Л. Мосолова [125], С. Неклюдов [129], Т. Нікітіна [131], Н. Починіна [147], М. Пятков [148], О. Рощенко [157–164], Т. Рильська [165], Т. Саяпіна [168], І. Татаринцева [183], В. Топоров [185], К. Хюбнер [194], О. Целиковський [195], Н. Шульга [217], М. Еліаде [219; 220], К. Г. Юнг [223], А. Яковець [225]), питань семіотики текста (Р. Барт [23], Ю. Лотман [119–121]);

– дослідження культурологічних основ комунікативних та смислових властивостей художніх текстів (М. Бахтін [24–28]) та у зв'язку із цим інтенціональної специфіки інтерпретаційного акту (О. Фекете [191], О. Шаповал [204]);

– наукова сфера лібретології / лібретистики (М. Алєйніков [6], Г. Ганзбург [50–54], Т. Гулая [69], І. Пивоварова [138], К. Рахманькова [151], І. Соллертинський [174], U. Weissstein / У. Вайсштайн [236]);

– художні умови втілення сценічних творів, написаних для музичного / драматичного театру (О. Александрова [7], М. Горчаков [66], Т. Григор'янц [67], Б. Захава [82], Г. Ісаханов [88], М. Кнебель [95], З. Корогодський [101], Є. Лішанський [115], М. Нєстьєва [130], П. Попов [146], Л. Ротбаум [156], А. Сокольська [172], К. Станіславський [176–178], Г. Товстоногов [184], Є. Цодоков [196], М. Черкашина-Губаренко [199], Н. Шахназарова [205]).

Автор пропонованої дисертації спирається на літературознавчі, зокрема, шекспірознавчі, праці, що дозволяють осмислити специфіку трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в контексті творчості великого англійського драматурга та у часопросторі культури (В. Аветісян [1–5], О. Аніскет [12], І. Верцман [44], Й. В. Гете [58–60], З. Плавскін [139, 140], І. Соллертинський [173], М. Урнов та Д. Урнов в співавторстві [188], Г. Федотов [190], І. Шайтанов [202], Ю. Шведов [207]). Теоретичну базу роботи складають праці, присвячені питанням оперознавства, зокрема, специфіці оперної творчості Ш. Гуно (Б. Асаф'єв [16], І. Белєнкова [29–31], А. Гозенпуд [62], І. Деміна [74], О. Енська [221; 222], Р. Hillemacher [229], G. Kobbé [230]), а також специфіці жанру мюзикла (О. Андрущенко [10; 11], М. Боброва [34], А. Сисоєва [181]).

Наукова новизна отриманих результатів.

В українській музичній науці *вперше*:

- встановлено модули діалогу творчих нащадків з У. Шекспіром на основі розгляду творів, що належать до шекспіріани та шекспіросфери;
- розглянуто лібрето однойменних ліричної опери Ш. Гуно та мюзикла Ж. Пресгурвіка як концептуально-світоглядну основу аналізованих творів;
- визначено універсальну формулу «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту;
- виявлено відбиток християнського світорозуміння в ліричній опері «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно;
- означено специфіку образу світу в однойменних ліричній опері Ш. Гуно та мюзиклі Ж. Пресгурвіка;

- співвіднесені дві версії лібрето мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка, а саме – оригінал французькою мовою і російськомовний варіант Н. Олева та С. Цирюк;
- виявлені концептуальні засади, які визначають специфіку втілення гуманістичних цінностей в мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка;
- представлено компаративний аналіз текстів лібрето ліричної опери Ш. Гуно (лібрето Ж. Барб'є та М. Карре) і мюзиклу Ж. Пресгурвіка (композитор є також творцем лібрето), написаних за трагедією У. Шекспіра, через застосування методу дієвого аналізу К. С. Станіславського.

Новизна інтегративного підходу в пропонованій дисертації полягає в сполученні наукових підходів задля розкриття своєрідності інтерпретації «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту в аналізованих творах французьких композиторів – в ліричній опері Ш. Гуно та мюзиклі Ж. Пресгурвіка, – в проєкціях авторського тексту музично-сценічного твору та його прочитань у постановницько-виконавських версіях, здійснюваних в умовах «режисерського театру».

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути застосовані в навчальних курсах «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Історія вокального виконавства», «Основи вокальної методики», «Історія світової музичної культури» для бакалаврів і магістрів вищих музичних навчальних закладів України та стати у нагоді виконавцям, які створюють інтерпретаційне прочитання творів на літературній основі опусів У. Шекспіра або ж корелюють із шекспіросферою. Зокрема, дослідні матеріали та висновки дисертації представляють інтерес для співаків-акторів й постановників музично-сценічних творів на сюжет про Ромео і Джульєтту. В роботі поєднуються аналітичні підходи лібретистики, перекладацької науки, соціології М. Вебера та вчення режисерської школи К. С. Станіславського, що може стати у нагоді музикознавцям в якості науково-аналітичної моделі щодо досліджування музично-сценічних творів.

Апробація отриманих результатів. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науковопрактичних конференціях: звітна відкрита наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Україна, Харків, 16 лютого 2018-го року), науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Україна, Харків, 22 лютого 2019-го року), міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (Україна, Харків, 21–22 лютого 2020-го року), міжнародна науково-практична конференція «Бетховен та ХХ сторіччя: європейський простір мистецької освіти» в онлайн форматі у рамках XXVII міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» (Україна, Харків, 22–23 жовтня 2020-го року), I Міжнародна науково-практична конференція «International scientific innovations in human life» в онлайн форматі (Великобританія, Манчестер, 28–30 липня 2021-го року).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у чотирьох одноосібних статтях; з яких 3 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України та 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «International scientific innovations in human life» (Манчестер, Англія).

Структура роботи. Дисертація складається з Анотацій, Вступу, трьох Розділів (9 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний об'єм дисертації – 238 сторінок, з них основного тексту – 197 сторінок, Список використаних джерел містить 238 покажчиків, із них 13 – іноземними мовами (23 сторінки).

РОЗДІЛ 1

У. ШЕКСПІР ЯК ІНСPIРАТОР В ЧАСОПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ: ДО ПРОБЛЕМ МІФОМИСЛЕННЯ ТА ДІАЛОГУ У ВЕЛИКОМУ ЧАСІ

1.1. «Шекспірівське» в тезаурусі культури: наукові підходи та творча практика

1.1.1. Методологічні базиси дослідження

В даному Розділі запропонованої дисертації автор ставить собі за мету представити «шекспірівське» як: 1) зведення різноманітних художніх текстів, що спираються на сюжети п'єс великого англійського драматурга; 2) перехресток культури, до якого сходяться множинні смислові лінії, породжені архетипами, що мають всезагальне значення. Осмислюючи постать У. Шекспіра як інспіратора у хронотопі світової культури, слід, таким чином, диференціювати композиторську *шекспіріану*, тобто опуси, які безпосередньо інтерпретують шекспірівські шедеври, й артефакти, які входять у *шекспіросферу* завдяки близькості їх картини світу творчості геніального англійського драматурга. Нарешті, на підґрунті шекспіріани та шекспіросфери з точки зору особливостей хронотопу, який поєднує історичне та міфологічне світосприйняття, буде осмислено прочитання трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в однойменних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка.

У зв'язку з опрацюванням одного зі стрижневих концептів нашої дисертаційної розвідки, яким являється поняття «картина світу» / «образ світу» (синонімічні наукові концепти), визначимо методологічні базиси дослідження даного Розділу. Перш за усе задамося питанням: якою є шекспірівська картина світу? Щоб відповісти на нього передусім слід розкрити смисл самого поняття.

Л. Вітгенштейн мислить картину світу як відображення дійсності через вербальні смисли, які корелюють із реальною дійсністю. Картина світу формується завдяки об'єднанню фактів. Л. Вітгенштейн вказує, що в художній літературі картина світу виражена за допомогою роздумів вигаданих персонажів [45, с. 52–55]. У дослідженні І. Романюк міститься наступна дефініція: «Картина світу – це спосіб наукового моделювання об'єктів музичної культури, завдяки якому взаємообумовленість зовнішньої комунікації (мови / логосу) внутрішнім змістом досліджуваного об'єкта викликає механізм його розуміння через усвідомлення ціннісної семантики (за критеріями наступності, духовності, часопростору)» [152; 153, с. 5–6].

Для того, щоб усвідомити масштабність онтологічної картини світу в театрі У. Шекспіра, звернемося до вагомих за своїм ґрунтовним значенням розсудів Й. В. Гете про творчу особистість великого англійського драматурга. У зв'язку із цим наведемо витримки з ранньої статті «До дня Шекспіра», написаної німецьким поетом в 1771-му році, і з публікації вже зрілого майстра «Шекспір, і нема йому кінця!», над якою він працював в 1813-му – 1816-му роках. Перші два розділи другої з робіт були опубліковані в 1815-му році в «Ранковій газеті для освічених людей», а третій – в 1826-му році у журналі «Про мистецтво й стародавності».

Згідно міркуванням Й. В. Гете, характери, створені У. Шекспіром, можна мислити рівними з творіннями самої природи: «<...> природа, природа! Що може бути більше природою, чим люди Шекспіра!» [58]. Геній англійського драматурга він співвідносить із подвигом Прометея: «Так, Шекспір змагався із Прометеєм! По його прикладу, риса за рисою, створював він своїх людей, але в колосальних масштабах – тому-то ми й не впізнаємо наших братів, – і затим оживив їх подихом свого генія; це він говорить вустами своїх героїв, і ми мимоволі впізнаємо їх спорідненість» [там само]. Перед великим попередником Й. В. Гете схилявся й відчував сором у випадку виникнення думки, що можна було б написати текст по-іншому, по-своєму, пояснюючи причини подібного впливу геніальних творів: «Мені часто стає соромно перед

Шекспіром, тому що буває, що і я при першій погляді думаю: це я зробив би по-іншому; і відразу розумію, що я тільки бідний грішник: із Шекспіра віщає сама природа, мої ж люди – тільки строкаті мильні бульбашки, пущені по повітрю романтичними мріями» [там само].

У добутках У. Шекспіра, виходячи з міркувань Й. В. Гете, відбився образ світу: «Якщо ми вважаємо Шекспіра одним з найбільш великих поетів, ми тим самим визнаємо, що мало хто пізнав світ так, як він його пізнав, мало хто з тих, хто висловив своє внутрішнє бачення, зумів більшою мірою підняти читача до усвідомлення світу. Світ стає для нас цілком прозорим, ми раптово стаємо повірниками чесноти й пороку, величі, дріб'язковості, шляхетності, ницості – і все це завдяки найпростішим засобам» [60]. І цей світ, на нашу думку, слід осягати як-от через зорове, кінестичне сприйняття та, згідно переконанню Й. В. Гете, насамперед завдяки слуху через сприйняття слова, що звучить, і, як рекомендує німецький поет, слухати геніальні п'єси треба навіть заплющивши очі [там само]. Стосовно перцепції творів англійського драматурга німецький поет робить глибоке спостереження: «Твори Шекспіра не для тілесних очей <...> одухотворене слово переважає над почуттєвою дією» [там само]. Можна додати, що геніальні здобутки У. Шекспіра наділені надзвичайною музикальністю, що знаходить вираження через омузичнене слово, що пронизує тяж і сценічну дію.

При визнанні виняткової цінності словесного елементу драматичного тексту, що звучить самотійно при читанні твору вголос, Й. В. Гете ставив шекспірівські п'єси у Веймарському театрі, керівником якого він був з 1791-го по 1817 рік, що визначає тяж звернення до сценічної дії, її зовнішніх атрибутів. Серед його інсценівок п'єс англійського драматурга й знаменита трагедія «Ромео і Джульєтта». Прем'єра спектаклю відбулася 1 лютого 1812 року. Однак і в цьому разі надважливе значення німецький поет надавав вербальній складовій тексту, у зв'язку із чим творчу удачу у випадку

постановки «Ромео і Джульєтти» він пов'язував теж із якістю художнього перекладу на німецьку мову А.-В. Шлегеля⁷.

Отже, ґрунтовні роздуми Й. В. Гете про У. Шекспіра проливають світло як на особистість рефлектуючого німецького поета, так і на фігуру колоса англійської культури. Великий нащадок вступає у внутрішній діалог з У. Шекспіром, адресуючись до геніальних творінь духа англійського драматурга на сторінках публікацій і в якості постановника п'єс. З іншого боку, вплив генія У. Шекспіра відчувається безпосередньо в художній творчості Й. В. Гете. Так, фігури персонажів-символів європейської культури – Фауста й Гамлета – співвідносять Р. Штайнер [234] і М. Кувшинова [104]. Німецький філософ і езотерик Р. Штайнер, спираючись при цьому на пізнання У. Шекспіра його великим нащадком Й. В. Гете, мислить англійського драматурга як автора добутоків, які можна зіставити з творіннями самого Бога: «Те, про що останній (Бог – Ф. С.) замовчує в природних явищах, то проговорює геній Шекспіра»⁸ [234]. Й. В. Гете писав про У. Шекспіра як відтворювача природи. Р. Штайнер, витлумачуючи роздум великого німецького поета, трактує геніального англійського драматурга вже як інтепретатора самого Бога.

Отже, Й. В. Гете міркував, що У. Шекспір говорить вустами своїх героїв, отому через роздуми останніх й відбивається картина світу твору та відповідно його автора – великого англійського драматурга, що відповідає визначенню концепта «картина світу» Л. Вітгенштейна. Картина світу У. Шекспіра відтворює природний (згідно Й. В. Гете) та онтологічний (згідно Р. Штайнеру) рівні світосприйняття й світорозуміння.

⁷ Останній здійснив переклад 17-ти п'єс У. Шекспіра на німецьку мову (1797–1810), продемонструвавши істинний тріумф перекладацького мистецтва. Як зазначається в навчальному посібнику, що є величезною колективною працею колективу Державного інституту театального мистецтва (нині Російський інститут театального мистецтва), «Історія західноєвропейського театру» (том 2, 1957 рік видання) «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра на час написання книги ставилася на німецькій сцені в перекладі А.-В. Шлегеля [88, с. 649]. Це ще раз підтверджує значення художньої практики обдарованих поетів-перекладачів як посередників у процесі діалогу культур.

⁸ Витримка з лекції, прочитаної Р. Штайнером у Гетеанумі у швейцарському місті Дорнах в квітні 1922-го року.

У відповідності зі специфікою інтерпретаційного прочитання знаменитої трагедії У. Шекспіра в аналізованім мюзиклі Ж. Пресгурвіка виникає необхідність розкрити ціннісну семантику соціальних дій персонажів⁹, тому слід розширити спектр значень ключового поняття дослідження – «картина світу». Відповідно осмисленню соціальних дій персонажів з позицій ціннісних орієнтацій автор пропонованої дисертації спиратиметься також на теорію М. Вебера, звернувшись до неї в підрозділі 2.4 дослідження як до методологічного базису. Характерно, що виведені німецьким соціологом М. Вебером типи раціоналізації Ю. Хабермас [192], Ю. Давидов [72], К. Троїцький [186] пов'язують із поняттям «картина світу». Втілення картини світу в мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка вимагає докладного розгляду, більш того, у співвіднесенні з літературним першоджерелом у ній виявляються нові значеннєві лінії й акценти. Як буде показано далі, наукова концепція М. Вебера про соціальні дії, створена з позицій аксіології, якнайкраще відповідає картині світу розглянутого мюзиклу Ж. Пресгурвіка.

У пропонованій дисертації у вивченні творчості У. Шекспіра здійснюється комунікативний підхід, оскільки вона інспірує композиторів у різні епохи, демонструючи своє безсмертя. Асоціюючись з «міфом про вічне повернення» (науковий концепт М. Еліаде [219]), мистецький спадок англійського драматурга звернений до «вічних тем», резонуючи водночас з актуальними проблемами сучасності за усіх часів. У. Шекспір надихає композиторів на інтерпретаційні прочитання, що визначаються індивідуальним сприйняттям творчості великого англійського драматурга й водночас – типологічними рисами у добутках геніального попередника. У той же час опуси, написані на інші сюжети, можуть корелювати з міфологемами, які містять шедеври англійського драматурга. Серед композиторських інтерпретацій шедеврів У. Шекспіра назовемо *semi-оперу* «Буря» з музикою

⁹ У співвіднесенні з першотвором та ліричною оперою Ш. Гуно ця смислова площина, так би мовити, динамічно посиленна.

Г. Перселла та симфонічну фантазію за цією ж драмою П. І. Чайковського, оперу «Гамлет» А. Тома, музику до спектаклю «Сон у літню ніч» Ф. Мендельсона та ін.

Існує безліч наукових дискурсів щодо трактування класичних образів, зокрема, шекспірівського театру. В зв'язку із цим необхідно визначити методологічні базиси здійснюваного у даному Розділі дослідження. Це, перш за все, комунікативна модель «великого діалогу» М. М. Бахтіна, що реалізовується в просторі культури й спирається на велику пам'ять [24]. Посилаючись на творчість У. Шекспіра, він пише про явище діалогу у великім часі, одночасно визначаючи специфіку буття творінь великого англійського драматурга в контексті культури, що постійно розвивається. «Ми можемо сказати, що ні сам Шекспір, ні його сучасники не знали того “великого Шекспіра”, якого ми тепер знаємо. Втиснути в Єлизаветинську епоху нашого Шекспіра ніяк не можна», – стверджував вчений [там само]. Бахтінський метод задіяний у новітніх наукових працях. Так, літературознавець К. А. Степанян розглянув творчість Ф. М. Достоевського й М. де Сервантеса як діалог у великому часі [179]. У музикознавстві концепція великого діалогу М. Бахтіна в якості методологічної бази дослідження задіяна у публікації Є. Д. Бєлової, де авторка представила напрямок виконавського музикознавства [32].

З іншого боку, у фокусі нашої дослідної уваги знаходиться проблема хронотопа. Згідно визначенню М. Бахтіна, під хронотопом він мислить «істотний взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі» [27]. Основоположник культурологічних досліджень вказує також, що хронотоп у дослівнім перекладі означає часопростір [там само], в перекладі з давньогрецької *χρόνος* – це «час», а *τόπος* – місце. Хронотоп буде осмислюватися нами не тільки з позицій часопросторових закономірностей мистецького твору, а й як хронотоп культури, що має континуальну природу. Автор пропонованої дисертації спирається також на статті, де розглянуто інтерпретації опусів, створених на ґрунті історії про Ромео і Джульєтту: взаємодія історії й міфу в опері В. Белліні «Капулетті та Монтекі» (О. Кубкіна

[103]), екранне втілення літературного хронотопу, зокрема, й в кінофільмі про безсмертних веронських закоханих Ф. Дзефіреллі, що являється екранізацією знаменитої п'єси англійського драматурга (О. Дубініна [80]).

У свою чергу, у якості вихідного положення пропонованого дослідження висунемо наступне – існування двох напрямів у контексті потенційно безкінечної множини різнопланових прочитань творчості У. Шекспіра й водночас інспірацій великого англійського драматурга, здійснюваних у часопросторі культури¹⁰:

- креативно-інтерпретативний, який реалізують митці, адресуючись в своїй творчості до надихаючих джерел, перетворюючи їх у своїй творчості;
- перцептивно-когнітивно-аналітичний, здійснюваний через сприйняття й осмислення артефактів рецепієнтами та дослідниками, одним з яких є і автор пропонованої дисертації.

Отож, діалог у великому часі спирається на об'єктивні реалії культури, водночас він відповідає суб'єктивним особливостям інтерпретуючої свідомості.

У зв'язку із вищезначеним, логіка побудови Розділу 1 визначається згідно диференціації прояву «шекспірівського» в хронотопі культури як: втілення шекспіріани (підрозділ 1.1.2), шекспіросфери (підрозділ 1.2), хронотопу твору (підрозділ 1.3).

1.1.2. Шекспіріана: прочитання творчості англійського драматурга, виразненні в артефактах культури. Трагедія «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра – один із визначних першотворів у шекспіріані

Співвідносячи Л. ван Бетховена з В. А. Моцартом, В. В. Стасов 12 серпня 1861 року написав у листі М. О. Балакіреву наступне: «У Моцарта зовсім не було здібності втілювати маси роду людства. Це тільки Бетховену

¹⁰ Сукупно вони спрямовані на досягнення інтенційного потенціалу артефактів культури в контекстуальнім полі нескінченного діалогу у великому часі.

властиво за них думати й почувати. Моцарт відповідав тільки за окремі особистості. Історії й людства він не розумів, так, здається, і не думав про них. Бетховен же – тільки й думав про історію й усе людство, як одну величезну масу. Це – Шекспір мас. <...> 1-ша симфонія, 9-а, 6-а, 5-а – це все різні маси роду людського, у різні хвилини їх життя або потреб, прохань» [136]. І це не випадково, оскільки Л. ван Бетховен був істинним шанувальником творчості У. Шекспіра. Мистецький спадок англійського драматурга неодноразово інспірував його на створення шедеврів у сфері інструментальної музики. Так, дослідник струнних квартетів Л. ван Бетховена П. Долгов зазначив, що сповнена проясненого суму II повільна частина Струнного квартету № 1 ор. 18 (1798) написана під впливом сцени в гробниці з «Ромео і Джульєтти»: «Слухаючи чудове *Adagio*, ми мимоволі задаємося запитанням, чи не знаходився композитор під впливом якого-небудь визначеного поетичного образу? Відповідь на це питання дають слова самого Бетховена: “Коли я писав це *Adagio*, – сказав він своєму другові Аменді¹¹, – я уявляв собі сцену в могильнім склепі з “Ромео і Джульєтти”. Відзначимо, що начерк частини має авторську позначку “Останні подихи”» [77].

Музичним прочитанням «Бурі» У. Шекспіра є дві фортепіанні сонати віденського класика. Так, Соната для фортепіано № 17 ре мінор, № 2 ор. 31 (1802) має неофіційні назви: «Буря», «Соната з речитативом», «Шекспірівська соната». Соната «Апассіоната» № 23 фа мінор, ор. 57 (1804) також натхненна вказаною п'єсою англійського драматурга. Б. В. Асаф'єв в книзі «Музична форма як процес» апелює до бетховенської рефлексії: «Почитайте тільки шекспірівську “Бурю”», – відповів Бетховен Шиндлеру на його запитання про поетичну ідею в сонатах f-moll ор. 57 і d-moll ор. 31 № 2 [15, с. 290]. Розмірковуючи над цими словами віденського класика, академік пише, що в «Апассіонаті» предстає «не тільки любов, але й чи не всюди “природа в її космічному вигляді”, викликана “магічним” генієм, тобто мистецтвом

¹¹ К. Ф. Аменда – один з небагатьох друзів замкнутого Л. ван Бетховена, теолог, скрипаль, пастор, різностороння особистість; про цю людину – багаторічного співрозмовника геніального композитора – написаний фрагмент статті Г. Мелдера [106].

Просперо! Тут образи явищ природи симфонізуються композитором, “прямо дивлячись їй в очі”, без стильових окулярів. Бетховен сам стає Просперо, відтворювачем стихії життя в мистецтві: він не пише музику до п'єси Шекспіра, а музично відображає цю ж поетичну ідею» [там само, с. 290–291]. І все-таки настільки ж ясно відбивається, на наш погляд, не тільки образ природної стихії, але й палке почуття в душі умовного героя: його крайня схвильованість, сум'яття вподібнюються негмовному вихору, що відтворюється сполукою зовнішніх атрибутів бурі й рефлексії¹².

Відзначимо також, що, обмірковуючи Фантазію до драми У. Шекспіра «Буря», П. І. Чайковський поставив запитання В. В. Стасову: «Чи потрібна буря в бурі?». У відповідь Володимир Васильович описав образ бурхливої стихії, якою вона йому представлялася в майбутньому музичному творі: «<...> ця буря тим і відрізнялася б від усіх попередніх, що почалася б раптом, у всій силі, у всіх розвалі, а не розширювалася б поступово. <...> Нехай буря раптом загавкає й заричить, немов собака, що зірвався з ланцюга, що й кинувся на ворога за наказом хазяїна, щоб вкусити <...>. Нехай Ваша буря кинесться й вкусить італійський корабель із принцями, і негайно ж потім замовчить, тільки потихесеньку здригаючись, і гарчачи, і відходячи геть» [38]. Фантазія до драми «Буря» П. Чайковського на відміну від бетховенських опусів, натхненних У. Шекспіром, написана відповідно до програми, що охоплює ключові події та образи (розроблена В. В. Стасовим); кореляція слова й музики визначила послідовність розділів композиції й відповідний образному змісту тематизм, принципи музично-драматургічного розвитку. Багатозначність розуміння бурі в розглянутому творі П. І. Чайковського – як протилежності погідному морю, з одного боку, у значенні аналогії між природною стихією й почуттями, з іншого, – вбачає Ю. В. Келдиш: «Прекрасно виявлений контраст: море спокійне й море буйне. Ще сильніше вражає звуковий паралелізм: стихія, що хвилюється (море) і пристрасть, яка спалахує (кохання Міранди й Фердінанда)

¹² Нагадаємо, що вже після смерті автора твору соната дістала свою назву завдяки гамбурзькому видавцеві А. Кранцу – «Аппассіоната» (від італ. appassionato – пристрасно). А. Кранц через влучну назву відбив також грандіозне враження, яке справляє на слухачів це геніальне творіння людського духу.

– “подвійна” буря» [92]. У цім можна згледіти паралель із поетичною ідеєю І частини «Апассіонати» Л. ван Бетховена, маючи на увазі також музикознавчу рефлексію Б. В. Асаф'єва та Ю. В. Келдиша¹³.

Особливе місце у творчості У. Шекспіра займає трагедія «Ромео і Джульєтта», яка отримала в мистецтві нескінченну множину інтерпретаційних прочитань. Відзначимо, що в літературі Монтеккі й Капулетті вперше згадуються в «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі, де душі цього роду поміщені на Другім уступі Передчистилища серед недбайлив, що вмерли насильницькою смертю (поема написана в період приблизно з 1308-го по 1321 рік); історія веронських закоханих уперше інтерпретована у новелі Л. да Порто «Історія двох шляхетних закоханих» (1524). Знаменита трагедія У. Шекспіра датується 1594-им – 1595-им роками. Згідно даним літературознавства, У. Шекспір спирався при створенні власної версії історії любові на поему А. Брука «Трагічна історія Ромеуса і Джульєтти» (1562). Розглядаючи дві п'єси про Ромео і Джульєтту – Лопе де Вега («Кастельвінес і Монтесес», 1590) і Уільяма Шекспіра, – З. Плавскін відзначає наступні письменницькі прочитання цієї історії: «В Італії ця тема, правда ще без імен Ромео і Джульєтти, уперше розроблялася в одній з новел Мазуччо (1476), а потім у творах Луїджі да Порто (близько 1524 року), Больдері (1530), Банделло (1554), Луїджі Гротто (1578) і Джироламо далла Корту (1594–1596)» [139]. Таким чином, можна стверджувати, що англійський драматург явився геніальним, але не єдиним інтерпретатором легендарного сюжету.

¹³ Існує також певна аналогія з «революційним» етюдом Ф. Шопена (ор. 10, № 12), де фігурації асоціюються із соціальною стихією, що насильно здійснює перетворення суспільного стрія, а мелодійні фрази – із заключною промовою на тлі бурі (твір написаний польським композитором під час повстання в Польщі 1830-го року проти російського самодержавства). У зв'язку із цим закономірною є також паралель із «Буревісником» М. Горького. Наведемо також фрагмент твору в перекладі з російської на українську мову А. Хуторяна: «Над простором сивим моря вітер хмар збирає. А між хмарами і морем гордо лине Буревісник, наче чорна блискавиця. / То крилом торкнеться хвилі, то летить стрілою в хмари, він кричить, – і хмари чують радість в смілім крику птаха. / В крику цім – жадоба бурі! Силу гніву, племін палу, неминучість перемоги чують хмари в цьому крику». Останні 2 приклади представляють образ бурі як втілений в художній формі аналог соціального явища, що спонукує не тільки відзначити паралель з розглянутими творами Л. ван Бетховена та П. І. Чайковського, але й також розвести їх. Етюд ор. 10, № 12 Ф. Шопена та «Буревісник» М. Горького представляють художній образ буремної стихії як смисловий еквівалент революції. В розглянутих творах Л. ван Бетховена і П. І. Чайковського, досягнутих також через наукову рефлексію відповідно Б. В. Асаф'єва та Ю. В. Келдиша, образ бурі корелює з музичним відтворенням виру у душі ліричного героя, його палкого почуття.

Живопис здатен зафіксувати мить у часі, як би динамічно не були б представлені на полотні образи. Згідно спогадам доньки Л. М. Толстого Т. Л. Сухотіної-Толстої, друг її батька художник М. М. Ге говорив: «Картина – не слово! Вона дає одну хвилину, і в цій хвилині має бути усе. Глянув – і все! Як Ромео на Джульєтту – і назад. А немає цього – немає картини» [180, с. 16].

Характерно, що співставляючи сценічне мистецтво та живопис, Ш. Гуно співвідносить зображальне мистецтво з образами, створюваними У. Шекспіром: «Сценічне мистецтво подібне мистецтву портретиста: воно повинне обрисовувати характери, як художник малює обличчя й позу, воно зобов'язане сприйняти й зафіксувати усі риси, усі ледь помітні зміни, сукупність яких надає фізіономії те, що ми називаємо особистістю. Такі безсмертні твори Шекспіра: “Гамлет”, “Річард III”, “Отелло”, “Леді Макбет”, вони настільки схожі на зображуваний тип, що ми їх сприймаємо як живу реальність і тому цілком справедливо йменуємо творіннями. Оперна музика підпорядковується тим же законам, поза яких вона не існує. Ціль її – створювати образи. Але якщо живопис сприймається безпосередньо нашим розумом, музику ми сприймаємо лише поступово, от чому перші враження бувають настільки помилковими» [71, с. 106]. Побіжно Ш. Гуно засвідчує особливість і силу впливу живопису на свідомість реципієнта. Показово, що німецький поет та драматург Г. Е. Лессінг співвідносить живопис з поезією, дістаючись висновку про можливість сприйняття першого з них не тільки миттєво, як говорив М. М. Ге, а й уважно вдивляючись в деталі, витрачаючи на споглядання довший час, емоційно й інтелектуально насичуючись від побаченого: «Чим більше ми дивимося, тим більше думка наша додає до видимого, і чим сильніше працює думка, тим більше збуджується наша уява» [111, с. 397]. Мимоволі пригадуються крилаті вислови – грецького поета Симоніда Кеоського: «Живопис – німа музика, а поезія – живопис, що говорить», німецького поета Й. В. Гете: «Архітектура – застигла музика». Ці крилаті висловлення спонукають співвіднести твори живопису й архітектури,

що увіковічують безсмертні образи Ромео і Джульєтти, з музикою, натхненною вічною темою самовідданої любові веронських закоханих.

Образи трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра одержали в живописі величезну кількість інтерпретаційних прочитань. Виділимо деякі з них: наприклад, портрет Джульєтти Дж. Уотерхауса (1898), панно «Ромео і Джульєтта» М. О. Врубеля (1895–1896), фрагмент розпису плафона Опер Гарньє в Парижі М. З. Шагала (1964). В останньому із прикладів образи Ромео й Джульєтти досягаються через почуття польоту, відсилаючи до інших картин художника – «Над містом» і «Прогулянка» (обидві вони написані в 1918-му році)¹⁴.

У скульптурі О. Родена «Ромео і Джульєтта» фігури закоханих дістали зриме й дотикальне втілення в білому мармурі завдяки візуально-пластичним художнім засобам (робота 1905-го року). Знаменита скульптура О. Родена «Поцілунок» (1882) натхненна образами Франчески й Паоло з «Божественної комедії» Данте («Пекло», пісня V). Відповідно початковому задуму її творця дана скульптура повинна була входити в рельєфну групу, що прикрашає великі бронзові скульптурні «Врата пекла», які були заказані для майбутнього музею мистецтв у Парижі. «Поцілунок» – робота, що також виконана в білім мармурі. Апелюючи до мови тіла, вона кореспондує у творчості великого скульптора з образом інших закоханих, показаних з позицій художнього узагальнення поза тілесної відвертості й навіть із розмитими обрисами фігур. Так, скульптура «Ромео і Джульєтта» сприймається як продовження теми більш ранньої роботи, при цьому адресуючись до інших засобів у показі вічної теми кохання. При цьому історія Франчески і Паоло у Данте, а з тим в О. Родена підіймає моральне питання гріховності дій закоханих. Цю тему в історії про Ромео і

¹⁴ Народжується паралель з льодовим шоу «Ромео і Джульєтта» (автор ідеї, режисер-постановник, генеральний продюсер – І. Авербух, соавтор лібрето – Є. Цанава). Прем'єра спектаклю відбулася 1-го липня 2017-го року в льодовому палаці спорту «Айсберг» у місті Сочі. В спектаклі задіяні виразові засоби повітряної гімнастики, створюючи особливу атмосферу романтичних почуттів, що характерна для даної історії самозреченого кохання й невід'ємна від почування польоту (зовнішній фізичний пиростір відтворює таким чином людський внутрішній безсмертної пари).

Джульетту, як буде показано далі, розвинуть інтерпретатори знаменитої трагедії У. Шекспіра Ш. Гуно та Ж. Пресгурвік.

Історія Ромео і Джульєтти знайшла яскраве втілення в легендарнім італіяно-англійському кінофільмі Ф. Дзеффіrellі (1968) з музикою Н. Рота¹⁵. Кінообрази й кіномузика цього фільму стали символами вічної любові веронських закоханих, отримавши затим подальший розвиток в історії культури й спорту. Особливу популярність дістала пісня менестреля «*Ai Giochi Addio*» (італійською мовою) / «*What is a youth?*» (англійською мовою). В італійській версії фільму «Ромео і Джульєтта» її заспівав актор і музикант Бруно Філіппіні, який зіграв роль менестреля Леонардо; у такий спосіб він здійснив перевтілення водночас в лицедійському й вокально-інтонаційному вимірі професії співака-актора. В англійськомовній версії кінострічки пісню виконав Глен Вестон¹⁶.

Серед найбільш значущих композиторських прочитань «вічного сюжету» – драматична симфонія Г. Берліоза («Ромео і Джульєтта», прем'єра відбулася 24-го листопада 1839-го року), увертюра-фантазія П. І. Чайковського («Ромео і Джульєтта», прем'єра – 4-го березня 1870-го року), опери В. Белліні («Капулетті й Монтеккі», прем'єра – 11-го березня 1830-го року) і Ш. Гуно («Ромео і Джульєтта», прем'єра – 27-го квітня 1867-го року), балет С. С. Прокоф'єва («Ромео і Джульєтта», прем'єра – 30-го

¹⁵ Художній фільм був відзначений численними кінопреміями та номінаціями 1969-го року, взявши участь у наступних культурно-мистецьких заходах: кінопремії Оскар, Золотий Глобус, Національної ради кінокритиків США, Британської академії кіно та телевізійних мистецтв, Національна кінопремія Італії «Давід ді Донателло», Премія італійського синдиката кіножурналістів «Срібна стрічка».

¹⁶ Чудове виконавське прочитання пісні в англомовному варіанті створив Народний артист РФ Олег Погудін. Вокальний номер сповнений теплоти почуттів і філософського смислу (роздум про юність, неминуче зів'янення згодом краси, про цвітіння життя й неминучість смерті) і відповідно до композиторського задуму Н. Рота передбачає стилізацію виконавцем під манеру співу менестреля. Співак виконує номер то співуче, лірично, піднесено, мрійливо, то входячи у речитативно-декламаційну манеру, заринаючи в замисленість. Любовна тема з кінострічки «Ромео і Джульєтта» («*Love Theme From Romeo & Juliet*») отримала оригінальне інтерпретаційне осмислення у творчості Андре Ріє, ставши перлиною репертуару прославленого нідерландського диригента й скрипаля (альбом: «*Romantic Moments*», 1998 рік). Цей музикант створив проникливу, чуттєву версію для скрипки із супроводом. В 2006-му році пара фігуристів Тетяна Тотьмянина й Максим Маринін (Росія) перемогла на XX зимових Олімпійських іграх у Туріні. Спортсмени виконали програму, адресувавшись до кіномузики Н. Рота з фільму «Ромео і Джульєтта». Артистизм спортсменів поєднався тут з відточеною технікою, синхронністю, комплементарністю, результатом чого стала партнерська єдність на льоді, що відповідає нероздільності образів Ромео і Джульєтти. Надалі спортсмени-артисти втілили образи безсмертних закоханих у льодовім шоу «Ромео і Джульєтта» продюсерської компанії І. І. Авербуха (прем'єрна вистава відбулася 1-го липня 2017-го року в льодовому палаці спорту «Айсберг» у місті Сочі).

грудня 1938-го року), ліричні сцени В. С. Губаренка («Монологи Джульєтти», на обкладинці нотного рукопису вказано 1998 рік [68]), мюзикл Ж. Пресгурвіка («Ромео і Джульєтта», світова прем'єра – 19 січня 2001-го року).

Усі твори, інспіровані трагедією «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра, демонструють різноплановість творчих підходів в інтерпретації літературного першоджерела. По-різному, відповідно авторському задуму і жанровому визначенню творів, втілюється програмний задум в увертюрі-фантазії «Ромео і Джульєтта» П. І. Чайковського¹⁷ та однойменній драматичній симфонії Г. Берліоза¹⁸. Слід зазначити, що в творі В. Белліні трагедія У. Шекспіра явилась важливим, але не єдиним змістовим джерелом у створенні тексту лібрето, а П. І. Чайковський мав думку створити оперу «Ромео і Джульєтта», однак цей намір так і не здійснив. Камерна опера Віталія Сергійовича Губаренка «Монологи Джульєтти» (автор лібрето – дружина композитора, музикознавець М. Р. Черкашина-Губаренко) за його життя звучала тільки в концертному виконанні. За сценічне втілення цього твору взялася Ю. І. Поліщук¹⁹. Образ Ромео у творі відсутній, оскільки центральною ідеєю опери В. С. Губаренка є показ саме жіночої любові, хоча, як зазначає Ю. І. Поліщук, «виокремити монологи лише Джульєтти було дуже важко, настільки глибоко вони вписані у сцени з Ромео» [144, с. 90]. Цікавою властивістю, що надає широкий простір для постановника, режисерка вважала наступну відзнаку твору: «Відтворювана дія ніби має характер “нереального у реальному”» [там само, с. 90].

Слід все ж додати, що виконання камерної опери «Монологи Джульєтти» в концертному здійсненні має свої плюси і є органічним. Це саме стосується моноопери «Листи кохання» В. С. Губаренка. Лібрето моноопери

¹⁷ Цей твір Б. В. Асаф'єв визначає як симфонічну поему [17].

¹⁸ Унікальне втілення програмного задуму, що оригінально перетворює театральні принципи в умовах жанру симфонії.

¹⁹ Ця творча робота була здійснена на сцені оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і явилась випускною виставою режисерського курсу. Прем'єра відбулася 29-го червня 2011-го року (див. докладніше у наступній публікації [144]).

написав сам композитор за мотивами новели «Ніжність» французького поета-символіста Анрі Барбюса. У випадку концертного виконання камерної опери фантазія, так би мовити, додає завдяки сказаному через слово та змальованому музикою, а «пунктирність» у розвитку сюжетної лінії вказує на характерну взаємодію із жанром вокального циклу. Отже, зовнішня дія предстає уяві реципієнта, а він сам має можливість більш глибоко зосередитися на внутрішній дії твору. Історія про Ромео і Джульєтту відзначена тонкою взаємодією психологічного начала та метафізики любові. «Монологи Джульєтти» містять рефлексивний вислов Лоренцо, де йдеться про смерть закоханих. Композитор реалізує таким чином композиційний принцип репризи, стверджуючи особливу роль цього персонажа, який є коментатором й водночас особистістю, яка глибоко переживає, поділяє трагедію веронської пари як безпосередній, діяльний й водночас рефлексуючий учасник подій. В № 9 Лоренцо кається перед Джульєттою²⁰.

В цілому ж в трагедії У. Шекспіра кохання Ромео і Джульєтти показане в контексті заданої ситуації – заборонної любові, оскільки вони є представниками двох ворогуючих родин. Соціальне поле дії – веронці, учасники кровопролиття, – члени родини, друзі, слуги. Абсурдність ворожнечі в цьому творі корелює із сентенцією Ф. Ніцше з філософського трактату «По той бік добра і зла»: «Визнати неправду за умову, від якої залежить життя, – це, звичайно, ризикований спосіб пручатися звичному почуттю цінності, і філософія, що наважується на це, уже одним цим ставить себе по той бік добра й зла» [132, с. 243]. Зазначимо, що міркування філософа справедливі і щодо життєвих поглядів. Отже, із цього витікає наступний умовивід: такими, що

²⁰ В льодовому шоу «Ромео и Джульетта» І. І. Авербуха Лоренцо теж є ведучим персонажем, його образ отримує набавну розробку, порівняно зі знаменитою п'єсою англійського драматурга. Початок льодової вистави – сольний вихід Лоренцо (чемпіон світу в парному катанні, фігурист Олексій Тихонов), який здійснюється на фоні словесного монологу. Як і у В. С. Губаренка вистава тут розпочинається ретроспекцією: рефлексія священника після смерті закоханих. В льодовому шоу Лоренцо винить себе в загибелі Ромео і Джульєтти. В історію льодової вистави уведено також спогади священника про його кохану, яка померла, саме в пам'ять про неї він і погодився допомагати люблячим серцям, що належать до ворогуючих кланів. В однойменних опері Ш. Гуно й мюзиклі Ж. Пресгурвіка мотивація дій Лоренцо інша, відповідна трагедії У. Шекспіра – спроба примирити через таємний шлюб Ромео і Джульєтти дві родовиті сім'ї Верони; в цій священник вздріває Божий промисел.

знаходяться по той бік добра і зла, потенційно можна прийняти: а) традиційні установки веронців, охоплених ненавистю, б) внутрішній вибір Ромео і Джульєтти, бо він суперечить суспільним вимогам (тобто залежно від того, яку з позицій мислити істинною). Нащадки сімейств Монтеккі та Капулетті повинні були б визнати правдивість родинних завітів як істину, суспільну правду а *priori*, що не потребує доказів, обґрунтування, знання й оцінки причинно-наслідкових підкладів. Ромео і Джульєтта, всупереч пануючим поглядам, визнали для себе критерієм істинності голос серця, почуття, кохання. Р. Вагнер вважав, що «істинно безсмертним є лише піднесене діяння і одухотворений твір мистецтва» [40, с. 129]. У випадку трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра безсмертними є: 1) п'єса англійського драматурга; 2) автор, який відійшов у вічність, але його творіння демонструють свою безпремінну значимість в умовах постійного розвитку культури; 3) веронські закохані, які показали силу своєї Любові, що явилась коротшою за життя, але саме почуття – невмирущим.

Отже, розгляд шекспіріани, до якої належать теж і мистецькі прочитання трагедії «Ромео і Джульєтта», демонструє потенційну безкінечність можливих інтерпретаційних підходів з огляду на специфіку різних видів мистецтва та творчу індивідуальність митця. Тобто історія про «Ромео і Джульєтту» є частиною шекспіріани, зокрема, й в композиторській творчості. Проте, як буде показано у наступному підрозділі, цей «вічний сюжет» знаходиться на перетині із шекспіросферою внаслідок архетипності втілюваних в геніальній трагедії смислообразів.

1.2. Трагедія «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра: на перетині між шекспіріаною та шекспіросферою

Музичні прочитання трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра увійшли в семіосферу «вічного сюжету», інтертекстуальний простір культури, перебуваючи у великому діалозі (концепт М. Бахтіна). Це стосується

композиторських інтерпретацій не тільки сього, а й усіх «вічних сюжетів», які породжують множину інтерпретаційних версій, а також втілення образів типізованих персонажів, героїв-масок.

Ілюстрацією існуючого у хронотопі культури «великого діалогу» служить рефлексія О. П. Шаповал стосовно двох геніальних композиторських прочитань комедій П. О. К. де Бомарше. Так, О. П. Шаповал висуває думку, згідно з якою «Севільського цирюльника» Дж. Россіні та «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта можна мислити в комунікативному дослідному контексті [204, с. 254]. Дослідниця аргументує свою думку фактами, які, тут ми підхопимо і через розсуд продовжимо її думку, засвідчують поєднання цих творів в суспільній свідомості людства, відповідно тезаурусу кожного реципієнта та з урахуванням еволюційних процесів, що відбулися у часопросторі культури. У свою чергу наведемо приклади афіш, де разом виконуються твори В. А. Моцарта та Дж. Россіні, підкріплюючи міркування О. П. Шаповал щодо можливості досліджування «Весілля Фігаро» та «Севільського цирюльника» з позицій обраного нею наукового підходу – осмислювання художньої практики митців як комунікативно-творчого процесу. Так, 2 лютого 2020 року в Дніпропетровському академічному театрі опери та балету відбувся концерт «Моцарт & Россіні», в якому взяли участь солісти опери й оркестр (диригент – народний артист України Володимир Гаркуша) (див. афішу за наступними інтернет-посиланнями [18; 126]). Наразі у Санкт-Петербурзі в Будинку Кочневої проводяться концерти «Моцарт & Россіні», учасниками якого є заслужена артистка Росії Галина Сидоренко (меццо-сопрано), Єгор Чубаков (баритон), лауреат міжнародних конкурсів Анна Корзун (фортепіано). Концерт веде Лариса Воронцовська (див. афішу [98]). Знаменита американська оперна співачка Фредеріка фон Штаде, відзначена премією «Греммі» у категорії «Класика» за запис опери В. А. Моцарта «Весілля

Фігаро», випустила компакт-диск, де поєднала арії віденського класика та італійського маестро Дж. Россіні²¹.

В публікації М. Р. Черкашиної-Губаренко від 7-го березня 2015-го року знайшла відбиття яскрава мистецька подія – виконання в концерті музичних творів, об'єднаних «вічним сюжетом» про Дон Жуана: «Своє “Побачення з Дон Жуаном” днями запропонував слухачам диригент Микола Дядюра, виступивши з оригінально складеною програмою в циклі абонементних концертів Академічного симфонічного оркестру Національної філармонії України» [197]. З концертної естради прозвучали фрагменти з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта (увертюра, сцени та арії), Симфонія № 40 віденського класика, в якій диригент підкреслив «близькість образів симфонії до музики “Дон Жуана”, виокремивши її театральні якості» [там само], музика балету «Камінний господар» В. Губаренка та симфонічна поема «Дон Жуан» Р. Штрауса.

В монографії О. П. Шаповал образ Дон Жуана осмислений як один із символів європейської культури, що має множину інтерпретацій; дослідниця наводить наступні приклади – маленька трагедія О. С. Пушкіна, новела Е. Т. А. Гофмана, віршований роман Дж. Г. Байрона, поема Н. Ленау, п'єса Л. Українки, балети К. В. Глюка та В. Губаренка, опери В. А. Моцарта та О. С. Даргомижського, симфонічна поема Р. Штрауса. О. П. Шаповал вважає, що «цей образ приваблює своєю амбівалентністю – в ньому закладено невичерпне джерело життєлюбства, оптимізму і, в той же час, тіньові риси» [204, с. 284].

3-го жовтня 2008-го року у великій залі Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського була поставлена п'єса Л. Українки «Камінний господар» з музикою із однойменного балету В. С. Губаренка, об'єднавши таким чином інтерпретаційні прочитання історії про Дон Жуана, що були здійснені у театральному мистецтві різних напрямів

²¹ Аудіотреки з цього компакт-диску можна прослухати на наступному інтернет-ресурсі: Frederica von Stade sings Mozart and Rossini Arias. Rotterdam Philharmonic Orchestra, conductor Edo de Waart. URL : <https://www.pentatonemusic.com/frederica-von-stade-mozart-rossini-arias> (дата звернення: 04.08.2021).

(музичному та драматичному) й епох. Зауважимо, що подібне поєднання є закономірним, бо твір В. С. Губаренка написаний на літературній основі вищевказаної поетичної драми Л. Українки.

Н. С. Горбачева в кандидатській дисертації поставила за мету «збагнення діалектики незмінного й мінливого в музичній характеристиці Дон Жуана в контексті обґрунтування архетипної природи образу» [63, с. 5]. Матеріалом дослідження явились музичні твори, що безпосередньо розкривають сюжет про севільського звабника: «Дон Жуан» – балет К. В. Глюка, опера В. А. Моцарта, фортепіанна транскрипція Ф. Ліста («Спогади про “Дон Жуана”»), симфонічна поема Р. Штрауса, сюїта з балету Л. В. Фейгіна; «Кам'яний гість» – опера О. С. Даргомижського, балет Б. В. Асаф'єва; Серенада Дон Жуана («Гаснуть дальньої Альпухари») – П. І. Чайковського, Е. Ф. Направника; музика до «Кам'яного гостя» – В. Я. Шебаліна, М. Ф. Гнесіна, А. Г. Шнітке. При цьому дослідниця не залучає до аналізу твори, що алюзійно інтерпретують образ Дон Жуана, аргументуючи це наступним чином: «Подібне обмеження продиктоване прагненням звернутися до імені героя, сконцентруватися на його іманентних властивостях, залишивши за межами дослідницького погляду усі метафоричні прочитання» [там само, с. 5]²².

У драматичній поемі «Камінний господар» Лесі Українки Дон Жуан, підкорившись кохання до донии Анни і зайнявши місце командора, прийнявши його статус, перетворюється в його подоби. Він в дзеркалі з жахом бачить не себе, а командора, який прийшов за спокусником. Дана інтерпретація спонукає задуматися: а чи не втратив Дон Жуан себе, обравши єдину Жінку, підкорившись сталому, непорушному у своїй підвладності

²² Проте донжуанівський архетип глибоко вкорінився в європейську культуру. Так, М. Черкашина-Губаренко в опері «Ріголетто» Дж. Верді відзначає «сліди фаустіанської моделі на тлі переважаючих у фігурі герцога донжуанівських рис» [201, с. 8]. О. П. Шаповал, продовжуючи міркування М. Черкашиної-Губаренко, розглянула образ герцога Мантуанського з опери «Ріголетто» Дж. Верді під кутом зору донжуанівського начала. При цьому дослідниця зазначає в характеристиці персонажа наступну важливу рису: «В інтерпретації Дж. Верді герой донжуанівського типу наділений владою, яка забезпечує безкарність його вчинкам й, водночас, безпосередністю, захопливою натурою, викликаючи у реципієнтів не тільки засудження, але й частку симпатії» [204, с. 285].

певним вимогам образу життя? Чи не є образ могильної статуї командра символом, метафоричним виразом завмерлості, внутрішньої закам'янілості? І все ж в образі герцога Мантуанського неможливо розпізнати можновладця, наділеного почуттям відповідальності за долі підданців, що має певні зобов'язання, яким він повинен підкорятися. Він показаний як егоїст, людина, що живе лише для себе, розважаючись і стверджуючись через нескінченні любовні перемоги. Здійснене нами співвіднесення вердіївського герцога Мантуанського з Дон Жуаном в п'єсі Лесі Українки показує наскільки широким є амплітуда у втіленні архетипного начала. І це стосується не тільки історії про Дон Жуана, а й інших «вічних сюжетів», зокрема й історії про Ромео і Джульєтту.

У Висновках кандидатської дисертації Н. С. Горбачевою здійснені умовиводи стосовно архетипу Дон Жуана і його втілення в музичному мистецтві, які враховані в нашій дисертаційній дослідженні в екстраполяції на історію Любові безсмертних закоханих – Ромео і Джульєтти.

Концептуальне значення для нас мають положення Н. С. Горбачевої стосовно «архетипового начала в досліджуваному образі», «інваріантності сутнісних характеристик», «арсеналу виразових засобів для художнього втілення архетипу» [63, с. 20]²³.

У зв'язку з проблемою міфопоетичного мислення в європейській культурі адресуємося насамперед до роздумів Й. В. Гете стосовно світової літератури, проявом якої є діалог між різними національними культурами, що

²³ Необхідним бачиться уточнення щодо категоріального апарату пропонованого дослідження. Поняття міфологема (див. [47; 70; 96; 105; 157–164; 165; 217]), міфотворчість (див. [14; 183]), поетика міфу (див. [122]), міфопоетика (див. [73; 131; 147; 168]), міфомислення (див. [148]), міфопоетичне мислення (див. [225]), архетип (див. [223]) формують категоріальний апарат у вивченні міфу та художньої творчості, що корелює з ним. Ключовим концептом, до якого слід адресуватися при вивченні міфомислення, є архетип (точніше, відповідно науковій концепції швейцарського психоаналітика К. Г. Юнга, архетип колективного позасвідомого). Він «становить той несвідомий зміст, що змінюючись, стає усвідомленим до сприйнятих; він підлягає змінам під впливом тієї індивідуальної свідомості, на поверхні якої він виникає» [224]. Архетип, згідно К. Г. Юнга, проявляє себе у міфах, сновидіннях, казках. В пропонованій дисертації застосовується також поняття міфологема, яке розробляється в різних сферах науки, як-от у музикознавстві О. Г. Роценко, у сенсі архетипних символів у творах мистецтва. Поняття міфологема було впроваджено в науку К. Г. Юнгом й угорсько-швейцарським філологом, релігієзнавцем К. Керень в їх спільній монографії «Уведення в сутність міфології» (1941). З іншого боку, слід враховувати: поняття архетип, архетипний застосовується в сучасній науці у розширювальному розумінні також як синонімічне міфологемі, тобто, що веде походження від міфу (приміром див. [203; 204]).

виявляє всезагальний сенс у творах мистецтва. Німецький поет сприйняв «Манфреда» Дж. Г. Байрона крізь призму свого «Фауста»: «Явище, що надивовижу живо мене зворушило – трагедія Байрона “Манфред”. Цей своєрідний талановитий поет сприйняв мого “Фауста”, і, у стані іпохондрії, добув з нього особливу поживу» [цит. за: 1, с. 382], а монолог Манфреда (II акт, II сцена) – як значно посилений монолог Гамлета «Бути або не бути» [там само]. Дані висловлення німецького поета проливають світло на міфологічність мислення, що притаманна європейській культурі, про що писав згодом в «Заході Європи» О. Шпенглер. Так, згідно з переконанням О. Шпенглера, міфологічне сприйняття дійсності не втратило свого значення й на момент написання ним книги «Захід Європи» (філософська праця вперше опублікована в 1918-му році). Мислитель зіставляє елліністичних героїв з персонажами західноєвропейської культури: «Протягом цілого тисячоліття, від Гомера до трагедій Сенеки, знову й знову проходять перед нами незмінними, незважаючи на їхнє невелике число, усі ті ж міфічні образи Фієста, Клітемнестри й Геракла, у той час як у західноєвропейській поезії фаустівська людина виступає спершу як Парсіфаль і Трістан, потім, змінений у дусі часу, як Гамлет, Дон Кіхот і Дон Жуан, далі, підкоряючись сучасності, у новім перетворенні, як Фауст і Вертер, і, нарешті, як герой сучасного роману з життя світового міста, але постійно в застосуванні до атмосфери й умов певного сторіччя» [216, с. 45]. Отже, Гамлет є одним із архетипних персонажів. Так само, як і гетевський Фауст. Не випадково шекспірівський персонаж надихає на постійні роздуми. Близькість цього персонажа романтикам витікає із самої сутності, єства цього шекспірівського образу. Англійський поет-романтик, критик і філософ С. Т. Колрідж охарактеризував Гамлета наступним чином: «Нескінченна робота розуму, що спонукує до дії, змінюється настільки ж нескінченними вивертами піти від будь-якої дії, а потім знову безперестанні докори сумління за повільність, злочинну безтурботність, – на це самобичування йде вся енергія душі» [97].

Трагедія «Ромео і Джульєтта» з її зосередженістю на світі почуттів, проблематикою життя та смерті, поєднанням дієвості та самозанурення у душевні глибини теж виявилась співзвучною романтичному світовідчуттю.

Наступним питанням є характер втілення християнської проблематики у творчості великого англійського драматурга, оскільки в «Ромео і Джульєтті» У. Шекспіра вона існує, а в однойменних опері Ш. Гуно та мюзиклі Ж. Пресгурвіка, динамічно посилюючись, отримує подальше осмислення. Так, Ф. Шлегель вирізняє 3 різновиди трагедій: реалістичну, філософську (до даного типу творів він відносить театр У. Шекспіра, де «автор дискутує сакраментальні питання буття й соціуму, але не розв'язує їх» [цит. за: 91, с. 137]) і романтичну християнську. Для останнього з них характерним є новий тип розв'язки: «<...> коли зі смерті й страждання виникає нове життя й Просвітління, Перетворення внутрішньої людини» [там само].

Російський релігійний філософ Г. П. Федотов міркує про трагедію людини епохи гуманізму, яка відбилася, зокрема, у творчості У. Шекспіра: «<...> це трагедія людини епохи гуманізму, залишеної Богом або такої, що залишила Його; трагедія характеру, пристрастей, конфліктів і неминучої загибелі особистості в цім смертнім світі, трагедія не християнська насамперед тому, що не релігійна. І не релігійна не в тому розумінні, що в ній діють не божественні сили й не свідомі релігійні мотиви, а в тім, що причини її майже без остачі зводяться до моральних і імморальних мотивів, не залишаючи місця для релігійного вопрошання» [190, с. 227]. І все-таки, як буде показано на прикладах однойменних опери Ш. Гуно й мюзиклу Ж. Пресгурвіка, в інтерпретації трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра можна розставити акценти по-іншому, у зв'язку із чим релігійна проблематика у світлі вічності може вийти на авансцену музично-сценічного твору нарівні з темою безсмертного кохання.

Наступне питання стосується входження музики, зверної до історії про Ромео і Джульєтту, в інтертекстуальний простір культури, оскільки вона має певний семантичний спектр, а ряд музичних творів виступили символами

безсмерного кохання. Так, в льодовому шоу «Ромео і Джульєтта» продюсерської компанії І. І. Авербуха органічно використовується музика балета С. С. Прокоф'єва²⁴. В основному роділі «Танку лицарів» музика передає скованість рухів й водночас закостенілість свідомості, що унеможлиблює подолати приреченість на неаргументовану ненависть, убивчу ворожнечу. До цієї ж музики, однак не в оркестровому, а геніальному фортепіанному виконанні великого піаніста Є. Кісіна звернулися Олімпійська чемпіонка Тетяна Навка та російський актор театру й кіно Єгор Бероєв під керуванням хореографа у фігурному катанні І. Авербуха²⁵. Вони створили блискучий за задумом та виконанням номер, який поєднав у собі набутки балету, драматичного театру, зв'язавши традиції та сучасність. Класичний балет, сучасне танцювальне мистецтво, драматичне лицедійство – неперевершений художній мікст. Відчувались теж і нотки гротеска, який відповідає відчайдушній веселості приречених на смерть шекспірівських персонажів, а також гри з використанням певних засобів виразності. Без декорацій, без використання слова глядач повірив двом артистам цієї мінівистави на льоді, все зрозумів. Вони показали цілу історію Ромео і Джульєтти у склепі після вчиненого самогубства: пробудження, моторошність, відчайдушність, останній танок, смерть. Показали розмах в спільному танцеві, використовуючи класичні для фігурного катання та незвичні рухи, які скидаються на судорожні (вони доречні саме в цьому номері, дуже органічні з точки зору здійснюваного акторського завдання).

Водночас тут є вкраплення, що продемонстрували витончену тендіність шекспірівської героїні, і вони є відповідними традиціям класичного балету. Артистизм демонструється також завдяки багатій міміці й партитурі дій двох лицедіїв, їх аристичним рухам. Очима Є. Бероєва та Т. Навки глядачі побачили моторошний склеп, через емпатію виконавцям ролей у мініспектаклі на льоді відчули гамму настроїв приречених на смерть закоханих, таких різних за

²⁴ Для цієї вистави спеціально створена музика Р. Ігнат'єва, однак в ній також звучить музика В. А. Моцарта, Й. С. Баха, Ф. Мендельсона, С. Прокоф'єва.

²⁵ Див. телепередачу «Льодовиковий період-краще»: випуск 9-й від 15-го листопада 2009-го року.

вдачею – мужній відчайдуха Ромео Є. Бероева та тендітна, граційна, дуже жіночна Джульєтта Т. Навки; героїня підкоряється шаленству коханого чоловіка. Відчувається їх безрозсудне щастя двоєдності, стан на грані передсмертного помутнення свідомості та шаленої радості без меж, конкретного, реального та неясного, позасвідомого. Як це відрізняється від звукообразного втілення концепції *Liebestod*, що знайшла своє послідовне втілення від «Летючого Голландця» та «Фауст-уветюри» аж до кінця творчого шляху Р. Вагнера, та симфонічної поеми «Смерть та просвітлення» Р. Штрауса! Застосування музики «Танцю лицарів» як звукообразної основи для втілення сцени Ромео і Джульєтти в склепі у мінівиставі на льоді сприймається як цілковита несподіванка, однак досконале художнє рішення у поєднанні з харизмою фігуристів-артистів захоплює й переконує повністю. Сп'яніння від почуттів в поєднанні з усвідомленням неминучої близької смерті породжує асоціацію «з мотивом трунку» / «любовного напою» з опери «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера (кінець I дії музичної драми). Водночас мимоволі згадується роздум Ромео з III-ої сцени V-го акту трагедії У. Шекспіра (він починається словами: «Як часто при смерті бувають люди / веселими; то, кажуть їх близькі – / остання блискавка. Чи ж маю звати / це блискавкою? Мила! О, дружино!»; переклад В. Мисика). Єгор Бероев підкреслював, що саме виконавська версія Є. Кісіна надихнула його, завдяки їй стало можливим подібне неординарне трактування безсмертних образів веронських закоханих. Можна стверджувати, що дане інтерпретаційне прочитання великого піаніста виступило для артиста Є. Бероева як самобутній артефакт культури, що у свою чергу інспірувало його на інтерпретаційний акт в художньо-естетичних умовах лицедійства, що властиве фігурному катанню як художньому виду спорту²⁶.

²⁶ Показово, що історія про кохання Ромео і Джульєтти настільки запала в серця Т. Навки та І. Авербуха, що свій досвід втілення «вічної» теми вони продовжили вже у якості наставників шоу «Льодовиковий період. Діти», створивши надзвичайно виразні образи. Спортсмени з команди Татяни Навки Зоя Пестова та Дмитро Сімонов представили номер на музику із мюзиклу «Ромео и Джульєтта» в оригінальній французькій версії (перший сезон телепередачі, фрагмент випуска від 22.04.2018), а саме – саундтрек з вокального дуєту «Un jour» (виконавці Damien Sargue / Дам'єн Сарг та Cecilia Cara / Сесилія Кара). В інтерпретаційному прочитанні, здійсненому дітьми-спортсменами, використовується стрічка, за протилежні кінці якої вони

Трактування «Танця лицарів» С. С. Прокоф'єва у даній мінівиставі продемонструвало перехід балетного номера в умови сучасного спорту, який здатен поєднувати у собі теж надбання артистизму різних видів художньої практики – хореографія класична та сучасна, драматичний театр, пантоміма. З іншого боку, слід мати на увазі, що і в сучасному балеті хореограф у трактуванні музичної класики теж може відійти від звичних канонів. Ряду Поклітару в постановці «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва здійснив радикальне переосмислення хореографічної класики, і його інновації знайшли щирий відгук у поціновувачів мистецтва музи Терпсіхори, незважаючи на радикальну метаморфозу у даній виставі традицій балетного театру. В публікації у журналі «Коммерсант Weekend» яскраво відбито новаторство даної інтерпретації класики в умовах новітнього режисерського хореографічного театру, де режиссер Деклан Доннеллан, сценограф Нік Ормерод, хореограф Ряду Поклітару показали легендарну історію через інакші засоби виразності: «Зняли з балерин пуанти, одягли веронців у піджачні пари, улаштували вуличні бійки з різаниною, змусили Джульєтту заполошно репетувати над тілом Ромео – і зірвали успіх. Монументальну класичну труп, буцімто в казці, занурили в киплячий казан, і вона вилетіла звідти юною, молодою, буйною й разюче живою²⁷. Настільки, що не тільки публіка

тримаються весь номер. Стрічка у заданому смисловому контексті виступає символом двоєдності. Зазначимо, що в мюзиклі Ж. Пресгурвіка проводиться символ незримої нитки, якою Смерть поєднує Ромео і Джульєтту, прирікаючи закоханих на загибель. В сповненому світла спортивному номері символ єднальної стрічки позбавлений зловісного відтінку. В мюзиклі № 4 «Un jour» представляє мріяння про кохання Ромео і Джульєтти (quasi-дует, адже герої ще не познайомилися, їх розділяє простір, але вони показані схожими як, метафорично кажучи, одна душа, розділена на двох). Спортсмени ж з команди Іллі Авербуха Єлизавета Малєїна та Кирило Носарєв представили номер на музику Н. Рота з кінофільму «Ромео і Джульєтта» «What is a youth?» у виконанні англійською мовою Глена Вестона (див. другий сезон телепередачі «Льодовиковий період. Діти», фрагмент випуску від 05.05.2019). Зауважимо, що в обох версіях прочитання оповіді про вічне кохання обираються автентичні саундтреки за участю вокалу (між іншим, спів додає особливої душевності, проникливості) з мюзиклу / кінофільму, а не їх кавер-версії, що сприяє збереженню атмосфери першоджерела. Виконання дітей-спортсменів додало легендарним образам Ромео і Джульєтти надзвичайного світла, одухотвореності. Слід мати на увазі конвертацію віку, що існує між епохою У. Шекспіра та нашим часом. Заміжжя в тринадцять років – звична справа за часів англійського драматурга, а в наш час – воно неприпустиме (відповідно закону, суспільним нормам). Тобто, в епоху У. Шекспіра оцінка віку, її критерії були іншими, однак і наразі тінейджерський вік (від 13-ти до 19-ти) асоціюється, зокрема, із потенційно закономірним сплеском почуттів: несмілими мріями про кохання, передчуванням любові, врешті-решт – першою закоханістю. Діти-спортсмени на час виконання розглянутих номерів лише підходили до тінейджерського віку, тому створені ними образи відзначені особливою чистотою, тендітністю: у парі «Зоя Пестова та Дмитро Сімонов» обом фігуристам 9 років), а у парі «Єлизавета Малєїна та Кирило Носарєв» партнерці 10 років, а партнеру – 11.

²⁷ Можна здогадатися, що тут міститься натяк на казку П. П. Єршова «Горбоконик».

омолодилася слідом за трупом, але й заслужені пенсіонери ДАВТу²⁸, що особисто брали участь в історичній постановці «Ромео і Джульєтти» Леоніда Лавровського, були підкорені цим новим життям і прийняли спектакль як рідний» [123].

Цікавим прикладом експериментального прочитання творчості великого англійського драматурга з включенням артефактів музичного мистецтва різних епох, стилів явилась фантазійна хореографічна драма театру «Київ-модерн-балет» на чолі з відомим балетмейстером Радю Поклітару «Веронський міф: Шекспіріменти». Експериментальна вистава була створена за мотивами «Ромео і Джульєтти» та сонетів У. Шекспіра на музику П. І. Чайковського і Г. Ф. Генделя; використані також музичні фрагменти доби Ренесансу (прем'єра відбулася 25-го і 26-го січня 2007-го року). Олена Варварич охарактеризувала даний спектакль як «Сучасний міф про закоханих»: «В основі вистави – історія молодих людей, які уявили себе веронськими закоханими, вирішивши “зіграти” у шекспірівську історію. Проте незчулися як, насправді, опинилися на місці героїв трагедій Шекспіра, ставши дійовими особами нового, сучасного міфу про Ромео і Джульєтту» [42]. Авторка цієї публікації маркує особливе трактування часопростору у рецензованій виставі: «До речі, художнє вирішення вистави (сценографія – Андрій Злобін) диктує акторам свої правила гри, адже вона є своєрідним містком між сучасністю (танцівники виконують окремі партії у сучасному одязі) та епохою Відродження, якій і належить історія про легендарних закоханих. Окрім того, декорація, на якій – старовинні рукописи, що, знову ж таки, повертають глядача до історії, а також християнські символи, котрі натякають на вирішальну роль священнослужителів у шекспірівських сюжетах, – сприяє зміні часу та простору дійства» [там само]²⁹.

²⁸ Розшифровка абрєвіатури – Державний академічний Великий театр.

²⁹ Харківські пошановувачі мистецтва, якому покровительствує муза Терпсихора, мали можливість оцінити цей спектакль, а також «Лебедине озеро» в інноваційній інтерпретації Радю Поклітару в 2014-му році (мистецька подія відбулася в ХАТОБі 31-го травня та 1-го червня) [149].

Слід зазначити, що Р. В. Поклітару є експериментатором, який вкрай відходить від узвичаєних канонів хореографічного мистецтва. Його режисура демонструє принцип режисерського хореографічного театру, коли незмінною залишається музика, а на сцені відбувається дійство, що корелює до мови сучасної сценічної пластики.

Авторка книги «Раді Поклітару. Вільний танець» Олена Узун розмірковує на тему «Поклітару та Шекспір» [187]. Слід зазначити, що ще до створення новаторських «шекспіриментів» хореограф адресувався до теми безсмертної любові веронських закоханих. 13-го грудня 2003-го року у Великому театрі (місто Москва) відбулася прем'єра балету «Ромео і Джульєтта» С. С. Прокоф'єва в інтерпретації Р. В. Поклітару сумісно з британським театральним режисером й письменником Д. Доннелланом. В творчому добутку Р. В. Поклітару є постановка «Ромео і Джульєтти» на музику увертюри-фантазії П. І. Чайковського. О. Узун зазначає, що хореограф прославився саме своєю шекспіріаною, а московський «Ромео» – це перша версія «веронського міфу» [там само] (слід наголосити, що дослідниця творчості Р. Поклітару, як О. Варварич услід за Р. Поклітару звертається до поняття «міф», розглядаючи інтерпретування сучасного митця сцени). О. Узун міркує про роботи Р. Поклітару як перекладача У. Шекспіара на мову хореографічного мистецтва: «Була вже й друга (версія – Ф. С.) – по увертюрі-фантазії П. Чайковського “Ромео і Юлія” з ініціативи литовського диригента Гінтараса Рінкявічюса. Так виник “па-де-катр” із чотирма танцюристами на тлі оркестру. І був “День народження Отелло” на музику 7-ої симфонії Прокоф'єва в 2004-му році у виконанні Російського камерного балету “Москва”. Нарешті, сама цікава розповідь Поклітару про долю Ромео і Джульєтти – це хореографічна драма “Веронський міф: Шекспірименти” (2007) на музику епохи Ренесансу, Генделя й Чайковського. Складний “подвійний балет”, що створив міст між реальним часом існування героїв і днем сьогоднішнім» [там само].

11-го березня 2015-го року у Великому театрі (місто Москва) відбулася прем'єра балету «Гамлет» на музику Д. Д. Шостаковича хореографа Р. В. Поклітару сумісно з режисером драматичного театру й письменником Д. Доннелланом й сценографом Н. Ормеродом. Вони разом написали лібрето, підібрали музику (П'ята та П'ятнадцята симфонії Шостаковича) й розробили сценічний текст. О. Федоренко взяла інтерв'ю в Р. Поклітару напередодні прем'єри цієї вистави. Хореограф пояснив інтерв'юерці, зокрема, мотиви обрання до балету «Гамлет» музики саме Д. Д. Шостаковича: «Коли мова заходить про “Гамлета”, то виникає відразу пара: Шекспір і Шостакович. Дмитро Дмитрович писав музику до “Гамлета” двічі – до фільму Григорія Козінцева й до спектаклю Вахтангівського театру. Цілком чарівним чином виявилось, що симфонія № 5 і симфонія № 15, якщо взяти її без першої частини, ідеально відповідають нашому лібрето» [189].

Увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта» П. І. Чайковського – один із найбільш значущих символів безсмерної любові веронських закоханих, закарбованих у світовому музичному мистецтві. Існує чимало балетів на цю музику³⁰. Авторів пропонованої дисертації знайома постановка, що не вказана в наведених у зносі електронних ресурсах. Це одноактний кінофільм-балет (творче об'єднання «Екран», 1968 рік) на музику увертюри-фантазії П. І. Чайковського «Ромео і Джульєтта» у виконанні артистів балета Державного академічного Великого театру. Солісти – Наталія Бессмертнова (Джульєтта) та Михайло Лавровський (Ромео), хореографія – Наталії Риженко й Віктора Смирнова-Голованова. Слід визначити роботу усього кінематографічного колективу, який виступив співавтором цього визначного мистецького артефакту, фіксуючи геніальне виконання й доречно впроваджуючи кінематографічні ефекти. В балетному просторі предстають образи Ромео і Джульєтти в білому, світлому одіванні й лицарі, одягнені в однакові облатунки, що не дозволяють роздивитися обличч (чорний шолом,

³⁰ Інформацію про це див. у Вікіпедії (пункт 3) [155] та електронному ресурсі «Маленька балетна енциклопедія» [154]. Хронологічно першим зверненням в обох ресурсах вказано прочитання геніального симфонічного опусу балетмейстером Д. Харангозо (Угорський оперний театр, 1939 р.).

червоне сценічне вбрання). Білий – це символ чистоти, світла, а червоний колір асоціюється з кров'ю.

У виставі представлено історію кохання Ромео і Джульєтти, що має такі стадії: кохання з першого погляду, побачення, антагонізм із соціумом, смерть у любові. Сила, що протистоїть коханню показана як лицарі в однакових облатунках, поза персоніфікації. Вони ворожі коханню Ромео і Джульєтти, однак вкінці їх фігури демонструють колективне потрясіння, усвідомлення непоправимої втрати. Сприймання концепції балетного постановки «Ромео і Джульєтти» в розглянутому кінофільмі-балеті спонукає пригадати теж міркування сучасного хореографа Радю Поклітару в інтерв'ю журналу «Коммерсант Weekend», де він говорить про сценічне втілення в його балеті «Гамлет» знаменитого монолога «Бути чи не бути...»: «Ох, багато про що можна сказати яскравіше танцем, ніж словами. Але також неможливо перекласти на мову танцю конкретний текст» [123].

Оригінальним творчим звершенням є балет «Ромео & Джульєтта» (лібрето Є. Меньшикової й П. Єлкіна, хореографія Є. Меньшикової, «Санкт-Петербурзький Театр Балета ім. П. І. Чайковського») за У. Шекспіром на музику П. І. Чайковського (окрім знаменитої увертюри-фантазії, яка є закономірно обраною для втілення цього задуму, постановники адресуються до інших творів російського композитора – це Симфонія №6, Сюита №3, «Італійське Капрічіо», Концерт для скрипки з оркестром). В плані вибору музичного матеріалу можна провести паралель зі збіжною мотивацією в балеті «Гамлет» хореографа Радю Поклітару 2015-го року, про який йшлося вище.

Також хореографи створювали балети на музику драматичної симфонії «Ромео і Джульєтта» Г. Берліоза, що затверджує потенційну сценічність даного твору, який продукує у слухачів навіть лише при підключенні уяви поза театрального втілення візуальну та кінестичну перцепцію у їх єдності³¹.

³¹ Інформація про дані мистецькі події наведена на електронному ресурсі «Маленька балетна енциклопедія» [154].

Можна дійти висновку, що існує семіосфера «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту, вона прикладається теж й щодо музичного мистецтва, яке існує за певними іманентними законами. Чуттєвість музики, що здатна виходити на рівень онтологічного світосприйняття, якнайкраще корелює з історією кохання, зверненою до життя серця, внутрішнього буття людини.

Водночас відголос генія англійського драматурга несуть на собі твори, де безпосередньо не фігурують веронські закохані Ромео і Джульєтта, але, що виявляють типологічну близькість із знаменитою трагедією У. Шекспіра на сюжетно-персонажному рівні, при цьому змінюється час та місце дії. Даний інтерпретаційний підхід вгадується в наступних творах:

- повість М. М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1911), за якою на кіностудії ім. О. П. Довженка режесером С. Й. Параджановим було знято знакову для української культури кінострічку³²;
- мюзикл «West Side Story» / «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна³³;
- повість «Роман та Юлька» Г. Щербакової³⁴; за літературним твором на кіностудії ім. М. Горького знято визначний в історії кінематографа художній фільм³⁵;
- турецький телесеріал «Вітряний» (тур. «Hercai»), прем'єра якого відбулася 15-го березня 2019-го року на турецькому телеканалі ATV і слоганом якого є: «Казка про любов, що народжена з помсти...»³⁶.

Події «вічних сюжетів» можуть переноситися в сьогодення їх інтерпретаторів при збереженні імен архетипних персонажів. При цьому в сприйнятті реципієнта мимовіль відбувається процес співвіднесення з першоджерелом, сучасності з подіями легендарними. Серед подібних прикладів наведемо кінофільми:

³² 1964 рік, прокат у 1965-му році.

³³ Світова прем'єра відбулася 26-го вересня 1957-го року на сцені театру Winter Garden.

³⁴ Опублікована в журналі «Юність» восени 1979-го року під редакторською назвою «Вам і не снилося».

³⁵ Прем'єра відбулася 23-го березня 1981-го року, режисер – І. Фрез.

³⁶ Про телесеріал див. інтернет-публікацію з промовистою назвою, що вказує на діалог з історією про Ромео і Джульєтту [169].

- «Ромео + Джульєтта» режисера База Лурмана, в ролі Ромео – Леонардо Ді Капріо³⁷;
- «Дон Жуан де Марко» режисера Джеремі Левіна з прекрасним акторським дуєтом Джонні Деппа та Марлона Брандо³⁸;
- «Якщо б Дон Жуан був жінкою» режисера Роже Вадіма зі спокусливою Бріжіт Бардо у головній ролі (1973 рік).

Подібне інтерпретаційне рішення широко застосовується в сучасному режисерському оперному театрі, де події музично-сценічного твору нерідко переносяться у сучасність чи принаймні у ближчий до сьогодення час у порівнянні з авторським задумом композитора.

Сюрреалістична вистава «Ромео і Джульєтта» (Харківський драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2005 рік) А. В. Жолдака – скандально відома театральна інтерпретація трагедії У. Шекспіра, яку можна визначити як сценічний текст за мотивами твору геніального англійського драматурга. Ситуація спектаклю нагадує сюжет фільму «Формула кохання» (художній кінофільм режисера М. А. Захарова, прем'єра якого відбулася 30-го грудня 1984-го року), де головний герой закохався в жіночу скульптуру (що уявлялася йому ідеалом), яку він мріяв оживити, або ж міф про Пігмалеона та Галатею. Однак в концепції вистави А. В. Жолдака відбулася зміна гендерних ролей – Джульєтта закохалася в статую Ромео й оживила її своєю любов'ю. А. В. Жолдак також є автором більш ранньої сюрреалістичної вистави – «Гамлет. Сни» (Харківський драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, 2002 рік) з А. В. Кравчуком (сценічний псевдонім ЕЛ Кравчук) у головній ролі. Поп-співак ЕЛ Кравчук – визначна особистість сучасності. Створений ним театральний образ Гамлета та сценічний образ знаменитості, що склався у суспільній свідомості, корелюють між собою. В зв'язку із цим слід згадати співпрацю знаменитого режисера Р. Г. Віктюка з оперною примадонною О. В. Образцовою, яка зіграла у двох його виставах – це «Антоніо фон Ельба»

³⁷ Прем'єра відбулася 27-го жовтня 1996-го року.

³⁸ Прем'єра відбулася 7-го квітня 1995-го року.

(за п'єсою Р. Майнарді, прем'єра 2000-го року) та «Реквієм по Радамесу» (за п'єсою А. Ніколаї, прем'єра 2012-го року). Тетральні образи, створені знаменитою співачкою, співвідносяться з її життєтворчістю, втілювані у спектаклях персонажі в певній мірі явились відображенням «Я» визначної в історії оперного мистецтва артистки. В такому співпадинні заслуга Р. Г. Віктюка, який підібрав для співачки ролі, що корелювали з її індивідуальністю, особистим життєвим та творчим досвідом. І це доводить, наскільки важливим є фактор вдалого підбору актора на певну роль. Існує і звороній зв'язок – постановнику необхідно обрати на пробах найбільш належного для певної ролі актора, відповідно режисерській концепції, з якої витікає бачення спектаклю, його образів та дійових осіб театального твору. Зазначимо теж, що артисти, які прославились у певній ролі, в наступних роботах нерідко співвідносяться реципієнтами з цим визначним образом. Олівія Хассі – це Джульєтта з кінофільму Ф. Дзефіреллі, Наталія Андрейченко – Мері Поппінс з фільму-мюзиклу Л. Квініхідзе й музикою М. Дунаєвського, Мийхайло Боярський – Д'Артаньян з художньої кінострічки Г. Юнгвальда-Хількевича. Це перш за усе стосується кінообразів, які відбиваються в колективній свідомості. В цім окреслена ситуація в деякому сенсі збігається зі сприйняттям публікою гри в драматичному спектаклі запрошеної відомої особистості (як у вищезазначених випадках творчої співпраці з Е. Кравчуком, Оленою Образцовою).

Утім існує ще один вектор діалогу з творчістю У. Шекспіра, який дозволяє охопити поряд з історією про кохання Ромео і Джульєтти інші, споріднені оповіді про безсмертне почуття. Паралелі між архетипними історіями можуть виникати внаслідок їх зверненості до спільних сюжетно-сміслових мотивів. Як відомо, одним з найулюбленіших письменників Дж. Верді був У. Шекспір. Італійський композитор створив три геніальні прочитання творчості англійського драматурга: опери «Макбет», «Отелло» і «Фальстаф». Невтіленими zostалися задуми про написання ще трьох опер на шекспірівські сюжети: «Гамлет», «Буря», «Король Лір». Однак у художній

спадщині Дж. Верді можна знайти не тільки прямі, але й опосередковані зв'язки із творчістю У. Шекспіра. Так, Л. Соловцова співвіднесла «Аїду» Дж. Верді із трагедією «Ромео і Джульєтта», що дозволило їй зробити наступний умовивід: «Усе життя Верді прагнув до “шекспірівського” у мистецтві. В “Аїді”, по суті, знайшла втілення та ж висока гуманістична ідея, яка породила одну із кращих трагедій Шекспіра – “Ромео і Джульєтта”. Фінал “Аїди” – це пісня про силу, вірність і героїчну самовідданість кохання» [175, с. 301]. Відзначимо, що оповідь про Ромео і Джульєтту може сприйматися як з позицій соціальної конкретики, так і міфу.

Спорідненими за сюжетом до міфу про веронських закоханих є не тільки опера «Аїда» Дж. Верді, а й «Тарас «Бульба» М. В. Лисенка. В «Аїді» міфологема кровопролиття як наслідку міжнаціональної війни служить вихідною ситуацією, яка зумовлює неминучий трагізм кохання представників двох ворогуючих народів, соціально-психологічну підоснову дії. У зв'язку із цим виявляється паралель із оперою «Тарас Бульба» М. В. Лисенка, де О. П. Шаповал розкриває шекспірівський сюжетний мотив, що відтворюється через задану ситуацію й типологію персонажів: «В опері “Тарас Бульба” представлено комплекс соціальних дій. У ній показані різні ціннісні пріоритети – любов до вітчизни, патріотизм, з одного боку, і прагнення двох юних сердець знайти щастя в двоєдності, з іншого. У зв'язку із протистоянням ціннісних орієнтирів батька і сина виникають аналогії з колізіями “Ромео і Джульєтти” (юні закохані, мотив ворожнечі сімей / міжнаціональна ворожнеча)» [204, с. 289].

Слід додати, що в опері Дж. Верді «Аїда» паралель із «Ромео і Джульєттою» У. Шекспіра актуалізується через ситуацію любовного трикутника, завдяки чому виникають відповідності на персонажному рівні згідно принципу семантичної парності: 1) Ромео і Джульєтта / Аїда і Радамес (люблячі серця, почуття яких табуйовані внаслідок соціальних умов, якими є відповідно ворожнеча родин, панування ненависті у середовищі містян /

міжнародне протистояння, війна); 2) Парис / Амнеріс (наречені, що відповідають соціальному статусу Джульєтти / Радамеса).

Існують історії про нещасні люблячі серця, близькі сюжету про Ромео і Джульєтту, що також отримали множинні інтерпретації в мистецтві в якості «вічних сюжетів». Легендарними закоханими парами є Пірам та Фисба, Франческа да Ріміні та Паоло Малатеста, Трістан та Ізольда, Лян Шаньбо та Чжу Інтай.

Історія вавілонських закоханих Пірама та Фісби представлена в «Метаморфозах» Овідія, а інтермедія за участю цих персонажів розігрується в умовах «театру в театрі» у комедії «Сон в літню ніч» У. Шекспіра; над останньою англійський драматург працював у ті ж роки, що й над знаменитою трагедією «Ромео і Джульєтта».

Сюжет про Франческу й Паоло спирається на історичні події; у мистецтві, як і факт про ворожнечу Монтеккі та Капулетті, уперше представлений в «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі. Велике почуття легендарної пари опоетизоване у вірші Д. Мережковського «Франческа да Ріміні», безсмертні образи й архетипна ситуація відбиті в живописних полотнах Ж. О. Д. Енгра та Е. Делакруа, знаменитій скульптурі «Поцілунок» О. Родена, одноактній опері С. В. Рахманінова й симфонічній поемі П. І. Чайковського. Зазначимо, що у ряді творів на цей сюжет автори дали назву своїм прочитанням іменем Франчески (вірш Д. Мережковського, одноактна опера С. В. Рахманінова, симфонічна поема П. І. Чайковського). Як буде далі показано, саме жіночий образ в історіях кохання нерідко мислиться як центральний, ведучий.

Трістан та Ізольда – легендарні персонажі середньовічного лицарського роману, що дістав поширення по всій Європі; їхні образи знайшли відбиття в поемі Л. Українки «Ізольда Білорука», опері «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера, живописнім полотні Е. Б. Лейтона, кінофільмах 1981 року режисера Т. Донована, 1998 року режисера Ф. Коста, 2006 року режисера К. Рейнольдса. Історія про Трістана та Ізольду «інкрустована» разом із лейтмотивом-

символом любовного томління з однойменної опери Р. Вагнера в інший його твір – музичну драму «Нюрнберзькі мейстерзингери», де любовний трикутник «Ізольда, Трістан і король Марк» кореспондує з потенційно евентуальним з огляду на подібність ситуації трикутником персонажів іншого добутку – «Єва Погнер, Вальтер фон Штольцинг і Ганс Сакс». Вплетення в сюжет легенди про Трістана та Ізольду визначає хід історії кохання Неморіно та Адіни в комічній опері «Любовний напій» Г. Доніцетті.

П'єса М. Метерлінка «Пеллеас та Мелізанда» корелює із середньовічною легендою про Трістана та Ізольду, на що вказує К. М. Шапінська [203]. На основі драматичного твору бельгійського письменника були написані опера К. Дебюссі, однойменна сюїта Г. Форє, оркестрова сюїта Я. Сібеліуса оп. 46, симфонічна поема А. Шенберга. Добутки Г. Форє і Я. Сібеліуса були народжені внаслідок переробки музики до інсценізації знаменитої п'єси М. Метерлінка. У другому концерті циклу «Діалоги» Олександр Дмитрієв і його оркестр представили три різні музичні прочитання історії М. Метерлінка – Г. Форє, А. Шенберга та Я. Сібеліуса (див. афішу Санкт-Петербурзької філармонії ім. Д. Д. Шостаковича, що анонсує дану культурну подію, датовану 5-м грудня 2014-го року [19]). Перед концертом про ці три композиторські прочитання п'єси М. Метерлінка була прочитана змістовна лекція кандидата мистецтвознавства, доцента Санкт-Петербурзької консерваторії Ольги Скорбященської³⁹.

К. Шапінська, зі- та протиставляючи два архетипні сюжети – про Трістана та Ізольду (в різних варіантах переказу, в інтерпретації Р. Вагнера) й Пеллеаса та Мелізанду, резюмує свої спостереження наступним чином: «Герої “Трістана та Ізольди” й “Пеллеаса та Мелізанди” повинні постійно порушувати закони й норми, але саме це порушення означає торжество законів любові» [203]. При цьому вона вбачає в цих історіях принципову відмінність: «Якщо в “Трістані та Ізольді”, історії, що відбувалася на тлі середньовічного життя, все ж містяться якісь прикмети навколишнього героїв життєвого світу,

³⁹ Див. відеозапис цієї лекції на YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=8j9VYCo2Em0>.

то в символізмі “Пеллеаса та Мелізанди” вони навмисно виведені з оповідання. Довге волосся Мелізанди – не деталь її зовнішності, а також символ, повний стародавніх магічних уявлень про силу жіночого волосся» [там само].

Слід зазначити, що в оповіданнях про Трістана та Ізольду також йдеться про золоте волосся доньки короля Ірландії. Ізольда Золотоволоса сцілює Трістана; від матері вона преїняла мистецтво магії та врачування. Повернувшись до двору свого дяді короля Марка, Трістан отримує від нього важливе доручення: по золотій волосині, яку принесла в дзьобі ластівка для виття свого гнізда, знайти жінку, на якій хотів би одружитися правитель Корнуолла. Трістан розпізнає золоте волосся ірландської принцеси Ізольди. Серед подвигів Трістана – перемога над драконом, який розоряв Ірландію та з яким він повинен був битися щоб здобути Ізольду для Марка в якості дружини (одна із архетипних ситуацій, що характерна для міфів й казок).

Історії про Трістана та Ізольду, Пеллеаса та Мелізанду входять до числа архетипних, близьких до формули «вічного сюжета» про Ромео і Джульєтту⁴⁰.

Лян Шаньбо та Чжу Інтай – персонажі китайського фольклору, образи яких втілилися в традиційному національному театрі Піднебесної, кінематографі; особливо слід виділити скрипкову симфонію «Лянчжу», написану у 1959-му році композиторами-співавторами, студентами Шанхайського музичного училища Хе Чжаньхао та Чень Ган. Вона звучить по усьому світу в якості візитівки Китаю. Цей твір став символом Піднебесної так само, як і сама легенда про закоханих метеликів (їх так називають у зв'язку із посмертною долею душ, які таким чином поєдналися), що представляє культурну спадщину Китаю. Таким же визначним явищем став кінофільм «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» 1963-го року, що одержав безліч кінопремій та був номінованим на Оскар (режисер Лі Ханьсян).

⁴⁰ Осягаючи змістовні глибини історії про Трістана та Ізольду, співвідносячи її з історією про Пеллеаса та Мелізанду, К. Шапінська пише про подібне кохання як архетипний сюжет наступне: «Кожна епоха наділяє ці історії новими смислами, упредметнюючи їх у нових художніх формах, але незмінною залишається їхня сутність – мрія про велику любов, яка здатна існувати за всіх часів і епох, стверджуючи власні закони й знищуючи всі перешкоди, яка віддає перевагу життю без кохання смерті, стаючи безсмертною» [203].

Усі розглянуті пари персонажів виступають узагальнюючим символом Кохання, що сильніше за Смерть. Любов, навіть якщо вона приречена на заборону, є самоцінною й тому знаходиться насправді по іншу сторону від загальновизнаних критеріїв добра та зла⁴¹. В момент загибелі закоханих відбувається перемога над Смертю: вивільнення від соціальних вимог поцейбічного існування й набуття парою безсмертя, себто – найвищої свободи духу. В усіх історіях визначальним є спільний сюжетно-смісловий мотив: соціальна заборона на любов закоханої пари, що розцінюється як нездоланий рок, обумовлюючи внутрішній конфлікт внаслідок нездатності сердець, що, так би мовити, б'ються в унісон, протистояти великому й сильному почуттю. Ця ситуація виступає архетипною, вона склалася в легендарній культурно-історичній спадщині людства різних національних традицій. У кожному окремому художньому творі цей архетип виступає як інтерпретаційне прочитання в контекстуальнім полі художнього тексту – у якості міфологеми.

Дещо по-іншому міфологема Любові, яка долає Смерть, представлена в творчості Р. Вагнера (сміслообраз *Liebestod*). В тетралогії «Кільце нібелунга» розлучені в дитинстві позашлюбні діти Вотана, близнюки Зігмунд і Зіглінда, схожі як дві краплі води (не тільки зовні, а й внутрішньо – немов одна душа, поділена на двох), зустрівшись, покохали один одного, порушуючи таким чином вимоги шлюбу (хоч він і був укладений насильно, поза волі героїні). Саме цій парі, яка порушила соціальні табу (стосовно шлюбу та кровозмішення), але здійснила природній закон Любові, що виступає в тетралогії індикатором істинності, судилося стати батьками спасителя всесвіту Зігфріда. Йому призначено долею очистити світ від наслідків злочинної влади золота над світом. Любов Зігфріда та Брюнгільди служить новій космогонії, народженню світу, який буде жити по законам Любові, тобто природи. Однак їм доводиться стикнутися з втручанням в їх долю: 1) Вотана; 2) світового прокляття; 3) підступністю соціуму, який намагається розлучити подружжя; 4)

⁴¹ Як тут не згадати про світоглядні засади Ф. Ніцше, який вказував в своїх працях «По той бік добра і зла», «Так говорив Заратустра» на релятивізм моральних цінностей.

зрадою кохання Зігфрідом, хоч і здійсненою під впливом напою забуття. Втім істину не приховаєш, і ціною Смерті Любов виборює своє законне право на здійснення високої покутної місії. Кохання Зігфріда та Брюнгільди є узагальненням уявлень про безсмертя Любові, яка народжується між чоловіком та жінкою й долає усі перешкоди; проте водночас вона осмислена як така, що має надлюдський космогонічний сенс. Любов мислиться як творіння нового життя, але не у закономірно життєвому значенні – себто народження парю дитини, а у космічному вимірі – переродження всесвіту, нова космогонія. В історії про Ромео і Джульєтту в інтерпретаціях У. Шекспіра, Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка ліричні персонажі не тільки кохають один одного, але також через слідування волі серця здійснюють місію примирення родів. Вони разом з Лоренцо намагаються перемогти Ворожнечу Любов'ю (див. про це теж у підрозділі 3.2, де йдеться, зокрема, про миротворчу місію священника).

В історіях Любові жіночі образи нерідко показані як провідні (хоча акцентується також двоєдність героїв, їх нероздільність, призначеність один одному), оскільки саме жінки по своїй природі прагнуть відданої любові у протилежність чоловікам, які можуть знаходитися у постійному пошуку ідеалу. Фільм 1973-го року «Якби Дон Жуан був жінкою» режисера Роже Вадіма з Бріжіт Бардо у головній ролі виводить життєву позицію представниці прекрасної статі, яка не є типовою з точки зору патріархальних уявлень щодо гендерного й соціального призначення жінки (автори сценарію – Жан Ко та Роже Вадім, за мотивами легенди про Дон Жуана).

Однак слова героїні – «Спокусити ніщо, важче завоювати», – свідчать все ж про жіночий підхід, про вражене самолюбство героїні Б. Бардо, з якою по-донжуанівські повівся П'єр Гонзаго (актор Моріс Роне). Імена Жованна (головна героїня) та Лепорелла (приятелька головної героїні, акторка Мішель Сан) кореспондують з іменами персонажів та їх архетипними рисами у легендарному «вічному сюжеті», а саме – Дон Жуаном та його «тінню» Лепорелло. Однак у данім випадку ця персонажна пара (діада) представлена

спокусливими жінками, які прагнуть дотримуватись донжуанівського підходу щодо амурних стосунків, але, слід додати, в інших гендерних умовах. «Чи це не спроба обманути себе самих?» – невільне питання, що виникає при перегляді кінострічки. Його ми залишимо відкритим, оскільки відповісти на нього достеменно – непросте завдання, що виходить за межі професійної компетенції автора пропонованої дисертації. Однак сам фільм безумоно викликає глядацький інтерес, зокрема й з позицій здійснених нетривіальних акторських завдань.

І все ж справжня Любов у високому сенсі (як поєднання чуттєвого та духовного начал, спрямоване на продовження роду) – нива жінки, її прагнення та природне призначення, саме вона повинна пробудити в чоловікові дійсне почуття. Так, Ш. Гуно мав намір назвати оперу «Фауст» (написана за прочитанням «вічного сюжету» Й. В. Гете), іменем коханої головного героя з I частини знаменитої трагедії, а саме – «Маргарита». Саме вона в історії кохання, в історії боротьби за людську душу неба та пекла є провідним персонажем, її земна та посмертна доля знаходяться у творі у фокусі уваги французького композитора. Оперу «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно М. Р. Черкашина-Губаренко називає оперою-дуєтом, аргументує це вагомістю в ній партій двох головних героїв. І все ж дослідниця зазначає, що при рівнозначності чоловічої та жіночої ролей, характери їх розкриваються по-різному: «В партії Джульєтти є більший діапазон почуттів, представлено більше вирашних контрастних настроїв, від світлої поезії знаменитого вальсу в першому акті до драматичного надриву монологу перед весіллям з Парисом, коли залишена наодинці зі своїми переживаннями їй доведеться вступити в небезпечну гру зі смертю» [200].

Наведемо показові – з огляду на трактування пари «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіром – останні два рядки трагедії англійською з підрядковим перекладом автора пропонованої дисертації, а також художній переклад українською та російською мовами: «For never was a story of more woe / Than this of Juliet and her Romeo» («Бо ніколи не було більш сумної історії, / Ніж ця

про Джульєтту і її Ромео» – дослівний підрядковий переклад. – Ф. С.), «Не знав бо світ сумнішої планети / понад судьбу Ромео і Джульєтти» (переклад на українську мову Висилія Мисика), «Но нет печальней повести на свете, / Чем повесть о Ромео и Джульетте» (переклад на російську мову Тетяни Щепкіної-Куперник). В тексті англійськомовного оригіналу криється ключ до трактовки образів легендарних закоханих, втрачений у наведених художніх перекладах, а саме – це історія про Джульєтту та її Ромео. Отже, саме лірична героїня мислиться У. Шекспіром ведучим персонажем в сюжеті про вічну любов. Саме вона висуває вимогу щодо одруження як запоруку серйозних стосунків, саме вона (її чистота, щирість почуттів, краса) надихає Ромео на самозречення в ім'я Любові, пробуджує в ньому дійсне почуття. Згадаймо, що до знайомства з Джульєттою, згідно з трагедією англійського драматурга, він був у захопленні від красуні Розаліни.

Акцентування в творі жіночого персонажа як ведучого у любовній парі, що закладена в тексті У. Шекспіра, зівпадає із тлумаченням образів безсмертних закоханих в екранізації трагедії – кінематографічному шедеврї, яким є фільм «Ромео і Джульєтта» (1968) Ф. Дзеффїреллі. Ось що писав Б. Петров про кінообраз Джульєтти, втілений О. Хассі, ґрунтуючись на інтерв'ю Ф. Дзеффїреллі: «Коли були зроблені кінопроби, Дзеффїреллі побачив, що знайшов те, що шукав. Справа не тільки в красі. В Олівії Хассі сильна воля, міцне здоров'я й крута вдача. Це дуже важливо для виконавиці ролі Джульєтти, тому що саме вона рухає сюжет, вона робить пропозицію Ромео, вона бореться до кінця. Це той же шекспірівський образ, який у російській хореографії створили Прокоф'єв і Уланова-Джульєтта, – жива, сильна й рішуча. Ромео у своїх учинках більш імпульсивний. Джульєтта вирішує відразу. Він роздумує й коливається. Вона сильна й напориста настільки, наскільки він ніжний і ласкавий. Леонард Уайтінг таким і виявився – м'яким, меланхолічним, добрим. Не дивно, що побачивши молодих акторів разом, Дзеффїреллі зрадів. Точний вибір акторів – 80 відсотків успіху фільму» [137]. Збіжні характеристики Ромео і Джульєтти у виконанні артистів

Національної опери України дає М. Р. Черкашина-Губаренко⁴²: «Ольга Нагорна продемонструвала в настільки важкій ролі свою зрослу майстерність, упоравшись упевнено як з вокальними, так і з акторськими задачами. Її Джульєтта не виглядає зайво тендітною й беззахисною. Вона вміє захистити своє почуття, проявити твердість і мужність. У діалозі з Ромео – Андрієм Романенко героїня Ольги Нагорної здається більш зрілою та цільною. Їй явно належить лідерство у вирішальні для долі їх кохання ситуаціях. Що стосується героя А. Романенко, то він підкуповує безпосередністю, майже хлоп'ячою наївністю» [200].

Згадаймо, що лібрето до «Монологів Джульєтти» (за У. Шекспіром) В. С. Губаренка створила дружина композитора, музикознавець М. Р. Черкашина-Губаренко, авторка цитованої вище публікації. В цій камерній опері українського композитора образ головної героїні твору показаний панівним в історії безсмертної любові, Джульєтта рефлексує й образ коханого реципієнт сприймає крізь фільтри її свідомості. Можна цілком погодитись з думкою режисера Ю. І. Поліщук, яка інсценувала цей твір українського митця, що камерна опера В. С. Губаренка – це історія «про Джульєтту і її Ромео» [144, с. 90].

Отже, жінка прагне Любові, пробуджуючи безсмертне почуття в серці чоловіка, домагаючись від нього відданості у коханні. І в якому ж випадку чоловік ідентифікую жінку як свою долю? У статті «Опера і драма» Р. Вагнер пише про магічне дзеркало, вподібнюючи невинність у погляді жінки «нескінченно ясному дзеркалу, у яким чоловік бачить тільки здатність до кохання взагалі, доти, поки не помітить у нім свого власного відображення» [39, с. 337]. У мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка ідея кохання як відображення у дзеркалі вгадується у концепції дуету «Пречуття кохання», що посилено в російськомовному варіанті, представленому завдяки перекладацькій версії Н. Олева⁴³. Ліричні герої показані тут такими схожими

⁴² Цитована стаття датована 9-им червня 2000-го року.

⁴³ Про смислові відмінності, що виникли між французьким оригіналом та російськомовною версією лібрето цього твору див. у підрозділі 2.2.

за переживаннями, поглядами, ніби зливаючись у єдиному почутті знемоги за істинним коханням. За сценічною ситуацією це quasi-дуєт, оскільки герої не знайомі, їх роз'єднує простір, однак водночас це справжній музичний ансамбль згоди: спочатку вступає із соло Ромео, вслід – одноосібно Джульєтта (перший розділ номеру), затим слідує їх сумісний спів, де герої задаються питанням: «Где ты?» / «Де ти?» (другий розділ номеру).

Історії кохання, що перегукуються з формулою «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту, трапляються в реальному житті (зокрема і в долі великих особистостей), оскільки міф та художня література узагальнюють дійсні явища, надаючи їм архетипних рис. У якості прикладів наведемо боротьбу Р. Шумана й К. Вік за можливість одружитися, оскільки їх намірам протидівав батько дівчини, який намагався розлучити закоханих⁴⁴.

Історія кохання Г. Берліоза та Г. Смітсон також нагадує в певних рисах «вічний сюжет» про Ромео і Джульєтту. Композитор закохався, побачивши акторку 15-го вересня 1827-го року під час гастролей у Парижі англійської трупи в ролі Джульєтти. Батьки з обох боків були проти одруження пари. «Фантастична симфонія» Г. Берліоза – автобіографічна, в ній він розказав про своє величезне кохання, яке призвело до спроби самогубства (прем'єра відбулася з великим успіхом 5-го грудня 1830-го року в Паризькій консерваторії під орудою Ф. Габенека). 3-го жовтня 1833-го року молодята обвінчалися в каплиці британського посольства, батьки не були присутні на церемонії. Гімном великого почуття до Г. Смітсон, що поєднувало величезні особисту любов та повагу перед її акторським талантом, явилась драматична симфонія «Ромео і Джульєтта» Г. Берліоза. Прем'єра твору відбулася у Grand Opera 24-го листопада 1839-го року під керівництвом автора. Знаменита акторка померла 3-го березня 1854-го року. Через місяць після смерті дружини Берліоз написав своєму дядьку Феліксу Марміону наступне: «Бідолаха Гаррієт

⁴⁴ Роберт та Клара змушені були звернутися до правосуддя. У вересні 1839-го року вони подали скаргу до суду Лейпцигу із заявою, щоб зобов'язати батька Клари дати згоду на шлюб. Молодята через судочинство домоглися свого, незважаючи на протидію Фрідріха Віка. Вони одружилися 12-го вересня 1840-го року в сільській церкві Шенефельда під Лейпцигом.

мала щонайглибше розуміння світу поезії! Вона інтуїтивно осягала речі, яким її ніхто й ніколи не вчив. Вона відкрила мені світ Шекспіра, і одному Богові відомо, який вплив справило і буде справляти це відкриття на мою творчість... Тому я... ніколи не зможу її забути» [128]. Слід також вказати, що акторка була неперевершеною Офелією, і цей сценічний образ в інтерпретації Г. Смітсон також справив сильне враження на Г. Берліоза⁴⁵.

Унікальне жанрове формулювання твору – драматична симфонія для хора, солістів й оркестра – відповідно авторському визначенню Г. Берліоза його композиторської інтерпретації трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра – опосередковано відтворює незабутнє враження від вистави шекспірівської трупи, яке він переносить в інший художньо-естетичний вимір зі збереженням властивостей театрального дійства, однак суттєво переосмислених. Зокрема, любовні сцени втілені через виразне, промовисте звучання симфонічного оркестру поза участі вокалістів, головні герої твору ведуть діалог не через омузичнене слово, а засобами інструментального вислову, сповненого ліричної семантики. Можна стверджувати, що інструментальна музика в цій творі мовить⁴⁶ й водночас в іншому випадку вона створює безмалъ зримі декорації, замальовує їх через звуки⁴⁷.

Нарешті, слід зазначити, що сприйняття різних «вічних сюжетів» через спільність в них певних архетипних рис є можливим не тільки не прикладі історій про безсмертне кохання. Так, літературознавець О. Шахов проводить паралель між Фаустом і Дон Жуаном, вбачаючи в цих образах спільні

⁴⁵ Звертаючись до роздумів Г. Берліоза, О. Івашкін формулює визначну особливість у сприйнятті французьким композитором «Ромео і Джульєтти» У. Шекспіра: «Невідомо, чи думав Берліоз про створення симфонії під час свого першого знайомства з “Ромео і Джульєттою”, але ясно, що історія двох юних веронців глибоко захопила його. Характерно, що вже тоді композитора приваблює насамперед *глибокий узагальнено-філософський смисл трагедії*, що начеб піднімається над “зримою” сюжетною оболонкою» (курсив мій. – Ф. С.) [87]. Свій роздум музикознавець підтверджує рефлексією французького композитора, автора прославленої драматичної симфонії: «Перенестися до пекучого сонця, запашних ночей Італії, до цих жорстоких сцен помсти, до цих самозабутніх обіймів, до цих запеклих битв кохання й смерті, бути присутнім при видовищі цієї любові, раптової, як думка, кипучої, як лава, владної, непереборної, величезної й чистої, і прекрасної, як посмішка янголів» (цит. за: [там само]). Отже, ґрунтуючись на наведеному вище роздумі французького композитора, можна зробити умовивід, що сприйняття спектаклю шекспірівської трупи Г. Берліозом з Г. Смітсон у ролі Джульєтти було сповненим чуттєвої перцепції, потужних вражень від сили почуттів та контрастів, взаємодії протилежних начал.

⁴⁶ Слухач ніби чує словесний діалог Ромео і Джульєтти в сцені кохання із третьої частини.

⁴⁷ Зображення свята в домі Капулетті в другій частині.

(спрямованість до істини / ідеалу) та відмінні (різні національні традиції, що зумовлюють відмінність темпераменту) риси [206, с. 20–25]. Й. В. Гете розмірковуючи у беседі з Й. П. Еккерманом, якою він уявляє собі музику до його трагедії «Фауст», вказує на В. А. Моцарта, автора знаменитого «Дон Жуана»: «<...> те страшне, відразливе, смертельне, що вона місцями повинна виражати, не в смаку нашого часу. Тут була би потрібна така музика, як в “Дон Жуані” Моцарта, ось хто міг би написати музику до “Фауста”» [218, с. 280].

У трактуванні «Фауста» в опері Л. Шпора проглядають донжуанівські риси. Н. А. Антипова, аналізуючи оперу «Вампір» Г. Маршнера, відзначає паралель між образом головного героя твору та образами Фауста й Дон Жуана: «Дон Жуан і Фауст розбивали серця обраниць, Рутвен, заради продовження власного життя, убивав їх. В опері Моцарта фігурують три “об’єкти пристрасті” Дон Жуана (крім тих, про яких оповідає Лепорелло в “арії зі списком”) – Донна Ельвіра, Донна Анна, Церліна. В центрі уваги Вампіра також опиняються три героїні: він убиває Янту, викрадає з весілля Еммі, і лише Мальвіна має своєрідний “іmunітет” проти його чар. Більше того, подібно Дон Жуану, Рутвен вторгається в життя двох ліричних пар Еммі і її нареченого, Едгара і Мальвіни. Врешті-решт, опера Маршнера сприймається як своєрідна варіація тему твору Моцарта» [13, с. 12–13].

Отже, підведемо попередні підсумки. Комунікативні вектори історії про Ромео і Джульєтту у великому часі культури репрезентовані через наукові дискурси запропонованого дослідження:

- історія про Ромео і Джульєтту як одна з інтерпретацій архетипного сюжету про любов, яка є сильнішою за смерть;
- історія про Ромео і Джульєтту у викладі У. Шекспіра – комуніканта, який тлумачить міф про веронських закоханих, що отримував інтерпретаційні прочитання й раніш;
- історія про Ромео і Джульєтту в хронотопі культури, що фігурує в безлічі інтепретаційних прочитань, де знаменита трагедія У. Шекспіра зайняла

магістральне місце, виступаючи геніальним першотвором драматурга-інспіратора;

- історія про Ромео і Джульєтту, що виявляє актуальність за усіх часів, й даний фактор нерідко спонукає інтерпретаторів перенести архетипний сюжет у сьогодення – в оттаких умовах міф розгортається заново тут-і-зараз;
- виникають також ланцюжки, де прочитання трагедії У. Шекспіра у свою чергу отримують оригінальні інтерпретаційні тлумачення (наприклад, «Танок лицарів» з балету С. Прокоф'єва, написаний за трагедією У. Шекспіра, отримує нові візуально-пластичні втілення: 1) в льодовому шоу «Ромео і Джульєтта» продюсерської компанії І. Авербуха; 2) в номері спортсменів-артистів пари «Т. Навка та Є. Бороєв»), що раз за разом привносять нові смислові нюанси у розуміння міфа про веронських закоханих, їх вічну, безкінечну, безсмертну любов.

Як стає зрозуміло із проведеної розвідки, розглянуті комунікативні вектори функціонування історії Ромео і Джульєтти в хронотопі культури не існують ізольовано, а взаємодіють один з одним, взаємовпливаючи в процесі здійснення діалогу у великім часі.

1.3. Прочитання трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в однойменних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка: особливості хронотопу

В цій підрозділі ми звернемося до двох безпосередніх композиторських інтерпретацій трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра: лірична опера Ш. Гуно – одне з найбільш визначних прочитань трагедії У. Шекспіра в ХІХ столітті; мюзикл Ж. Пресгурвіка – зразок новітнього прочитання «найсумнішої повісті» у ХХІ столітті. Ці однойменні твори по-різному втілюють властиву літературному першоджерелу неподільність соціально-історичного, індивідуально-психологічного й міфологічного світосприймання. При встановленні контекстуального смислового поля аналізованих опусів – літературного першоджерела та двох його

інтерпретацій, – будуть з'ясовуватись канали діалогу у великім часі, що спонукатиме звертатися до надбань культури (як-от, до артефактів літератури, режисерського театру).

В англійського драматурга послідовність подій трагедії «Ромео і Джульєтта» охоплює найімовірніше кілька днів. Ключові події п'єси: сутичка на міській площі, наказ герцога Веронського, знайомство на балу Ромео й Джульєтти, балконна сцена, вінчання, дуель із загибеллю Меркуціо та Тібальта, вигнання, шлюбна ніч, яка водночас є прощальною у зв'язку із обставинами, похорони гадано покійної Джульєтти, дуель Ромео з Парисом, трагедія в могильнім склепі, виявлення трупів нащадків ворогуючих родин й Париса, примирення кланів. Імовірно вони охоплюють стислий часовий відрізок, хоча У. Шекспір не дає чітких вказівок щодо хронології проміжків між подіями. Однак швидше за все кожна нова подія слідує безпосередньо за попередньою, без значних інтервалів, що сприяє збереженню характерного для п'єси високого емоційного градусу. Історія кохання розвертається, так би мовити, на однім подиху, що підкреслює панування почуттів над розважливістю, звідси – відсутність розсудливості в обранні об'єкта любові й внутрішній порив як мотивація учинків заголовних героїв твору.

Зупинимось на особливостях хронотопу однойменної опери та мюзиклу, оскільки даний аспект аналізу текстів музично-сценічних творів має для нас методологічне значення.

Лірична опера «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, яка є безпосереднім прочитанням твору великого англійського драматурга, відзначена кореляцією різних часопросторових континуумів, що мають спільні й водночас відмінні риси у співвіднесенні з літературним першоджерелом). Сформулюємо основні виміри хронотопу у цьому творі.

У творі відзначаємо взаємодію часопростору історичних хронік та міфу про безсмертних закоханих.

У. Шекспір вказує спочатку п'єси, що місце дії Італія, міста Верона й Мантуя, але не час дії (очевидно, англійський драматург не вважав цей фактор

суттєвим). У. Шекспір зазвичай повідомляє про місце, рідше – про час хронотопа своїх драматичних творів. Наведемо приклади: у п'єсах «Генріх VI» і «Король Джон» місце дії – частиною Англія, частиною Франція, час дії не вказується, в «Генріхові IV» місце дії – Англія на початку XV століття, однак хронологія все-таки й тут приблизна, у ній не визначені роки сторіччя або ж конкретні історичні дати, в «Юлії Цезарі» місце дії – Рим; околиця Сард; околиця Філіпп, час дії драматургом не позначений. У його історичних драмах зустрічаються анахронізми, показ історичних особистостей і подій не вирізняється достовірністю. Історизм У. Шекспіра завжди умовний.

Літературознавець, знаний шекспірознавець І. Верцман наводить чимало прикладів анахронізмів та викривлень історії в творах великого англійського драматурга, пояснюючи це особливістю трактування У. Шекспіром історії – це історизм не вченого, а поета. Процитуюмо ємки за науковим змістом фрагменти з публікації І. Верцмана. Про анахронізми в У. Шекспіра вчений пише наступне: «Публіка Шекспіра, слід гадати, не обурювалася, коли бачила Брута або Кассія в іспанському плащі зі шпагою на боці; чи навряд цю публіку смішили й такі анахронізми, як баштовий годинник, куртка з рукавами, розмови про чортів і ангелів в “Юлії Цезарі” або пушки в “Макбеті” і “Королі Джоні”. Сучасний читач і глядач, без сумніву, теж “вибачає” це Шекспіру» [44]. Також він вказує на хронологічні, так би мовити, «зсуви у часі»: «Скинутого Річарда II Шекспір розлучає з його дружиною в момент втрати ним трону, тоді як у дійсності вона померла за п'ять років до його зречення. Персі Готспор за віком міг бути батьком принцу Гаррі; у Шекспіра в «Генріхові IV» вони ровесники... Дата битви під Шрусбері – 1403 рік; у Шекспіра вона представлена в обставинах, які могли скластися лише в 1405 році. Щасливу звістку про перемогу над заколотниками шекспірівський Генріх IV отримує в останні години свого життя, тоді як це трапилося за шість років до його смерті...» [там само].

Й. В. Гете вказав на визначну рису великого англійського драматурга, яку слід мати на увазі усім, хто адресується до творчості У. Шекспіра: «Ніхто

не ставився до матеріального костюма з більшим нехтуванням, чим він; але йому був відмінно знайомий внутрішній одяг людини, а перед ним усі рівні. Кажуть, він чудово зображував римлян, я цього не знаходжу: усі вони чистокровні англійці, але, звичайно, вони люди, люди до мозку костей, а таким під стать і римська тога. Якщо перенестися на цю точку зору, то його анахронізми ввижатимуться гідними всіляких похвал; тому що, мабуть, саме погрішності проти зовнішнього костюма й роблять його твори настільки життєвими» [59, с. 584].

Місце та історичний час, як нам бачиться, для У. Шекспіра не були вирішальні з огляду на відтворення ним універсальної картини світу. Так, у переліку персонажів в п'єсі «Ромео і Джульєтта» вказані леді Монтеккі (Lady Montague) та леді Капулет (Lady Capulet). Це матері головних діючих персонажів, а їх доречно було б називати синьйорами. Отому можна дійти висновку, що в персонажах У. Шекспіра вбачає людей як таких, міркуючи, що природа людини незмінна за усіх часів і в усіх народів.

У новелі про Ромео і Джульєтту Луїджі да Порто «Історія двох шляхетних закоханих» написано, що події відбулися у Вероні за часів синьйора Бартоломео делла Скала, а він правив у місті з 1301-го по 1304 рік. Окрім цього, у примітках до тексту п'єси «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в перекладі Б. Л. Пастернака О. О. Смирнов пише: «Описувані події, згідно з легендою, відбулися на початку XIV століття, коли Вероною правив Бартоломео делла Скала; звідси ім'я в шекспірівській п'єсі: Ескал» [213]. Отже, ім'я Ескал шекспірознавець тлумачить як похідне від Бартоломео делла Скала, вказуючи також на часопростір подій, що розвертаються, додамо, у єдності історичного та легендарного модусів. І. Шайтанов відзначає в імені «Ескал» («Escalus») відголос принаймні двох англійських слів: «scales» – терези й «scale» (італ. «scala») – сходи: «Перше передбачає ідею справедливості (алегоричне зображення правосуддя з вагами в руці); друге асоціюється з відродженням у Ренесансі образом світового порядку – сходами, що сполучають у розумній послідовності всі істоти від хробака до Бога, “the

scale or ladder of being”. “Сходи істот” (“scale of being”) – це одна з варіацій образу Великого Ланцюга Буття; середньовічна варіація, забарвлена християнським звучанням»⁴⁸ [202]. Тож, дане трактування імені відповідає споконвічному прагненню людства до розумного, справедливого, упорядковуючого соціального устрою суспільства.

В опері Ш. Гуно (композитора й водночас абата) на сюжет трагедії У. Шекспіра християнська вертикаль зумовлена ціннісними орієнтирами європейської культури, що визначається здійсненням у данім прочитанні літературного першоджерела новим акцентом на темі самогубства як гріха у фінальній сцені опери. Водночас вона сповнена почуття просвітління, яке виникає у зв'язку із семантикою «Liebestod» – дволикий Янус Любові та Смерті, «Смерть у Любові», Любов, яка зливається зі Смертю й водночас перемагає її, сягаючи безсмертя, – за аналогією з музичними драмами Р. Вагнера.

Хронотоп опери визначений картиною світу цього твору, що співзвучна художньому світогляду Ш. Гуно в цілому, оскільки він поєднував у своїй творчості церковне та світське спрямування, а також духу часу, коли був написаний розглянутий музично-сценічний шедевр, з його зосередженістю на світі почуттів. Відзначимо, що, згідно науковій концепції Н. Горелік та І. Деміної у співавторстві (2005) [65], Н. Горелік (2008) [64], композитор в «Фаусті» створив релігійно-філософську концепцію, відлуння якої, згідно з думкою автора пропонованої дисертації, відчуваються й в осмисленні теми самогубства Ромео і Джульєтти в аналізованій нами опері Ш. Гуно. Завдяки об'єднанню легендарного часопростору із християнськими ціннісними орієнтирами виникає почуття подвоєння «вічності» (безсмерні почуття, невмираюча любов, з одного боку, та звернення погляду до небес, до Всевишнього, з іншого). Хронотоп твору обумовлений також духом часу написання розглянутої опери, яка не випадково представляє жанровий

⁴⁸ У трактуванні смислообразу «сходів істот» І. Шайтанов спирається на результати дослідження в монографії А. О. Лавджоя (Lovejoy Arthur O. The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea. Cambridge (Mass.), L., 1964, p. 89.).

феномен ліричної опери, бо адресована до світу почуттів, теми любові. Адресація до особистої трагедії закоханих епохи Відродження, що закарбована У. Шекспіром, виявляється співзвучною внутрішнім шуканням доби Романтизму, що виразилися у ліричних операх Ш. Гуно, а з тим – ліричних сценах П. І. Чайковського (саме таким є авторське визначення останнім змістовного модусу опери «Євген Онєгін»). Російського композитора, слід нагадати, також привабила трагедія «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра у якості літературної основи для майбутньої опери, однак цей намір П. І. Чайковський так і не здійснив. І все ж поетичність увертюри-фантазії «Ромео і Джульєтта», контраст образів, музична драматургія, що породжує асоціації з перепетіями літературного першоджерела зумовили входження симфонічного твору в простір музичного театру: численні балетні вистави свідчать про органічність хореографічних інтерпретацій цього геніального шедевра.

У мюзиклі Ж. Пресгурвіка виявляємо складно організовану картину світу, яка формується внаслідок багат шаровості часопростору твору, що відображено на рівнях авторського тексту композитора-лібретиста, сценічного тексту вистави, акторської гри виконавців. Автор дисертації ґрунтується на вивченні оригінального лібрето твору й на враженнях від відеозапису постановки мюзиклу відповідно його світовій прем'єрі 19-го січня 2001-го року в Палаці Конгресів у Парижі за участю Ж. Пресгурвіка. Композитор-лібретист мюзикла виступив в ній безпосереднім учасником інтерпретації, прочитавши вступний текст на тлі інструментальної музики увертюри. У зв'язку із цим можна вважати, що цей спектакль відповідав авторській цензурі Ж. Пресгурвіка, являючись колегіальним витвором, народженим колективом однодумців.

Французький оригінал лібрето співвіднесено з російськомовною версією, що представляє собою художній еквіритмічний переклад, здійснений Н. Олевом та С. Цирюк. За цією текстовою версією була здійснена інсценізація мюзиклу колективом театру Московської оперети у 2004-му році.

Як видно із співставлення вказаних версій лібрето, у російськомовному варіанті прописано сценічний текст вистави, яка в цілому зівпадає з французькою прем'єрою, відрізняючись деталями. Слід зазначити, що обидві інсценізації твору були здійснені постановником-хореографом, сценографом Реда (Redha) – псевдонім, справжнє ім'я Реда Камель Бентіфур (Redha Kamel Benteifour). Можна зробити висновок, що сценічний текст був народжений в процесі колегіального інтерпретаційного прочитання смислоутворюючих засад мюзикла творчими театральними колективами. В російськомовному лібрето зафіксовано сценічний текст в загальному вигляді, поза докладної деталізації.

Далі ми перелічимо основні виміри хронотопу у творі, де композитор-лібретист по-своєму (порівняно з У. Шекспіром, Ш. Гуно) осягає часопросторовий континуум історії про веронських закоханих, кінцевим пунктом мислячи виставу мюзиклу в інтерпретаційному прочитанні постановника-хореографа Реда.

Так, езотеричний часопростір проявляється через впровадження в сценічний текст спектаклю архетипних візуально-пластичних образів-символів (Ворожнеча, Смерть, Доля, Янголи) у єдності з рефлексивними роздумами персонажів мюзиклу Ж. Пресгурвіка. Можна стверджувати, що у творі зі складним концепційним змістом композитор-лібретист спільно з постановником-хореографом та сценографом вистави Реда разом виступають з езотеричною місією. Осягаючи прихований духовний смисл оповіді У. Шекспіра, який пізнали у своєму внутрішньому досвіді, вони донесли його людству.

Історичний часопростір у спектаклі 2001-го року представлений досить умовно, не виявляючи прагнення його творців до відтворення атрибутів епохи Відродження в їхній історичній достовірності. Сценографія, хореографія, костюми, зачіски, грим і декорації демонструють ідею діалогу епох, коли теперішнє, нинішнє, новочасне, актуальне резонує з прадавньою минувиною, але, найголовніше, з позицій сьогодення.

Ще один вимір хронотопу – зупинка часу на балу в момент, коли відбувається доленосна зустріч Ромео і Джульєтти, що відзначена їх дуєтом (ситуація: народження любові з першого погляду). Відбивається застиглістю простору через уповільнення рухів – для усіх персонажів, окрім Ромео і Джульєтти («L'Amour heureux» – середній розділ в ключовій у мюзиклі Сцені балу). Вже закохавшись, ліричні герої не відають ще імен один одного, не дізнались рокову таємницю, тому не усвідомлюють попадання у пастку забороненої соціумом любові. В цей момент інші учасники сценічної дії немовби знаходяться в іншому вимірі. Тобто виникає відчуття розшарування хронотопу на два паралельних часопросторових виміри. В російськомовній версії лібрето є ремарка, яка відсутня у французькомовному оригіналі Ж. Пресгурвіка: «Ромео і Джульєтта посеред “застиглого” балу». Однак ця ідея втілена не тільки в постановці театру Московської оперети 2004-го року, але вже в інсценівці світової прем'єри мюзиклу в Палаці Конгресів 2001-го року. В обох випадках постановником-хореографом, нагадаймо, виступив Реда.

Згадується крилатий вислів Й. В. Гете: «Зупинися мить, ти прекрасна!». В творі Ж. Пресгурвіка кохання з першого погляду показане як дійсно доленосний і прекрасний момент, бо Любов – це істинне благословення. Отже, для Ромео і Джульєтти континуальність часопростору зберігається, а для інших учасників балу хронотоп немовби стискається. Відчуття прекрасної миті можна метафорично уподібнити маленькій промінній крапці, яка дає проєкцію у безкінечність, висвічуючи пільму, якою в цій історії є ворожнеча, ненависть. Можна припустити, що для веронських закоханих і справді ця хвилина подібна безкінечності, вічності. Тож в цьому дуєті Ромео і Джульєтти показано їх стан – кохання з першого погляду, – і представлено ліричну рефлексію у зв'язку із цим. Композитор втілює двоїстість сприймання часопростору, а саме – з позицій його діалектики, – скороминущості миті, тлінності земного буття, дискретності часу, підвладності ситуації, обставинам, з одного боку, та безкінечності, вічності, споглядання, самозанурення у

почуття, безкрайої континуальності та обширу, який виходить за межі матеріальної дійсності, – з іншого.

№ 10 «Встреча на балу» / «Зустріч на балу» («L'amour Heureux» / «Щаслива любов») за принципом побудови⁴⁹ та семантикою єдності, мислимої з позицій взаємовідображуваності⁵⁰ апелює до попереднього quasi-дуету⁵¹ Ромео і Джульєтти – № 4 «Предчувствие любви» / «Передчуття кохання» («Un Jour» / «Одного разу»).

Ще один часовий вимір у даному номері – це вічність, – актуалізований за допомогою алегоричної фігури. Нею є Смерть⁵². Саме вона на балу поєднує закоханих «невидимою ниткою». Згадується крилатий вираз «Memento mori»: сценічне втілення аналізованого мюзиклу спонукує не забувати про невідворотній кінець земного життя, приреченість заборонного кохання Ромео і Джульєтти, задуматись про вічність. Образ Смерті в оригінальній французькій версії 2001-го року втілює балерина А. Мапо / Е. Мапо, а в російській постановці театру Московської оперети 2004-го року – М. М. Цискаридзе. Алегорична фігура Смерті є важливою учасницею дії, візуалізованим уособленням потойбічної сили. З'являється цей персонаж-символ на сцені вже з моменту підняття театральної завіси. Відсутність голосу, слова у цього персонажа спонукає згадати образ Самьєля з опери «Фрайшютц» К. М. фон Вебера, панночку з опери-балету «Вій» В. Губаренка. Проте Смерть у Ж. Пресгурвіка позбавлена веберівського зловісного гротеску. В цілому ж хореографічний пласт продукує особливу атмосферу дії, сповнену фатального відчуття, ворожнечі, ненависті, а у французькій версії Смерть, на наш погляд, сприймається ще й як потойбічна кохана Ромео, яка шукає його поглядом, і у склепі ж цілує в уста, вилучаючи душу ліричного героя із тіла (тому паралель із гоголівською панночкою в композиторській інтерпретації В. Губаренка має певні підстави). Не слід все ж забувати, що інший, світлий полюс мюзиклу

⁴⁹ Ансамбль згоди: соло Ромео, соло Джульєтти, а затім – сумісний спів.

⁵⁰ Дует можна метафорично уподібнити погляду, спрямованому у глибини магічного дзеркала Кохання.

⁵¹ Цей дует quasi не з вокальною, а зі сценічною точки зору.

⁵² Тобто сценічний текст номеру втілює водночас езотеричний часопросторовий вимір (див. пункт 1).

Ж. Пресгурвіка формують Янголи, які теж відтворюють візуально-пластичний шар твору, пов'язаний з ідеєю вічності, але не смерті, а життя вічного, тобто безсмертя, до якого веде Любов. Небесні посланці присутні на таємному одруженні Ромео і Джульєтти. Отже, хореографічний пласт мюзикла Ж. Пресгурвіка, упередметнений постановником, інтерпретатором композиторського тексту Реда, корелює з над-особистісним началом та ідеєю вічності, що вгадується уже в літературного першотексті – знаменитій трагедії У. Шекспіра.

Трактовка хронотопу твору у єдності лірико-філософської й психологічної площин, що призводить до усвідомлення релятивізму часу та простору, ініціює автора пропонованої дисертації до співставлення мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка з прочитаннями художніх концепцій опери «Травіата» Дж. Верді та моноопери «Листи кохання» в новочасному режисерському театрі.

Унікальна інтерпретація часопростору опери Дж. Верді «Травіата» представлена в інсценівці твору на Зальцбурзькому фестивалі в 2005-му році (режиссер Віллі Декер, диригент Карло Ріцці). Образ Віолетти в цій виставі геніально втілила Анна Нетребко. Миті життя ліричної героїні вираховуються у данному постановницькому прочитанні гігантським годинником Долі. Цей сценічний атрибут виступає у спектаклі ємним візуальним символом, онаочнюючи розуміння трагічної приреченості Віолетти. Особливий інтерес представляє інвенціональне режисерське рішення, коли величезні стрілки гігантського годинника починають обертатися із шаленою швидкістю. Віолетта у виконанні Анни Нетребко помічає це й силкується затамувати їх, намагаючись таким чином призупинити хід часу, що невблаганно наближає її до дня смерті.

В дану постановку уведений також персонаж-символ, який в останньому акті опери обертається лікарем Гренвілем. Ще до початку спектаклю він сидить на лаві, надалі ж спобігаємо його в багатьох епізодах опери. Ця людина в чорному, з якою Віолетта перебуває, можна стверджувати, в езотеричному

зв'язку, є з позицій поцейбічності лікарем, а потойбічності – це сама Смерть. Адже саме цей алегоричний персонаж-символ візуалізує очікуваний Віолеттою ранній кінець сьогосвітнього життя, що наближається невідворонь, невблаганно. Звертає на себе увагу «малюнок» сценічних дій «лікаря Гренвіля – Смерті»: виразні переходи й вимовні позирки в кожному акті (як тут не згадати Самьєля з опери «Вільний стрілець» К. М. фон Вебера), вручення три рази героїні білої квітки (ще один знак езотеричного зв'язку). Віолетта належить Смерті, яка виступає в цій постановці візуалізованою (тобто зримою), потойбічною силою. Усвідомлення неминучості скорої смерті впливає на світовідчуття й життєву позицію, поведінку героїні. Однак залишаються відкритими питання: Віолетта прозріла перед лицем Смерті чи насправді це її хворобливий мозок транслює архетипні образи: гігантський годинник, лікар Гренвіль як символ неминучого кінця її життя, квіти? А може перше та друге разом? У будь-якому разі, ці архетипні символи застосовані режисером для пояснення лірико-драматичної історії, розкриваючи її глибину. Теж саме здійснив і інтерпретатор мюзиклу Ж. Пресгурвіка Реда, спираючись на авторський текст композитора-лібретиста створивши об'ємну світоглядну концепцію сценічного втілення архетипної історії про Ромео і Джульєтту.

У зв'язку здійсненням аналізованої постановки опери «Травіата» саме на Зальцбурзькому фестивалі, тобто у рідному місті В. А. Моцарта, мимоволі пригадується образ «чорної людини». Легенда про «чорну людину» – таємничого відвідувача, – знайшла віддзеркалення в маленькій трагедії «Моцарт і Сальєрі» О. С. Пушкіна та поемі «Чорна людина» С. О. Єсеніна. Цей образ можна вважати архетипним, що закріпився в європейській культурі як символ. У С. О. Єсеніна чорна людина – таємничий гість, диявол й водночас темна, тіньова сторона особистості автора вірша, пов'язана, як вгадується із контексту твору, із алкогольною залежністю поета. На думку про двійництво наводить сама ситуація – поет ударив жахливого візитера, який намагається зайняти його місце у життєвому просторі, однак натомість розбив дзеркало, тому можна гадати, що своє відображення поет приймає за іншого. Відзначимо

заворожуюче, пронизливе, сповнене мистичного жаху, музикальне за інтонацією виконання цього вірша великим сучасним артистом, неперевершеним читцем С. В. Безруковим⁵³.

Існує певна аналогія із завершенням драматичної поеми Лесі Українки «Кам'яний господар», бо вбивця командора Дон Жуан, зайнявши місце своєї жертви із моторошністю зрить в дзеркалі фігуру вбитого ним чоловіка донни Анни, а насправді, як можна логічно припустити, бачить себе, ставшого подобою іншого, його двійником. Зазначимо, що смислообраз задзеркалля зустрічаємо в оригінальному французькомовному тексті аналізованого мюзиклу Ж. Пресгурвіка в номері «La Mort De Romeo» / «Смерть Ромео», де ліричний герой метафорично прирівнює смерть проходженню крізь дзеркало у вічність. У будь-якому разі, дзеркало є не тільки життєвим атрибутом, а й предметом, з яким пов'язані містичні уявлення (згадаймо, приміром, баладу «Світлана» В. А. Жуковського). Це стосується й розглянутих вище поетичних творів Л. Українки та С. О. Єсеніна.

Повертаючись до образу чорної людини в постановці «Травіати» Дж. Верді, здійсненій під час Зальцбурзького фестивалю 2005 року, можна уже більш впевнено стверджувати, спираючись на власне сприйняття: людина в чорному – відображення внутрішніх процесів Віолетти. Водночас цей образ – архетип колективного позасвідомого. Так само і в аналізованій інсценівці мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка режисером-хореографом Реда Смерть – це відображення підсвідомості Ромео, який відчуває вплив на власну долю фатуму, утім в цьому образі-символі при всій оригінальності інтерпретаційного підходу постановника закарбовано архетип колективного позасвідомого людства.

Отож, людина у чорному у розглянутій виставі «Травіати»: «лікар Гренвіль = Смерть». Це конкретна людина, індивідуум, але, насамперед, він сприймається як символ потойбічності, вищої сили, якій підвладне людство, природне буття. Цей образ в певній мірі близький Смерті із кінофільму «Сьома

⁵³ Див. на YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dpT3r9Dd4Hs>.

печатка» І. Бергмана й водночас Самьєлеві із опери «Вільний стрілець» К. М. фон Вебера. Він емблематичний, дещо гротесковий, водночас зловісний і відсторонений від сьогосвітнього життя. Мимоволі на думку приходять рядки вірша В. С. Соловйова «Бедный друг! Истомил тебя путь...» / «Бідний друг! Стомив тебе шлях...», що завершуються філософським узагальненням: «Смерть і Час панують на землі, / Ти владиками їх не називай; / Усе, кружляючись, зникає в імлі, / Нерухоме лише сонце любові» (підрядковий переклад українською мовою. – Ф. С.)⁵⁴.

Наступний вимір хронотопу аналізованого мюзиклу пов'язаний із уведенням образу Поета як архетипного персонажа Ж. Пресгурвік актуалізує комунікативну ідею, співзвучну бахтінському концепту діалогу у великім часі, одночасно торкаючись проблем кохання й моральної відповідальності перед Всевишнім. Композитор-лібретист звертає хронотоп спектаклю в нескінченність. Зауважимо, що цей надважливий епізод мюзиклу відсутній у російськомовній версії лібрето Н. Олева – С. Цирюк.

У діалог з Поетом вступає Джульєтта – дівчина, яка поставила кохання до чоловіка над усім, – відповідаючи монологом на монолог. Ким же являється Поет? Він не сприймається як конкретна індивідуальність, це узагальнений образ. Поет артикулює роздум самого Ж. Пресгурвіка. Одночасно в образі Поета вгадується фігура геніального англійського драматурга У. Шекспіра, автора літературного першоджерела мюзиклу. У той же час, це Поет як такий, Деміург, який створює артефакт, де віддзеркалюється картина світу, й мовить вустами своїх героїв. Він показаний як творець, здатний керувати макрокосмом й одночасно обертається в нім «як сніг у вихорі» / «Comme la neige sous le vent» (підрядковий переклад фрагменту тексту лібрето французькомовного авторського оригінала Ж. Пресгурвіка. – Ф. С.).

У своєму прагненні до творення Поет подібний Деміургу. Виникає навіть закономірне запитання: а чи це не глас самого Всевишнього? Адже у

⁵⁴ Співзвучні образи зустрічаємо в моноопері «Листи кохання» («Ніжність») В. С. Губаренка, де хронотоп має специфічні риси, по-різному втілювані в умовах режисерського театру (див. міркування про це у Додатку В).

своїй відповіді Джульєтта каже про щастя всупереч потенційній провині перед Богом за безмірну любов до чоловіка. Вона не протиставляє цьому почуттю, розчиняється в нім, щаслива у своїй любові, досягаючи порожнечу життя без неї. Цим вона відповідає на запитання, яким задається Поет – чи варто дарувати людині сильні пристрасті, які можуть призвести до великого гріха? Можна здогадатися, що ним є самогубство Ромео і Джульєтти. Образ Поета актуалізує ідею визначеної долі героїв: виникає паралель із Другою піснею Баяна з опери «Руслан і Людмила» М. І. Глінки («Є пустельний край»), де слова про молодого співця вказують на творця літературного першоджерела – О. С. Пушкіна. Поет за всіх часів оспівує вічні теми, сильні почуття й пристрасті. Історія про кохання Ромео і Джульєтти становить одну з «вічних тем» в мистецтві. У зв'язку із цим можна говорити про діалог у великому часі, в який вступають усі творці прочитань міфу про веронських закоханих, зокрема, У. Шекспір, Ш. Гуно, Ж. Пресгурвік, оскільки вони – великі Поети, які виславляють безсмертне почуття – Любов. З іншого боку, тема великого гріха й відповідальності перед Богом актуалізує в цій опері мюзиклу паралель зі спрямованим у вічність хронотопом опери Ш. Гуно внаслідок проєкції в обох творах християнської вертикалі.

При досягненні виконавського трактування образів Поета та Джульєтти в даному номері мюзикла (цей quasi-дует розсуває часопросторовий континуум хронотопа до безкраю) доречно адресуватися до творчого звершення Сержа Ле Борн / Serge Le Borgne (Поет) й Сесілії Кара / Cecilia Cara (Джульєтта), співінтерпретаторів світової прем'єри мюзиклу 2001-го року. Комунікація повинна бути особливою, подібною містичному світосприйманню езотерика, відповідаючи заданим пропонованим обставинам двох ролей-образів, один з яких є персонажем-символом. Поет виступає в мюзиклі не одиничною особою, а узагальнюючим символом, тому персонажі перебувають, так би мовити, кожен у своєму часопросторі, а номер являє пов'язані між собою 2 роздуми вголос. Таким чином, входження персонажів в індивідуальний комунікативний простір один одного тут повинне бути особливим, не життєво

повсякденним. Монолог-роздум Деміурга здійснюється з позицій вічності, – створюваної Поетом «книги життя». Наступний монолог – входження Джульєтти в граничний стан, коли вона, вступаючи в діалог із творцем, так би мовити, прочитує його повідомлення-сумнів і особистісно відгукується на нього, осягаючи глибинний зміст визначеного понад. Героїня не приймає для себе як потенційну можливість виключення з її життя великого Кохання, не розглядає жодні аргументи на користь цьому рішенню. Про Книгу буття, де записана доля Ромео і Джульєтти, йдеться в російськомовному літературному тексті лібрето у тринадцятому номері «Дует на балконі», що компенсує в певній мірі виключення у сьому прочитанні попереднього номеру «Поет».

Схожу ситуацію віднаходимо в романі «Захист Лужина» В. В. Набокова. Так, літературознавець С. В. Сакун добачає в цьому творі ієрархічне вирішення на світоглядному рівні проблеми, що торкається взаємин автора й персонажа: «Виявлений алегоричний візерунок роману по-новому представляє проблему взаємини автора й персонажа. Розкриваючи її у взаємному протиставленні відносин Лужина (як автора) до Чорного шахового коня (як персонажу), і Автора-Набокова з персонажем Лужиным, і вказуючи на проблему ставлення Бога (автора цього світу) і Людини (одного з його персонажів)» [167]. Почуття провини, яке відчуває Поет, спонукає звернутися до образу патера Лоренцо в трагедії У. Шекспіра, аналізованому мюзиклі Ж. Пресгурвіка, камерній опері «Монологи Джульєтти» В. С. Губаренка, льодовому шоу «Ромео і Джульєтта» І. І. Авербуха (дану проблему ми порушували в цьому підрозділі вище).

Нарешті, актуальний часопростір реалізується через жанр мюзиклу й сучасні засоби мистецтва сцени, що означено насамперед в тексті твору й інтерпретовано з тим в сценічному тексті вистави. Психологічний внутрішній життя музично-сценічних персонажів здійснюється композитором-лібретистом у вокальних номерах-сповідях, де герої оголюють свою душу та розкривають своє відношення до ситуації в «пропонованих обставинах» (концепт К. С. Станіславського) у певний момент музично-сценічного

процесу. Наприклад, справжніми сповідями, що розкривають мотивацію дій⁵⁵ є наступні номери: № 12 «Маска мести» / «Маска помсти» («C'est Pas Ma Faute» / «Це не моя вина») – це зізнання Тібальта, № 16 «Два крила любови» / «Два крила кохання» («Et Voila Qu'elle Aime» / «І, ось, вона покохала») – роздум Годувальниці, № 27 «Отец и дочь» / «Батько й донька» («Avoir Une Fille» / «Мати доньку») – рефлексія Графа Капулетті, № 31 «Как мне сказать?» / «Як мені сказати?» («Comment lui dire» / «Як сказати йому») – розгублена дума Бенволіо. Інтерпретаційний підхід Ж. Пресгурвіка (так само, як і поета-перекладача Н. Олева, але з іншими смисловими акцентами; див. докладніше у підрозділі 2.2) щодо літературного першоджерела, таким чином, споріднений методу дієвого аналізу п'єси та ролі за К. С. Станіславським, який закликав, розкриваючи внутрішнє життя персонажів, проникати у мотивацію їх поведінки, позасвідоме, через партитуру дій розкривати життя героя в пропонованих обставинах твору. У цілому мюзикл в єдності композиторського задуму та його втілення постановником Реда відзначений глибиною світоглядної концепції, триєдністю слова, музики, сценічної дії, яскравими номерами-шлягерами.

Слова, написані Ж. Пресгурвіком для проголошення під час звучання увертюри, про те, що усі історії повторюються й нічого не є новим в цьому світі, співзвучні ідеї книги М. Еліаде «Міф про вічне повернення : Архетипи й повторюваність» [219]. Це стосується міфу про безсмертних закоханих Ромео і Джульєтту, який композитор мислить в архетипній і лірико-психологічній площинах у їх одності. Міфологічний простір, де представлені алегоричні фігури, що символізують Ворожнечу, Смерть, Долю явлено через хореографічний сценічний шар, здійснюваний артистами балету. Вони виступають рівноправними учасниками дії, відтворюючи візуально-пластичний шар сценічного тексту.

В № 32 «Смерть Ромео» у виставі 2001-го року у Палаці Конгресів Смерть (танцівниця Anne Mano / Енн Мано) цілує Ромео в уста (Damien Sargue

⁵⁵ В театрознавстві диференціюють зовнішню і внутрішню дії у їх взаємообумовленості.

/ Дам'єн Сарг). Так вона забирає його життя, що змушує пригадати про видатний пам'ятник культури – скульптурна група «Поцілунок смерті» (каталанський варіант назви «El Petó de la Mort», іспанський – «El beso de la muerte»). Він встановлений на старовинному цвинтарі Побленоу в Барселоні у зв'язку із загибеллю Жозепа Ллаудета Солера, сина іспанського промисловця Жозепа Ллаудета в 1930-му році (авторство скульптури достименно невідомо, скульптором ймовірно може являтися Жауме Барба або ж Жоан Фонбернат). Наведені трагічні ситуації з життя й мюзиклу є збіжними – Смерть забирає молодого чоловіка й цей момент супроводжується архетипною ситуацією, що знайшла мистецьке втілення – поцілунок потойбічної сутності. У спектаклі Ж. Пресгурвіка смерть представлена візуальним образом, що втілений балериною в білому одянні через пластику рухів, артистизм. Візуальний образ надприродної сили не має страшаючих зовнішніх рис на відміну від скелета із крилами у вказаній цвинтарній скульптурній композиції. Могильний пам'ятник корелює з архетипним образом Янгола (крила), з одного боку, та усталеними уявленнями про візуальний вигляд смерті (скелет людини).

Пригадаймо, приміром, зображення смерті в серії малюнків «Танець смерті» (1524–1526) Ганса Гольбейна Молодшого. Традиція зображення алегоричної фігури Смерті як людського скелета відтворена в історії образотворчого мистецтва: фреска церкви Тьобю «Смерть, яка грає в шахи» (1480), виконана в майстерні Альбертуса Піктора близько, надихнула Інгмара Бергмана на створення кінофільму «Сьома печатка»; гравюра на дереві «Смерть і ландскнехт» Альбрехта Дюрера (1510); живописне полотно «Тріумф смерті» Пітера Брейгеля Старшого (1562–1563); картини «Смерть і дроворуб» Жана-Франсуа Мілле (1859) і «Життя й смерть» Густава Клімта (1908–1916).

Існує вираз – «гра зі смертю». Про людей, які ризикують своїм життям, кажуть, що вони грають зі смертю в небезпечну гру. У фільмі «Сьома печатка» режисера Інгмара Бергмана до лицаря Антоніуса Блока явився Янгол Смерті, з яким він грає затим у шахи, щоб відіграти своє життя. Ромео і Джульєтта, закохавши один одного, вступають у небезпечну гру зі Смертю й програють

їй (ця ідея визначає архетипну ситуацію легенди та її інтерпретаційних прочитань в творах У. Шекспіра, Ш. Гуно, Ж. Пресгурвіка).

Зауважимо, обличчя молодого чоловіка у скульптурній групі «Поцілунок смерті» (на могилі Жозепа Ллаудета Солера, розташований на стародавньому цвинтарі Побленоу) не відображає страх. На ній закарбовано умиротворення: парубок знаходиться в несвідомому стані – чи він ще живий, чи уже мертвий неясно. У мюзиклі Ж. Пресгурвіка Смерть сприймається як невидима вища сила, яка вилучає юнака з життя наприкінці його земного шляху, що дотам обірвався. Поцілунок Смерті, її подув убивають Ромео. Архетип поцілунку Смерті представлений також у східній повісті М. Ю. Лермонтова. У мюзиклі дана міфологема також представлена, але смерть не несе в даному контексті розради для вмираючого. В № 32 «La Mort De Romeo» ліричний герой її не бачить, вона незрима для нього. Смерть цілує Ромео у уста, виникає енергетичне відчуття передачі подиху життя з одного тіла в інше (маючи на увазі, що персонаж Смерть не має фізичного тіла в звичайному розумінні, однак це антропоморфна істота). Смерть підкоряє собі ліричного героя, що актуалізується хореографічним рішенням передсмертного епізоду. Обіймаючи Ромео зі спини, Смерть підпорядковує його собі, тіло юнака стає податливим, корячись рухам архетипного персонажа. Обличчя виконавиці Е. Мано (Смерть) висвітлює екстатична посмішка, що відбиває тріумфально вдоволене почуття домінуючого над підвладним. Після поцілунку Смерті в ліричного героя настають конвульсії, а потім, після того як алегоричний персонаж спрямовує на Ромео свій вбиваючий подих, він гине. Смерть не цілує Джульєтту, що спонукує співвіднести поцілунок алегоричного персонажа з еротичним і пригадати близький за ситуацією № 2 «Серенада» з вокального циклу «Пісні й танці смерті» М. П. Мусоргського, де Смерть звертається до вмираючої дівчини з любовною піснею. Крім того, у російській версії вистави мюзиклу Ж. Пресгурвіка 2004-го року театру Московської оперети, де образ Смерті втілює артист балету М. М. Цискарьдзє, поцілунок алегоричного персонажа був виключений з постановочного

рішення. Можна припустити, що причина цьому – бажання уникнути двозначності (з огляду ймовірної перцепції з позицій еротизму).

Якою ж показана Смерть в аналізованому мюзиклі «Ромео і Джульєтта»? Смерть у хореографічному втіленні М. М. Цискарідзе – це безособова сила, що немов би витає над Вероною, зумовлює долю веронців, «отруєних» віковічною ненавистю, проходячи як наскрізний образ через усю виставу. Вона ворожа людям. В № 30 «Отрута» / «Le poison» в російськомовній версії лібрето Н. Олева прописаний сценічний текст, втілений ще в прим'єрній французькій виставі 2001-го року (Палац Конгресів, Париж): у той час, коли Джульєтта приймає зілля, на авансцені рухається чернець із листом у руці, написаним Лоренцо й адресованим Ромео. Смерть вихоплює епістолу. На обличчі танцівниці-акторки Е. Мано віддзеркалюється тріумф. У цю мить стає зрозуміло, що Смерть веде жорстоку гру з люблячими серцями, які віддалилися табуйованому кохання. Можливо, Смерть (з огляду на дієвий аналіз ролі алегоричного персонажа у французькій версії спектаклю 2001-го року) – це навіть свого роду суперниця земної коханої Ромео. Згадується також образ торжествуючої Смерті у четвертій заключній вокальній мініатюрі «Полководець» з вокального циклу «Пісні й танці смерті» М. П. Мусоргського, де Смерть осмислена в амплуа переможниці, завойовниці, яка торжествує перемогу.

Смерть зазвичай асоціюється з білим і чорним кольорами. Ж. Пресгурвік обирає в якості символічного кольору білий⁵⁶.

⁵⁶ Пригадаймо традицію, що має глибоке історичне коріння, а саме – ховати небіжчиків у білім савані (етимологія назви цього похоронного одіяння сходиться до арабського *sabaniyyat* – в перекладі означає «тканина, виготовлена в Сабані» – за назвою невеликого міста неподалік Багдада). Часто смерть асоціюється з чорним кольором. У фільмі «Сьома печатка» режисера Інгмара Бергмана 1957-го року Смерть являється перед лицарем Антоніусом Блоком (актор Макс фон Сюдов). Смерть має подобу чоловіка у чорнім балахоні (актор Бенгт Екерут), але це знеособлена сутність. Смерть у цій кінофільмі не має індивідуальних рис обличчя, бо воно нагадує маску. Поет-символіст Андрій Білий на початку ХХ століття відзначив чорний і білий кольори як священні, протиставляючи їх: «Якщо білий колір – символ втіленої повноти буття, чорний – символ небуття, хаосу» [33]. Білий колір символізує Бога, вічне світло, чорний колір – це завіса, яку необхідно подолати на шляху до вічного райського життя: «Хмара пилу загасила в руках світильник, завісивши непроникною стіною вічне світло. Це – чорна стіна пилу, що у першу мить здається прірвою, подібно тому як неосвітлений прикомірок може здаватися бездонно-чорним всесвітом, коли морок, що не дозволяє розглянути його межі, сліпить очі. Не слід боятися бунтуючого хаосу. Слід пам'ятати, що він – завіса, спокуса, яку потрібно подолати. Потрібно вступити в морок, щоб вийти з нього» [там само].

Образ небесного вісника, який співчуває людині й через поцілунок дарує визволення від земних страждань та спокій, відбито у східній поемі «Янгол смерті» М. Ю. Лермонтова (1831)⁵⁷.

Доречно коротко викласти фабулу східної поеми. Янгол смерті за М. Ю. Лермонтовим спершу сповнений жалю до людей. Його з'ява дарувала умираючому спокій, розраду, визволення. Зораїм – вигнанець, який не знайшов себе серед людей, його янголоподібну кохану звать Ада. Вона занедужала й до неї явився Янгол смерті, який, співчуючи Зораїму, повертає Аді життя, повернувши в тіло діви душу. Ада воскресла. Заразом дух Янгола смерті живе в тілі воскреслої діви. З тих пір люди втратили можливість дістати розраду у смертний час. Затим Зораїм відправляється воювати, щоб здобути славу світу. Вмираючи, він відвертає Аду, яка приходить до нього, відкидаючи її любов. Він шкодує лише, що можливо неправильно обрав ворогуючий бік. У самий останній момент перед кончиною, він просить пробачення у діви за заподіяні їй страждання, розбите кохання Ади. Після смерті Зораїма Янгол смерті залишає тіло Ади, а людство назавжди вже позбулося смерті як утішниці. Так, М. Ю. Лермонтов співвідносить смерть-мучительку (сьогодення) і смерть-утішницю (легендарне минуле).

Янгол, що забирає душу людини в час її смерті, є архетипом колективного позасвідомого. У М. Ю. Лермонтова є також вірш, у якому йдеться про Янгола, який «душу молоду в обіймах ніс для світу суму й сліз» (підрядковий переклад. – Ф. С.). О. П. Шаповал співвідносить даний поетичний опус із однойменним віршем М. Везендонк, що відкриває *Wesendonck-Lieder* Р. Вагнера [204, с. 50]. Також дослідниця адресується до

⁵⁷ Твір має присвяту – ініціали вказують на Олександру Михайлівну Верещагіну, хоча поет прямо не вказує на адресата. О. В. Хаєцька пише про адресатку даної присвяти наступне: «<...> вважалася однією з “московських кузин” Лермонтова, хоча в кривдному спорідненні вони не перебували: вона була племінницею братової бабусі Лермонтова» [193]. В кінці східної поеми вказана дата – 4 вересня 1831-го року, а вперше твір був опублікований в 1857-му році. Дослідниця також задається питанням, чому ж М. Ю. Лермонтов співвідносить свою кузину з Янголом смерті. І відповідає на це запитання російського поета з головним героєм його східної повісті Зораїмом, а адресатку присвяти – з дівою-янголом Адою: «Як може “Сашенька” стати “Янголом смерті”? Точніше, яким Янголом смерті вона повинна стати? Споконвічним – неможливо. Теперішнім – не потрібно. Здається, що земним, тим, що завжди був для Лермонтова образом ідеальної жінки. Прожити поруч із такою він, напевно би, не зміг – в силу своєї схожості на Зораїма, – але вмерти в такій на руках хотів би» [там само].

Священного Писання, наводячи текст Євангелія від Луки, де йдеться про янгольське служіння – бути провідниками людини із земного тлінного існування в обитель вічного райського життя в царстві небеснім: «Та сталося, що помер убогий, і ангели занесли його на лоно Авраама» (Лк. 16 : 22 у перекладі І. С. Хоменка) [там само].

Слід теж додати, що у «Фаусті» Й. В. Гете в завершенні II частини душу заголовного героя несуть на небеса Янголи небесні, а Мефістофель програв битву за душу персонажа трагедії (див. «Положення в труну»). Ґрунтом порятунку Фауста в трагедії Й. В. Гете явилися спокутна любов Маргарити та щира спрямованість героя до пізнання й творення.

В «Фаусті» Й. В. Гете підіймається проблематика, спорідена релігійно-філософським концепціям стосовно спасіння душі у християнському розумінні в аналізованих однойменних опері Ш. Гуно й мюзиклі Ж. Пресгурвіка, тому адресуємося до смислового змісту знаменитої трагедії німецького поета, проводячи паралелі із зазначеними інтерпретаціями історії про Ромео і Джульєтту.

Так, В. Л. Каганов все ж задається цілком закономірними запитаннями: «Чи готові ми разом з Гете виправдати Фауста? Чи дійсно бурхливе, діяльне життя самокоштовне й стоїть вище добра й зла? І ціль виправдовує засоби? І заради успіху можливий союз хоч із чортом?» [90]. Історію духовного спасіння Маргарити літературознавець вважає цілком закономірною й гідною проповіді священника: «У випадку з Маргаритою, простою дівчиною, спокушеною Фаустом, ситуація більш зрозуміла, вона покохала Фауста всією своєю невинною душею, вона віддалася йому, згрішивши тим самим по церковним поняттям, але вона усвідомлює свій гріх і вірить у милосердя небес – і вона врятована. Вона гідна порятунку – по всім канонам християнського віровчення» [там само]. Історія Фауста полемічна та неоднозначна з позицій християнського світогляду, про що дуже виразно пише В. Л. Каганов наступним чином: «Він давно втратив дитячу віру, давно порвав із церквою, духовно він далекий від християнства. Він учений і маг, його ціль – пізнання

світу, оволодіння його таємницями, і для цієї мети всі засоби гарні. Навіть допомога чорта. А чому б ні? Спрага життя, спрага пізнання, спрага пригод самокоштовні, вони не зв'язані ніякими моральними нормами й обмеженнями. Якщо в ім'я повноти життя й самореалізації особистості усе дозволено, то поняття гріха, каяття й спокути позбавлені смислу» [там само]. Літературознавець перелічує гріхи Фауста – це «загибель Валентина, брата Маргарити, і загибель самої Маргарити, і смерть Філемона й Бавкіді, і каторжні умови життя робітників, які за наказом Фауста на болотах будують дамбу, і багато чого іншого» [там само]. В. Л. Каган співвідносить світосприйняття персонажа з етикою ділової людини, при цьому, додамо все ж, устремління літературного героя альтруїстичне – створити соціальний рай на землі, але все ж за сприянням диявола. Моральна сторона вчинків не цікавить Фауста, хоч і знову-таки слід доповнити, він не є аморальною особистістю, бо має благі наміри. Далі наведемо цитату з публікації В. Л. Кагана, де літературознавець дає оцінку діям Фауста з позицій моралі: «Але сам Фауст зовсім не усвідомлює їх як гріхи, він взагалі не дає їм моральною оцінки. Така оцінка тільки скувала б його неограничену активність, перешкодила б його планам. Його етика – етика ділової людини: виправдане усе, що доцільне. Тут немає місця для каяття й для молитви, та й молитися нікому. Головне – дія, боротьба, успіх» [там само].

І все ж Фауст як архетипний персонаж викликає симпатію. Перша літературна обробка легенди була опублікована в 1587-му році в Німеччині у виданні Й. Г. Шпіса. Книга «*Historia von Dr. Iohann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwartzkünstler etc*» («Історія про лікаря Фауста, знаменитого чарівника й чорнокнижника») дістала назву «Народна книга». У словах невідомого автора народної книги вгадується захоплення духовним поривом легендарного вченого, який «окрилився як орел, захотів досягнути всі глибини неба й землі» [110, с. 39].

В. Л. Каганов пише про дієвість Фауста, однак дивується, що це є запорукою його виправдання. Так само як і заступництво Маргарити, навіть

якщо мислити її святою: адже вона щира розкаяна людина, яка діяла відповідно чистосердим поривам душі. Існує крилатий вираз, який цілком може бути застосованим і щодо архетипного персонажа Фауста: «Благими намірами вимощена дорога в пекло». Зазначимо, що хоч це висловлювання і відповідає оцінкам літературознавця В. Л. Каганова знаменитого ґетевського героя, але не вживається у розглянутій вище публікації Володимира Львовича⁵⁸.

Фауст, як і споріднений йому Дон Жуан, породжує певну симпатію, незважаючи на гріховність. Обидва персонажі діють у захопленні, їх вчинки породжені аксіологічними цінностями, що притаманні європейській культурі. Можна у певній мірі провести паралель із щирістю почуттів Ромео і Джульєтти (як і чистої серцем Маргарити), що виправдовує в очах людства їх гріх. Про се свідчать численні інтерпретації історії про легендарних веронських закоханих. Усі ці персонажі прагнуть до повноти буття, дихати вільно, так би мовити, на повні груди: Фауст реалізує дане устремління через пізнання, любов, творче перетворення світу, Дон Жуан – через пошук жінки-ідеала, Ромео і Джульєтта – завдяки безсмертному кохання, Маргарита через щирі почуття, яким вона довірилася, відгукнулася, не зважаючи можливі на наслідки. Підвладність внутрішнім пориванням визначає уділ цих архетипних персонажів-символів.

Якщо ж продовжити міркування В. Л. Каганова, то можна дійти висновку, що у «Фаусті» Й. В. Ґете відчувуються пречуття ніцшеанської проблематики («По той бік добра і зла», «Так говорив Заратустра»), що у свою чергу сповнена передчування духовних катастроф ХХ століття⁵⁹.

⁵⁸ Не дозволено творити добро руками диявола, не можна врятуватися, не відринувши його, – такі думки породжує в автора пропонованої дисертації зміст статті В. Л. Каганова. Фауст врятований Й. В. Ґете. Однак він приречений на згубу в інших інтерпретаціях цього сюжету: у лялькових комедіях, у п'єсі «Трагічна історія лікаря Фауста» К. Марло (1592), в романі «Фауст, його життя, діяння та повалення в пекло» Ф. М. Клінгера (1791), опері «Фауст» Л. Шпора⁵⁸ (1813) та драматичній легенді «Осуд Фауста» Г. Берліоза (1846).

⁵⁹ Ф. Ніцше схилився перед Й. В. Ґете, автором знаменитої трагедії «Фауст». Це спонукає Г. Гессе співставити Фауста із Заратустрою (див. наступну публікацію [57]). «Ціль виправдовує засоби», – так вигороджують свою нелюдяну жорстокість, кривду, несправедливість, кровопролиття диктатори, тирани. А етика ділової людини, про яку пише В. Л. Каганов стосовно Фауста, спонукає пригадати концепцію влади золота над світом в тетралогії «Кільце нібелунга» Р. Вагнера. «Якщо ми уявимо в руках нібелунга замість золотого кільця

В однойменних опері Ш. Гуно та мюзиклі Ж. Пресгурвіка аналогічно ставиться й по-своєму розв'язується питання гріха й духовного порятунку. Ромео і Джульєтту можна поставити в один ряд з Маргаритою, бо усі вони покохавши згрішили. В опері вони покалися, а в мюзиклі – Джульєтта поставила любов понад усе, а Ромео віддався почуттю і мислив його як умову подолання ворожнечі сімей. В творі Ж. Пресгурвіка самі Янголи виправдовують легендарних закоханих. Так, в сімнадцятому номері «Благословение» / «Благословення» («Aimer» / «Кохати») небесні посланці присутні на вінчанні Ромео і Джульєтти – хореографічний шар вистави, втілюваний артистами балету.

Маргарита в трагедії Й. В. Гете (так само, як і її коханий) врятована Богом, незважаючи на падіння (перелюбство, ненавмисне вбивство матері, мимовільна відповідальність за загибель брата Валентина, який заступився за честь родини, убивство нею в стані помутнілого розуму незаконнонародженої дитини її й Фауста). Вона засуджена суспільством, ув'язнена й з цієї точки зору можна провести паралель із соціальним табу на заборонне кохання в історії про Ромео й Джульєтту. Маргарита у вирішальний момент зробила вірний внутрішній вибір, який вирішив результат боротьби сил добра й зла за її душу. Вона звернулася за Божою допомогою, і вона врятована, хоч і страчена. Учасниками вирішальної сцени є Маргарита, Фауст і Мефістофель. Фауст намагається в ній забрати кохану з в'язниці, Мефістофель береться підсобити в цій справі, а Маргарита прозріла стосовно істини й оман, порятунку й згуби, добра й зла, і вона розуміє, що втеча з коханим для її душі – погибель.

О. П. Шаповал, розглядаючи оперу «Фауст» Ш. Гуно, пов'язує стан Маргарити у фіналі опери з містеріальним прозрінням [204, с. 270]. Момент, коли Янголи сповіщають про спасіння Маргарити, вступає арфа, що має особливий особливий тембр та артикуляційні особливості. Дане мистецьке

біржовий портфель, то отримаємо закінчену картину страшного образу сучасного володаря світу», – казав Р. Вагнер (цит. за: [118, с. 91]).

рішення сягає корінням в історію світового живопису, де на картинах зустрічаються зображення Янголів, які грають на музичних інструментах. І. І. Польська, а затим Г. О. Зуб наводять приклади подібних зображень небесних служителів. І. Польська перелічує ряд творів: «Коронація Богоматері» Фра Біато Анжеліко, «Мадонна з дитиною й Ангели» Джованні Боккаті, «Піднесення Богоматері» Пьетро Перуджино, «Музикуючі Янголи» Ян ван Ейк [145, с. 81]. Г. Зуб теж називає шедеври живопису, де музикантами виступають граючі на інструментах Янголи: Лодовіко Караччі «Мадонна Деї Баржелліні» (1588), Караваджо «Відпочинок на шляху в Єгипет» (1596). Дослідниця також зазначає, що християнський мотив небесного походження музики відбитий на наступних живописних полотнах: «Янголи музики» Пітера ван Ейка, одноіменна картина Ганса Мемлінга, «Тріумф Божественного проведення» Пьетро да Кортоні [83, зноска на с. 68–69].

В опері Ш. Гуно Янголи не фігурують, а проблема посмертної участі Ромео і Джульєтти залишається відкритою (важливо, що вони розкаялися в скоєному самогубстві). При цьому стосунки героїв, як і їх самих, доречно назвати янголоподібними. В мюзиклі Ж. Пресгурвіка образ Янголів втілюється у візуально-пластичному шарі вистави. Слово «янгол» (фр. *ange*) є одним із ключових у лібрето обох творів. Наведемо приклади. Спочатку з ліричної опери «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно – оригінал французькою мовою (1), переклад з французької на російську мову С. Стефанович (2): 1) «*Ange adorable*» / «Чарівний янгол» (тут і далі підрядкові переклади мої. – Ф. С.) – див. № 4 «Мадригал»; «*Oui, mon bel ange!*» / «Так, мій прекрасний янгол!» – див. звертання Гертруди до Джульєтти у Сцені II-ої дії; 2) «Ангел милий, верно, мечтає, / расплетая шёлк кудрей...» / «Янгол милий, вірно, мріє, / розплітаючи шовк кучерів...» – див. Каватину Ромео; «О супруга, о мой ангел милый! / И смерть твоей красоты не изменила, / она пощадила её» / «О дружина, о мій янгол милий! / І смерть дивовижної твоєї краси не змінила, / вона пощадила її» – див. Сцену Ромео і Джульєтти у склепі. Затим приклади з мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка – оригінал французькою мовою

(1), переклад з французької на російську мову співавторів версії Н. Олева та С. Цирюк (2): 1) «Comme un ange en enfer / Comme un ange sur la terre / Comme un ange de lumière» / «Як янгол у пеклі / Як янгол на землі / Як янгол світла» – див. № 10 «L'amour Heureux» / «Щасливе кохання»; 2) «Помню тот день и час, / Полдень, где двое нас. / В тот полдень было / Венчанье в храме, / И ангел в белом / Парил над нами» – див. № 29 «В разлуке» / «У розлуці».

Любов Ромео і Джульєтти не гріховна, але вона не легітимна в очах громади. Кохання для ліричної пари важливіше суспільних велінь, вище табуєваних норм соціальної поведінки. Тому життя виявляється коротшим за любов. «Жизнь короче любви оказалась» / «Життя коротшим за кохання виявилось» (підрядковий переклад. – Ф. С.) – слова із № 32 «Смерть Ромео» в російськомовному варіанті лібрето Н. Олева. Ш. Гуно й Ж. Пресгурвік мислять самогубство як смертний гріх (див. № 12 «Le Poete» у мюзиклі й фінал ліричної опери). Однак в операх «Фауст» Ш. Гуно й «Вільний стрілець» К. М. фон Вебера збіжна мотивація вчинків – Любов – спокутує навіть смертні гріхи: Маргарити, в першому творі, і Макса, в другому. Макс і Фауст вступили в угоду з дияволом, однак не сприймаються як нечестивці, яким немає вороття назад, оскільки їх душі осяяло Кохання. Зазначимо, що другого персонажа ми мислимо не тільки як героя музично-сценічного опусу Ш. Гуно, а й як архетипного, легендарного, що отримав в мистецтві низку інтерпретаційних прочитань. Однак споріднений йому веберівський Макс теж є персонажем-символом (міфологемним), що несе на собі відбиток християнського світогляду. Не випадково О. Г. Рощенко співвідносить його з Летючим Голландцем [164].

Підведемо попередні підсумки. У своєму прочитанні «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту Ш. Гуно в більшій мірі слідує літературному першоджерелу, втілюючи в своїй опері єдність історичного та міфологічного часопростору, розкриваючи водночас лірику кохання і християнську проблематику. В наступних Розділах дисертації лібрето опери Ш. Гуно, так само як і мюзикла Ж. Пресгурвіка, буде докладніше співвіднесеним з

літературним першотвором, і відмінні риси будуть окреслені рельєфніше. Однак вже на данім етапі дослідження можна стверджувати, що Ж. Пресгурвік більше відходить від тексту знаменитої трагедії. Він буквально, так би мовити, занурюється у психологічні мотиви персонажів. Автор концепції вистави Реда у прочитанні інтенційних засад мюзиклу вдається до візуалізації невидимих дієвих сил. Він впроваджує у спектакль алегоричних персонажів, що впливають на хід долі веронців в цілому і кожного героя цієї архетипної історії зокрема. Ворожнеча, Смерть (символізує водночас Судьбу), Янголи є архетипними образами, породженими міфом про веронських закоханих (геніально інтерпретованим У. Шекспіром), що являється проєкцією колективного позасвідомого. Героями-символами, що уособлюють вічне кохання є Ромео і Джульєтта (тобто ця пара є архетипною, легендарною).

Ж. Пресгурвік підсилив міфопоетичну сутність оповідання у співтворчості із постановником Реда засобами режисури, сценографії, хореографії, що втілено у колегіальній праці в зазначеній постановці за участю композитора-лібретиста (прем'єра 19-го січня 2001-го року в Палаці Конгресів у Парижі). Тож, Ромео і Джульєтта – персонажі, які персоніфікують міф про безсмертних закоханих, що не втрачає своєї актуальності донині. Множинність інтерпретаційних версій цієї історії спонукує знову згадати вступні слова французького композитора, написані й вимовлені ним в Увертюрі (№ 1 «Ouverture»), пояснивши їх по-своєму. «Ніщо не є новим в цьому світі», але, продовжимо, вічна тема змушує шукати смислові грані сюжету, що міститься в історії, яка повторюється безкінечно.

Отже, хронотоп розглянутих однойменних ліричної опери Ш. Гуно та мюзиклу Ж. Пресгурвіка демонструє взаємодію двох його вимірів – історичного та міфологічного, і це дозволило провести паралелі з артефактами культури, що охоплюють широкий історичний зріз діалогу у великому часі культури.

Висновки до Розділу 1

У Розділі 1 дисертації виокремлено три можливі вектори діалогу композиторів із творчістю У. Шекспіра:

1) програмна музика, що живе за власними законами, але інспірована образами, поетикою та драматургією творінь великого англійського митця; потенційно може охоплювати різні типи програмності; окремо слід виділити натхненні У. Шекспіром опуси Л. ван Бетховена, що являють діалог німецького генія з великим англійським драматургом поза відкритого «афішування» інспірацій;

2) музично-театральні опуси, написані безпосередньо на літературній основі твору У. Шекспіра, яким є трагедія «Ромео і Джульєтта», але по-своєму інтерпретують літературне першоджерело;

3) композиторські опуси, що утілюють дух шекспірівського театру, мають спільні сюжетно-сміслові мотиви, але створені на іншій сюжетній основі.

Інструментальні опуси демонструють здатність втілювати поетичну ідею літературного першоджерела в узагальненім плані, з одного боку (розглянуті опуси Л. ван Бетховена), і відображати літературну програму, слідуючи за словом, з іншого (Фантазія до драми У. Шекспіра «Буря» П. І. Чайковського). В «Аїді» Дж. Верді та «Тарасі Бульбі» М. В. Лисенка є смислові відповідності із трагедією «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра внаслідок близькості вихідної ситуації й типологічної спорідненості персонажів.

На підставі здійсненого у данім Розділі аналізу зроблені первинні спостереження й умовиводи стосовно інтерпретацій трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в однойменних опері Ш. Гуно та мюзиклі Ж. Пресгурвіка, які надалі будуть поглиблені. В розглянутих музично-сценічних творах автори по-різному упередметнюють картину світу літературного першоджерела, його смислове поле:

- двоєдність часопростору внаслідок сполучення історичного й міфологічного начал, акцентуація у якості світоглядної підоснови християнських моральних чинників й достовірне відтворення психологічного часу і простору персонажів (опера Ш. Гуно);
- занурення у внутрішній простір персонажів (аналіз особистісних процесів шекспірівських героїв з подальшим домислюванням пропонуваного обставин ролі в мюзиклі Ж. Пресгурвіка);
- актуалізація міфологічного підтексту через візуалізацію символів у сценічному тексті твору (мюзикл Ж. Пресгурвіка в співтворчості з режисером-хореографом, сценографом Реда).

Хронотоп аналізованого мюзиклу «Ромео і Джульєтта», відтворений в умовах сучасного режисерського театру, відзначений величезною амплітудою в охопленні точок відліку у відтворенні часопросторового континууму розглянутого музично-сценічного твору, окреслюючи найширший діапазон сприйняття тексту – від занурення у вічність до адресації до сьогоденних реалій життя й мистецтва. Композитор Ж. Пресгурвік у співтворчості з постановником-хореографом, сценографом Реда поєднує міф і психоаналіз, життя як театр епохи У. Шекспіра з досягненнями сучасного сценічного мистецтва, зокрема, музичного театру.

Далі вирізнімо аспекти, на які слід зважати в процесі осмислення проблеми інтерпретації «вічного сюжету» про веронських закоханих.

1. Існування творів про Ромео і Джульєтту, що є прочитанням «вічного сюжету», але вони не пов'язані з шекспірівською трагедією, являючись самостійними інтерпретаціями історії. У. Шекспір виступає як геніальний, але не єдиний інтерпретатор легендарної оповіді.

2. В наслідок діалогу у великому часі, що здійснюється через постійні інтерпретації «вічних сюжетів», формується їх семіосфера (зокрема, семіосфера історій про Ромео і Джульєтту, Дон Жуана, Фауста, Пеллеаса і Мелізанди); система знаків проявляється в різних видах мистецтва, в умовах певних стилів та жанрів; видатні пам'ятники мистецького прочитання

архетипної оповіді є символами і входять в інтетекстуальний часопростор культури (кореляція між собою творів, що інтерпретують історії, приміром, про Ромео і Джульєтту, Дон Жуана, Фауста, Пеллеаса та Мелісанду). Іманентні властивості історії кохання «Ромео та Джульєтта» в суспільній свідомості можуть фіксуватися через їх відтворення.

3. Історія про Ромео і Джульєтту є близькою іншим історіям про вічну любов, що демонструє безсмерття вічного почуття – Кохання. Споріднені архетипні сюжети втілюються в мистецтві завдяки збереженню міфомислення, про що стверджував, зокрема, О. Шпенглер у філософській праці «Захід Європи».

4. Шекспіріана – опуси, створені на літературній основі опусів англійського драматурга, до неї належать також інтепретаційні прочитання трагедії «Ромео і Джульєтта». Шекспіріана може втілюватись в різних видах мистецтва (у музичному мистецтві, приміром, в умовах музично-сценічних жанрів – балет, опера, мюзикл; через програмний задум інструментальних творів). Наразі шекспіріана представлена у творчості, що поглиблює артистизм художнього виду спорту – у фігурному катанні: балет на льоді «Ромео і Джульєтта» продюсерської компанії І. І. Авербуха, мінівистава на льоді, що здійснена творчим тандемом «Тетяна Навка та Єгор Бєроєв».

5. Під шекспіросферою автор пропонованої дисертаційної праці мислить добуток, які не належать безпосередньо до прочитань творчості великого англійського драматурга, не мають прямих зв'язків з геніальною спадщиною У. Шекспіра, однак виявляють спорідненість внаслідок архетипності ситуацій, характеристик персонажів. У фільмі «Ромео + Джульєтта» режисера База Лурмана відбувається кореляція з архетипним іменем пари веронських закоханих. Згадаймо також, що авторська назва повісті Г. Щербакової, що є близькою шекспірівській фабулі, – «Роман та Юлька». «Вам і не снилося» – це редакторська назва твору. В інших випадках відбувається кореляція з формулою вічного сюжета про безсмертне кохання поза звернення до імен веронських закоханих.

6. Інспірація великого англійського драматурга виявляє безмертність його творчих добутків, доводячи актуальність за різних часів, позначившись на розвитку культури й всякчас резонуючи з нею.

Таким чином, розгляд артефактів культури у співвіднесенні із творчістю У. Шекспіра окреслив кожен раз унікальний діалог, здійснюваний у часопросторі культури. У. Шекспір є комунікантом та комунікатором в умовах великого діалогу, здійснюваному, зокрема, навколо міфу про веронських закоханих, оскільки геніальне прочитання англійського драматурга можна співставити з безсмертною трагедією «Фауст» Й. В. Гете. «Вічний сюжет» про чорнокнижника втілено в лялькових комедіях, народній книзі, п'єсі К. Марло, романі Ф. М. Клінгера, драматичній легенді Г. Берліоза, опері Л. Шпора. Однак, слід зазначити, що саме трагедія Й. В. Гете у фаустіані світової художньої літератури зайняла особливе місце, виступивши підсумковим опусом німецького поета й геніальним прочитанням вічного сюжету про чорнокнижника. Збіжну ситуацію спостерігаємо стосовно «Ромео і Джульєтти» У. Шекспіра, оскільки так само, як і у випадку «Фауста» Й. В. Гете, створюючи прочитання вічного сюжету про Ромео і Джульєтту, інтерпретатор не може уникнути внутрішнього діалогу з великим англійським драматургом, геніальним інтерпретатором «найсумнішої оповіді на світі».

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ЛІТЕРАТУРНОГО ЖАНРУ ЛІБРЕТО ТА ЙОГО ПОТЕНЦІАЛ В АСПЕКТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПЕРШОТВОРУ

За різних часів існування музичного театру ставлення до лібрето як літературної складової твору було відмінним. Так, члени флорентійської камерати, створюючи драми, цілком покладені на музику (*Dramma per musica*), виголошували панування в творах поезії. В неаполітанській школі з номерною будовою опер, принципом прекрасного співу (*bel canto*), зростанням значення майстерного вокального виконання спостерігалася диктатура співака-віртуоза, який ставив свої вимоги композитору, що нерідко перетворювало музичні вистави в «концерт в костюмах». В. А. Моцарт вказував, що в опері «поезія повинна бути слухняною донькою музики»; при цьому віденський класик безперечно являвся істинним композитором-драматургом. К. В. Глюк навпаки вважав лібрето настільки важливою першоосновою твору, що вельми скромно вказував на свого лібретиста Р. да Кальцабіджі як творця оперної реформи, себе уважаючи його однодумцем ⁶⁰. Основні принципи оперної реформи К. В. Глюка викладені в знаменитій передмові до першого видання партитури опери «Альцеста».

У передмові до лібрето опери «Альцеста» знаходимо слова, які є важливими для розуміння взаємодії слова, музики, драми в реформаторських операх К. В. Глюка. Мистецькі принципи композитора ґрунтуються на розумінні лібретного тексту як основи драми, де музика повинна зайняти належне їй місце: «служити драмі в її виразності і її сценах, що змінюють одна одну, – без того, щоб порушувати дію або знецінити її, охолодити надмірними прикрасами».

Зазначимо, що першим кроком у цьому напрямку став балет-пантоміма «Дон Жуан» (лібрето Р. да Кальцабіджі, балетмейстер Г. Анджоліні, 1761).

⁶⁰ Отому донині достименно невідомо, хто є автором цієї передмови: композитор К. В. Глюк чи лібретист Р. да Кальцабіджі.

Опера «Орфей» була створена К. В. Глюком у 1762-му році та розпочала оперну реформу, однак значення в творчості композитора попередньої роботи у жанрі балету складно переоцінити. В початковій редакції лібрето написане італійською мовою співтворцем оперної реформи Р. да Кальцабіджі. Сучасний режисерський театр демонструє виняткові можливості, які надає візуально-пластичний пласт вистави в аспекті смислотворення.

У французькій культурній традиції балет займає визначне місце. При Людовіку XIV придворний балет «розквітає». Ця тема відображена у кінофільмі режисера Жерара Корбьо «Король танцює» (2000) з музикою Ж. Б. Люллі. Балет являвся у Франції невід'ємною частиною оперного дійства. Згадаймо у зв'язку із цим про вимогу, яка була висунута Р. Вагнеру дирекцією Grand Opéra: включити балетну сцену в оперу «Тангейзер» для того, щоб вона була поставлена на сцені знаменитого театру. Балет органічно включено в ліричну оперу «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, а у світовій прем'єрі однойменного мюзиклу Ж. Пресгурвіка хореографічний елемент виявився настільки важливим, що його можна мислити як один із смислових пластів у семіотичному ансамблі вистави. Обидва композитори, таким чином, слідують національній традиції, що склалася у музичному театрі Франції, який органічно поєднав напрями опери та балету, а в творчому звершенні Ж. Пресгурвіка спостерігаємо взаємодію мюзиклу і хореографічного театру.

Зазначимо також, що Р. Вагнер публікував лібрето своїх творів окремо, зачитував їх на дружніх зібраннях. Так, стаття «Музика майбутнього» написана в Парижі восени 1860 р., являючись передмовою до прозаїчного перекладу на французьку мову оперних лібрето Р. Вагнера – видання «Quatre poèmes d'opera». Про оцінку німецьким генієм значення лібрето як літературної основи його музично-сценічних творів можна достименно дізнатися лише вивчивши весь корпус його публіцистики та музично-теоретичних рефлексій, мемуари, епістолярну спадщину та щоденники композитора. Загальновідомо, скільки часу та сил Р. Вагнер приділяв створенню лібрето. Охоплюючи шлях свого творчого зростання як митця,

Р. Вагнер дістається висновку щодо змін, які торкнулися створення ним лібрето. Так, що в «Летючому Голландці» є численні «повторення фраз і слів, які пристосовані до оперної мелодії», аби надати «можливість розтягти мелодію до потрібного обсягу» [39, с. 526]. Однак уже в «Тангейзері» він «не пішов на жодні поступки банальним вимогам оперного лібрето» [там само, с. 538]. Композитор співвідносить лібрето «Тангейзера» і «Трістана та Ізольди», добавляючи величезний, так би мовити, стрибок між цими двома літературними текстами: «Від “Тангейзера” до “Трістана” я здійснив великий крок уперед, суттєво більший, ніж свого часу від моєї першої концепції – тобто такої концепції, якої дотримується сучасна опера, – до “Тангейзера”» [там само].

У. Вайсштайн, розглядаючи лібрето з позицій письменництва, посилається на думку великих композиторів, які залишили значний слід в історії музичного театру – Ріхарда Штрауса та Дж. К. Менотті. Так, в листі до Гуго фон Гофманстала від 3 травня 1928 року Ріхард Штраус висловлював переконаність в тому, що «за винятком людини, яка має намір покласти лібрето на музику, ніхто не має права судити наскільки поетичним є лібрето, давати оцінку роботі лібретиста, поки не почує виконання опери на сцені разом з музикою» [цит за: 236, с. 3]. Дж. Менотті наголошував на неможливості самостійної оцінки тексту лібрето у відриві від музики: «<...> читати і судити про лібрето у відриві від музики несправедливо як щодо лібретиста, так і композитора» [там само].

Важливим джерелознавчим ресурсом для музикознавця є переписка композиторів з лібретистами. Через неї можна дізнатися про їх творчу співпрацю, а також домалювати модель необхідного для композитора характеру взаємодії в семіотичному ансамблі тексту музично-сценічного твору, що народжується тут і тепер. Л. Кірилліна розглядає переписку К. В. Глюка з лібретистами, аналізуючи реформаторські опери геніального композитора [93]. Про Дж. Верді як композитора-драматурга говорить його переписка з лібретистами, де він домагається від них достименного

результату. Як зазначає І. Соллертинський, п'ять томів переписки Дж. Верді являються «майже енциклопедією, вичерпною програмою того, як повинен композитор працювати з лібретистом» [174, с. 23]. М. Копиця в докторській дисертації показує значення епістолярної спадщини Митця (з великої літери), що мислиться нею у якості визначного фактологічного матеріалу для музикознавства [99].

В листі до свого друга Ч. де Санктіса Дж. Верді зробив важливе зізнання, яке проливає світло на його вкрай серйозне ставлення до лібрето як літературної основи його творів: «Я ніколи не працював над оперою на готове лібрето, зроблене кимось на стороні, я ніяк не можу зрозуміти, як може взагалі народитися сценарист, який в точності вгадає те, що я можу втілити в опері» [цит. за: 174, с. 23]. Співпраця Дж. Верді з лібретистами завжди була творчому напруженою, інтенсивною, завзятою. В листі до Ф. М. Піаве від 22 липня 1848 року італійський маестро відкрився своєму лібретисту в значенні для нього драматичної основи твору: «<...> я не можу писати хорошу музику, якщо не до кінця зрозумів драму і вона мене не переконала» [108]. Прикладом фіксації інтенсивної співпраці над новаторською оперою, якою є «Аїда», є переписка Дж. Верді з А. Гісланцоні при створенні лібрето цієї опери.

Про необхідність опрацювання тексту лібрето співаком-актором Дж. Верді пише у листі до Феліче Варезі, виконавця партії Макбета в опері «Макбет»: «Поки – ось тобі дуеттіно, великий дует і фінал. Знову і знову наполегливо раджу тобі гарненько вивчити ситуацію і вдуматися у слова; музика прийде сама собою. Загалом, я бажаю, щоб ти обслужив лібретиста краще, чим композитора» [107].

Однак все ж довгий час праця лібретиста була недооціненою. Так, Г. Ганзбург посилається на Й. В. Гете, який сказав про лібрето Е. Шиканедера до «Чарівної флейти» В. А. Моцарта, що повсюдно критикувалося сучасниками, наступні визначні слова: «Щоб зрозуміти цінність цього оперного лібрето, потрібно бути більш освіченим, чим для того, щоб її

заперечувати» [52]⁶¹. В наш час написано вже чимало наукових праць, де літературний жанр лібрето реабілітовано (див. теоретичну базу дослідження у Вступі пропонованої дисертації). Лібретні тексти самостійно публікуються, зокрема, на спеціалізованих інтернет-сайтах⁶². Сучасні лібретисти Ю. Г. Дімітрін⁶³ та О. В. Парін⁶⁴ зробили також внесок в оперознавство, збагативши його власним баченням жанру (див. публікацію першого з них, що має дотепну назву «Опера на операційному столі», в електронному виданні OperaNews⁶⁵ [76] та книгу другого з них – «Олена Образцова: Голос і доля» [134], що була опублікована до 70-літнього ювілею великої співачки)⁶⁶.

Серед лібретистів, які створили літературну основу для музично-сценічних творів, що явились шедеврами, слід назвати П. Метастазіо, Л. да Понте, Р. да Кальцабіджі, Е. Шиканедера, Е. Скріба, М. Карре, Ж. Барб'є, Є. Розена, С. Городецького, М. Чайковського, Ф. М. Піаве, С. Каммарано, А. Сомма, А. Гісланцоні, А. Бойто. Професія лібретиста потребує особливої самопожертви. Жертвувати доводиться амбіціями літератора як самодостатнього та самостійного автора, знаходитися в тіні композитора, оскільки, говорячи про музично-сценічний твір завжди називають композитора, чого не можна сказати про автора літературної основи опусу. Лібретист приносить у пожертву амбіції літератора, бо лібрето є прикладним жанром. Навпаки літератор, який пише самостійні твори як письменник, поет, автор опусів для драматичної сцени сприймається окремою творчою одиницею. Окрім цього лібретисту слід співпрацювати зі творцем, який ставить свої вимоги: необхідно досягнути достименності результату, якого домагається композитор-драматург. Тобто лібретист повинен виправдати

⁶¹ Дана публікація цитується за електронним ресурсом без пагінації.

⁶² Зокрема, див. [150; 166].

⁶³ Юрій Георгійович Дімітрін (1934–2020) – російський драматург, лібретист, письменник, автор лібрето опер, оперет, рок-опер та мюзиклів, творів для драматичного театру.

⁶⁴ Олексій Васильович Парін – російський театрознавець, музичний критик, поет, лібретист, перекладач, редактор, лібретист, який співпрацює з українським композитором О. С. Щетинським, створивши лібрето трьох камерних опер композитора («Благовіщення», «Сліпа ластівка», «Бестіарій»).

⁶⁵ Написання правильне, без пробілу між словами.

⁶⁶ Наскільки крупною творчою особистістю являвся Ю. Г. Дімітрін, висвічують стаття у жанрі некрологу Є. Бабуриної [21] та сторінка, присвячена видатному лібретистові на сайті «Лібрето уві сні та наяву...», який присвячено саме цьому прикладному літературному жанрові, що свідчить про його переоцінку [166].

очікування композитора, а буває писати текст вже на готову музику. Лібретисту слід осмислити пропоновані обставини, відчутти образ, усвідомити певні жанрово-стилістичні умови, – емпатійно перейнятися баченням композитора, пропонуючи свої рішення. Існує теж потенційна можливість почути критику з боку композитора, який може бути розчарованим результатом, нерозумінням його вимог. Складні завдання ставить також переклад іномовних лібрето, визначаючи завдання, що висувуються перед лібретистом-перекладачем, який намагається зберегти смислові та стильові ґрунти тексту оригінал⁶⁷а.

В пропонованій дисертаційній праці лібрето як драматургічна основа музично-сценічних творів осмислюється в Розділах 2 та 3 з різних позицій – літературного жанру, композиторської інтерпретації літературного першоджерела, постановницького прочитання в умовах режисерського театру, роботи співака-актора над сценічним образом. При цьому до уваги береться факт варіантності текстової основи з огляду на неможливість повної еквівалентності при перекладі лібрето з однієї мови на іншу (при цім слідусь розуміти, що сутність відступу від тексту оригінала може бути різною).

2.1. Порівняльний аналіз текста лібрето опери Ш. Гуно та його літературного першоджерела

Літературним першоджерелом опери Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта» явилась однойменна трагедія У. Шекспіра. Однак, постійні лібретисти Ш. Гуно Ж. Барб'є й М. Карре дещо переосмислили зміст безсмертного

⁶⁷ Лібретиста можна співставити з концертмейстером, якого, як зауважив видатний представник цієї професії Дж. Мур, часто недооцінюють (див. книгу рефлектуючого музиканта, роздуми якого покликані подолати гірку для артиста фортепіанної гри несправедливість [127]). Виступаючи в дуеті з партнером, концертмейстеру слід знаходитись в тіні соліста, не вип'ячуючи власне значення, приходилося Дж. Муру стикатися з неповагою як з боку колег, так і адміністрації, публіки. Втім всесвітньо відомий акомпаніатор зазначив, що розумний, обдарований, майстерний соліст дослухається до другого учасника ансамблю, домагаючись разом з ним спільної художньої мети. Концертмейстери-піаністи довго і наполегливо захищали свою професійну честь і гідність, відстоюючи своє право бути оціненими. У новому тисячолітті спостерігаємо подальше усвідомлення значення творчої, педагогічної праці концертмейстера-піаніста, про що свідчить, зокрема, ряд наукових праць [22; 56; 81; 83].

шедевра й видозмінили його структуру. П'ятьом актам трагедії відповідають п'ять дій опери. Але, якщо в трагедії перший, третій і четвертий акти містять по п'ять сцен, другий акт – шість сцен, а п'ятий – три сцени, то в лібрето події структуруються дещо інакше. Перша дія не розділяється на картини, а містить у собі четверту й п'яту сцени першого акту трагедії, причому події четвертої сцени (діалог Ромео, Бенволіо й Меркуціо перед житлом Капулетті) переноситься у святковий зал. З першої дії цілком виключено перші три сцени першого акту трагедії (сварка слуг ворогуючих домів і наказ Герцога припинити ворожнечу під страхом смерті, діалог Париса й Капулетті, у яким юнак просить руки Джульєтти; діалог синьйори Капулетті, Годувальниці й Джульєтти про можливість шлюбу героїні й Париса).

Перша сцена виключена лібретистами, тому що вона, як можна припустити, перевантажила би дію. Діалог Ромео й Бенволіо про Кохання – перша характеристика ліричного героя – представляє першого журливим, меланхолійним, таким, що із ваганням ставиться до любові, вгадуючи багатомірність можливих переживань.

Ось як юнак говорить про це почуття в трагедії У. Шекспіра:

Ромео:

Любов – це дим, що в'ється з уст зітханців,

очищена ж – огонь в очах коханців.

А збурена – це сліз любовних море.

А ще любов – обачне божевілля,

гірка отрута й животворне зілля.

(Переклад з англійської на українську мову В. Мисика.)

Образ Ромео в лібрето максимально облагороджений, ба навіть ідеалізований, що буде показано далі. Сватання Париса й розмова про нього Джульєтти з матір'ю занадто здовжувало би дію, у зв'язку із цим лібретисти обмежуються лише короткими згадуваннями про ці події із вуст Тібальта.

Друга дія охоплює лише другу сцену другого акту: ліричний діалог закоханих біля балкона Джульєтти. Крім цього, воно включає жанрово-

комічну сценку: жартівну перепалку хору слуг Капулетті, які разом з Гертрудою (так звуть в опері годувальницю) розшукують Ромео і його пажа. Ця сценка, що перериває ліричний діалог героїв, стає певним відгомонам першої сцени першого акту трагедії – нагадуванням про ворожнечу родин і одночасно надає стрункості структурі дії.

Третя дія членується на дві картини. Перша поміщає у собі третю й шосту сцени другого акту трагедії. Четверта сцена (основну роль грає в ній Меркуціо, який жартує спочатку над Ромео, а потім над Годувальницею, яка прийшла з листом від Джульєтти) і п'ята сцена (Джульєтта дізнається від Годувальниці про бажання Ромео обвінчатися з нею в Лоренцо) не включені М. Карре й Ж. Барб'є в лібрето, оскільки занадто здовжили б дію. Шоста сцена, де Лоренцо готує закоханих до церемонії одруження, дещо видозмінена: у лібрето показана сама церемонія вінчання. Друга картина третьої дії опери відповідає першій сцені третього акту трагедії. Це одна з найголовніших драматичних кульмінацій трагедії й опери: сварка Тібальта з Меркуціо й Ромео на міській площі, що призвела до загибелі перших двох героїв. Однак при збереженні основних сюжетних моментів у лібрето вона підлягає істотним змінам. Так, лібретисти вводять нового героя – пажа Ромео Стефано, який насмішуватою серенадою під вікнами Капулетті провокує сварку. Його двобій зі слугою Капулетті Грегоріо переривається Меркуціо, який, захищаючи юного пажа, вступає у двобій з підоспілим Тібальтом. У трагедії ж сварку починає сам Тібальт, який свідомо провокує Меркуціо. Друга, третя й четверта сцени третього акту трагедії не включені в лібрето, тому що, по-перше, занадто здовжили б дію, а, по-друге, поведінка головних ліричних героїв у них не зовсім відповідає їхній характеристиці в попередніх діях опери. Так, у другій сцені, довідавшись про загибель Тібальта від руки Ромео, Джульєтта спочатку вимовляє в адресу чоловіка прокльони й лише потім бере себе в руки й стає на його бік. У третій же сцені, дія якої відбувається в келії Лоренцо, Ромео показується зневіреним нестриманим юнаком, готовим покінчити із собою через неможливість побачити кохану.

Четверта дія опери містить дві картини. Перша картина включає п'яту сцену третього акту трагедії, а також окремі сюжетні моменти з першої й третьої сцен четвертого акту. Ліричний діалог і сцену прощання подружжя лібретисти залишають практично без змін. Однак найсильнішу по драматичній напрузі сцену спору Джульєтти з матір'ю й батьком про негайний шлюб з Парисом лібретисти заміняють спокійним діалогом, у якому Джульєтта, дослухавшись раді отця Лорана, удавано погоджується з батьком, і лише доручені їй репліки «убік» розкривають її дійсний душевний стан. У трагедії Джульєтта, прийнявши після болісних коливань рішення випити сонні краплі, запропоновані їй Лоренцо, миттєво впадає в заціпеніння подібне смерті. Батьки й наречений знаходять її зранку і оплакують гадану смерть Джульєтти. В опері ж події розвиваються інакше: за напруженим монологом ліричної героїні слідує друга картина, яка називається «Ballet». Вона складається із двох сцен. Перша сцена присвячена церемонії вінчання Джульєтти й Париса, під час якої героїня впадає, згідно з версією лібретистів, у сон, подібний смерті. Другий розділ являє собою сцену поховання Джульєтти й оплакування її батьком, Гертрудою й Парисом. Ця картина була відсутня в першій редакції опери й уведення її в другій редакції, згідно міркуванню Генрі У. Саймона, було зумовлено тим, що, коли опера вперше йшла на сцені Національної опери, члени Жокейського клубу, що патрунували юних танцівниць цього театру, вимагали, щоб у середині будь-якої опери, що ставилася на цій сцені, завжди були балетні номери [133].

П'ята дія включає другу (діалог Лоренцо й брата Джовані про те, що Ромео нічого не знає про уявну смерть дружини) і третю сцени (відбувається на цвинтарі, на якому знаходиться каплиця Капулетті); в опері представлено, однак, лише сцену в склепі Джульєтти, де відбувається самогубство ліричних персонажів твору) п'ятого акту трагедії. Однією з головних відмінностей лібрето від літературного першоджерела є фінал опери, яка закінчується смертю закоханих. Примирення їх родин, яким завершується трагедія У. Шекспіра, зостається за рамками оповідання.

Як і в лібрето «Фауста», М. Карре й Ж. Барб'є не включають у лібрето «Ромео і Джульєтти» деяких персонажів літературного першоджерела, а образи головних героїв з'являються в цілком новому світлі. Так, у лібрето немає таких ведучих персонажів, як синьйор і синьйора Монтеккі, а також синьйора Капулетті. Крім того, навіть синьйор Капулетті не являється носієм конфлікту, жодного разу не згадавши про свою ворожнечу до дому Монтеккі.

По-різному трактований у трагедії й лібрето образ Париса. Він є одним із провідних персонажів трагедії, одним з учасників своєрідного любовного трикутника, у якому суперники не знають про існування один одного. Він являється хоч і мимовільним, але одним з основних носіїв конфліктного начала п'єси. В опері ж Парис постає лише двічі: у першій дії (йому доручено усього кілька фраз у діалозі з Тібальтом) і в другій картині четвертої дії (оплакуючи разом з Капулетті померлу Джульєтту, яка прийняла насправді сонний напій). У другій картині другого й першій картині четвертої дії Парис не з'являється, однак мимоволі продовжує виконувати роль носія конфліктного начала: помираючий Тібальт бере в Капулетті клятву, що той віддасть свою доньку за Париса, а потім Капулетті повідомляє про своє рішення Джульєтти, наближаючи тим самим трагічну розв'язку. Таким чином, можна говорити про те, що в лібрето Парис стає навіть не епізодичним героєм, а скоріше інструментом у руках Тібальта – основного носія конфліктного начала – за допомогою якого він протистоїть любовно-ліричній лінії.

Образ Тібальта в трагедії й в опері трактований практично однаково: це затятий ненависник дому Монтеккі. Він запеклий дуелянт, що легко впадає в сліпу лютість, у пориві якої здатен на злодіяння. Кожна його поява на сцені провокує конфліктне зіткнення. Так, у першій сцені першого акту трагедії він відновляє бійку слуг ворогуючих домів, яких намагався вгамувати Бенволіо; у п'ятій сцені першого акту тільки категорична заборона синьйора Капулетті зупиняє його порив негайно накинутися на Ромео і його друзів, які прийшли на бал; і, нарешті, у першій сцені третього акту, ображаючи, а потім убиваючи Меркуціо, він провокує відповідний крок Ромео, прирікаючи його тим самим

на вигнання. У лібрето Тібальт поводить ся в такий же спосіб, однак дещо іншими виявляються мотиви його дій. Тібальт У. Шекспіра не підозрює про стосунки Ромео і Джульєтти й ображає ліричного героя лише через вікову ворожнечу їх родин. Він не стає у свідому опозицію до ліричної лінії. У лібрето Тібальт перетворюється в ображеного родича героїні, що протистоїть коханням ліричної пари. В іншій ліричній опері Ш. Гуно – «Фауст» – є споріднений персонаж – Валентин, брат Маргарити. Уже в першій дії опери Тібальт стає свідком знайомства ліричних героїв і поспішає розкрити сестрі інкогніто Ромео. У третій дії опери й, відповідно, у першій картині третього акту трагедії Ромео рознімає дуелянтів і сам зазнає образ від Тібальта. Однак якщо в трагедії поведінка Тібальта мотивується винятково багатовіковою ворожнечею сімейств і люттю, викликаною нещодавним приходом Ромео на свято Капулетті, то в опері він цілком конкретно заявляє своєму супротивникові, що причиною його ненависті є поведінка спадкоємця роду Монтеккі до Джульєтти («ты шепчешь ей нежные речи, / ответа ждешь от неё»; переклад з французької на російську мову С. Стефанович («ти шепотиш їй ніжні слова, / відповіді чекаєш від неї»; підрядковий переклад тексту С. Стефанович. – Ф. С.). Отже, лібретисти підкреслюють роль Тібальта як основної рушійної сили конфлікту, протиставляючи його ліричній лінії. Цю ідею підкреслює ще одна важлива деталь, придумана лібретистами, – це передсмертне бажання Тібальта, висловлене ним Капулетті, – видати Джульєтту заміж за Париса.

Ромео в опері Ш. Гуно більш шляхетний, стриманий і ліричний, ніж герой У. Шекспіра. Він створює, на наш погляд, враження скоріше дорослої зрілої людини, ніж захопленого юнака-дитини. Про його інтерес до іншої дівчини йдеться лишень мимохіть – у сцені Ромео й Меркуціо.

Цю ж мить Ромео бачить перед собою Джульєтту у супроводі Гертруди. З хвилини зустрічі із Джульєттою Ромео весь віддається любовному почуттю. У сцені біля балкона в трагедії У. Шекспіра на конкретні запитання Джульєтти Ромео відповідає пишномовними красивими обітницями. Джульєтта наполягає на необхідності об'єднатися узами Гіменея як знак здійснення

серйозних намірів, що засвідчить істинність любові, і Ромео приймає аргумент коханої. У лібрето опери ліричний персонаж більш стриманий і, так би мовити, підкреслено лицарський своїм відношенням до Джульєтти. Він благоговійно ставиться до неї, як до Янгола: практично відразу говорить їй про те, що мріє стати її чоловіком, тобто про одруження. У третій дії трагедії Ромео, убивши Тібальта, тікає з місця злочину, щоб уникнути покарання. У лібрето ж він залишається й передає себе в руки правосуддя, демонструючи мужність і шляхетність. Крім того, лібретисти не включають в оперу сцену двобою Ромео з Парисом, позбавляючи свого героя від цього цілком не виправданого вбивства.

Образ Джульєтти, на відміну від трагедії, показаний у лібрето в розвиткові. Героїня поступово перетворюється із захопленої дівчинки-підлітка (такою вона показана в арії першої дії, текст якої повністю написаний лібретистами) у люблячу жінку, готову на усе заради свого кохання. Ж. Барб'є й М. Карре позбавляють героїню й тіні сумнівів у правоті Ромео після його двобою з Тібальтом.

Основним конфліктом у трагедії є конфронтація ліричної пари, представники якої належать до двох протидіючих таборів, та оточуючого соціального середовища. Перші сцени першого й третього актів присвячені загострено конфліктним, батальним зіткненням Монтеккі й Капулетті, а третя сцена п'ятого акту – примиренню голів сімейств. Крім того, про конфлікт у різні моменти трагедії згадують герої п'єси.

У лібрето розповідь про конфлікт домів у пролозі, побоювання Ромео бути впізнаним і вибух гніву Тібальта в першій дії, скерцозний хор слуг, які шукають пажа Ромео в першій картині другої дії й кульмінаційне зіткнення протидіючих сторін у другій картині третьої дії – ось всі нагадування про конфлікт домів Капулетті й Монтеккі в опері, що, примножуючись, врешті-решт прокладають шлях до апогея. Таким чином, можна зробити висновок, що даний конфлікт у лібрето намічений дещо пунктирно, не проникаючи в усі сцени опери. Основним носієм конфліктного начала в літературній основі

опери «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, тобто – в лібрето Ж. Барб'є й М. Карре, – є Тібальт, який, як це було показано вище, прагне, як йому бачиться, захистити честь сестри, що й стає основною причиною його ненависті до Ромео.

Однією з важливих розбіжностей лібрето з літературним першоджерелом стає акцентування в творі Ж. Барб'є й М. Карре релігійного моменту. У Шекспіра Ромео називає Джульєтту святої, благоговійно ставиться до неї. Таке ж шанобливе ставлення до коханої зберігається і в творі Ш. Гуно. Лоренцо у Шекспіра показаний скоріш мислителем, ніж ченцем. В сцені уявної смерті Джульєтти (п'ята сцена четвертого акту) він закликає безутішних батьків і нареченого Джульєтти не віддаватися зневірі й змиритися з волею небес, відаючи про вчинений обман, учасником якого є він сам. На відміну від трагедії, у якій сцена вінчання зостається поза показу на сцені, лібретисти, хоч і у дещо вільнім трактуванні, але демонструють глядачам обряд, у яким закохані, згідно зі словами, вкладеними лібретистами у уста Джульєтти, «з'єднуються ім'ям Бога». Прощаючись із Ромео після шлюбної ночі, Джульєтта У. Шекспіра вручає коханого «лиходійці долі», у той час як героїня опери Ш. Гуно – «янголам небес». Ні Ромео, ні Джульєтта, добровільно розстаючись із життям, не сприймають цей учинок як гріх. Герої Ж. Барб'є й М. Карре, навпаки, усвідомлюють усю важкість вчиненого й, умираючи, просять у Господа прощення.

Таким чином, можна зробити вивід, що при безумовній опорі на літературне першоджерело, лібрето опери Ш. Гуно являє собою оригінальний добуток, що відрізняється від п'єси, яка явилась його основою, по ряду ознак: структурі твору, трактуванню основного конфлікту, характеристиці діючих осіб.

2.2. Лібрето мюзикла «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка: авторський оригінал і художній переклад як інтерпретація першотекста

У зв'язку із трактуванням вокально-сценічних образів мюзиклу Ж. Пресгурвіка на сюжет «Ромео і Джульєтти» необхідно розібратися в специфіці авторської інтерпретації «вічного сюжету», де літературним першоджерелом є знаменита трагедія У. Шекспіра. У даному підрозділі в центрі дослідної уваги знаходиться лібрето твору у двох варіантах – французький оригінал і переклад на російську мову, здійснений Наумом Олевом і Сусанною Цирюк (див. у Вступі матеріал дослідження пропонованої дисертації), оскільки перевідний текст репрезентує у даному випадку цікавий окремий артефакт – інтерпретаційне прочитання першотекста на основі вихідного повідомлення композитора-лібретиста (еквіритмічний художній переклад).

Пропоноване дослідження базується на лібретистиці як науковім напрямку. Наразі спостерігається зростаючий інтерес учених до лібретних текстів. Лібретистика поступово здобуває статус самостійного дослідницького дискурсу, охоплюючи міждисциплінарні зв'язки музикознавства, філології, культурології (див. теоретичну базу дослідження у Вступі пропонованої дисертації). З іншого боку, проблема художнього перекладу як творчого процесу інтерпретації перебуває у фокусі уваги у дисертаційному дослідженні К. Богатирьової [35]. Аналіз французької пушкініани здійснюється на матеріалі перекладів поеми «Мідний вершник». Дослідниця розглядає творчий процес створення перекладацької інтерпретації, що явилось у пропонованій дисертації науковим підґрунтям аналізу перекладу лібрето мюзикла «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка. Вивчаючи процес художнього перекладу, К. Богатирьова «виходить із уявлень про перекладача як про читача, дослідника / критика й письменника / поета» [там само, с. 23]. На кожному з етапів вона виявляє різні види інтерпретації. У зв'язку із цим можна дійти висновку, що перекладач як інтерпретатор, який створює художнє прочитання

першотекста, є творчою особистістю, діяльність якої пов'язана з індивідуальним тлумаченням твору в оригіналі.

У зв'язку із цим особливий інтерес становлять інтерпретатори, які здійснили художній переклад «Ромео і Джульєтти» Ж. Пресгурвіка на російську мову, що була апробована в аналізованій офіційній версії мюзиклу у виконанні творчого колективу театру Московської оперети 2004 року⁶⁸. Н. Олев (1939–2009) – знаменитий поет-пісняр, автор віршів для кіномюзикла «Мері Поппінс, до побачення» (з музикою М. Дунаєвського), тексту пісень до кінофільму «Зелений фургон» (композитор М. Дунаєвський), віршів низки пісень до мультфільму «Острів скарбів» (композитор В. Бистряков). С. Цирюк – двічі лауреат престижної російської театральної премії «Золота Маска» (2005, 2012 рр.), видний режисер-постановник опер, мюзиклів, оперет, прибічник «режисерського театру», поборник принципу авторської режисури.

Серед робіт С. Цирюк виокремимо постановки, які свідчать про широту її творчих обріїв: опера «Травіата» Дж. Верді в Національному академічному Великому театрі опери й балету Республіки Білорусь у Мінську (міжнародний проєкт, у якому взяли участь артисти з Білорусії, Франції й Італії, 2016 р.), оперета «Сільва» І. Кальмана в Білоруському державному академічному музичному театрі в Мінську (прем'єра відбулася в 2011-му році), мюзикл «Фанфан-Тюльпан» за мотивами знаменитого кінофільму з музикою московського композитора А. Семенова на сцені Новосибірського музичного театру (прем'єра відбулася в 2017 р.), мюзикл «Червоні вітрила» М. Дунаєвського, який був поставлений в 2019-му році в Санкт-Петербурзі в театрі юного глядача ім. О. О. Брянцева й представлений затим на фестивалі «Дитячий Петербург» (Таллін, 2019 р.). Вона неодноразово режисувала спектаклі на міжнародних оперних фестивалях: міжнародний оперний фестиваль у Бразилії в місті Манаус («Севільський цирюльник» Дж. Россіні, «Кармен» Ж. Бізе, «Травіата» Дж. Верді); оперний фестиваль «Classic Open

⁶⁸ Поряд з цією офіційною у Росії була здійснена також і так звана неофіційна версія інсценізації мюзикла «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка (театр «Сьомий ранок», місто Новокузнецьк, російськомовне лібрето Тат'яни Зирянової).

Air» у Швейцарії в місті Солотурн («Бал-Маскарад» Дж. Верді, «Сільська честь» П. Масканьї, «Тоска» Дж. Пуччіні); фестиваль «Орега Open Air» у Німеччині в місті Моншау («Ріголетто», «Трубадур», «Набукко» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе). У співавторстві з М. Левіною С. Цирюк виступила в іпостасі перекладача лібретного тексту при підготовці вистави «Чарівної флейти» В. А. Моцарта (режисер А. Маратра), що була інсценована в Маріїнській концертній залі (прем'єра постановки відбулася в 2016-му році). Вона співавтор російського тексту лібрето мюзиклу «Notre-dame de Paris» Р. Коччанте (її співавторами виступили в даному творчому проєкті Ю. Кім і Д. Голубочкая, прем'єра російської версії мюзиклу відбулася в Москві в 2002-му році в театрі Московської оперети). Завдяки С. Цирюк публіка почула російською мовою шлягери: «Belle» з названого вище мюзиклу й «Les Rois du monde» з мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка. Заслугою Сусанни Юріївни й виконавців можна вважати те, що номери з цих мюзиклів, що являлися світовими шлягерами, дістали самостійне життя у новій вербальній версії (і як наслідок – смисловій, оскільки ці переклади вільно інтерпретують літературний першотекст, оскільки це еквіритмічні художні переклади) і полюбилися слухачами.

У нашій дослідженні текст лібрето буде розібраний з позицій значеннєвого наповнення оригіналу й перекладацької версії тексту, що мислимий у якості інтерпретації літературного першоджерела, яким є знаменита трагедія У. Шекспіра з її «вічним сюжетом» в основі – про кохання Ромео і Джульєтти, що народилася в умовах антагонізму сімей. Слово «переклад» має в нашій роботі різні смислові коннотації, зокрема, у зв'язку із залученням також наукового концепту Ю. Лотмана. Згідно з концепцією вченого, інтерпретація тексту можлива завдяки механізму перекладу; метою не є простий акт передачі константної інформації, адже кінцевий текст «“знає більше”, чим вихідне повідомлення» [119, с. 27]. Варіантність смислів, що привносяться інтерпретаторами, стає можливою завдяки адресації до творчої

свідомості, що сприймає й перероблює вихідну інформацію, породжуючи в процесі її переосмислення нові значення.

Дослідним завданням в даному підрозділі пропонованої дисертації є зіставити лібрето мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка у двох версіях – оригінал французькою мовою й художній переклад на російську мову, – з позицій інтерпретації в літературнім тексті смислообразів трагедії У. Шекспіра.

Попереднє ознайомлення з лібрето у двох варіантах показало, що переклад Н. Олева та С. Цирюк являє собою переосмислення художнього змісту авторського першотекста Ж. Пресгурвіка – творця, який явився не тільки композитором, але й автором лібрето, одноосібним інтерпретатором знаменитої п'єси англійського драматурга.

Отже, співставимо текст французького оригіналу, з одного боку, та художнього еквіритмічного перекладу на російську мову Н. Олева та С. Цирюк, з іншого. Трагедія У. Шекспіра відкривається прологом. Цей принцип, пов'язаний з поетикою театральності, що й вказує на умовність сценічної дії, збережений у мюзиклі Ж. Пресгурвіка (невеликий за обсягом вступ, однак, названий композитором увертюрою). У трагедії У. Шекспіра пролог – вступну частину до твору – декламує зі сцени Хор. Як вказує О. Анікст, в англійського драматурга це завдання здійснював актор, що виступав коментатором подій (принцип давньогрецьких трагедій, таким чином, модифікувався). У наступний раз Хор виступає в пролозі до II-ої дії трагедії. Учений припускає, що таких коментарів могло бути в п'єсі «Ромео і Джульєтта» більше, але вони були загублені (даний здогад представляє собою потенційну можливість): «Більше таких коментарів Хору, що перебуває поза дії, у тексті немає. Спокусливо припустити, що вони були, але втрачені, як загублений кінець “Приборкування норавливої”. Але навіть якщо Шекспір вдався до допомоги коментатора тільки на початку дії, сутність прийому очевидна» [12]. В оригінальній французькій версії мюзиклу Ж. Пресгурвіка вступний текст на тлі звучання оркестрової преамбули промовляє автор твору,

у російськомовній постановці офіційної версії мюзиклу – учасник музично-сценічної дії танцівник М. Цискарідзе, який у спектаклі втілює образ Смерті. Поетика театральності пов'язана як з особливостями художнього перекладу тексту лібрето, так і специфікою режисерського театру, що привносить власні значення акценти в прочитання смислового змісту твору. Цікаво, що у французькому оригіналі Жерар Пресгурвік налаштовує публіку на сприйняття подальших подій, стверджуючи, що «нема нічого нового в цьому світі». Прочитуймо цей текст (його промовляє Жерар Пресгурвік):

Початок усіх історій подібний цьому.
 І немає нічого нового під місяцем.
 Щоб одну зірку погасити
 Потрібно запалити іншу.
 Звичайно, дощ і поворот долі,
 Ніч і гітари...
 Можна довіритися цьому,
 У кожного свої розмови й свої погляди.
 І в кожній їхньої історії є історія своя,
 Не слухайте того, про що вам розповідають,
 Кохання найголовніше, а інше – не береться до уваги,
 Ми будемо любити один одного завжди,
 Наша любов буде сильною,
 А потім, тихо, знехотя
 Переходимо із серця на згадку.
 Початок усіх історій подібний цьому,
 І немає нічого нового під місяцем.
 Ось, подивіться на цю – про Ромео й Джульєтту.

У російськомовній версії мюзиклу текст прологу близький по змісту й стилістиці російським перекладам трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра. Зазначимо, що текст прологу лібрето російської офіційної версії не є варіантом перекладу передслова знаменитої трагедії, бо це власна версія вступної

промови (вона незбіжна із французьким оригіналом Ж. Пресгурвіка), що породжена літературним першотекстом великого англійського драматурга (див. лівий стовпець). Також автором дисертації пропонується власний підрядковий переклад тексту Н. Олева на українську мову (див. Додаток Б, таблиця 1).

Російському поету, перекладачу, літературному критику Василю Андрійовичу Жуковському належить крилатий вираз: «Перекладач в прозі – раб, перекладач у віршах – суперник». Для зіставлення представимо також переклади на російську мову прологу трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра 3-х поетів-перекладачів – А. Григор'єва, Т. Щепкіної-Куперник і Б. Пастернака, що в повній мірі демонструють сентенцію В. Жуковського (див. Додаток Б, таблиця 2).

І далі ще один блискучий варіант вступної промови – пролог «Ромео і Джульєтти» У. Шекспіра в перекладі з англійської на українську мову В. Мисика:

Два доми, рівно поважані й славні,
в Вероні красній, місці наших дій,
знов починають свої чвари давні
й чужою кров'ю кроплять розлад свій.

З лон тих домів – рокована, нещасна –
коханців пара у життя іде,
і їх загибель – люта, передчасна –
край ворожнечі батьківській кладе.

Любов, що їм життя розбити має,
і довга ворожнеча двох родин,
що тільки з смертю їх дітей сконає,
за дві години наш перейдуть кін.

Прислухайтесь ж вухом небайдужим,
ми працею всі вади надолужим.

У мюзиклі символ Смерті рівнозначний Долі (Смерть = Доля), указуючи на принцип зумовленості ходу подій, а також життєвого шляху людини, що визначені заздалегідь. У цім значенні М. Цискалідзе в іпостасі всезнаючої Долі-Смерті (смісловий синтез символів заявлений уже в пролозі) сприймається спорідненим мудрому віщому Баянові з «Руслана й Людмили» М. Глінки (як провидець усіх подальших подій персонаж показаний в опері російського композитора через акт пророкування, здійснений у першій пісні). У пролозі мова йде про ворожнечу, ненависть й протистояння родин як тло історії про Ромео і Джульєтту. Надалі Смерть є постійним учасником сценічної дії, втілюючи смислообраз Фатуму, що визначає планиду суспільства та людини.

У російськомовнім варіанті мюзиклу Ж. Пресгурвіка через поетику театральності показаний образ світу. «Увесь світ – театр, а люди в нім актори», – знаменитий парафраз, заснований на вільній передачі змісту уривка комедії У. Шекспіра «Як вам це сподобається» («As You Like It»). Завдяки художньому перекладу Н. Олева в російськомовній інтерпретації першотекста мюзиклу життя осмислюється як карнавал (№ 2 «Верона»), маскарад (№ 3 «Вражда» / «Ворожнеча»). В № 8 «Судьба» / «Доля» Ромео задається питанням, яка його очікує доля – поминки чи карнавал («Какой Судьба готовит бал? / Поминки или карнавал?» – текстовий оригінал; «Який Доля готує бал? / Поминки або карнавал?» – переклад мій, Ф. С.).

Крім того, Смерть показана (і у французькім оригіналі мюзиклу, прем'єра якого відбулася в Палаці Конгресів у Парижі в 2001-му році, і в російськомовній офіційній версії мюзиклу театру Московської оперети 2004-го року) як прихований режисер, що керує подіями життя Ромео (№ 8 «J'ai Peur» / «Я боюся», «Судьба» / «Доля»). У французькім оригіналі назва номера «J'ai Peur» перекладається «Я боюся» і виконує його Ромео, який міркує про кровопролиття й у зв'язку із цим жереб мешканців Верони, про успадковану

від предків ненависть. У російськомовній версії номер озаглавлений «Судьба» / «Доля». Цікавим є вокально-хореографічне рішення цього номеру: його виконує Ромео, за спиною якого з'являється Смерть, і даний образ вирішений пластикою рухів алегоричного персонажа-символу (у французькій постановці 2001-го року його втілила танцівниця Е. Мано, у російській офіційній версії – артист балету М. Цискарідзе, в обох випадках режисером і хореографом виступив Реда). Смерть підкоряє своїм рухам Ромео, подібно ляльководу або потужному біомагніту. Алегоричний персонаж знаходиться ззаду, Ромео ж повторює рухи Смерті, не зріючи її, але знаходячись під її впливом. Монолог ліричного персонажа в російськомовній перекладацькій інтерпретації сповнений філософського змісту, у нім зачіпається питання трагічної зумовленості. У французькій оригіналі юнак страшисться загинути або ж втратити себе у Вероні, адже в цьому місті «смерть торкається плеча» (відповідно підрядковому перекладу фрагмента тексту в оригіналі розглянутого номера у французькомовному лібрето Ж. Пресгурвіка). Якщо французький персонаж боїться і його побоювання мають об'єктивне підґрунтя в ситуації, що склалася у зв'язку ворожнечею, яка отруює життя городян, то звернення російського ліричного героя до вищих сил сповнене театральної патетики й не настільки конкретне в розкритті підстав трагічної рефлексії. Пропоновані обставини осмислені, таким чином, по-різному (в одному випадку більша життєва достовірність, в іншому – адресація у вербальному тексті до алегоричного персонажа-символа, яким у заданому контексті спектаклю театру Московської оперети є дволикий Янус Долі, яка водночас представляє інший смислову сутність – це побіжно і Смерть).

Для заглиблення у поетичний стрій літературної основи мюзиклу в його інваріантній основі доречно співставити фрагменти французького оригіналу Ж. Пресгурвіка та перекладацької версії Н. Олева, які при збігові інтерпретованої ситуації по-різному її осмислюють. Так, в № 8 «J'ai Peur» / «Я боюся» чимало поетичних іносказань, що формує художній образ з немов би з

розмитими контурами, і це привносять флер таємничості у висловлення ліричного героя:

Я боюся, я боюся,
 Що наші легкі тіні
 Завтра обернуться в камінь,
 Що зірки, які освітлюють нам наш шлях,
 Одного разу зіштовхнуть у порожнечу,
 Я боюся, я боюся, я боюся, я боюся, я боюся, я боюся,
 Що завтра все скінчиться,
 Що горе засяде в наших головах,
 І випадковий порив вітру торкнеться наших струн...

Зовсім по-іншому задана ситуація інтерпретована Н. Олевом (див. Додаток Б, таблиця 3).

Рефлексія Ромео в перекладацькій інтерпретації Н. Олева перегукується з роздумами Ленського перед дуеллю в знаменитій арії з опери «Євген Онегін» П. Чайковського (лібрето К. Шиловського). Представимо у формі таблиці оригінал тексту та мій підрядковий переклад (див. Додаток Б, таблиця 4).

Слово Доля в лібретнім тексті Н. Олева пишеться із прописної букви літери, оскільки осягається в якості смислового концепту.

Образ Смерті як в оригінальному французькому спектаклі, так і в офіційній версії театру Московської оперети є наскрізним. Він проходить в інсценізаціях у якості візуального образу, який вирішений засобами хореографічної пластики. Смерть – візуалізований символ, який персоніфікує безжалісну до юних закоханих Долю й одночасно жереб веронців, що стали заручниками Ворожнечі. Остання, також являючись символом, візуалізується в жіночій подобі, який втілюють артистки балету – учасниць хореографічної бійки представників двох родин під час виконання дуету леді Монтеккі й леді Капулетті (№ 3 «La Haine» / «Ненависть», «Вражда» / «Ворожнеча»). В певній мірі їх можна співвіднести з Валькіріями, які беруть участь у боях й забирають душі загиблих войовників, однак, на противагу образам германо-

скандинавської міфології, цей образ мислиться як руйнівний, сповнений негативної семантики, такий, що несе у собі особливе значення – це спустошлива ненависть.

У мюзиклі можна виокремити ще одну драматургічну лінію: вона пов'язана з осмисленням історії кохання крізь призму християнської картини світу. Християнська тема в мюзиклі проходить у якості однієї зі стрижневих, здобуваючи кульмінаційний вираз в № 34 «J'sais plus» / «Я більше не знаю» (на мові оригіналу), «Господь, прости» / «Господь, пробач» (в інтерпретаційній версії Н. Олева), де Лоренцо задається питанням про несправедливість, що панує в цьому світі, і в розгубленості зводить очі до небес. Наведемо підрядковий переклад тексту № 34 французькомовного оригіналу:

Я більше не знаю, я більше не знаю,
 Чи вірю я людям або більше не вірю.
 Чи є ще Господь на моїй вулиці,
 О, я більше не знаю, я розгублений...

У російськомовному варіанті монолог Лоренцо в більшій мірі сповнений патетичної інтонації; піднесеність слова підкреслює значимість служіння Мельпомені, яке визначає творче призначення артиста сцени. Якщо у французькому тексті оригіналу відчувається безпосередньо людський розпач, розгубленість, безсилля, то у російськомовній версії герой нарікає на Всевишнього, що і визначає емоційну домінанту монологу. Співвіднесення оригінального тексту номера в інтерпретаційній версії Н. Олева і підрядковий переклад автора пропонованої кандидатської дисертації представимо у формі таблиці (див. Додаток Б, таблиця 5).

Символ Долі представлений у мюзиклі у двох смислових коннотаціях: 1) як рок, фатальна зумовленість, жереб Ромео і Джульєтти (відповідно розумінню Долі ще в давньогрецькій трагедії); 2) промисел Божий, згідно з яким самозречення в ім'я Любові Ромео і Джульєтти стає імпульсом для примирення сімей (християнська тема, яка виступає в мюзиклі в якості

конститутивного концепту). Проте Лоренцо не може прийняти для себе загибель юних нащадків двох шляхетних родин Верони з позицій Божої волі. Йому такий ранній і трагічний кінець життя здається украй несправедливим. Тим більше, примирення родин показане в наступнім номері, воно ще не відбулося й, у будь-якому разі, його ціна бачиться занадто високою. Адже життя юних сердець, сповнених світла, любові, закоханих, які прагнуть щастя, є абсолютною цінністю й принесена жертва безумовно страшна.

З позицій теодицеї (поняття введене Г. В. Лейбницем в 1710-му році) є богословські підстави для виправдання зла, що панує в цім світі. Повна назва трактату німецького філософа «Нариси Теодицеї про добро Бога, свободу людини та походження зла» (виданий в Амстердамі французькою мовою «*Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*»). У мюзиклі Ж. Пресгурвіка отець Лоренцо марно намагається знайти для себе вищі підстави трагедії, що звершилася. Він розгублений, відчуває безпорадність, він ремствує на Бога, який допустив кричущу несправедливість. І все ж мимоволі пригадуються слова Ромео, адресовані Лоренцо, коли закоханий юнак просив священника про укладання шлюбу між ним та Джульєттою: «Как знать, / Быть может, к нам любовь пришла, / Чтоб доказать, что распри зря терзают наши семьи» (перекладацька версія тексту лібрето Н. Олева); «Як знати, / Можливо, до нас любов прийшла, / Щоб довести, що чвари даремно крають наші сім'ї» (підрядковий переклад. – Ф. С.).

Дійсно, мюзикл завершується примиренням родин Монтеккі й Капулетті. Однак слідом за сценічною розв'язкою слідує післямова, значуща для концепції Ж. Пресгурвіка, адже саме із цього номера композитор розпочав роботу над твором. Мається на увазі заключний № 36 «Счастье» (перекладацька версія Н. Олева) / «Щастя» (у французькій оригіналі – «*Aimer*» / «Кохати»). Отже, трагічні події, що відбуваються у мюзиклі, не в силах затьмарити основну ідею спектаклю, що полягає в щасті дарованому Любов'ю і яке виявляється можливим тільки завдяки цьому піднесеному почуттю. Заключний номер сприймається як спогад про загиблих закоханих, резюме

театрального спектаклю й своєрідна післямова до нього. Він є ремінісценцією: у перекладацькій версії Н. Олева – № 17 «Благословение» / «Благословення», у французькій оригіналі – «Aimer» / «Кохати». Цей номер виконується в початковій ситуації під час вінчання Ромео і Джульєтти (заключний номер I-ї дії); у другий раз він звучить вже в кінці II-ї дії й усієї опери в цілому. В обох випадках (під час єднання узами Гіменея і як посмертне нагадування про цю подію) він сповнений світла й сприяє осмисленню ідеї вічної Любові, яка перемагає Смерть. Він випромінює відчуття відради, дароване високим почуттям Ромео і Джульєтти. Цей номер, як і «Короли ночной Вероны» (перекладацька версія С. Цирюк) / «Королі нічної Верони» (у французькій оригіналі – «Les Rois du monde» / «Королі світу») являється світовим шлягером, обидва дістали самостійне життя поза театральної вистави в якості синглів (англ. single). Нідерландський диригент і скрипаль Андре Ріє в 2001 році разом зі своїм Оркестром Йоганна Штрауса записав трек з інструментальною версією «Aimer» з мюзиклу Ж. Пресгурвіка, тобто для скрипки з оркестром (лейбл звукозапису Universal Music Domestic Pop). Слід також зазначити, що А. Ріє диригує оркестром, граючи на скрипці і стоячи обличчям до публіки. Нагадаймо, що він є також інтерпретатором теми кохання композитора Н. Рота з кінофільму «Ромео і Джульєтта» Ф. Дзефіреллі («Love Theme From Romeo & Juliet») у перекладенні для скрипки із супроводом. Можна стрверджувати, що Андре Ріє виступає, таким чином, інтерпретатором вічної теми кохання в музичному мистецтві, втілюючи її засобами скрипкового виконавства. Про особливу популярність вказаних двох номерів мюзиклу вказує створення на них відеокліпів. Виконавці оригінальної французької версії 2001 року Дамь'єн Сарг / Damien Sargue (Ромео), Філіпп д'Авилла / Philippe d'Avilla (Меркуціо) і Грегорі Баке / Grégory Vaquet (Бенволіо) знялися у кліпі на сингл «Les Rois du monde». Не випадково також, що саме на сингли «Щастя» та «Королі нічної Верони» створено відеокліпи, в яких взяли участь артисти, що створили образи мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка в інтерпретаційній версії театру Московської оперети.

Якщо ж говорити про перекладацьку інтерпретацію, яка щонайбільше відходить від художнього перекладу убік оригінальної підтекстовки музики, то слід навести у якості яскравого прикладу не тільки пролог до мюзиклу, але й № 4 «Предчувствие любви» (в перекладацькій версії С. Цирюк) / «Передчуття кохання» (у французькому оригіналі – це № 4 «Un Jour» / «Одного разу»), який у поетичній російськомовному варіанті знаходить цілком інше смислове наповнення в співвіднесенні з авторським вербальним текстом Ж. Пресгурвіка. Зіставимо підрядкові переклади французького оригіналу і перекладацькій інтерпретації С. Цирюк (див. Додаток Б, таблиця 6).

«Belle» (знаменитий шлягер з мюзиклу «Notre-Dame de Paris» / «Собор Паризької Богоматері» по роману Віктора Гюго; композитор – Ріккардо Коччанте, автор лібрето – Люк Пламодону) в перекладі С. Цирюк – також зразок еквіритмічного художнього перекладу, який є яскравим прикладом підтекстовки музики у зв'язку із прочитанням поетом-перекладачем ситуації, пропонованих обставин. Як приклад наведемо початкові слова знаменитого шлягеру: «Belle / C'est un mot qu'on dirait inventé pour elle»; «Красуня / Це слово, здається, придумане для неї» (підрядковий переклад французького оригіналу. – Ф. С.). В інтерпретації С. Цирюк перші слова, які звучать у партії Квазімодо, наступні: «Свет / Озарил мою больную душу»; «Світло / Опромінило мою хвору душу» (підрядковий переклад російськомовного тексту. – Ф. С.). Принцип вільної інтерпретації смислу в роботі поетеси-перекладачки С. Цирюк покладений також в основу інтерпретації не менш відомого шлягеру «Les Rois du monde»: підрядковий переклад назви «Короли мира» / «Королі світу». В російськомовній версії він дістає смислової модифікації – «Короли ночной Вероны» / «Королі нічної Верони». Все ж масштаби міста й світу різновеликі. Принцип еквіритмічного художнього перекладу, коли зберігається ритміка вірша, ураховується його придатність для вокального виконання (підтекстовка музики), але видозмінюється смислове наповнення (у кожному конкретнім номері мюзиклу метаморфоза значень простежується в

більшій чи меншій мірі): цей принцип характерний для інтерпретації розглянутих лібретних текстів мюзиклу «Ромео і Джульєтта» у цілому, особливо в пролозі та № 4 «Предчувствие любви» / «Передчуття кохання» (у французькій оригіналі – «Un Jour» / «Одного разу»).

І. Л. Пивоварова виділяє типи творчості лібретиста як інтерпретатора: 1) співавтор композитора лібретист-драматург (на матеріалі опери «Пікова дама» П. Чайковського, творцем лібрето якої є М. Чайковський); 2) лібретист-підтекстовщик (на матеріалі «Івана Сусаніна» М. Глинки, унікальному прикладі роботи над літературним текстом двох лібретистів-підтекстовщиків Є. Розена й С. Городецького). Окрему увагу дослідниця приділила інтерпретації літературного першоджерела композитором, який явився разом творцем тексту лібрето – опера «Війна та мир» С. Прокоф'єва. І. Пивоварова відзначає, що «питання “перекладу” твору на мову іншого виду мистецтва торкаються певного органічного цілого вищого порядку: художнього образу» [138, с. 3]. Отже, при створенні лібрето інтерпретація теж пов'язана з перекладом (хоча, зазначимо, що дослідниця пише це слово в лапках): слід додати, що відбувається, так би мовити, своєрідна «конвертація» художньо-естетичних реалій різних видів мистецтва, при цьому переклад не буде еквівалентним, хоча і буде зберігати зв'язок з літературним першоджерелом. Додамо, що специфіка подібного «перекладу» віддзеркалює художньо-естетичні позиції авторів музично-сценічного твору в певних жанрово-стильових умовах, що знаходить відбиття вже на рівні лібрето.

Художній переклад лібрето мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка⁶⁹, здійснений Н. Олевом і С. Цирюк, демонструє етапи й різноспрямовані тенденції їх інтерпретації як творчості: 1) збагнення смислу літературного першотекста, його переосмислення; 2) створення нової версії лібрето як підтекстовки на існуючу музику; 3) разом із цим, прагнення

⁶⁹ Інтерпретатора знаменитої трагедії У. Шекспіра, який явився, подібно Р. Вагнерові, С. Прокоф'єву не тільки композитором, автором музики, але й творцем лібрето.

створити власне концептуальне прочитання «вічного сюжету» – відповідно художній практиці лібретиста-драматурга.

Таким чином, художня практика Н. Олева та С. Цирюк представляє єднання трьох взаємодоповнюючих творчих іпостасей – перекладач водночас виступає в якості поета (1), лібретиста-підтекстовщика (2), інтерпретатора, творця нової концепції твору, тобто – лібретиста-драматурга (3). Їхня робота як перекладачів-поетів нероздільна із творчою діяльністю лібретистів. Однак, підпорядковуючись музиці, спираючись на смисловий зміст першотекста (лібрето мовою оригіналу), Н. Олев та С. Цирюк продемонстрували, що вони не настільки залежні від індивідуального бачення, цензури композитора, його вимог, як лібретисти, які співпрацюють з ним в безпосередній співтворчості в процесі написання опусу (згадаймо, зокрема, досвід співпраці з лібретистами К. В. Глюка, Дж. Верді, зафіксований в епістолярній спадщині композиторів).

Підведемо підсумки. Отже, проаналізований переклад тексту лібрето явився прикладом інтерпретації, здійснюваної в семіотичній проекції, у більшій чи меншій мері збігаючись у кожному з номерів зі смисловим змістом першотекста (лібрето мовою оригіналу). Як засвідчує написання нового прологу, близького за змістом й стилістиці російським перекладам трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра, а також далека від французького оригіналу перекладацька інтерпретація № 4 «Un Jour», перекладачі-інтерпретатори створили власне оригінальне прочитання «вічного сюжету» на підґрунті музики, що дістала світове визнання. Твір Ж. Пресгурвика осяяний талантом композитора-драматурга, який виступив також автором лібрето знаменитого мюзиклу. Інтерпретаційна версія перекладу, у свою чергу, змушує пригадати вступні слова французького композитора, написані й вимовлені ним у пролозі, й домислити їх, пояснивши по-своєму: ніщо не є новим в цьому світі, але споконвіку актуальна тема змушує шукати інші смислові грані сюжету, що розгортається в історії, яка нескінченно повторюється.

Характерна для твору поетика театральності здійснюється завдяки впровадженню прологу, який передусє сценічній дії, використанню візуальних

образів-символів, вирішених пластичними засобами, а в російській версії – через піднесену патетику слова, відстороненість від життєвої конкретики, що привнесені перекладацькою інтерпретацією Н. Олева й С. Цирюк. Оригінальний текст лібрето Ж. Пресгурвіка відбиває зв'язки художніх образів з реальною дійсністю, які огорнуті маревом натяків, метафор: розглянута ж перекладацька інтерпретація в більшій мері є поетичним узагальненням смислового змісту «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту. Перекладачі осмислюють ситуацію по-своєму, представляючи власне розуміння характерів персонажів. Наприклад, Ромео у французькій версії – досвідчений у любовних справах юнак. У російськомовній же інтерпретації С. Цирюк представлено інший образ: осягаючи пропоновану обставину оригіналу, перекладачка показує томління по кохання, при цьому вилучаючи мотив численних у минулому амурних пригод. Отому Ромео в сій версії з точки зору моралі предстає, так би мовити, в сяючому янгольському вигляді. Це стосується і інших персонажів мюзиклу, зокрема, батька Джульєтти графа Капулетті, який, пояснюючи свої побоювання стосовно доньки, не згадує про свої амурні пригоди в юні роки. Тому тема «батько і донька» в російськомовній версії предстає в ідеалізованому виді.

2.3. Порівняльний аналіз текста лібрето мюзикла Ж. Пресгурвіка та його літературного першоджерела

В даному підрозділі витримується алгоритм порівняльного аналізу текста лібрето мюзикла «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка з літературним першоджерелом, яким є знаменита трагедія У. Шекспіра відповідно послідовності задач, що були встановлені у підрозділі 2.1.

Спочатку адресуємося до структурного принципу щодо побудови трагедії У. Шекспіра та її інтерпретаційного прочитання французьким композитором-лібретистом, торкаючись смислового рівня творів. П'ять актів (двадцять чотири сцени) трагедії скомпоновані в мюзиклі у дві дії. У

французьким оригіналі твір складається з 35-ти номерів, в російськомовній версії (лібрето Н. Олева та С. Цирюк) – з 36 номерів. У французькому оригіналі мюзикл відкривається увертюрою, на тлі якої звучить вступна поетична промова автора твору Ж. Пресгурвіка, а далі – інструментальні, сольні, ансамблеві номери. Зазначимо, що в російськомовній версії перший номер названо прологом, на фоні якого виконавець ролі алегоричного персонажа Смерті танцівник М. Цискарідзе вирікає вступну промову. У перший акт мюзиклу (сімнадцять номерів) увійшли два акти трагедії, а в другий (вісімнадцять номерів у французьким оригіналі та дев'ятнадцять російськомовній версії) – три, що залишилися. Відкривається сценічна частина мюзиклу в російськомовнім варіанті невеликою сценою сварки ворогуючих домів, яка являє собою балет-пантоміму: «Відбувається “сутичка” між Меркуціо й Тібальтом. Бенволіо намагається їх розняти. З'являється Принц – усі схиляються перед ним» (тут і далі підрядковий переклад тексту лібрето на українську мову. – Ф. С.). У французьким оригіналі потасовка слідує після № 2 «Verone» (солістом виступає шекспірівський персонаж Ескал, який в лібрето позначений як Принц), причому на світовій прем'єрі твору тут було використано акробатичні фортелі. Після бійки у французькій версії цілком логічним бачиться звернення Принца Веронського до мешканців міста із закликком припинити міжусобицю, де голова міста попереджає Тібальта й Меркуціо, між якими наразі відбулася сутичка. В російськомовному текстовому варіанті даний розмовний фрагмент бачиться більш поетичним, менш визначеним з позицій життєвої конкретики.

Так, першим вокальним номером мюзиклу є № 2 «Верона» («Verone»), який предстає своєрідним аналогом прологу до п'єси У. Шекспіра: у ній описується ситуація, що склалася на даний момент у місті і її причини. Кінчається сцена в повній відповідності з літературним першоджерелом – новою сваркою представників ворогуючих кланів і попередженням Принца про покарання всякого, хто порушить мир у місті. Наступний номер мюзиклу № 3 «Вражда» / «Ворожнеча» («La Haine» / «Ненависть») – це quasi-дует леді

Капулетті й леді Монтеккі з хором, текст якого не має відношення до У. Шекспіра і є результатом інтерпретації трагедії Ж. Пресгурвіком поза безпосереднього звертання до поетичних рядків першотвору (себто ситуація додумана французьким митцем): героїні страждають від багатовікової безглуздої ворожнечі, що забрала стільки життів, але безсилі що-небудь змінити. Цей вокальний ансамбль перегукується за смыслом та художнім рішенням зі сценою дуелі та дуетом «Враги, враги» / «Вороги, вороги» (Ленській, Онєгін) з опери «Євген Онєгін» П. Чайковського. В опері російського композитора герої теж розуміють безглуздість ситуації та не в змозі її перемінити, начеб над ними постала, метафорично кажучи, стіна, яка не дозволяє їм підійти один до одного і обговорити ситуацію, вирішити її мирно (тим паче в становищі, що склалося, рокову роль зіграв принципіальний поборник правил дуелі Зарецький). Характерно, що в мюзиклі Ж. Пресгурвіка на тлі quasi-дуету леді Капулетті й леді Монтеккі відбувається хореографічна сутичка представників двох родин, учасницею якої алегоричний персонаж – Ворожнеча, Ненависть, яку втілюють танцівниці балетної трупи (цим пояснюється єдиноборство мужчин з жіночими персонажами).

Наступний за цим номером короткий розмовний діалог леді Монтеккі й Бенволіо за своїм змістом збігається з аналогічним діалогом у п'єсі У. Шекспіра, однак, якщо в першоджерелі Бенволіо вів бесіду з парою Монтеккі, то, згідно із задумом автора мюзиклу, синьйор Монтеккі в розмові не бере участь.

Четвертий номер мюзиклу, який називається «Предчувствие любви» / «Передчуття любові» («Un jour» / «Одного разу») також не має прямого відношення до тексту трагедії. Номер являє собою quasi-дует головних ліричних героїв, охоплених особливим почуттям, яке можна охарактеризувати як туга за щастям, справжнім коханням. Композитор показує надзвичайно схожих юних представників ворогуючих родин – за внутрішньою природою, думками, мріями, ідеалами. Після цього номеру в російськомовному варіанті лібрето слідує жартівливий діалог Ромео й Бенволіо про чергову «закоханість»

Ромео, що значно скорочений порівняно з літературним першоджерелом. У французькій оригіналі Бенволіо лише передає Ромео послання від леді Монтеккі – вона розшукує сина.

Друга сцена першого акту трагедії У. Шекспіра збігається із п'ятим номером мюзиклу, що носить назву «Сватовство» / «Сватання» («*La demande en mariage*»), у якому Парис просить батьків Джульєтти її руки й серця. Третя сцена п'єси обертається на шостий номер твору Ж. Пресгурвіка: «Мужья – наша цель» / «Чоловіки – наша мета» («*Tu dois te marier*» / «Ти повинна вийти заміж»). Зміст сцен в обох випадках збігається: мати й нянька пояснюють юній героїні, що сенс життя жінки, на їхню думку, полягає у вдалому заміжжі, «а якщо повезе – кохання потім прийде» (тут і далі дослівний переклад номера із версії лібрето Н. Олева. – Ф. С.). Джульєтта У. Шекспіра покірно погоджується бути привітною з Парисом, хоча вона до нього цілком байдужа. Героїня мюзиклу, навпаки, не поспішає підтримати точку зору матері й Годувальниці. Вона заявляє останній, що «хоче любові зараз і назавжди!», чим викликала лишень поблажливу посмішку останньої (дана мімічна реакція не прописана в тексті лібрето мюзиклу, але відповідає ситуації). Годувальниця із сумом відповідає: «Наївне дитя! Ох, мені б її роки!».

Одним із самих популярних номерів мюзиклу є № 7 «Короли ночной Вероны» / «Королі нічної Верони» («*Les rois du monde*» / «Королі світу»). Пісня, що виконується Ромео, Бенволіо й Меркуціо в супроводі хору, стає своєрідним гімном дружбі, хоробрості й кохання. Текст пісні не має прямого зв'язку із п'єсою У. Шекспіра.

Після цього номеру ще один роздум – «*La folie*» / «Пристрасть», виконуваний Меркуціо, до якого приєднуються Бенволіо, Ромео, хор, – що представляє авторський роздум Ж. Пресгурвіка про юнацьке захоплення, яке зводить з розуму і дарує свободу. Цей номер пов'язаний із попереднім, однак, зазначимо, що в російськомовній версії Н. Олева він відсутній.

Восьмий за переліком в лібрето у варіантній видозміні Н. Олева номер «Судьба» / «Доля» («*J'ai peur*» / «Я боюся») інспірований, як можна

припустити, словами Ромео із четвертої сцени першого акту трагедії У. Шекспіра. Далі наведемо його на мові оригіналу та в перекладацьких версіях В. Мисика та Т. Щепкіної-Куперник (див. Додаток Б, таблиця 7).

В інтерпретації композитора-лібретиста Ромео виступає майже провидцем, який передчуває трагічні події своєї Долі й немов Ленський в опері «Євген Онегін» П. Чайковського розгублено звертається до Неї («Арія Ленського «Куда, куда, куда вы удалились» / «Куди, куди, куди ви віддалилися»). Друзі Ромео Меркуціо й Бенволіо приймають його розгубленість за нудьгу й пропонують йому піти з ними на бал до Капулетті.

Ключова в мюзиклі Картина балу (№ 9–11, нумерація тут і далі за російськомовним варіантом лібрето Н. Олева й С. Цирюк), значимість якої визначається не тільки концептуальністю, а й її масштабами, репризністю номерів (див. №№ 9 і 11) представляє ситуацію народження заборонної любові Ромео і Джульєтти, але вирішена вона зовсім інакше, чим в трагедії У. Шекспіра (докладніше про цей номер див. у підрозділі 3.2 дисертації, оскільки він є визначальним з позицій здійсненого там дієвого режисерського аналізу музично-сценічного тексту розглянутого твору).

Дванадцятий номер мюзикла присвячений характеристиці образу Тібальта. Його текст повністю придуманий композитором-лібретистом – «Маска мести» / «Маска помсти» (у французькій оригіналі: «C'est pas ma faute» / «Це не моя вина»). Автор не включає в текст мюзиклу першу сцену другого акту трагедії, починаючи тринадцятий номер («На балконі»). У французькому оригіналі лібрето Ж. Пресгурвика, на відміну від розглянутої російськомовної, цьому номеру передуює діалог Поета й Джульєтти (№ 12 «Le Poete» / «Поет»), про який докладно йшлося у Розділі 1. У відповідь на сумніви Поета головна героїня твору протиставляє острахам алегоричного персонажа щонайбільше щастя – зазнати земне кохання, очікувати, як вона тепер, зустріч із коханим. Таким чином, Джульєтта розвіює вагання Поета. У зв'язку із цим доречно процитувати вірш «До Вертера» зрілого, уже багатого на цей час життєвим і творчим досвідом Й. В. Гете, де німецький поет пише про трагічну долю,

самогубство через нещасну любов головного героя свого раннього роману «Страждання молодого Вертера». Німецький поет висловлює думки, співзвучні гадкам закоханої Джульєтти з мюзиклу Ж. Пресгурвіка, висловлені ліричною героїнею у номері «Поет». Наведемо вірш Й. В. Гете у художньому перекладі В. Стуса (з німецької на українську мову) та В. Левіка (з німецької на російську мову), щоб повніше осягнути сенс безсмертних рядків (див. Додаток Б, таблиця 8).

Роздуми геніального поета у цитованому вірші дозволяють осягнути Любов з позицій метафізики як безсмертне почуття та велике щастя для тих, хто її дізнався, незважаючи на те, що підсумком може стати фізична загибель закоханих або ж одного з них, оскільки любляче серце може не витримати зіткнення з реаліями жорстокої дійсності.

Тринадцятий номер «Дует на балконе» / «Дует на балконі» («Le balcon» / «Балкон») у французькій оригіналі і російськомовній інтерпретації Н. Олева є значним переосмисленням тексту трагедії (дія друга, сцена друга). В мюзиклі герої замислюються про вищу волю, передначертання понад. Третя сцена трагедії цього ж акту, де Ромео просить брата Лоренцо обвінчати його із Джульєттою, у мюзиклі рівноправною учасницею стає Джульєтта, яка підтримує Ромео в його бланні.

Невелика комічна сценка із четвертої сцени другого акту п'єси, у якій Меркуціо піджартує над Годувальницею Джульєтти, в мюзиклі переростає в щось більше – у розгорнутий діалог з хором № 15 «Красавцы и уроды» / «Красені й потвори» («Les Beaux, Les Laid» / «Красені, потвори»), де знову піднімається питання про найвищу цінність кохання для кожного й про те, що нехтувати нею – тяжкий гріх і верх легкодумства. Наступний номер мюзиклу присвячений характеристиці образу Годувальниці й не має зв'язку із текстом У. Шекспіра – № 16 «Два крыла любви» / «Два крила кохання» («Et Voila Qu'elle Aime» / «І, ось, вона покохала»). Вінчання Ромео і Джульєтти – це дует за участю хору. В № 17 «Благословение» / «Благословення» («Aimer» / «Кохати») Лоренцо не має тут окремого вислову. Це не показ обряду

церковного вінчання в прямому сенсі (як в опері Ш. Гуно), а гімн любові і щастю. Замість церемонії представлено емоційну рефлексію у зв'язку із цією урочистою подією, хоч обстановка вказує на місце дії – у храмі, і ситуацію – одруження. Так завершується I дія мюзиклу.

Якщо I дія завершувалась світлим апогеєм щастя, то у II дії відразу ж відбувається драматургічний злам. У II дії здійснюється постійне нагнітання, трагічна розв'язка підступає і її невідвороність відчувається все гостріше. Однією з кардинальних відмінностей мюзиклу від його літературного першоджерела стає викладена у вісімнадцятому номері «Ты нас предал» / «Ти нас зрадив» («On dit dans la rue» / «На вулицях говорять») сюжетна лінія, згідно з якою про кохання і любовну зустріч Ромео і Джульєтти після балу довідалися містяни, і прибічники клану Монтеккі, друзі обвинуватили ліричного героя в зраді. Наступний дев'ятнадцятий номер «Пробил час» / «Настав час» («C'est le jour» / «Настав день») розкриває нову грань образу Тібальта й додає новий мотив до ненависті героя до Ромео: брат Джульєтти зізнається в таємній необопільній кровозмісній пристрасті до своєї сестри (саме собою зрозуміло, що до У. Шекспіра подібне трактування ніякого відношення не має).

№№ 20 – 23 представляють собою інтерпретаційне прочитання Ж. Пресгурвіком тексту I сцени III дії трагедії У. Шекспіра. № 21 «Смерть Меркуціо» / «Смерть Меркуціо» («La Mort De Mercutio») доповнюється в порівнянні з п'єсою словами Меркуціо про те, що йому так і не вдалося знайти справжню любов і закликом до Ромео не втратити кохання Джульєтти (цей мотив у предсмертному зверненні є у французькому оригіналі та збережений в перекладі лібрето Н. Олева). У мюзиклі Ромео, на відміну від героя трагедії У. Шекспіра, не залишає поле бою, маючи мужність вислухати свій вирок.

Двадцять четвертий номер «Власть» / «Влада» («Le pouvoir») характеризує Принца як типового представника політичної верхівки всіх часів і повністю складений композитором-лібретистом. Ця характеристика можновладця корелює із сьомим номером «Les Rois du monde» / «Королі світу», в якому проголошується інша влада – юрби, де є свої королі.

Друга та третя сцени третього акта трагедії У. Шекспіра об'єднуються в мюзиклі в один номер (№ 24 за французьким оригіналом «Duo Du Desespoir» / «Дует відчаю»), який в російськомовному варіанті лібрето відсутній. Двадцять п'ятий номер «Утро» / «Ранок» («Le chant de l'alouette» / «Пісня жайворонка») і двадцять шостий номер «Пройдёт лишь ночь одна» / «Пройде лише ніч одна» («Demain» / «Завтра») представляють ситуації четвертої й п'ятої сцен трагедії, так би мовити, у ракоході (за аналогією з явищем поліфонії в музиці), оскільки в літературнім першоджерелі розмова про час вінчання Джульєтти з Парисом між Джульєттою слідує перед знаменитим діалогом закоханих, де вони сперечаються про спів пташки – ранкового жайворонка чи нічного солов'я. Лірична частина сцени має драматичне продовження – напружена бесіда Джульєтти з батьками. Крім того, якщо весілля з Парисом в мюзиклі призначається на наступний день, то в п'єсі У. Шекспіра – на четвер, а сама розмова його з батьками Джульєтти відбувається у понеділок. Ж. Пресгурвік посилює значення поспішності у здійсненні наміру батька за підтримкою даного рішення леді Капулетті – видати заміж Джульєтту за гідного обранця.

Два наступних номери «Отец и дочь» / «Батько і донька» («Avoir une fille» / «Бути батьком доньки») та «Как жаль» / «Як шкода» («Pourquoi» / «Чому») представляють рефлексію графа Капулетті в першому з них та Джульєтти в другому. Вони не зв'язані безпосередньо з трагедією У. Шекспіра, являючись породженням її інтерпретатора – автора мюзиклу, який виступив в двох іпостасях – лібретиста та композитора. Тут він здійснює психоаналіз внутрішнього життя персонажів, занурюючись в їх особисті переживання у відповідності з ситуацією, яка склалася в хронотопі мюзиклу на даний момент дії. Замість першої сцени четвертого акту трагедії Ж. Пресгурвік в російськомовній версії лібрето проводиться № 29 «В разлуке» / «У розлуці» («Sans elle» / «Без неї» у французькому оригіналі – це сольний номер Ромео), де застосовано своєрідний прийом паралельної дії: Ромео у вигнанні тужить за дружиною (співпадає в цій з версією Ж. Пресгурвіка), а

Джульєтта молить Лоренцо про допомогу (прилучено в лібретному тексті Н. Олева). Друга й четверта сцени четвертого акту трагедії композитором-лібретистом у мюзиклі не використовуються. Сцена з отрутою й недійсна смерть Джульєтти корелюють з літературним першоджерелом (третя, п'ята сцени четвертої дії).

Тридцять перший номер – рефлексія Бенволіо «Как мне сказать?» / «Як мені сказати?» («Comment lui dire» / «Як йому сказати») – не має зв'язку із текстом трагедії. Сцена смерті героїв повністю відповідає сценічному тексту трагедії. Тільки появу Лоренцо композитор-лібретист дещо зміщає в часі, у результаті чого не застає Джульєтту живою. Завершується мюзикл примиренням сімей.

Змінюється в лібрето мюзиклу, у порівнянні з літературним першоджерелом, кількість основних діючих осіб і їх характеристики. Так, Ж. Пресгурвік виключає з оповідання слуг ворогуючих домів (Грегоріо, Бальтазара, Самсона, Пьетро, Абрама), аптекаря, а також францисканського ченця брата Джованні й усі сцени з їхньою участю. Фігура голови одного з ворогуючих домів – синьйора Монтеккі, який відіграє значну роль у п'єсі, у мюзиклі він не отримує сольної або ансамблевої характеристики, виступаючи в масових сценах як мімічний персонаж і співаючи разом з іншими героями, знаходячись, так би мовити, у тіні своєї дружини. Однак композитор-лібретист уводить в оповідання символічну фігуру, якої не було в літературнім першоджерелі. Це Поет. Він з'являється на сцені лише один раз – перед любовним поясненням головних героїв біля балкона. Поет протиставляє людським пристрастям Всесвіт і якісь глобальні питання Буття, а Джульєтта у відповідь заперечує йому, кажучи, що любов понад усе.

Алегоричний персонаж Смерть, що постає у виставі світової прем'єри мюзиклу 2001-го року, а відтак закріплюється в російськомовному лібрето й постановці театру Московської оперети 2004 року, знаходиться на сцені практично постійно, створюючи враження споконвічної трагічної зумовленості долі героїв і виступаючи своєрідним символом того

безперечного факту, що там, де панує ненависть панує й смерть. У першому варіанті постановки роль Смерті була доручена жінці-танцівниці, одягненій в білу сукню з довгими рукавами. Цікавим сценічним атрибутом персонажа явилась довга темна коса (мається на увазі зачіска, а не предмет сільськогосподарського інвентарю). Саме Смерть відбирає лист Лоренцо в його посильного й рве його – приводячи тим самим до загибелі закоханих. Цікаво, що, по суті, ця коротка, але виразна сценка, що відбувається другим планом під час того, як Джульєтта випиває зілля, відповідає п'єсі У. Шекспіра, у якій братові Джованні перешкодила виконати його місію епідемія чуми – чорна смерть.

Кожний з персонажів трагедії в мюзиклі набуває дещо інші риси характеру. Розкриємо це питання.

Образ Джульєтти у порівнянні з літературним першоджерелом стає ще більш цільним, позбавленим яких-небудь напівтонів. Так, уже з першої появи на сцені у четвертому номері «Предчувствие любви» / «Передчуття кохання» («Un Jour» / «Одного разу») героїня предстає ніжною, трепетною, романтичною натурою, що живе очікуванням єдиної, на усе життя Любові. У шостому номері «Мужья – наша цель» / «Чоловіки – наша мета» («Tu dois te marier» / «Ти повинна вийти заміж»), де матір й Годувальниця достатньо фривольній манері посвячують героїню в секрети «жіночого щастя», Джульєтта, на відміну від свого літературного прототипу, перечить наставницям, бо вона чекає справжньої любові, а шлюб без кохання для неї – ніщо. Ж. Пресгурвік позбавляє головну героїню від яких-небудь сумнівів в коханому й правильності зробленого нею вибору. Так, у п'єсі У. Шекспіра, при повідомленні про загибель кузена Джульєтта в першій пориві горя проклинає Ромео й лише потому спохвачується, розуміючи, що крім неї ніхто чоловіка не зрозуміє й не пожаліє. Композитор-лібретист не включає дану сцену в текст свого твору (в трагедії У. Шекспіра це дія третя, сцена друга). У номері тридцятому «Яд» / «Отрута» («Le poison») ніякі страхи не проникають у серце героїні. У літературному першоджерелі ситуація дещо інша: Джульєтта вирішує

випити зілля лише через серйозну внутрішню боротьбу, її лякає можливість прокинутися в моторошному склепі раніше приходу Ромео.

Образ Ромео в мюзиклі показаний поза його повного внутрішнього становленням. Якщо в п'єсі глядач спостерігає за поступовим перетворенням героя з відчайдушного гуляки, який не знає глибокого почуття, у пристрасного закоханого й потім у глибоко страждаючого, в одну мить на десятки років подорослівшого чоловіка-філософа, то Ж. Пресгурвик позбавляє свого героя останнього щабля. Саме таким мислителем Ромео показаний в п'ятому акті трагедії, що окреслюється в низці ситуацій і проникливих роздумів героя. У мюзиклі образ героя, що зазирнув в обличчя Смерті, втративши саме дороге у його житті, не показаний настільки багатобічно.

Тібальт у п'єсі У. Шекспіра є основним носієм конфліктного начала. Це запальний, непримиренний юнак, для якого ворожнеча з домом Монтеккі стала головним сенсом існування. У мюзиклі образ героя показаний набагато багатогранніше. Автор створює для нього два розгорнуті сольні номери: № 12 «Маска мести» / «Маска помсти» («C'est Pas Ma Faute» / «Це не моя вина») і № 19 «Пробил час» / «Настав час» («C'est le jour» / «Настав день»). У першому герой розповідає про те, що не його провина в тім, що із глибокого дитинства родичі вчили його одному – ненавидіти. Він радий би відмовитися від ворожнечі, але змушений до самої смерті носити «маску помсти». У другому номері розкривається й друга причина ненависті героя до Ромео. Згідно з версією композитора-лібретиста, Тібальт з дитинства закоханий у свою кузину, і, незважаючи на те, що пристрасть його злочинна – готовий мстити Джульєтті за те, що вибрала вона не його.

Меркуціо і в мюзиклі, і в його літературнім першоджерелі предстає вірним другом, насмішником і душею компанії. Однак Ж. Пресгурвик проте вкладає в його уста кілька реплік, які відкривають перед глядачем завісу над дійсними думками й почуттями героя, можливо навіть певну трагедію його особистості. Так, в № 15 «Красавцы и уроды» / «Красені й потвори» («Les Beaux, Les Laid» / «Красені, потвори»), у якому Годувальниця висловлює

думку про те, що любов понад усе, і їй покірні всі, Меркуцію насміхається над її словами, проте каже: «On rit quand l'amour nous fait peur / Mais on prie pour qu'il vienne dans nos coeurs» (на мові оригіналу) / «Ми сміємося, коли любов лякає нас / Але ми молимося, щоб вона прийшла до наших сердець» (підрядковий переклад). Перед обличчям смерті у № 21 «Смерть Меркуціо» / «Смерть Меркуціо» («La Mort De Mercutio») герой зриває маску, вимовляючи такі слова: «Ne pleure pas, aime Juliette, Roméo / Aime-la de toute ton âme, de toutes tes forces / Elle te donnera ce qu'aucune femme ne m'a jamais donné / Aime-la Roméo, aime-la» (на мові оригіналу) / «Не плач, люби Джульєтту, Ромео / Кохай її всією душею, з усіх сил / Вона дасть тобі те, що мені ніколи не дала ні одна жінка / Люби її Ромео, люби її» (підрядковий переклад).

Леді Капулетті й леді Монтеккі в п'єсі практично постійно знаходилися в тіні своїх чоловіків. Крім того, леді Монтеккі, згідно із задумом У. Шекспіра, вмирає після вигнання Ромео й примирення родин відбувається без її участі. У мюзиклі інша справа: матері головних героїв відіграють головну роль, а їх чоловіки відступають на другий план. Саме жінкам доручений quasi-дует – № 3 «Вражда» / «Ворожнеча» («La Haine» / «Ненависть»), – у якому вони побиваються щодо руйнуючу їхньої родини ненависть й свого безсилля щонебудь змінити. І, нарешті, саме примиренням крізь очисні сльози в № 35 «Плачьте» / «Плачте» («Coupables» / «Винуваті») закінчується дієва частина мюзиклу, де леді Монтеккі, леді Капулетті та Годувальниця виходять на крупний план (за аналогією з кінематографом), інші ж учасники підхоплюють їх спів гуртом. Після цього слідує кода, післямова-ремінісценція – № 36 «Счастье» / «Щастя» («Aimer» / «Кохати»). Таким чином, втрата дітей осмислюється в мюзиклі, насамперед, як жіноча трагедія Матері з великої літери, і в цій іпостасі виступають не тільки леді Монтеккі й леді Капулетті, а й Годувальниця.

Граф Капулетті проте дістає в творі Ж. Пресгурвіка розгорнуту сольну характеристику № 27 «Отец и дочь» / «Батько й донька» («Avoir Une Fille» /

«Мати доньку»), де він предстає перед глядачем як люблячий батько, який страшно боїться за своє дитя та намагається зробити усе для її блага.

Образ Париса в мюзиклі не отримує розвитку. Герой з'являється на сцені лише двічі: обидва рази в сценах сватання в парі із графом Капулетті. Він показаний впевненою людиною, яка знає собі ціну. Відчувається, що У. Шекспір симпатизує Парису, який, як і Ромео, щиро кохає Джульєтту.

Цікаву сольну характеристику дістає Принц; у п'єсі У. Шекспіра – це «Escalus, Prince of Verona» / «Ескалус, принц Верони» (тобто Ж. Пресгурвік, іменуючи так персонажа, слідує тексту трагедії, де цей герой носить титул принца). Його характеризує № 24 «Власть» / «Влада» («Le pouvoir») – своєрідний гімн усевладдю, де Принц зізнається сам собі, що влада для нього понад усе. Цей персонаж стає символічним втіленням можновладця. В інтерв'ю в авторській програмі Олени Мамонтової «Persona Grata» в трансляції від 7 лютого 2016 року по омському телеканалі «Просування» («Продвижение»), французький драматург, театральний режисер, актор і художній керівник Авіньйонського фестивалю Олів'є Пі розповів інтерв'юерці про враження від історичної п'єси «Річард III» У. Шекспіра у постановці Томаса Остермайєра із Ларсом Айдінгером у головній ролі (вистава була включена у програму Авіньйонського фестивалю 2015 року), торкаючись при цьому проблеми влади, образу диктатора, який є привабливим для публіки. Роздумуючи про образ головного героя твору, Олів'є Пі міркує: «Ми явно бачимо, що диктатори являються завжди привабливими, і чим більш деспотичні вони, тим більше привабливими вони виглядають для народу. Це загадка, яку сер Шекспір задає нам дотепер» (підрядковий переклад з російської на українську мову. – Ф. С.)⁷⁰. В іншій п'єсі англійського драматурга – «Ромео і Джульєтта» – теж показано правителя, але він не має виражених негативних рис. В мюзиклі Ж. Пресгурвіка лише сольний номер «Власть» / «Влада» («Le pouvoir») надає можливість побачити в нім вельможу, здатного на усе заради влади, якою він упивається.

⁷⁰ Запис цієї телетрансляції дивись на YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=8M6BmFqsOkM>.

Цілком по-новому розкривається в мюзиклі образ Годувальниці. Комедійний персонаж п'єси У. Шекспіра отримує істинно трагедійні риси. Характеристика героїні зосереджена в шістнадцятому номері «Два крила любови» / «Два крила кохання» («Et Voila Qu'elle Aime» / «І, ось, вона покохала»). У французькому оригіналі Годувальниця говорить про свою істинно материнську любов до Джульєтти, являючись для неї нянею, «її подушкою», але єдиною, хто по-справжньому переживає за неї, поділяючи переживання дівчини.

Певним змінам в порівнянні з літературним першоджерелом підлягає система драматургічних конфліктів. До основного конфлікту п'єси: протистоянню любові героїв сліпій ворожнечі їх родин і «другорядному» – своєрідному любовному трикутнику, де суперники не підозрюють про існування один одного (маються на увазі стосунки Ромео, Джульєтти й Париса) додається другий, не менш специфічний любовний трикутник: Ромео – Джульєтта – Тібальт. Кузен Джульєтти, як і в літературному першоджерелі, є основним носієм конфліктного начала.

У результаті здійсненого аналізу можна зробити висновок, що мюзикл Ж. Пресгурвіка «Ромео і Джульєтта» написаний швидше «за мотивами трагедії», ніж «на текст трагедії» У. Шекспіра. Це скоріш авторська, дуже оригінальна інтерпретація обдарованого композитора-лібретиста, здійснена у співтворчості з талановитим хореографом-постановником, сценографом Реда. Автор переосмислює образи діючих осіб, дещо змінює сюжетну фабулу, додаючи нове конфліктне протистояння, додає аналіз внутрішнього життя персонажів, здійснюючи його через їх рефлексію, посилює алегоричний сенс оповідання. Тобто можна сміливо говорити про те, що мюзикл «Ромео і Джульєтта» є яскравим самобутнім музично-театральним опусом, безумовно зобов'язаним своєю появою безсмертному шедевру У. Шекспіра, однак з моменту свого створення й сценічного життя самостійного добутку, що наділений власним семіотичним простором.

2.4. Про втілення гуманістичних цінностей в мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка

У мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвік піднімає проблеми, які мають онтологічний сенс, адресуючись при цьому до жанра, який а priori налаштовує слухача на шоу. Прагнучи показати живі почуття героїв, створюючи їх яскраві образи, не цураючись при цьому ефектності й видодвижності, французький митець намагається докладно роз'яснити вустами сценічних персонажів усі внутрішні мотиви драми й поряд із цим втілити алегоричний смисл оповідання. Ж. Пресгурвік висуває надважливу й надскладну моральну проблему, яку покликана розв'язати релігія, але у випадку історії про веронських закоханих стає зрозуміло, що задане запитання так і залишилося без однозначної відповіді. З іншого боку, наявність проблеми, тим більше суттєвої, що має буттєвий смисл, передбачає необхідність пошуку логічних пояснень, що доцільно осмислити з філософської точки зору (відповідно із ціннісними координатами аксіологічних підстав у визначенні сенсу існування в глобальному масштабі) і наука (психологія, соціологія, з огляду на показ у творі життєвої дійсності). У зв'язку зі змістовною наповненістю інтерпретації Ж. Пресгурвіком концепції трагедії У. Шекспіра в аналізованім музично-сценічному творі дослідний підхід слід шукати на перетині наук, вчень – музикознавства, літературознавства, соціології, психології й богослов'я, – адресуючись при цьому до філософської рефлексії як когнітивно-комунікативного методу пізнання й самопізнання. Л. Кияновська виділяє надважливу тенденцію в сучасній гуманістичній науці: «Сучасна гуманістична наука все більше тяжіє – і цілком справедливо! – до зближення аналітичної і синтетичної бази різних гуманітарних дисциплін, чи, точніше сказати, плідної взаємодії різних галузей *знання про дух*» (курсив мій, застосований для підкреслення концептуально важливого для пропонованого дослідження поняття. – Ф. С.) [94, с. 1].

Кінцевим пунктом дослідження в даному підрозділі є встановлення соціальних і духовних смислів європейської культури, які Ж. Пресгурвік вклав у свій твір і сукупність яких утворює світоглядну картину світу, що спирається в розглянутім мюзиклі на загальнозначущі гуманістичні й соціальні цінності, що стосуються кохання в умовах трагічної зумовленості, у кореляції з аксіологічними орієнтирами християнства. Однією із задач дослідження є прилучення автора роботи, громадянина Китаю, до моральних проблем європейської культури, пов'язаних із ідеалами гуманізму й християнською картиною світу, які оригінально перетворені в аналізованому мюзиклі Ж. Пресгурвіка «Ромео і Джульєтта».

Трагедія У. Шекспіра – геніальне, але не єдине трактування даного сюжету, який належить до категорії «вічних». Англійський драматург, як його блискучий інтерпретатор, в свою чергу, надихнув і, від століття до століття, до наших часів, продовжує інспірувати митців на подальші авторські прочитання історії Ромео і Джульєтти. Зокрема, інтерпретації славетного твору англійського драматурга в музичному театрі демонструють нові виразні смислові акценти в трактуванні знаменитого сюжету. Один з яскравих прикладів його вільного переказу демонструє сучасний французький композитор, поет та співак Жерар Пресгурвік у мюзиклі «Ромео і Джульєтта» (на власне лібрето, не дублюючи тексту трагедії У. Шекспіра), який був вперше поставлений 2001 році на сцені Паризького Палацу Конгресів. На наш погляд розуміння «картини світу», яка постає перед глядачем у названому творі, насамперед дає аналіз концептуальних засад, що визначають специфіку втілення гуманістичних цінностей, покладених в основу сюжету «Ромео і Джульєтти». Дієвим інструментом такого аналізу виявляється концепція німецького соціолога М. Вебера, яка розглядає соціальні процеси з позицій аксіології. Її наукові положення, як уявляється, щонайкраще дозволяють розкрити підстави конфлікту в знаменитій трагедії У. Шекспіра, який отримав своє подальше інтерпретаційне переосмислення в сценічному творі французького композитора. Отож у зв'язку з розглядом соціальних дій

персонажів з точки зору ціннісних орієнтацій в якості методологічного базису ми будемо спиратися на теорію «соціальних дій» М. Вебера.

Методи «розуміючої» соціології М. Вебера були впроваджені в сферу музикознавства дослідницею О. П. Шаповал [204, с. 248–392], яка застосувала теорію соціальних процесів, вивчаючи комунікативні взаємодії персонажів у творах, що складають класичний фонд світового мистецтва. Серед розглянутого нею матеріалу фігурує аналізований в пропонованій дисертації однойменній лірична опера Ш. Гуно й мюзикл Ж. Пресгурвіка. Тим не менш, концепція М. Вебера дуже ємна за наповненням, що дозволяє виділити в «картині світу» мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка риси, які залишилися поза увагою дослідниці, спираючись на її працю як відправний пункт нашої роботи. Аксіологічний підхід, який ліг в основу нашого методології дослідження, обумовлений необхідністю визначення ціннісних орієнтацій персонажів мюзиклу Ж. Пресгурвіка. У зв'язку із цим доречним бачиться подальше звернення до положень «розуміючої» соціології М. Вебера.

М. Вебер пропонує диференціацію соціальної дії, вирізняючи: «1) цілераціональну, якщо в основі її лежить очікування певної поведінки предметів зовнішнього світу та інших людей і використання цього очікування як “умов” або “засобів” для досягнення своєї раціонально поставленої і продуманої мети; 2) ціннісно-раціональну, засновану на вірі в безумовну – естетичну, релігійну або будь-яку іншу – самодостатню цінність певної поведінки як такої, незалежно від того, до чого вона призведе; 3) афектну, насамперед, емоційну, тобто обумовлену афектами або емоційним станом індивіда; 4) традиційну, себто засновану на тривалій звичці» [43, с. 628]. Аналізуючи мотиви поведінки людини в соціумі, М. Вебер мислить узагальнено, не зачіпаючи конкретних ситуацій, та звертає увагу на те, що зазначені типи орієнтації дії «являють собою створені для соціологічного дослідження понятійно чисті типи, до яких в більшій чи меншій мірі наближається реальна поведінка або – що зустрічається значно частіше – з

яких вона складається» [там само, с. 630]. Доказом доцільності обраного підходу німецький соціолог вважає лише результат дослідження [там само].

З метою наукової об'єктивності М. Вебер представляє мотиви соціальних дій поза аксіологічними оцінками поведінки конкретних особистостей (в проекції на наше дослідження – персонажів). Учений вважає, що наукове дослідження має базуватися на «свободі від цінностей», що слід розуміти правильно. Він закликає до толерантності – «політеїзму цінностей», оскільки соціальне життя вимагає пошуку компромісів, інакше не можна уникнути конфліктів: «Зіткнення цінностей по всіх усядах веде не до альтернатив, а до безвихідної смертельної боротьби, такої, як боротьба “Бога” і “диявола”» [там само, с. 565]. І людині доводиться приймати для себе рішення: яку з «цінностей, що борються, він відносить до “божественної” і яку – до “диявольської” сфери» [там само]. М. Вебер доходить висновку, що плід з дерева пізнання, який порушує спокійний плин людського життя, не може бути з нього усунутий [там само, с. 565–566], вказуючи також на релятивізм цінностей, їх відносність. Адже пошук компромісів визначає долю людини в соціальному світі: «компроміси існують, як знає з власного досвіду кожна людина, до того ж, на кожному кроці» [там само, с. 565].

У «Ромео і Джульєтті» У. Шекспіра трагізм долі героїв зумовлений безглуздою ворожнечею, причина якої невідома; якщо ж підставу конфлікту не визначено, то і розв'язати його неможливо.

У мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка представлені різні ціннісні орієнтації, які й визначають взаємодію персонажів, розвиток трагічного сюжету, оскільки всі події мають соціальні та особистісно-психологічні підстави. У кожного з персонажів власні погляди на життя і ситуації. За поведінкою головних героїв мюзиклу – Ромео і Джульєтти – стоїть Любов, себто, за М. Вебером – це приклад ціннісно-раціональної мотивації соціальних дій. Лоренцо наслідує релігійні цінності, водночас щиро співчуваючи закоханим. Дії священика визначені поєднанням традиційної та ціннісно-раціональної мотивацій. Та у своєму прагненні допомогти Ромео і

Джульєтті він складає детальний план дій, вдається до хитрощів, що дозволяє виділити в його вчинках цілераціональне підґрунтя. Афект керує поведінкою Ромео, який діє необачно під впливом смерті Меркуціо. Однак надалі, підкреслимо, хід подій визначений різністю цінностей – необхідністю виконувати розпорядження закону (його глашатаєм і гарантом виступає Принц) і слідуванню позову серця, порухам душі, яким підпорядковує своє життя Ромео. Соціальні дії персонажів твору, таким чином, тісно пов'язані з європейськими гуманістичними цінностями: проблемами сім'ї, влади, релігії, закону.

Ціннісні орієнтири, що фігурують у творі, та мотиви поведінки персонажів мюзиклу для наочності ми представили у вигляді таблиці. У лівій її колонці показані конфліктні пари, в правій – розкривається ціннісне підґрунтя конфлікту. Конфліктні пари в драматургії мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка представлені нами у формі таблиці (див. Додаток Б, таблиця 9).

Ворожнеча кланів Монтеккі й Капулетті є еквівалентом традиційних дій поза розумінням причин конфлікту, який, як наслідок, неможливо вирішити. Ворожнечі протистоїть Любов, що суперечить доводам розуму та усталеним соціальним нормам поведінки. Релігійні цінності взаємодіють в мюзиклі Ж. Пресгурвіка із загальнолюдськими, гуманістичними: загибель юних закоханих сприймається як кричуща несправедливість. Звідси виникає мотив теодицеї – Отець Лоренцо марно шукає виправдання смерті Ромео і Джульєтти в № 34 «J'sais plus» / «Я більше не знаю» («Господь, прости» / «Господь, пробач»). В перекладацькій версії Н. Олева «картина світу» розкриває схожість із карнавалом (№ 2, «Верона»), поглиблюючи розуміння підґрунтя дій героїв, які за різних обставин немов стають носіями певної «маски», тобто театрального амплуа, функції в сюжеті.

Сім'я в трагедії У. Шекспіра і мюзиклі Ж. Пресгурвіка постає як система контролю і регуляції соціальної поведінки людини. Трансляція сімейних цінностей здійснюється від покоління до покоління. В мюзиклі Ж. Пресгурвіка

підкреслено тему «Жінка в сім'ї: заміжжя». Кульмінацією її розвитку стає № 6 «Мужья – наша цель» / «Чоловіки – наша мета» («*Tu dois te marier*» / «Ти повинна вийти заміж»), де виявлено відмінність ціннісних орієнтацій Джульєтти, з одного боку, та її матері й Годувальниці, з іншого. Остання все ж стає на бік своєї вихованки, відчувачи себе другою і, мабуть, з позицій Годувальниці, справжньою матір'ю Джульєтти – бо вона її розуміє, співчуває її любові: № 16 «Два крыла любви» / «Два крила кохання» («*Et Voila Qu'elle Aime*» / «І, ось, вона покохала»). Годувальниці доводиться зробити вибір, відповівши на питання: яка цінність справжня, а яка – ні? І вибір зроблено: вона допомагає Ромео і Джульєтті поєднатися в шлюбі. Вибір доводиться здійснити і Лоренцо, коли Ромео просить повінчати його з Джульєттою, сподіваючись, що їх любов приведе до примирення сімей (№ 14 «Прохання про вінчання»): стати на бік батьків, які слідуєть усталеним нормам соціальної поведінки або ж послухати юного закоханого, що відкинув доводи розуму. Вибір доводиться здійснити і самим закоханим: слідувати сімейним цінностям їх родин чи бути вірними собі. У Тібальта теж є вибір: поступитися або ні своїми почуттями і принципами. Він обирає друге, визначаючи долю Меркуцію, а потім і свою.

Поведінка Тібальта, його світовідчуження, характер протилежні емпатії Ганса Сакса з «Нюрнберзьких мейстерзингерів» Р. Вагнера, здатного до самозречення в любові, – сприяти возз'єднанню суперника з господаркою свого серця. Згідно з інтерпретацією легендарного сюжету про Ромео і Джульєтту, що була здійснена в мюзиклі Ж. Пресгурвіка, ревності лише множать ненависть Тібальта до Ромео.

Загибель Тібальта запускає, ініціює процес, що веде до трагічної розв'язки у долі закоханих: його смерть знемилосерджує серця батьків Джульєтти, можливість відвертої розмови про коханого з ворожого клану видається вже цілком неможливою, внаслідок чого ситуація стає ще більш безвихідною. Люблячі батьки приймають рішення видати дочку заміж за Париса (нагадаємо, що на цей час Джульєтта вже таємно повінчана з Ромео).

Відступається після трагічного інциденту і Годувальниця, яка раніше співчувала закоханій парі. В російськомовній версії лібрето Н. Олева у цього персонажа є виразне висловлювання в № 26 «Пройдёт лишь ночь одна» / «Пройде лише ніч одна» («Demain» / «Завтра»): «Любов ви самі вбили, / Тібальт, твій брат, в могилі» (дослівний переклад українською мовою. – Ф. С.).

М. Вебер характеризує ситуацію вибору цінності індивідумом через символ дерева пізнання добра і зла: людині кожного разу необхідно зрозуміти, де Бог (справедливість), а де диявол (омана). Це положення німецького вченого цілком співзвучне ситуаціям мюзиклу Ж. Пресгурвіка. Взагалі, християнські мотиви в мюзиклі є наскрізними, в співвіднесенні з літературним першоджерелом зазнаючи «динамічного посилення» у контексті розвитку французьким композитором наскрізної лінії трагедійного сюжету із взаємодією в нім драми року та характерів. З міркувань різних персонажів повстає тема Божої волі, в творі протиставлені Бог та пекло, світло та пільма у символічному сенсі. З молитвою до Всевишнього звертаються леді Капулетті (в № 3 «Ворожнеча» у російськомовній версії), учасники дії, що залишаються на сцені після рішення Принца щодо подальшої долі Ромео, вбивці Тібальта (в № 23 «Бог почему?» / «Бог, чому?»; «Duo du desespoir» / «Дует відчаю»). Кульмінацією розвитку цієї, «наміченої пунктиром», лінії молитви, внутрішнього діалогу із Всевишнім є монолог Лоренцо (тридцятьчетвертий номер мюзиклу «J'sais plus» / «Я більше не знаю»; «Господь, прости» / «Господь, пробач»).

В мюзиклі знаходить розвиток тема приречення, зумовленості ходу подій, уготованої визначеного понад життєвого уділу, місії людини. Ідея Долі в мюзиклі постає двояко – як фатум, приречення, з одного боку, і призначення, промисел Божій, з іншого. Це шлях, який, у свою чергу, можна розглядати як *процес* і як *результат*. Про міфологему шляху в творчості Р. Вагнера пише О. П. Шаповал, мислячи її «символом-еквівалентом духовного сходження людського “Я”» [204, с. 48]. Персонажі У. Шекспіра, а затим і Ж. Пресгурвіка в його інтерпретації знаменитої трагедії, здійснюють шлях, обираючи власну

точку зору щодо ситуації, яка склалася у Вероні та безсмертної Любові, яка перемагає, переборює ненависть. З іншого боку, в творі Ж. Пресгурвіка дії суспільних груп та окремих індивідів у їх взаємообумовленості визначають «пропоновані обставини» (концептуальне поняття К. С. Станіславського) долі (у житті теж діють закони, які російський режисер віднайшов у дії театральної вистави), тоді як Божій промисел – призначення Ромео і Джульєтти, над якими тяжіє Рок, з одного боку, та вони усупереч цьому здійснюють місію примирення ворогуючих родів, однак ціною власного життя – з іншого. Зазначимо, що закохані, насамперед, слідують своїм почуттям, не відаючи зарані про їх приречення загинути і водночас через власну смерть подарувати суспільству злагоду⁷¹. У цьому сенсі характерним є № 13 «Дует на балконі» (див. російськомовний варіант лібрето). У ньому йдеться про небесну книгу, що є архетиповим смислообразом, який апелює до релігійної свідомості. Наведемо розгорнутий фрагмент тексту Н. Олева, що дасть можливість осягнути смислові глибини філософського розмислу закоханих (див. Додаток Б, таблиця 10).

Наголосимо, що мотив про «небесну книгу» введений автором російського лібрето мюзиклу Н. Олевом, в оригінальному французькому тексті відсутній. У французькій версії образ книги, в якій записана доля Ромео і Джульєтти, втілюється через алегоричний образ Поета. В Одкровенні Іоанна Богослова представлено видіння небесної книги: «І бачив я в десниці Того, Хто сидить на престолі, книгу, написану всередині й назовні, і запечатану сімома печатками» (Одкр. 5: 1). Дослідниця В. Андросова наводить безліч текстів, де фігурує символ небесної книги: він присутній в стародавній близькосхідній та античній традиціях, в Старому і Новому Завітах. Дослідниця посилається також на тлумачів священних текстів: «У цілого ряду древніх тлумачів можна зустріти розуміння книги Одкр. 5: 1 як сукупності відання про все творіння, про минуле і майбутнє. Латинський поет Пруденцій (348–405) вважає, що

⁷¹ Однак все ж, як буде показано далі, інтуїтивне усвідомлення місії – це ідея, яка проводиться спочатку У. Шекспіром, а потім отримує варіантне прочитання в аналізованих в нашій роботі однойменних опері Ш. Гуно та мюзиклі Ж. Пресгурвіка.

запечатана книга – це книга знання майбутнього (*qui conscium futuri librum resignat unus*). Західний тлумач VI ст. Апрінгій каже, що в книзі міститься весь існуючий створений світ, відкритий Богові: “... Бог осягає внутрішнє і знає зовнішнє” (... *praesentis mundi totius creatura, cuius interiora perspicit Deus et exteriora cognoscit*)» [61]⁷².

Постановник мюзиклу Реда вводить сценічний символ Долі, Фатуму-приречення, який втілено хореографічними засобами й прирівнюється до Смерті. Показово, що алегоричний персонаж присутній на таємному вінчанні Ромео і Джульєтти, супроводжуючи їх у найщасливіший момент їх життя як неблаганний Рок (див. № 17 «Благословение» / «Благословення» («*Aimer*» / «Кохати»). Учасниками вінчання в мюзиклі Ж. Пресгурвіка є також Лоренцо, Ромео, Джульєтта, Годувальниця, ченці, Смерть, балет; останній втілює образи Янголів, присутність яких означає, як можна здогадатися, благословення шлюбного союзу Всевишнім. У Вероні панує Смерть, а любов Ромео і Джульєтти в умовах, що склалися – це Любов-Смерть, і вирватися із зачарованого кола не вдається. У зв'язку з цим пригадується щасливе завершення комедії Лопе де Вега «Кастельвінес і Монтесес» («*Castelvines y Montesés*», 1590) на основі того ж «вічного» сюжету, де автор, як вважає З. Плавскін, розглядає «конфлікт між любов'ю, що з'єднує Росело і Юлію»⁷³, і ворожнечею двох сімей, яка перешкоджає їм відразу ж щасливо з'єднатися, як порівняно легко розв'язуваний за допомогою наполегливості та енергії закоханих» [140]. Як бачимо, Лопе де Вега розходиться з Шекспіром, оскільки трактує сюжет з позицій комедійного жанру.

З. Плавскін мислить цей твір Лопе де Вега як вираження особливостей драматургії великого іспанського генія: «П'єса іспанського драматурга написана за всіма правилами створеної ним “комедії плаща й шпаги”. Це – комедія інтриги, у якій зовнішня дію явно переважає над розробкою

⁷² Цитується електронний ресурс, без пагінації, див.: Глава II, Пункт 4.4.4. «Тлумачення запечатаної книги як книги долі»

⁷³ Імена головних героїв у творі Л. де Вега варіантно різняться з шекспірівськими.

характерів» [там само]. П'єсу «Кастельвінес і Монтесес» можна співвіднести зі знаменитою комедією Лопе де Вега – «Собака на сіні»⁷⁴. Так, літературознавець К. Державін пише про останню з позицій трактування в ній сили кохання, що є визначальним теж в історії про Ромео і Джульєтту: «Трактування любові як потужної соціальної сили чітко виступає в одній із самих талановитих комедій Лопе де Вега, що частково примикають до “палацового” жанру, – в “Собаці на сіні” <...>» [75]. Подібне щасливе завершення, зумовлене оптимістичним світосприйняттям, вірою в можливість розв'язати усі протиріччя життя, була чужою Р. Вагнеру в його операх, починаючи з «Летючого Голландця» і, зокрема, в «Трістані та Ізольді», де, на думку О. П. Шаповал, виникають паралелі до безсмертної трагедії про веронських закоханих У. Шекспіра на рівні смислообразів. Далі наведемо таблицю, представлену в монографії дослідниці [204, с. 56].

«Трістан та Ізольда» Р. Вагнера	«Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра	Смислове наповнення символів
День / ніч	Ранок, світанок, жайворонок / ніч, соловей	Соціальна реальність, об'єктивні обставини / правда серця, внутрішнє життя

Отже, день і ніч символізують в обох творах протиставлення соціальної реальності, об'єктивних обставин і правди серця, внутрішнього життя головних героїв. Додамо, що єднає ці твори також ідея Liebestod: Трістан та Ізольда приймають отруту / любовний напій, а Ромео і Джульєтта, не випивачи такого зілля все ж, як і вагнерівські герої, прийнявши Любов, прирікають себе на Смерть. Прагнення кохати один одного в обох випадках виявляється сильнішим за соціальні табу: подружня зрада Ізольди, яка такою не є, оскільки шлюб не був укладений за взаємної любові (так само як і Зіглінди з Хундінгом в тетралогії Р. Вагнера «Кільце нібелунга»); безглузда ворожнеча, яка накладає

⁷⁴ Перша публікація у 1618 році.

заборону на любов Ромео і Джульєтти. В обох випадках в показаних ситуаціях явлений архетип «забороненого плоду», який є вабливим, але, з іншого боку, лякаючим з позицій передбачуваних наслідків, і, у будь-якому випадку, протистояти своїм сильним почуттям ці легендарні пари не здатні. В мюзиклі Ж. Пресгурвіка символ табуйованого кохання знаходить вербальне втілення в номері 13 «Дует на балконі» («Le balcon» / «Балкон»). У французькому тексті якого є вираз «D'un amor interdit» / «Заборонене кохання» (підрядковий переклад з французької на українську мову. – Ф. С.). В російськомовному варіанті лібрето Н. Олева також є рядки: «*Как сладок плод запретный – / Ромео и Джульетты*» / «*Який солодкий плід заборонний – / Ромео й Джульєтти*» (підрядковий переклад з російської на українську мову. – Ф. С.).

Про значення розв'язки в трагедії пише Р. Вагнер в роботі «Твір мистецтва майбутнього»: «Для драматичного мистецтва найкращим і найбільш гідним предметом зображення представляється така дія, яка завершується одночасно з життям головного героя, яке отримує своє справжнє звершення із завершенням життя даної людини. Тільки така дія є істинною і розкривається для нас у своїй необхідності, заради здійснення якої людина вжила всі свої сили, яка була для неї такою необхідною і настільки важливою, що вона повинна була віддати заради неї всі сили, всю себе» [39, с. 249]. Р. Вагнер аргументує цю закономірність наступним чином: «Але в цьому вона переконує нас незаперечно тільки тоді, коли вона дійсно гине в напрузі всіх своїх сил, коли її особиста драма підпорядковується необхідності її єства; коли вона доводить нам істину свого єства не тільки своїми вчинками – вони можуть здаватися нам, поки вона діє, довільними, – але і жертвуючи своєю особистістю необхідності цих вчинків. Остаточне і повне подолання людиною свого особистого егоїзму, її повне розчинення в загальному розкривається нам лише в її смерті, але не у випадковій смерті, а в смерті необхідній, викликаній її вчинками, народженими всією повнотою її єства» [там само]. Зрештою, Р. Вагнер доходить висновку: «Торжество подібної смерті – найбільш гідне людини» [там само].

Як відомо, композитор не раз замислювався про зміну розв'язки своїх опер: він міркував, чи може zostатися Лоенгрін з Ельзою після оповіді про своє походження й назвавши своє ім'я, чи припустимо завершити тетралогію порятунком старого світу й богів, але все-таки Р. Вагнер в остаточному підсумку усвідомлював, що фінал змінити не в його силах, оскільки він витікає із глибинних закономірностей створюваного ним сюжету, міфологічних рис персонажів⁷⁵. Такою ж невідхильною в операх німецького генія є Смерть в Любові, Любов-Смерть (Liebestod).

В трагічній історії Ромео і Джульєтти в легендарному першоджерелі й прочитанні У. Шекспіра, на якому базуються музично-сценічні твори Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка, смерть героїв є невідворотною, їх сенс життя й загибель відзначають конститутивну відзнаку формули знаменитого сюжету про безсмертних закоханих.

Ідея втілення алегоричного смислу у виставі про Ромео і Джульєтту, здійснена в мюзиклі Ж. Пресгурвіка (образи Смерті, Ворожнечі, введення узагальненого образу Поета), виявилася в сучасних реаліях режисерського театру привабливою. У масштабному шоу на льоді І. Авербуха на цей же сюжет (2017), також задіяний алегоричний персонаж – Чума. Його втілила чемпіонка світу в парному катанні О. О. Домніна. Як і Смерть у інсценізаціях мюзиклу Ж. Пресгурвіка, цей образ постає як дієва сила, що впливає на свідомість, долю персонажів і хід трагічних подій. Саме ім'я персонажа льодового шоу інспіровано крилатою фразою з трагедії У. Шекспіра, вимовленою устами Меркуціо: «A plague o'both your houses!» («Чума обом домам!», переклад українською мовою В. Мисика). Таким чином, у показі «картини світу» легендарної історії про Ромео і Джульєтту творці вистави французького мюзиклу, автори спектаклю на льоді приходять до розуміння необхідності візуалізації символів, що розкривають суть подій завдяки виявленню та безпосередньому показу невидимих сил, які впливають на долю героїв, визначаючи закономірність трагічної розв'язки.

⁷⁵ Документальні факти сього наведені у монографії А. Ліштанберже [116, с. 143–144, с. 269].

Наведемо фрагмент твору, де йдеться про чуму у перекладі У. Шекспіра на українську мову В. Мисика в співвіднесенні з текстом оригінала й перекладами російською А. Григор'єва та Т. Щепкиної-Куперник (див. III акт, I сцену). Це дозволить проникнути в сутність роботи поета-перекладача, яка, як і праця постановників, виконавців, є творчою і інтерпретаційною (див. Додаток Б, таблиця 11).

Отже, взаємодію розглянутих смислообразів можна представити як логічний ланцюжок: Ворожнеча (як першопричина) → Доля (визначається сімейною неприязню, ненавистю) → Смерть (участь «отруєних» Ворожнечею, їх Доля).

Підведемо підсумки. Як впливає з аналітичної частини підрозділу, в мюзиклі Ж. Пресгурвіка, літературним першоджерелом якого явилась знаменита трагедія У. Шекспіра, в фокусі уваги знаходяться гуманістичні цінності європейського суспільства, залишаючи місце і для релігійного запитування. У творі взаємодіють філософія, релігія, міф (звернення до образів-архетипів та «вічного сюжету» трагічного кохання Ромео і Джульєтти, який за ступенем узагальнення можна співвіднести з історіями любові легендарних Трістана та Ізольди, Франчески і Паоло з «Божественної комедії» Данте, міфічної вавилонської пари Пірама і Тісби та ін.), що визначає теми і характер рефлексій дійових осіб мюзиклу. З висловлювань різних персонажів формується картина світу, яка корелює з цінностями суспільної свідомості, з гуманістичними, соціальними та християнськими поглядами. При цьому трагедія шекспірівських героїв не християнська, а, перш за все, гуманістична за своєю суттю. У той же час, у своїй концепції Ж. Пресгурвік виходить за межі показу соціальних дій і їх аксіологічної оцінки. Він по-новому втілює архетипи Смерті, Ворожнечі, Долі, підіймає всезагальні проблеми буття (корелює з алегоричним шаром вистави Реда). Таким чином, композитор виводить сценічну комунікацію на рівень показу не тільки соціально-дійсних, але й онтологічних процесів. Нарешті зазначимо, що вивчення картини світу мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка є базисом в осмисленні

авторського тексту як інваріантної основи постановниками і вокалістами, що визначає практичну спрямованість пропонованої дисертації.

Висновки до Роділу 2

В однойменних ліричній опері Ш. Гуно та мюзиклі Ж. Пресгурвіка різному втілюється ідея взаємодії історичного часу та вічності. В творі Ш. Гуно – це проблема моральної відповідальності перед Всевишнім у християнському розумінні (самогубство як смертний гріх). В добутку Ж. Пресгурвіка християнські цінності осмислюються з позицій гуманізму. В аналізованому мюзиклі історія кохання осмислюється з позицій соціального буття, життя серця, другим шаром оповідання виступає алегоричний підтекст, актуалізований у вербальному тексті та візуально-пластичними засобами (адресованими до зору, реалізованими через пластику рухів). В підрозділі 2.2 виявлено варіантність смислів у різномовних версіях лібрето аналізованого мюзиклу: французький оригінал та перекладацька версія Н.Олева – С.Цирюк, що враховується при співставленні їх з текстом літературного першоджерела.

Аналізовані в пропонованій дисертації опера Ш. Гуно й мюзикл Ж. Пресгурвіка, де у лібрето шедевр У. Шекспіра був використаний у якості сюжетної основи (з більшою чи меншою мірою відповідності тексту літературного першоджерела), являються самостійними й самодостатніми творами, по суті, авторськими інтерпретаціями лібретистів (Ж. Пресгурвік виступив в двох іпостасях – як композитор-лібретист). У наступному втіленні прем'єрної вистави мюзиклу вздрімаємо добудову ланцюжка: текст лібрето → оперний текст композитора драматурга → сценічний текст → втілення образів артистами сцени.

Автори лібрето опери й мюзиклу переосмислюють структуру п'єси відповідно до вимог жанру, що обирається ними. П'ять актів (двадцять чотири сцени) трагедії в опері перетворюються в п'ять дій (шість картин), а в мюзиклі – у два акти й тридцять п'ять номерів (у французькому оригіналі) та тридцять

шість номерів (у перекладацькій версії лібрето Н. Олева – С. Цирюк). Лібретисти не включають у тексти своїх добутків ті сцени трагедії, які носять інтермедійний характер (в основному – це діалоги слуг). Крім того, практично кожна сцена трагедії, включена в текст аналізованих творів, підлягає певним скороченням, у відповідності зі специфікою опери й мюзиклу як жанрів музично-театральних. Ж. Барб'є, М. Карре й Ж. Пресгурвік вводять відповідно в оперу й мюзикл написані ними сцени й номери, що не корелюють з текстом трагедії У. Шекспіра. Так, вони безперечно збагачують новими гранями образи діючих осіб, а також створюють нові конфліктні ситуації й несподівані повороти сюжету. В опері таких номерів набагато менше, чим у мюзиклі. Як приклад можна привести «Вальс Джульєтти» з I-ої дії, у якому експонований образ головної героїні у якості юної безтурботної дівчини, яка ще по-суті є дитям, не думає про любов, а також сцену вінчання із II-ої дії (у трагедії обряд залишається «за дужками» вистави, не зображаючись на сцені). У мюзиклі подібних авторських номерів набагато більше. Прикладами можу служити: № 4 «Предчувствие любви» / «Передчуття кохання» («Un Jour» / «Одного разу»), у якому головні герої мріють про глибоке почуття, № 7 «Короли ночной Вероны» / «Королі нічної Верони» («Les Rois du monde» / «Королі світу») – своєрідний гімн дружбі й задоволенням, № 12 «Маска мести» / «Маска помсти» («C'est Pas Ma Faute» / «Це не моя вина»), де Тібальт характеризується з несподіваного боку, № 16 «Два крила любви» / «Два крила кохання» («Et Voila Qu'elle Aime» / «І, ось, вона покохала»), що перетворює Годувальницю з комедійного персонажа в вельми глибокий з огляду на силу її почуття до вихованки, і інші номери.

Різняться в порівнянні з літературним першоджерелом характеристики персонажів. Цікаво, що і в опері, і в мюзиклі образ Джульєтти ідеалізований, а образ Ромео позбувається свого розвитку: лібретисти не включають у свої добутки 2 рефлексивні розсуди Ромео. Це монолог з I-ої сцени V акту (він починається словами: «Джульєтто, я з тобою сюніч ляжу. / Як це зробити? О, загибель! Швидко / приходиш ти до нас у час розпуки!», тут і далі переклад

В. Мисика) й з III-ої сцени того ж акту (він починається словами: «Як часто при смерті бувають люди / веселими; то, кажуть їх близькі – / остання блискавка. Чи ж маю звати / це блискавкою? Мила! О, дружино!»). Відповідно юний герой показаний спочатку подорослішавшим, коли дізнався страшну звістку (він приймає рішення купити отруту в аптекаря), а далі вже таким, що пізнав уже весь жах непоправної втрати (коли він, дивлячись на кохану, яка лежить в склепі, останній раз звертається до неї і приймає трунок).

В опері відбувається зменшення сюжетної лінії за участю Гертруди (в цьому творі, зауважимо, в персонажа є ім'я), няні Джульєтти, у мюзиклі ж Годувальниця (у фр. оригіналі *La Nurse* – мамка, як вона означена в перекладацькій версії В. Мисика, або ж няня) є трагічним персонажем, що глибоко спочуває й, щиро люблячи свою юну вихованку, із пострахом усвідомлює, в якій ситуації опинилась Джульєтта, яка покохала Ромео – спадкоємця ворожої родини. Комедійний персонаж, який викликає в оточуючих в певних ситуаціях посмішку і в трагедії У. Шекспіра, і в опері Ш. Гуно, і в мюзиклі Ж. Пресгурвіка. Здійснюючи цілераціональні дії (за М. Вебером), допомагаючи Джульєтті, вона, що підкреслено в творі Ж. Пресгурвіка, слідує волі серця. Вона нагадує плутів в комедіях положень, які, виступаючи підручними, борються за справедливість, викликаючи водночас у публіки сміх. В мюзиклі Ж. Пресгурвіка вона показана по-іншому – як персонаж, за духом близький Ромео і Джульєтті, Лоренцо. Вона не побоялась порушити соціальне табу, вона відважилася допомогти закоханим, незважаючи на пануючу у Вероні ненависть, що завдає Смерть. Вона молить Господа дати вихованці «два крила кохання», щоб Джульєтта змогла злетіти над жорстокими обставинами дійсності (див. №16 в аналізованій російськомовній версії лібрето).

Певним змінам підлягають у творі Ж. Пресгурвіка образи Принца, леді Монтеккі й леді Капулетті, Бенволіо, Париса й, нарешті, Тібальта. Говорячи про останнього персонажа, не можна не згадати про зміни, яким підлягає в порівнянні з літературним першоджерелом система драматургічних

конфліктів в опері й мюзиклі. Якщо в трагедії основним конфліктом стає протистояння любовно-ліричної лінії зі своєрідною «лінією ворожнечі», то в опері остання втрачає свій наскрізний характер і основним носієм конфліктного начала стає Тібальт, який здогадується, згідно із задумом лібретистів, про залицяння Ромео, та заступається за честь сестри. В цьому він подібний Валентину з трагедії «Фауст» Й. В. Гете та однойменної опери Ш. Гуно, шуту Герцога з опери «Ріголетто» Дж. Верді. У мюзиклі вчинки кузена Джульетти дістають іншу мотивацію: в арії «Пробил час» / «Настав час» («C'est le jour» / «Настав день») герой зізнається собі в пристрасі до кузини й клянеться убити Ромео з ревнощів.

Отже, лібрето опери Ш. Гуно «Ромео і Джульетта» і однойменного мюзиклу Ж. Пресгурвіка безперечно являються яскравими самобутніми літературними текстами, звісно зобов'язаними своєю появою безсмертному шедевру У. Шекспіра. Однак з моменту свого створення, сценічного втілення вони живуть своїм власним життям у контексті характерного для аналізованих музично-сценічних творів синтезу мистецтв. Лібрето цих творів представляє безсумнівну художню цінність у якості літературної основи розглянутих однойменних ліричної опери Ш. Гуно та мюзиклу Ж. Пресгурвіка на сюжет про безсмертних закоханих Ромео і Джульетту.

РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАГЕДІЇ «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА» У. ШЕКСПІРА В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ З ПОЗИЦІЙ РЕЖИСЕРСЬКОГО МЕТОДУ

На сучаснім етапі в театральному мистецтві стверджуються принципи режисерського театру, авторський підхід у режисурі торкнувся драматичного й музичного напрямків⁷⁶. При цьому, незважаючи на метаморфози, яким піддаються часом самі основи класичного театального мистецтва, принципи режисури К. С. Станіславського і його школи зберігають свою актуальність донині. Особливо це стосується аналізованих однойменних ліричної опери Ш. Гуно й мюзиклу Ж. Пресгурвіка, адресованих до життя серця, що потребує вживання в пропоновані обставини ролі, досягнення правди на сцені.

Система К. С. Станіславського передбачала вивчення режисером п'єси, складання ним подієвого плану («розвідка розумом», тобто дієвий аналіз п'єси) з подальшим пошуком засобів для втілення ідеї спектаклю в єдності із прочитанням характерів персонажів і збагненням їх взаємодії в сценічному просторі («розвідка тілом», тобто дієвий аналіз ролі). Великий російський режисер мріяв про співдружність із обдарованими акторами, здатними проводити в ході розбору п'єси, етюдів й репетицій власні художні рішення.

Друга частина системи викладена самим К. С. Станіславським [176–178]. Першу ж частину, яка стосується дієвого аналізу п'єси, знаменитий режисер провадив у своїх театральних роботах, однак послідовно викласти її він не встиг. Цю місію здійснили його учні, які доповнили вчення К. С. Станіславського, ґрунтуючись також на власному режисерському досвіді. Методика К. С. Станіславського щодо режисерського аналізу п'єси представлена в книгах його учнів-послідовників – М. О. Кнебель («Про дієвий

⁷⁶ Серед режисерських звершень ХХІ сторіччя, які спричинили великий суспільний резонанс внаслідок яскравого новаторського підходу, перелічимо деякі з спектаклів, вказуючи на авторську режисуру: авторська режисура Р. Уілсона – опера «Аїда» Дж. Верді, драматичні вистави «Сонети Шекспіра» (театр «Berliner Ensemble», 2009), «1914» (Національний театр у Празі, 2014), «Казки Пушкіна» (Театр Націй, Москва, 2015); авторська режисура О. Пі – опера «Аїда» Дж. Верді (диригент Ф. Жордан, Опера Бастилії в Парижі, 2013), драматична вистава «Король Лір» У. Шекспіра (Авиньонський фестиваль, Франція, 2015); авторська режисура К. Шлінгензіфа – опера «Парсифаль» Р. Вагнера (диригент П. Булез, Festspielhaus, 2004).

аналіз п'єси та ролі») [95] і Г. О. Товстоногова («Про професію режисера») [184]⁷⁷. Нам більш близькою виявилася режисерська методика, що викладена в книзі Г. О. Товстоногова. Ґрунтуючись на концептуальних засадах дієвого аналізу п'єси та ролі К. С. Станіславського, він сформулював послідовність п'яти найважливіших подій вистави. У підрозділі 3.2 режисерська концепція «К. С. Станіславського – Г. О. Товстоногова» буде осмислена у якості інструменту аналізу двох прочитань історії про Ромео і Джульєтту у музичнім театрі, а саме – опери Ш. Гуно та мюзиклу Ж. Пресгурвіка, що створені за знаменитою трагедією У. Шекспіра.

Нагадаємо також, що К. С. Станіславський провадив принципи режисури театру переживань в оперно-драматичній студії, дотримуючись розгляду тексту творів у єдності слова (мислимому в смисловому та фонетичному сенсі), музики, дії. Одним із учнів великого режисера був геніальний тенор С. Я. Лемешев. Сергій Якович, закінчуючи главу у своїй книзі «Шлях до мистецтва», присвячену навчанню в студії Костянтина Сергійовича Станіславського, писав: «Мені важко уявити собі, як би склалася вся моя сценічна доля, якби я не зустрівся зі Станіславським» [48]. Музикознавець О. Александрова торкається такої специфічної проблеми як робота з хором, адресуючись при цьому до досвіду великих режисерів ХХ ст.: К. Станіславського, В. Мейєрхольда, О. Саніна. Дослідниця відзначає, що в роботі з хором К. С. Станіславський розглядав хор як акторський ансамбль, що, згідно її спостереженням, стало частою практикою в сучасних оперних постановках. Для цього необхідно: «<...> приділяти увагу детальним розрахункам простору, створити для акторів масовки такі сценічні умови, які допоможуть учасникам хору у виконанні мізансцени» [7, с. 36]. Засади великого російського режисера застосовні й щодо жанра мюзиклу, де закони шоу-бізнесу сполучаються із прагненням правдиво показати характери,

⁷⁷ Про актуальність методу дієвого аналізу школи К. С. Станіславського свідчать публікації сучасних театральних діячів А. Смолко [171] і М. Смирнова [170]. Співвідносячи режисерську методику М. О. Кнебель і Г. О. Товстоногова, А. Смолко дістається висновку, що «інструменти аналізу по Г. О. Товстоногову мають закінчений, усвідомлений, ієрархічний стрій, у той час як методика М. О. Кнебель дає підстави трактувати її як своєрідну філософію інтуїції» [171, с. 87].

вірогідно розкрити драматичну колізію спектаклю. Зазначимо, що в інсценізації мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Реда продуманими є кожен акторський рух, зокрема, і в масовці⁷⁸.

Ще в 1989 році С. Бушуєва вбачила тенденцію, яка визначає закономірність вибору Ж. Пресгурвіком літературного першотвору, відзначеного трагедійним сюжетом – історія про веронських закоханих Ромео і Джульєтту уявлялась йому відповідною жанру мюзикла: «Напрям, у якому рухається мюзикл останні півтора десятиліття, – усе далі від “втішних казок”, усе ближче до трагедії, – зумовлюється стійкістю трагічного світовідчуття його аудиторії. З тих пір, як мюзикл відкрив для себе трагічну тему, йому стали доступні практично усі види життєвих колізій, усі типи героїв... Недавній співець щоденності, останнім часом він претендує саме на неповсякденне. Не “середні стани”, а “полюси” людського існування (“життя й смерть”, “щастя й страждання”) – от на що тепер замахується мюзикл» (цит. за: [10, с. 50]). Художня практика новітніх творців мюзиклів підтверджує дане положення: написання шлягерів, яскравість образів, прагнення поставити вражаюче шоу й водночас глибина у розкритті драматичних ситуацій. Серед числа творів, де показані надзвичайно сильні емоції, драма героїв, окрім мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка (2001), слід назвати такі твори як «Собор Паризької Богоматері» Р. Коччанте (1998), кіномюзикл «Танцююча у темряві» (2000; фільм, відзначений багатьма номінаціями й кінопреміями, автор музики й виконавиця головної ролі – ісландська співачка Бьорк), «Віднесені вітром» Ж. Пресгурвіка (2003). Льодовий спектакль «Ромео и Джульєтта» продюсерської компанії І. Авербуха поєднало надбання балету на льоді, мюзиклу, шоу з використанням піротехніки, повітряної гімнастики, створенням ефекту дощу. У виставі поєдналися протилежності – льод і

⁷⁸ В. Мовчан у дисертаційному дослідженні, присвяченому жанру ліричної опери, у Розділі 2 здійснює порівняльний аналіз лібрето ліричних опер і їх першоджерел. Стосовно опери Ш. Гуно по трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра з її акцентом на темі завад кохання, дослідниця доходить висновку про максимальну відповідність лібрето подіям у літературному першоджерелі, не здійснюючи деталізованого компаративного аналізу [124, с. 109]. Мюзикл «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка у вітчизняному музикознавстві дотепер не ставав предметом дослідної уваги, зокрема, з позицій єдності режисерської методики та лібретистики.

полум'я, льод і вода. Музику до шоу написав Р. Ігнат'єв, з яким І. Авербух співпрацював теж при створенні льодових вистав з подібними жанровими ознаками, що закономірно вписуються у визначення «мюзикл на льоді» – це «Вогні великого міста» (2010), «Руслан та Людмила» (2017). Роман Ігнат'єв являється також автором мюзиклу «Монте-Кристо», прем'єра якого відбулася 1 жовтня 2008 року на сцені театру Московської оперети. Виконавиця ролі Джульєтти в льодовому шоу продюсерської компанії І. Авербуха Тетяна Тотьмяніна в одному з інтерв'ю сказала, що емоції персонажів вказаного вище мюзиклу на льоді значно перевищують рівень повсякденності, і, слід додати, це необхідно враховувати інтерпретаторам історії про веронських безсмертних закоханих загалом.

Оскільки автор дисертації є вокалістом, обрана для дослідження наукова проблема відповідає професійним задачам, які вирішуються співаками-акторами в їхній художній практиці. Метод «дієвого аналізу п'єси», що екстраполюється у виконавське музикознавство, дозволить опанувати текст лібрето двох музично-сценічних прочитань «Ромео і Джульєтти» У. Шекспіра з інших щодо вказаного вище дослідження В. Мовчан позицій (тобто жанрової специфіки музично-сценічного твору). В даному Розділі постає завдання осягнути специфіку пропонованих обставин, які визначають дієвий план твору, функції персонажів в контексті сценічної дії.

3.1. Режисерський аналіз однойменних опери Ш. Гуно й мюзикла Ж. Пресгурвіка. Загальнометодичні настанови

Для створення спектаклю необхідно винайти ідею постановки, провести основну думку, переконливо донести її до публіки. У першу чергу, потрібно відштовхуватися від жанру інтерпретованого твору. Літературним першоджерелом обох аналізованих добутоків явилася знаменита трагедія У. Шекспіра. Кожний з композиторів по-своєму її інтерпретував. Ш. Гуно створив геніальний зразок ліричної опери, Ж. Пресгурвік написав мюзикл,

який прославив його на увесь світ. Обидва автора зуміли донести до реципієнтів проблему, яку підіймає англійський драматург у триєдності соціального, морального, психологічного аспектів.

Мюзикл традиційно пов'язують із легким жанром, шоу-бізнесом. Однак трагедійний сюжет повісті, сумнішою якої нема на світі, змушує настроїтися на серйозний лад. Ж. Пресгурвік привніс у фабулу цікаві деталі, які визначили оригінальність трактування персонажів і ситуацій. Знайома усім історія розказана дещо по-іншому, однак віхи трагедійного сюжету збережені. Композитор у співтворчості з постановником Реда створив спектакль з номерами-шлягерами, виразним візуально-пластичним шаром; зі сцени історія доноситься дохідливо, відчувається прагнення до яскравості, ефектності, що не суперечить глибині світоглядної концепції вистави. Ж. Пресгурвік не побоявся сміливо висловитись, порівнюючи Ненависть / Ворожнечу з повією – «*Cette putain de haine qui vous prend tout*» / «ця проститутка-ненависть відбирає у тебе все» (підрядковий переклад. – Ф. С.) (І дія, № 3 «*La Haine*» / «Ненависть», «Вражда» / «Ворожнеча», леді Капулетті та леді Монтеккі); він прямолінійний, кажучи про шлюб, заявляючи вустами досвідчених жінок про те, що в нім не завжди панує кохання, але вийти заміж – мета кожної представниці прекрасної статі (І дія, № 6 «*Tu Dois Te Marier*» / «Ти повинна вийти заміж», «Мужья – наша цель» / «Чоловіки – наша мета», леді Капулетті й Годувальниця). Однак у творі панує лірика кохання двох юних сердець, що розвертається в єдності із трагедійною лінією сюжету. Осмислюючи любов як почуття, що обумовлює мотивацію дій і сенс буття Ромео й Джульєтти, Ж. Пресгурвік солідарний із Ш. Гуно, однак його текст все-таки має на увазі використання яскравих акцентів у музично-сценічній дії відповідно до духу естрадного мистецтва й шоу-бізнесу, наприклад, у знаменитім сьомому номері I-ої дії («*Les Rois du monde*» / «Королі світу», «Короли ночной Вероны» / «Королі нічної Верони», що виконують Ромео, Бенволіо й Меркуціо). Видовищний і динамічний мюзикл Ж. Пресгурвіка передає дух юності, щастя

першого кохання, композитор розповідає історію трагедії У. Шекспіра на новий, сучасний лад.

Якщо ж звернутися до графічно фіксованих текстів розглянутих опери й мюзиклу, то можна дійти висновку, що вихідне повідомлення зчитується, а потім на його підґрунті генерується нова художня інформація; композитор, адресуючись до «вічного сюжету», створює його нове оригінальне прочитання, так само як і постановники, які формують концепцію спектаклю в співтворчості з виконавцями (в цім ми слідуємо концепційним засадам Ю. Лотмана, що окреслені у Розділі 1 пропонованого дослідження).

Задача постановників і виконавців обох розглянутих опусів – показати перше кохання, яке народилося в умовах ненависті родин. Завдання виконавців партій Ромео і Джульєтти – закохатися один в одного, тобто пережити на сцені відповідний стан так, щоб глядач їм повірив, увірував у їхню юність, щирість, цілковиту взаємну довіру, чистоту, неможливість жити один без одного. Фальш відразу ж буде помічена публікою, викликаючи розчарування.

Незважаючи на те, що Ш. Гуно і Ж. Пресгурвік звернулися до спільного першоджерела, їх інтерпретації історії про Ромео і Джульєтту не ідентичні, про що свідчить, зокрема, варіантне тлумачення ними конфлікту, про що йшлося в Розділі 2. Однак ми повернемося до цієї проблеми, оскільки сценічне втілення конфлікту є однією із центральних проблем режисури. В обох музично-сценічних творах зображена перша любов, що подібна до прекрасної квітки, яка розпустилася в невідповідних для цього умовах. Конфлікт в трагедії У. Шекспіра – протистояння закоханих лінія ворожнечі в трагедії У. Шекспіра. Можна у зв'язку із цим побачити відповідність трактування «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту у кінофільмі-балеті 1968 року на музику увертюри-фантазії П. І. Чайковського «Ромео и Джульетта» у постановці хореографів Наталії Риженко й Віктора Смирнова-Голованова, де немає диференціації лицарів за приналежністю клану Капулетті або Монтеккі, вони усі мають однакові облатунки. Однак цей конфлікт доповнений в опері Ш. Гуно ще й

внутрішнім конфліктом (при інтерпретаційному прочитанні твору в умовах мистецтва сцени важливо диференціювати зовнішні та внутрішні дії, усвідомлюючи їх взаємозв'язок) – мотивом релігійного каяття, коли Ромео і Джульєтта, приходячи до тями перед смертю, розуміють, що вчинили щонайбільший гріх, слід додати – один з найтяжчих у християнстві, – самогубство⁷⁹. Останні слова, проспівані дуєтом згоди Ромео і Джульєттою і завершальні в опері – «Seigneur, seigneur, pardon nez nous!» (текст оригінала на французькій мові) / «Господи, Господи, прости нас!» (дослівний підрядковий переклад. – Ф. С.), «Господь... Господь... Прости мене!» (еквіритмічний переклад лібрето опери С. Стефанович) / «Господи... Господи... Вибач мене!» (дослівний підрядковий переклад. – Ф. С.). Адже для глибоко віруючої людини – абата Ш. Гуно – тема самогубства як гріха перед Всевишнім постає важливим моральним питанням, яке він підняв у розглянутій ліричній опері. У ліричній опері «Ромео і Джульєтта» релігійна проблематика визначає одну з основних ліній сюжету, реалізуючись у прагненні головних героїв узаконити своє кохання перед Всевишнім. Ця драматургічна лінія пов'язана також з фігурою Лоренцо, який поєднав люблячі серця у таємному церковному шлюбі.

Закохані показані в опері як істинно віруючі католики, для яких істинне кохання визначає подружній союз. Вони обвінчалися таємним шлюбом, який не легітимізує їхні стосунки в соціальному просторі. З цих же позицій немислимим для Джульєтти є шлюб з Парисом після того, як вона стала дружиною Ромео перед Всевишнім.

У мюзиклі Ж. Пресгурвіка, окрім конфлікту, пов'язаного із протистоянням родин, представлений ще один – ліричний, обумовлений почуттям нерозділеного кохання Тібальта до кузини Джульєтти, яка представляється йому дівчиною-ідеалом. У зв'язку із цим ще більш зрозумілою стає для публіки та несамовитість, яку викликає у нещасного закоханого таланливий суперник, до того ж приналежний до ворожого клану.

⁷⁹ Цілком по-іншому трактовано цю сцену в мінівиставі на сцені С. Бероєва та Т. Навки (див. у підрозділі 1.3).

Розбите серце й прагнення захистити честь родини – двоскладна мотивація дій Тібальта, бінарний конфлікт у мюзиклі Ж. Пресгурвіка.

Убивство Тібальта на дуелі стає вирішальним поворотом Долі, подією, після якого трагічний фінал уже невідворотний. Це ясно відчувається в драматургічній концепції Ж. Пресгурвіка, де трагічна розв'язка сприймається в єдності зі смислообразом Долі-Смерті. Онтологічну вертикаль твору Ж. Пресгурвіка формують Любов, Смерть, Доля, Ворожнеча, які мисляться як фатальні сили, що правлять світом. У мюзиклі дістає осмислення також тема зв'язку людини з Богом. Композиторський задум Ж. Пресгурвіка у єдності з його сценічним втіленням Реда, на нашу думку, співзвучний шуканням епохи режисерського театру, що тяжіє до візуальної символіки.

В опері Ш. Гуно важливе місце належить хору, який створює соціальне тло дії й формує «масовку» вистави; у Ж. Пресгурвіка окрім сумісного співу цю функцію виконує також пантомімічний, хореографічний, авробатичний компоненти спектаклю, візуально-пластичні засоби, що є багатоплановими за своєю виразністю. Масові сцени додають об'єму в окресленні музично-сценічної дії, відтінюючи портретні образи головних діючих осіб аналізованих творів. Опері Ш. Гуно вони додають масивності, мюзиклові Ж. Пресгурвіка – потужності, видовищності.

Що ж стосується конфлікту в творі Ж. Пресгурвіка, то його розв'язкою стає примирення двох родин, усвідомлення безглуздості ворожнечі, яка забрала життя юних нащадків двох сімей. У цім Ж. Пресгурвік залишається зостається вірним, на відміну від Ш. Гуно, літературному першоджерелу. Опера завершується передсмертним дуєтом закоханих, і для фінального мораліте з трагедії У. Шекспіра вже не залишається місця, виникає відчуття, що Любов уже заповнила увесь часопростір твору. У фіналі мюзиклу – № 35 «Плачьте» / «Плачте» («Couprables» / «Винуваті») – на сцену виходять леді Монтеккі й леді Капулетті, Годувальниця (крупний план) і усі учасники спектаклю (загальний план), спільно персоніфікуючи композиторську ідею непоправної для матерів втрати. Годувальниця також виступає в материнській

іпостасі, про що переконливо пересвідчує зміст № 16 «Два крыла любви» / «Два крила кохання» («Et Voila Qu'elle Aime» / «І, ось, вона покохала»).

Підбір співаків-акторів на ролі – відповідальний етап, що в значній мірі забезпечує успіх спектаклю. Виконавці повинні відповідати амплуа, що ставить вимоги до зовнішніх і вокальних даних, акторської органіки. Співакам-акторам необхідно втілити партитуру дій у єдності зовнішнього й внутрішнього (духовного й душевного, психологічного) планів. При цьому сама музика повинна підказати вірну інтонацію, відповідні жести, рухи. Постановнику необхідно мати тонке драматургічне чуття, яке дозволяє досягти органічної єдності музики й сценічної дії у виставі (буд-то балет, опера, мюзикл). Тому авторський текст в єдності усіх його складових повинен бути глибоко відчутим, будячи в його свідомості конкретні образи (зорові, кольорові, кінестичні, забарвлені емоціями). Постановнику необхідно створити концепцію спектаклю, відчути й відтворити певну атмосферу, що пануватиме у виставі, відповідно концептуальним засадам музично-сценічного опусу, а для цього слід володіти інформацією про композитора, твір, епоху, у яку добуток створювався, – тобто мати творчу уяву, фантазію, вміти мислити й водночас надбати різнобічні знання. «Правою рукою» режисера є сценограф.

Говорячи про сценічне життя мюзиклу Ж. Пресгурвіка «Ромео і Джульєтта» слід вказати на різносторонність особистості Реда, який виступив хореографом-постановником, сценографом. Дієвий план створеної ним вистави є вельми складним, в ньому застосовуються різнопланові візуально-пластичні засоби, вимагаючи від виконавців відповідної професійної підготовки,.

Після розподілу ролей необхідно розписати партитуру дій по кожній ролі. Деякі вказівки є в тексті автора твору (в сучасному режисерському театрі постановник не завжди їх дотримується, співпрацюючи з композитором-сучасником або ставлячи класику), а якісь деталі режисер додумує сам. Яскраві приклади цьому зустрічаємо в режисурі К. С. Станіславського, у тому

числі, оперній. Показово, що різні національні версії спектаклю «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка відрізняються (інсценізація мюзиклу була здійснена, зокрема, у Франції, Канаді, Бельгії, Англії, Угорщині, Голландії, Росії, Австрії, Кореї). Наприклад, у спектаклі передбачений образ Смерті, варіантно втілюваний засобами хореографії у французькій та російській версіях, що створює різні смислові нюанси при втіленні даного архетипу⁸⁰.

Інтерпретація має на увазі пошук неординарних рішень, які можуть призводити до появи нових значеннєвих підтекстів, часом досить красномовних і вагомих. Постановники можуть вводити в сценічний простір нові деталі. Наприклад, торт зі свічами, який не значиться в графічно фіксованому авторському тексті в I дії опери Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта», але введений у постановку Метрополітен Опера 2007-го року (диригент – П. Домінго, режисер – Гі Йостен, Ромео – Р. Аланья, Джульєтта – А. Нетребко). Торт включений у контекст спектаклю як атрибут святкування дня народження Джульєтти. Поява в сценічному просторі торта і задування винуватницею свята свіч на ньому змушує сучасного глядача впевнитися в тому, що бал присвячений до конкретної врочистої події. Даний приклад привнесення деталей – це свого роду «Вірю!», що ініціювало згадати нас про режисерську установку К. С. Станіславського, який домагався від акторів правди в мистецтві перевтілення, життєвої вірогідності в пропонованих обставинах.

Підведемо підсумки. Інтерпретація художнього тексту виявляється можливою завдяки дії механізму перекладу (згідно з концепцією Ю. Лотмана). Механізм перекладу в мистецтві означає переключення в іншу систему художньо-естетичних координат, будь то авторське трактування лібретистом, а затим композитором «вічного сюжету» або ж інсценізація музично-театрального твору. Ж. Пресгурвік здійснює переклад змісту шекспірівської

⁸⁰ Підійдемо з іншого боку – інтерпретація та навіть режисура ролі з боку лицедія: будь-то артист в драматичному, співак-актор у музичному чи танцівник у хореографічному театрі. Як доводить Г. Ганзбург, існує таке явище як «пісенний театр» [55]. І тут співаку-актору необхідно вжитися в образ, пропоновані обставини, спираючись на свого партнера у дуєті з фортепіано або ж оркестр під орудою диригента.

трагедії на мову новочасної доби, завдяки чому історія про Ромео і Джульєтту стає дохідливою, близькою сучасній публіці, зокрема, молоді. Ш. Гуно розповідає історію про Ромео і Джульєтту, адресуючись до створеної ним жанрової моделі ліричної опери, водночас вводячи в контекст твору власне судження морально-релігійного характеру про гріховність самогубства. Таким чином, композитор, який узявся за інтерпретацію «вічного сюжету» у рамках обраного ним жанру, що має власні закони, стає «перекладачем» на мову часу. Таким «перекладачем» являється не тільки композитор, але й режисер спектаклю. Так, в концепції вистави мюзиклу Ж. Пресгурвіка важливе значення має візуальна символіка (зокрема, образ Смерті), вирішена акторсько-хореографічними засобами. Цей пласт сценічного тексту актуалізує глибинний смисловий шар авторського тексту Ж. Пресгурвіка – лібретиста та композитора в одній особі. У зв'язку із цим, першочергова задача режисера – знайти в інтерпретованому опусі актуальні для сучасників образи, ідеї й донести їх спочатку до театрального колективу, виконавців, які є колегіальними інтерпретаторами, співтворцями сценічного твору, а затим – реципієнтів вистави. Необхідно уявити й втілити оригінальну художню концепцію спектаклю.

3.2. Два прочитання трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в музичному театрі з позицій лібретистики в єдності з методом дієвого аналізу К. С. Станіславського

Представимо схематично подієвий план п'єси У. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» відповідно режисерській методиці учня К. С. Станіславського Г. О. Товстоногова.

Вихідна подія (подія, яка знаходиться за межами сценічної дії, вона виступає як задана ситуація) – віковічна ворожнеча двох родин без розуміння причин конфлікту. *Основна подія* (пов'язана з початком боротьби в наскрізній дії, виступаючи провідною обставиною п'єси) – зустріч на балу Ромео і

Джульєтти, народження їх заборонної любові. *Центральна подія* (вищий пік боротьби в наскрізній дії) визначається загостренням конфлікту у результаті «проростання» протиріччя вихідної події в контексті наскрізної дії. У п'єсі У. Шекспіра такою подією зіткнення, результатом якого стала загибель друга Ромео Меркуціо й кузена Джульєтти Тібальта. Центральна подія у творі англійського драматурга повертає хід дії до невідвортної розв'язки. *Фінальна подія* (на ній завершується боротьба в наскрізній дії, вичерпується провідна пропонована обставина) – самогубство Ромео й Джульєтти. *Головна подія* (сама остання подія спектаклю, у ній виражається ідея спектаклю, вирішується доля провідної обставини) – примирення родин.

Якщо ж адресуватися до знаменитого чеховського постулату про обов'язковий «постріл зарядженої рушниці, яка висіла на стіні на початку п'єси», то ці постріли повинні відбуватися на всіх зазначених подієвих етапах п'єси, крім вихідної події, яка виступає в якості заданої ситуації, визначаючи атмосферу дії, а надалі зумовлюючи входження в законні права провідної пропонованої обставини. Найбільш потужний «постріл» припадає на центральну подію п'єси. У трагедії У. Шекспіра цей принцип працює максимально: саме тому юні нащадки двох ворогуючих сімей покохали один одного; Тібальт не поступився своїми принципами, коли щастя закоханих здавалося можливим після того, як вони одружилися; Ромео і Джульєтта гинуть, хоча якби закоханий отримав інформацію про задум Лоренцо, цього б не сталося; якби Ромео опинився в гробниці, коли його дружина прийшла в себе, події б розверталися далі по-іншому. І все-таки спектакль несе в собі життєствердну оптимістичну ідею, що спрямована в майбутнє, – смерть закоханих хоч і явилась страшним, жорстоким уроком, однак примирила клани, завершивши нескінченні кровопролиття.

Виникає паралель з творчістю Р. Вагнера. Лоєнгрін, Ромео и Джульєтта – ці герої покинули цей недосконалий світ, – небесний посланець та осяяна світлом Любові юна пара, що здійснила велику місію примирення ворогуючих сімей. Світ в опері Р. Вагнера показаний як такий, де Лоєнгрін не зміг знайти

любові, що ґрунтується на цілковитій довірі поза запитань, сумнівів, навіть знання минулого, походження та імені коханого. Любов янголоподібних Ромео і Джульєтти не витримала зіткнення з соціальними реаліями життя, де їх почуття сприймалися недопустимими. Вихід був один – залишити цей недосконалий світ. В Лоенгріна не було вибору, оскільки тільки за умови такої абсолютної Любові з боку Ельзи він міг залишитися в цьому світі, що зумовлено сутнісною природою небесного посланця. Ромео і Джульєтта втратили сенс життя, оскільки саме велике почуття визначало наповнення їх існування. Для Ромео і Джульєтти життя без коханої людини явилось позбавленим сенсу, ця втрата сприймалася ними як ніщівна, що зруйнувала мотивацію існування в цьому світі. Життя скінчилось, а Любов сягнула вічності, про це йдеться в передсмертному монолозі Ромео в мюзиклі Ж.Пресгуріка, а в варіантному прочитанні тексту Н. Олевом знаходимо слова «жизнь короче любви» / «життя коротше любові» (дослівний підрядковий переклад на українську мову. – Ф. С.).

У ситуаціях, обумовлених провідною пропонованою обставиною «Ромео і Джульєтти» У. Шекспіра, необхідно вирізнити два силові полюси: прагнення до примирення родин протистоїть завзятій сліпій ворожнечі. У зв'язку із цим слід позначити функції двох сценічних персонажів – Тібальта й Лоренцо. Перший з них – завзятий поборник честі роду, що не усвідомлює безглуздість ворожнечі, другий – миротворець, який, підтримуючи закоханих, стоїть за примирення сімей. Через ставлення до ситуації провідної пропонованої обставини визначається функція персонажа в сюжеті, яка слугує відправним початком у шуканні акторських засобів для детальної розробки образу, пізнання натури героя. Персонажі включаються в провідну пропоновану обставину. У контексті наскрізної дії на кожному етапі розвитку сценічного процесу артистові необхідно знайти ключ до специфіки пропонованих обставин його ролі в даний момент сценічного життя героя твору. Слід розкрити внутрішнє буття персонажа, зрозуміти його характер,

ставлення до інших людей і світу (у соціальному, психологічному, буттєвому сенсі).

Тібальт у п'єсі У. Шекспіра є противником примирення, про це свідчать його слова, адресовані Бенволю, коли останній просить племінника Капулетті розняти слуг двох родин, оскільки ті б'ються на вулиці, пропонуючи при цьому застосувати силу. Процитуюмо Тібальта з цієї розмови: «З мечем про мир? Ненавиджу це слово, / як пекло, всіх Монтеккі і тебе. Тримайся ж, боягузе!» (У. Шекспір «Ромео і Джульєтта», акт I, сцена I, переклад В. Мисика). В цих словах ясно прочитується характер персонажа, його життєва позиція. Таким же запальним, конфліктним персонаж показаний як в опері Ш. Гуно, так й у мюзиклі Ж. Пресгурвіка. Однак в творі Ж. Пресгурвіка у персонажа мотивація для конфлікту подвійна. Про походження непримиренної родової ненависті Тібальта з дитинства, виховання, яке він отримав йдеться в № 12 «Маска мести» / «Маска помсти» («C'est Pas Ma Faute» / «Це не моя вина»), а серце своє персонаж розкриває в № 19 «Пробил час» / «Настав час» («C'est le jour» / «Настав день»), де він практично висповідається перед самим собою в коханні до Джульєтти. Як і кохання Ромео і Джульєтти – це заборонний плід, що зумовлено соціальним табу. Після другого номеру «Верона» у російськомовній версії лібрето слідує розмовний фрагмент: серед голосів чується образа в бік Тібальта, якого обізвали кровозмішувачем: «Тібальт, кровозмішувач!». Можливо все ж таки оточуючі щось помічають в поведінці кузена Джульєтти, що вказує на його таємну пристрасть?

Наведемо також слова Лоренцо із трагедії У. Шекспіра, якими він аргументує свою згоду обвінчати Ромео із Джульєттою (у них міститься ключ до розуміння сценічного персонажа-миротворця): «Ходім, гонивітре. Тобі в цій ділі / я поможу для однієї цілі: / після союзу вашого, ачей, / любов'ю стане злоба двох сімей» («Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра, акт II, сцена III, переклад В. Мисика).

Усвідомити роль Лоренцо як ключового персонажа в інтерпретаціях історії про веронських закоханих допоможе знайомство з «Монологами Джульєтти» В. С. Губаренка та льодовім шоу «Ромео і Джульєтта» І. І. Авербуха. В творі українського композитора (лібрето М. Р. Черкашиної-Губаренко) представлено пряму мову двох персонажів рефлексивного типу – патера Лоренцо і Джульєтти. Режисерка Ю. І. Поліщук, ґрунтуючись на власному досвіді інтерпретації «Монологів Джульєтти» В. С. Губаренка, про Лоренцо пише наступне: «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 – священик, 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» [144, с. 91].

Далі розглянемо події «Ромео і Джульєтти» У. Шекспіра у двох композиторських прочитаннях в співвіднесенні з літературним першоджерелом з позицій дієвого аналізу кожного з цих творів.

Вихідна подія. У трагедії У. Шекспіра є Пролог, який розкриває задану ситуацію п'єси, передвіщаючи також і її результат – смерть закоханих й примирення родин, тобто об'єднує події трагедії від початку до головної події. Лірична опера Ш. Гуно також відкривається Прологом, що виконується хором. У ній мова йде не тільки про соціальну обставину трагедії, жорстоку долю, але й анонсується хід майбутніх подій твору – кохання Ромео і Джульєтти, за яке їм припало заплатити життям. Про примирення родин, на противагу Прологу в трагедії У. Шекспіра, немає й слова. Таким чином, у Пролозі опери Ш. Гуно поєднуються функції презентації вихідної обставини й анонсу основної й фінальної подій, остання ж вичерпує провідну пропоновану обставину опери (смерть легендарних закоханих). Однак на відміну від Прологу трагедії У. Шекспіра, тут відсутній навіть натяк на

головну подію твору великого англійського драматурга. У мюзиклі Ж. Пресгурвіка також є Пролог. У французькій оригінальній версії він відходить від літературного першоджерела, оскільки Ж. Пресгурвік вважає – історію про Ромео і Джульєтту знають в усім світі, вона публіці знайома. Тому він міркує про те, що «нічого не є новим у цьому світі» і «усі історії повторюються». Російський художній переклад Н. Олева близький по змісту Прологу літературного першоджерела, однак у ньому задана лише вихідна подія, яка послужила тлом сюжету. Далі – № 2 «Верона» («Verone»), де композитор-лібретист розкриває атмосферу, що панує в місті, ситуацію, заручниками якої стали веронці. Таким чином, цей номер є корелянтом прологу до п'єси У. Шекспіра поза безпосередніх текстових відповідностей. Наступний номер мюзиклу № 3 «Ворожнеча» – це quasi-дует леді Капулетті та леді Монтеккі з хором, де сама назва у двох варіантах (у французькому оригіналі та перекладацькій версії Н. Олева) є промовистою, виразною, визначною для розуміння вихідної ситуації твору. Отже, у мюзиклі інформація про антагонізм, протистояння двох родин, що представлена в Пролозі трагедії У. Шекспіра, «забарвлюється» особистісним сприйняттям ситуації (з позицій правителя Верони Ескала в № 2 та матерів у № 3).

Основна подія. В опері Ш. Гуно слідом за Прологом I дія безпосередньо відкривається картиною балу, який служить соціальним тлом знайомства Ромео і Джульєтти, тобто здійснюється прямий перехід до основної події музично-сценічного твору. Атмосфера ворожнечі показана в ліричній опері в той момент, коли в співрозмовникові Джульєтти Тібальт впізнає супротивника Ромео. У мюзиклі Ж. Пресгурвіка доленосна зустріч Ромео і Джульєтти відбувається після сватання Париса. Думка батьків розділилася. Мати вважає Париса вдалою партією для доньки (див. № 6 «Tu Dois Te Marier» / «Ти повинна вийти заміж»; «Мужья – наша цель» / «Чоловіки – наша мета»). Батько вагається, міркуючи, що Джульєтта ще не готова вийти заміж і радить Парису не поспішати. В № 5 «La Demande En Mariage» / «Сватовство» / «Сватання» у французькому оригіналі є слова «Lourde erreur, / de prendre un

coeur / Avant son heure» («Велика помилка взяти серце передчасно» – дослівний підрядковий переклад. – Ф. С.).

Картина балу вирішена композитором-лібретистом у тричастинній формі. Перший розділ представляє собою розгорнутий балет-пантоміму, у якому, згідно лібрето, відбуваються наступні події (вони розписані у російськомовнім варіанті лібрето): «Леді Капулетті намагається “звести” Париса із Джульеттою. Граф Капулетті заважає їй, захоплюючи Париса бесідою. Тібальт недовірливо коситься на “непроханих гостей”. Посередині балу кружає Смерть, придивляючись до обстановки». В крайніх розділах звучить тільки інструментальна музика. Ситуація середнього розділу – це народження любові Ромео і Джульетти, їх доленосна зустріч. Цікаво, що одноосібний автор твору, композитор-лібретист Ж. Пресгурвік осмислює цю ситуацію зовсім не так, як У. Шекспір. Якщо в п'єсі англійського драматурга Ромео і Джульєтта дійсно знайомляться, ведуть між собою бесіду, то герої мюзиклу виконують quasi-дует на тлі «завмерлого» балу. Це свого роду «думки вголос»: ні Ромео, ні Джульєтта в результаті цього уявного «діалогу», згідно із задумом автора, нічого не один про одного, хоча у своїх почуттях герої вже впевнилися. Повернення музики балу супроводжує викриття інкогніто героїв. Згідно з ремаркою в російськомовній версії лібрето: «У повітрі повисає деренчливий звук. Світло звужується до тонкого променя. Джульєтта на нижнім майданчику сцени завмирає, простягнувши нагору руку. Ромео, стоячи на верхнім майданчику, простягає руку їй на зустріч. За його спиною стоїть Парис, а поруч – Смерть. Гості повільно залишають сцену, Смерть задумливо “з'єднує” закоханих, “простягаючи” між ними незриму нитку».

В опері Ш. Гуно ситуація знайомства Ромео і Джульєтта показана ситуація знайомства, де ліричний герой благоговійно шанобливо звертається до співрозмовниці, називаючи її Янголом, святою. За змістом, атмосферою ця бесіда в цілому збігається з діалогом із V сцени I акту трагедії англійського драматурга.

Безпосереднє відношення до провідної пропонованої обставини має лінія, пов'язана з Парисом, яка утворює навіть не любовний трикутник, а трикутник під знаком Гіменея. Цей персонаж знаходиться на чаші терезів внутрішнього вибору Джульєтти. На іншій чаші її вибору – Любов, у якої є ім'я – Ромео. Здійснити суспільне приписання, вийти заміж за гідну людину, призначену батьками, або ж прислухатися до голосу свого серця, зостаючись вірною собі? Сей вибір стоїть перед Джульєттою і сюжетна лінія, зв'язана зі сватанням і планованим заміжжям з Парисом вирішена в розглянутих музично-сценічних творах по-різному. Вона докладно розроблена Ж. Пресгурвіком і відзначена «пунктиром» Ш. Гуно. У трагедії У. Шекспіра Парис показаний щиро закоханим юнаком, який також, як і Ромео, пробирається до гробниці Джульєтти й умирає там від руки останнього. Суперництво за кохання завершується смертю обох люблячих юнаків, що доводить, згідно законам жанру трагедії, їх самозабутнє почуття.

Виконавцям шекспірівської трагедії доречно ознайомитися з живописними полотнами, на яких зображений даний епізод трагедії: картини Джеймса Норткота «Склеп, що належить Капулетті, мертві Ромео і Парис; Джульєтта і брат Лоренцо» (1789 р.) та Йоганна Генріха Фюссли «Ромео заколює Париса» (1809 р.). Парис у творі англійського драматурга щиро любить Джульєтту, намагається вгадати її почуття, дотримуючись прийнятої світської пристойності, відговорує батька коханої від швидкого весілля після загибелі Тібальта. Після недійсної загибелі Джульєтти він жадає лише одного: навіки залишитися поруч із коханою, і Ромео переносить труп убитого ним суперника в склеп коханої, оскільки його серце вразила любов юнака та підкорила його самовідданість. Наведемо фрагмент монологу Ромео, вимовленого над тілом загиблого Париса: «Я покладу тебе у пишний гроб. / У гроб? Ні! У палац, безжизний хлопче, бо тут Джульєтта спить. Її ж краса / перетворила склеп на покій світлий./ Ляж, смерте, тут похована мерцем!» («Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра, акт V, сцена III, переклад В. Мисика). Далі вмирає Ромео й уже останній рядок цитованого вище монологу вочевидь

свідчить про неможливість нащадка родини Монтеккі жити без обожнюваної обраниці. Для більшої доказовості унаочнемо цей фрагмент тексту в оригіналі та в перекладі на російську мову А. Григор'єва (Додаток Б, таблиця 12).

В опері Ш. Гуно Парис показаний на балу, де він з'являється під руку з Тібальтом (I дія, бал у будинкові Капулетті), а далі батько Джульетти, велячи дочці вийти заміж характеризує обраного ним нареченого як найдостойнішого з усіх (IV дія, у кімнаті Джульетти). На кладовище Парис не являється, щирим і самовідданим закоханим в опері Ш. Гуно являється лише Ромео. В мюзиклі Ж. Пресгурвіка Парис показаний докладніше. Він охарактеризований як самозакоханий знатний мужчина (в оригінальному лібрето Ж. Пресгурвіка в № 5 «*La Demande En Mariage*» / «Сватання» він вказує на свій вік – 30 років, що в перекладі Н. Олева втрачається, однак ця деталь очевидно є важливою для композитора-лібретиста Ж. Пресгурвіка). Також у французькомовнім оригіналі лібрето вказується вік Джульетти (№ 16 «*Et voila qu'elle aime*» / «I, ось, вона покохала» та № 27 «*Avoir une fille*» / «Бути батьком доньки») – 20 років, та Ромео («*Un jour*» / «Одного разу») – за словами персонажа, йому ще нема і двадцяти. Порівняно з п'єсою англійського драматурга легендарним закоханим більше років, однак, можна припустити, Ж. Пресгурвік здійснює своєрідну конвертацію віку – для сучаної молоді двадцять років рівнозначно тринадцяти – чотирнадцяти в епоху У. Шекспіра (в тексті англійського драматурга вказується вік Джульетти – тринадцять, вже йде чотирнадцятий рік).

Парис з твору Ж. Пресгурвіка вважає, що для будь-якої дівчини честь його вибір. В музиці передається характер персонажа, в ній позначається етикетна церемоніальність поза щирості почуттів. У мюзиклі окремий номер представляє ситуацію сватання Париса (№ 5), що визначає затим привід для розмови-напуття Джульетті з боку матері й годувальниці (№ 6). Далі Парис є активним учасником балу в домі Капулетти. В № 26 «Пройдёт лишь ночь одна» «Пройде лише ніч одна» («*Demain*» / «Завтра») він постає в статусі обраного Капулетті нареченого юної героїні напередодні весілля, яке

планується наступного дня. Його образ достатньо докладно виписаний, хоча й не відзначений глибиною й різноманітністю психологічних станів. Парис незмінно показаний як упевнена у собі людина, яку не цікавлять почуття нареченої, він не намагається поговорити з нею, довідатися про її погляди на шлюб, розгадати ставлення Джульєтти до його вибору. В Париса традиційні погляди на шлюбний союз; саме собою зрозуміло, що наречена повинна бути задоволена, оскільки він заavidний наречений; досить того, що він досяг домовленості з батьками. Значення Париса в драматургічному русі до неминучої трагічної розв'язки в мюзиклі Ж. Пресгурвіка актуалізується через мізансцену в картині балу, де Смерть, прирікаючи Ромео й Джульєтту на невідворотну загибель, стає поруч із офіційним нареченим героїні.

Центральна подія. У трагедії У. Шекспіра Тібальт показаний як задерій, який завжди знайде найменший привід для сприяння конфлікту. У зв'язку із цим приведемо фрагмент діалогу, який передуює дуелі Тібальта з Меркуціо:

Входить Тібальт та інші. Тібальт: «Тримайтесь ближче, я до них озвуся. Добри вечір, панове! Одному з вас одне слівце». Меркуціо: «Тільки одне слівце одному з нас? Додайте іще що-небудь. Хай буде слівце й удар» («Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра, акт III, сцена I, переклад В. Мисика).

В опері Ш. Гуно загострення конфлікту виникає внаслідок витівки пажа Ромео Стефано, який глузливо заспівав серенаду, обертаючись, згідно з ремаркою в тексті лібрето, до палацу Капулетті, натякаючи, таким чином, на посягання свого пана на Джульєтту. У результаті – двобій Стефано й слуги родини Капулетті Грегоріо, який став на захист честі хазяїв. Меркуціо заступається за дитину, якоюсь він називає пажа Ромео. Слова Меркуціо, якими той соромить Капулетті, що накидаються на дитя, задівають Тібальта. Характер конфлікту, його розростання нагадують початкову сцену п'єси У. Шекспіра, де приводом для сутички став знак, показаний Самсоном, слугою Капулетті, щоб збудити конфлікт. При цьому відповідаючи слугам Монтеккі на запитання, чи їм адресований даний знак, слуга заперечує цей очевидний

факт. О. О. Смирнов в коментарях до трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в перекладі Б. Пастернака вказує: «Гризти ніготь великого пальця, клацаючи ним по зубам, вважалося за часів У. Шекспіра образою» [213]. В перекладі Б. Пастернака є точно перекладений в сенсі відтворення ситуації, але незрозумілий за смыслом для пересічного сучасного вітчизняного читача фрагмент. Наведемо його в оригіналі та поетичному перекладі російською мовою (див. Додаток Б, таблиця 13).

В перекладі з англійської на українську мову, що був здійснений В. О. Мисиком, образливий знак інший – дуля, що робить текст більш зрозумілим для пересічного читача, будь-то сучасника поета-перекладача – видатного товмача У. Шекспіра, – чи нинішнього:

Самсон: «Ні, синьйоре, я не показую вам дулі, синьйоре. Але я показую дулю, синьйоре».

Наведемо для щонайбільшої достовірності сей текст також в адаптивних зі смислової точки зору перекладах А. Григор'єва та Т. Щепкіної-Купеник (див. Додаток Б, таблиця 14). В перекладацькій версії А. Григор'єва, яка є більш ранньою (1864 р.), спостерігаємо мовний архаїзм.

Відповідь Самсона в трагедії У. Шекспіра супротивників не переконала, почався бій. Пісенька Стефано в опері Ш. Гуно містить прямий натяк, але і цю ситуацію можна було б розв'язати через мирний діалог, якби (і в цім відбивається глибинний зв'язок з інваріантною основою літературного першоджерела) не споконвічна звичка конфліктувати, яка склалася у представників двох ворогуючих родин, їх соціального оточення, слуг. Ромео, залицяючись до Джульєтти, переходить межі допустимого в суспільстві Верони. Ворог не тільки пробрався в дім Капулетті, а й посягнув на честь родини. Про серйозність намірів, щирість почуттів Ромео навіть не йде мова в заданих умовах ворожнечі та ненависті.

У мюзиклі Ж. Пресгурвіка Меркуціо задіває Тібальта, насміхаючись над ним, саме він загострює конфлікт. Представимо даний уривок № 20 «Дуель» / «Le duel» в перекладацькій версії лібрето Н. Олева (див. Додаток Б,

таблиця 15). Французька версія у цій фрагменті в цілому збігається за сенсом із вказаною російськомовною.

Для оточення Ромео його любов до Джульєтти, як показано в аналізованому мюзиклі, – це зрада. Ж. Пресгурвік ясно дає це зрозуміти номером, який не має корелята в літературному першоджерелі: № 18 «Ты нас предал» / «Ти нас зрадив» («On dit dans la rue» / «На вулицях говорять»). Він звучить на самому початку II дії, здійснюючи драматургічний злам. Відбувається загострення конфлікту, що можна порівняти з ефектом миттєвого погашення світла, якщо мати на увазі сцену вінчання, якою завершилась попередня дія твору. Мюзикл складається з двох актів, де в першому з них спостерігаємо рух від мрій про любов через освідчення до найвищої кульмінації – одруження. В II дії відбувається раптовий драматургічний злам, який знаменує загострення конфліктів: спочатку між оточенням родини Монтеккі з нащадком сім'ї Ромео, далі – зіткнення представників двох кланів, результатом чого стає загибель Меркуціо та Тібальта. Надалі колесо долі безжально втягує в свій коловорот молоде подружжя, спроба перехитрити Долю виявляються марною.

Повертаючись до № 20, зазначимо, що Ромео намагається примирити сторони конфлікту – друга Меркуціо й брата дружини Тібальта, урезонюючи їх. Він звертається спочатку до усіх присутніх, а затим – особисто до Тібальта. Йому майже вдалося вгамувати конфліктуючих. При цьому в російськомовній версії лібрето герой вказує на те, що протистояння є породженням Сатани, а Любов дарує Господь. Таким чином, відбувається адресація до християнської етики, що притаманно теж Ш. Гуно (як в «Фаусті», так і в «Ромео і Джульєтті»). Представимо текстовий уривок, де Ромео, урезонюючи ворогів аргументується до доводів розуму, в перекладацькій версії лібрето Н. Олева, що в данім епізоді різниться з французьким оригіналом (див. Додаток Б, таблиця 16).

Однак ненависть Тібальта до нащадка ворожого роду й суперника його таємного кохання занадто сильна. У зв'язку із цим співаку-акторові необхідно

представити людину, охоплену ненавистю, позбавлену мотивації до примирення внаслідок всепоглинаючої пристрасті, нерозділеної любові, лихого самотності. Він, зтерзаний душевною раною, кидається на свого ворога, як роз'ярений бик.

У трагедії У. Шекспіра, опері Ш. Гуно й мюзиклі Ж. Пресгурвіка смерть Тібальта запускає творі англійського драматурга рідні Джульєтти таким чином намагаються пом'якшити втрату дорогого їй серцю брата. В опері Ш. Гуно матір Джульєтти в переліку персонажів відсутня (із цього прикладу, як і інших особливостей тексту лібрето твору, стає зрозуміло, що в опері Ш. Гуно фабула літературного першоджерела представлена у вигляді самостійної інтерпретації знаменитої трагедії, у якій ряд сутнісних деталей літературного першоджерела не витримуються), родинну волю героїні диктує батько. Навіть у мюзиклі Ж. Пресгурвіка, де показане взаєморозуміння й трепетна любов батька й дочки, голова сімейства Капулетті після загибелі племінника змінює свій первісний намір не поспішати та наполягає на негайному весіллі Джульєтти.

Фінальна подія. Показово, що в опері Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта» фінальна подія є підсумковою в творі. Смерть у Любові (за аналогією з музичними концепціями Р. Вагнера) безпосередньо перетікає в головну подію. Нею являється проблема морального порядку, яка мала для Ш. Гуно конститутивне значення, враховуючи функцію завершення в творі як підсумку. Люблячі серця возз'єдналися у Вічності, але їх вчинок гріховний з погляду християнської моралі. Не тільки про Любов думають Ромео і Джульєтта, шкодуючи про провал задуму Лоренцо, але й про моральну відповідальність перед Богом за скоєний гріх. У мюзиклі Ж. Пресгурвіка сцена самогубства героїв відповідає трагедії У. Шекспіра, однак у ній додатковим сценічним учасником є Смерть. Цей алегоричний персонаж присутній у гробниці, не тільки візуалізуючи атмосферу дії, але й являючись невидимим для героїв твору (але зримим для публіки) учасником трагедії, що розвертається у сей час. Смерть з'єднала героїв незримою ниткою, нині вона

очікує неминучих результатів, що витікають із попередніх подій і зумовлені внутрішнім життям легендарних закоханих. Відмінністю із трагедією У. Шекспіра є час появи в гробниці Лоренцо. У літературнім першоджерелі він застає Джульєтту живою, але виявляється не в силах відвернути її загибель. В аналізованому мюзиклі Лоренцо знаходить у склепі закоханих уже мертвими.

Головна подія. Головна подія опери Ш. Гуно нерозривно зв'язана з фінальною (див. вище). У мюзиклі Ж. Пресгурвіка композитор-лібретист підіймає в завершенні твору кілька моральних проблем: теодицея в № 34 «J'sais plus» / «Я більше не знаю» («Господь, прости» / «Господь, пробач»), пошуки виправдання страшної жертви, якою стало життя закоханих Ромео і Джульєтти (при всій вільності подібних паралелей, все ж мимоволі згадується розп'яття Христа, який ніс людству Любов, але прийняв страшну смерть). Далі слідує сцена примирення родів, свого роду *Lacrimosa*, наповнена очисними слізьми розкаяння в № 35 «Плачьте» / «Плачте» («*Coupables*» / «Винуваті»). Зазначимо, однак, що в трагедії У. Шекспіра ще однією жертвою соціуму, долі стає мати Ромео, яка вмирає від журботи напередодні. Про це дізнаємося із уст батька Ромео: «Нещастя: жінка моя вмерла сюніч. / Спинила подих їй журба за сином / Яке ще лихо жде мене, старого?» («Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра, акт V сцена III, переклад В. Мисика).

Однак завершується мюзикл не розпачливим плачем, сльозами, що очищують душу, бо в цім разі можна було б все ж припустити – після може наступити відчай, який виникає внаслідок усвідомлення невинної втрати, занурюючи душу у пільму. Ні, мюзикл кінчається просвітленням, спогадом про відряду, якою є Любов. Насамкінець мюзиклу виконується № 36 «Счастье» / «Щастя» («*Aimer*» / «Кохати»), який звучав перш в сцені вінчання Ромео і Джульєтти. Цей номер може сприйматися і як вихід на біс, і як ремінісценція з відтінком поминальності, меморіальності, але насправді через нього проголошується визначний підсумок твору, що визначає універсальність формули «вічного сюжету» про «Ромео і Джульєтту як міфологеми, – Любов перемагає Смерть. В цім Ж. Пресгурвік є солідарним з

У. Шекспіром та Ш. Гуно. Отже, розгляд інтерпретації міфу про веронських закоханих в творах У. Шекспіра, Ш. Гуно, Ж. Пресгурвіка з позицій дієвого аналізу підтвердив наявність в цій історії «формули кохання», яке долає усі перепони цього світу. При цьому кожен з інтерпретаторів явив власний підхід до прочитання «вічного сюжету».

Висновки до Розділу 3

Дієвий аналіз опери «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно дозволяє переконатися, що відповідно до жанрового різновиду твору (адже опера лірична!) акцент ставиться на історії кохання, спостерігається прагнення не обтяжувати сценічну дію батальними сутичками, докладним показом соціального контексту. Виняток – бій представників двох родин, що відвічає центральній події твору. Конфлікт проходить пунктиром у вигляді вкраплень, становлячи фон історії кохання, яка знайома усім присутнім на виставі й тому подієвий ряд домальовує пам'ять, уява. Отже, Ш. Гуно робить акцент не на суспільній драмі, а на особистій трагедії Ромео і Джульєтти. Соціальна лінія, пов'язана з життям веронців, що обумовлена конфронтацією двох кланів, для нього не являється визначальною. Тому поява Лоренцо в гробниці й примирення родів виключаються із подієвого ряду ліричної опери про Ромео і Джульєтту. Завершальна крапка ставиться раніше, тому смислове наповнення фінальної сцени й підсумкове мораліте твору Ш. Гуно не збігається з літературним першоджерелом.

Дієвий аналіз лібрето двох творів на сюжет про Ромео і Джульєтту продемонстрував різний підхід до авторської інтерпретації літературного першоджерела – від переосмислення тексту знаменитої трагедії У. Шекспіра відповідно до жанрової установки на створення ліричної опери до написання мюзиклу за мотивами великого творіння людського духу із привнесенням у нього нових індивідуально-психологічних і алегоричного підтексту.

Характерно, що в творі Ж. Пресгурвіка загострення конфлікту відбувається два рази (№№ 18 та 20).

Компаративний аналіз двох інтерпретацій знаменитої трагедії англійського драматурга в музичному театрі з позицій дієвого аналізу підтвердив розбіжний підхід до інтерпретації літературного першоджерела в різних жанрово-стильових умовах крізь призму світоглядних позицій авторів розглянутих творів.

ВИСНОВКИ

Цитований у підрозділі 2.2 крилатий вираз Василя Андрійовича Жуковського: «Перекладач в прозі – раб, перекладач у віршах – суперник», – проявляє свою достовірність не тільки при розгляді творчих звершень поетів-перекладачів, які замахнулися на тлумачення трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра, а й митців, яких інспірував геній великого англійського драматурга. Серед них Л. ван Бетховен, Ш. Гуно, П. Чайковський, С. Прокоф'єв. Поет з великої літери в даному смисловому контексті – це не тільки віршотворець, а й Митець, якого можна співставити з віщим Баяном з опери «Руслан та Людмила» М. Глінки. Для людства він виступає проповідником до Істини, яку те шукає протягом усього свого існування, просвітителем, пророком, що здійснює свою високу місію. Як показав розгляд французького оригіналу та російськомовного лібрето в інтерпретаційній версії Н. Олева та С. Цирюк, при аналізі музично-сценічних творів на сюжет визначних артефактів світової літератури слід осмислювати особливості лібрето як концептуальної основи музично-сценічного твору не тільки в оригіналі, а також в іномовних версіях, оскільки вони можуть суттєво різнитися. Усе це сприяє виявленню тонких граней аналізованих в пропонованій дисертації інтерпретаційних прочитань твору.

Інваріантна основа розглянутих інтерпретацій трагедії У. Шекспіра в опері Ш. Гуно та мюзиклі Ж. Пресгурвіка – це універсальна формула «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту, оскільки інваріант – це незмінна частина сюжету твору, що проявляється в різних його інтерпретаціях. Так, на основі здійсненого розгляду інспірацій У. Шекспіра в часопросторі культури визначено універсальну формулу «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту, яка складається з архетипних рис оповіді:

- соціальне табу на любов внаслідок приналежності закоханих до ворогуючих родин й водночас неможливість противитися забороненому почуттю, що мислиться як фатальна передумовленість;

- життя виявляється коротшим за любов;
- смерть дарує просвітлення, знаменуючи вивільнення духу з тіла й водночас не перериває існування безсмертної Любові (корелює з вагнерівським світоглядним концептом *Liebestod*);
- смерть демонструє перемогу Ромео і Джульєтти над соціальною заборонаю їх кохання, тобто фатальною приреченістю;
- смерть відкриває дорогу у вічність, доводячи безсмертя Любові;
- в даній формулі «вічного сюжету» кожен з персонажів здійснює певну функцію: підвласні усталеному вікам світогляду батьки в родині Монтеккі та Капулетті; їх діти, що прагнуть істинного кохання та порушують соціальне табу; захисник честі роду кузен Джульєтти Тібальт; священник-миротворець Лоренцо, який діє в ім'я Любові, бо прагне панування добра у світі на противагу ворожнечі та кровопролиттю, але мимоволі разом з годувальницею підводить своїх підопічних до щонайважчого гріха (проте з огляду на самозабутнє почуття закоханих подібний кінець був, як можна стверджувати, незворотнім); вагому роль в розгортанні трагічних подій відіграють усі персонажі; спільно усі діючі особи твору генерують смисловий ряд міфологемної оповіді про безсмертних закоханих.

На прикладі артефактів культури окреслені риси, що притаманні інтерпретаціям розглянутого «вічного сюжету» в різних видах мистецтва. Вони можуть проявлятися теж в окремих відзнаках в споріднених фабулах, де закохані, долаючи соціальні перепони, сягають воз'єднання посмертно. Якщо ж закохані перемагають, не гинуть, а долають соціальні перепони, то в цьому разі трагічна фабула може переакцентоватися аж до трансформації в інший жанр, як це яскраво проявилось в комедії Лопе де Вега «Кастельвінес і Монтесес» (1590 р.).

Поняття переклад розглянуто в дисертації в різних смислових конотаціях, що завдає встановленню зв'язків між різними формами творчої праці:

- переклад творів світової художньої літератури на різні мови сприяє діалогу культур (ідею світової літератури проводив в цьому сенсі Й. В. Гете, про що див. докладніше в Розділі 1), вимагає глибокого проникнення перекладачем в текст оригінала, його форму і зміст, а у випадку перекладу поезії ініціює водночас, як вірно зауважив В. А. Жуковський, своєрідне змагання віршарів – автора літературного артефакта та перекладача; при цьому переклад здійснюється з щонайбільшою пошаною до творця літературного оригіналу; у великому часі культури відбувається постійне змагання поетів-перекладачів між собою, враховуючи, що все знов і знов вони беруться за переклад тих же самих опусів, шукаючи підхід до вирішення цього завдання заново, шукаючи нові смислові півтони та виразові грані;
- переклад в семіотичній проекції (Ю. Лотман) опусів світової художньої літератури в музичному театрі, що зумовлюється смисловим багатством першотворів, з одного боку, та їх концептуальними прочитаннями авторами (лібретистом, композитором) й в умовах режисерського театру – з іншого;
- переповідання історії «вічного сюжету» іншим автором, а тим більше – в іншу епоху, а також в естетичних умовах іншого виду мистецтва звісно передбачає дію механізму переклада; це переосмислення з перетворенням легендарного, літературного першоджерела з обов'язковим переключенням в іншу систему художньо-естетичних координат відповідно регламенту жанра;
- робота режисера як переклад класичного твору на мову сучасності (діалог епох, що здійснюється завдяки творчій свідомості постановника);
- інтерпретація «вічного сюжету» (міфологемне мислення) як тлумачення, переклад, що зумовлює оповідання знайомої читачам / публіці історії, що безкінечно повторюється, але по-новому.

З огляду на концептуальне значення розглянутих текстів лібрето на основі трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра, а саме – однойменної ліричної опери Ш. Гуно та мюзикла Ж. Пресгурвіка, що продемонстрували можливість самостійної трактовки міфологемного сюжету, представленого в літературнім першоджерелі, – цей вторинний прикладний жанр у якості

літературної основи музично-сценічних творів має надзвичайно потужний інтенційний потенціал. Отже, не варто мислити лібрето лишень специфічним переповіданням літературного твору з метою пристосування його до канонів обраного композитором жанру («жанровий канон» – концепт М. Бахтіна).

Особливості інтерпретацій «вічного сюжету» про Ромео і Джульєтту в однойменних ліричній опері Ш. Гуно та мюзиклі Ж. Пресгурвіка, що створені на інваріантній основі трагедії У. Шекспіра, яскраво проявляються через співвіднесення з концептуальними засадами творчості Р. Вагнера. Узагальнемо спостереження, здійснені у дисертації. *Liebestod* виступає лейтмотивом в опері «Трістан та Ізольда». Ця ідея полягає у дволикому Янусі, який утворюють Любов та Смерть. Шлях головних героїв опер Р. Вагнера спрямований у трансцендентність. Ш. Гуно в завершенні опери «Ромео і Джульєтта» повертає душі Ромео і Джульєтти до абсолюту, що виявляє спорідненість концепції твору з вагнерівським розумінням ідеї «Любові-Смерті» (*Liebestod*). Водночас герої розуміють, що скоїли страшний гріх, шкодують, що смерть невідворотна, коли щастя було здійсненим, і це привносить додатковий важливий нюанс у переживання героїв, душі яких поєдналися посмертно. Важливо, що герої помирають разом, а не послідовно – спочатку Ромео, а уже потім Джульєтта, як це було в трагедії, Лоренцо не з'являється в гробниці, коли героїня ще жива. Одночасна смерть закоханих дозволяє композиторові засвідчити тріумф любові (у якості абсолюту), яка перемагає смерть. Ж. Пресгурвік показує ситуацію подвійного самогубства через алегоричну символіку, оскільки учасником сценічної дії є Смерть (хореографічний шар вистави), він звертається також до метафори «поцілунку Смерті». Водночас ситуація показана достовірно, безпосередньо з позицій життєвих уявлень. Так, в інсценізації, здійсненій за участю Ж. Пресгурвіка, зображено конвульсії Ромео, стан же Джульєтти після пробудження вкрай напружений, герої помирають не одночасно, як в Ш. Гуно, а послідовно, що підкреслено наявністю двох окремих номерів – № 32 «Смерть Ромео» («*La Mort De Romeo*») та № 33 «Смерть Джульєтти» («*La Mort De Juliette*»).

Не менш достовірно показано внутрішній стан Ромео, який опинився в гробниці Джульєтти, в опері Ш. Гуно. В оркестрі відтворено, на наш погляд, стукіт серця, тривожний пульс героя й відповідні слова, вокальне інтонування яких вказує спочатку на розпуку, а затим – його відряду знаходитися поряд з коханою.

В кінці мюзиклу введено ремінісценцію – № 36 «Щастя» («Aimer» / «Кохати»), який спонукає пригадати сцену вінчання Ромео і Джульєтти, оскільки цей він звучить перший раз саме там (№ 17). Це зараджує осмислити трагічну ситуацію, так би мовити, із сумною посмішкою на вустах, і водночас – значення любові закоханих, які, відійшовши у вічність, здобули безсмертя. Завершення мюзиклу пронизане світлом, янгольським осянням. Згадаймо, що на вінчанні Ромео і Джульєтти були присутні Янголи. Однак в творі поряд з глибинною символікою (зокрема, у християнському вимірі) ясно відчувається подих земного життя, яке продовжується, оскільки ті, хто залишився, повинні міцно засвоїти урок. В опері Ш. Гуно примирення родин не показано, композитор в кінцевій сцені повністю зосереджений на земній та посмертній долі веронських закоханих. Ж. Пресгурвік показує сповнене сліз примирення родин, яке слідує за емоційним зверненням Лоренцо до Всевишнього.

Отже, спорідненість з вагнерівським смислообразом *Liebestod* проявилася в обох аналізованих музично-сценічних творах на сюжет «Ромео і Джульєтти» У. Шекспіра, однак по-різному. При цьому концепції Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка демонструють свою різність зі світоглядною концепцією німецького генія.

Так, особливістю прочитання літературного першотвору абатом Шарлем Гуно в «Ромео і Джульєтті» є трактування його з позицій проповіді, як це було і в його «Фаусті». В опері за трагедією Й. В. Гете на прикладі Маргарити композитор показав долю героїні, яка, щиро покохавши, здійснила падіння, яке затягнуло її в глибоку прірву, але спаслась через розкаяння, що виявилось результатом містеріального прозріння. В опері за трагедією У. Шекспіра композитор осмислив долю легендарних закоханих з позицій

релігійно-християнської світоглядної концепції, окреслюючи шлях героїв – любов, гріх, каяття. Так, любов призвела до одного з найважчих гріхів, однак це почуття надзвичайно світле; крім цього щире каяття веде до покути. Істинний християнин не сумніватиметься в посмертній долі веронських закоханих – за аналогією з «Фаустом», – їх душі зустрічають Янголи на небесах, хоч це і не показано в «Ромео і Джульєтті» Ш. Гуно. В опері «Фауст» Янголи в кінці твору сповіщають про духовне спасіння Маргарити. Однак, як нам бачиться, не випадково в лібрето опери «Ромео і Джульєтта» слово «янгол» є ключовим. Янголоподібними є Ромео і Джульєтта, їх почуття, тому, розкавшись, вони обов'язково віднайдуть прощення Всевишнього.

В творі Ж. Пресгурвіка не тільки вирішується проблема, що апелює до релігійно-філософської проблематики, але й тонко взаємодіють глибока алегорія та тонкий психоаналіз внутрішнього життя шекспірівських персонажів.

Перспективу подальшого дослідження теми складає низка напрямів, що полягає: а) у вивченні проблеми «Шекспір і музика», що має свою історію та в усій її багатогранності з точки зору інтерпретації в умовах світової культури в її безкінечному становленні, з позицій шекспіріани й шекспіросфери; б) в поглибленому досліджуванні феномена перекладацької інтерпретації, здійснюваної в регламенті «прикладного» жанру лібрето; в) у наступнім осмисленні картини світу в артефактах, що належать до музичного театру, торкаючись, зокрема, проблеми перетворення смислового наповнення літературного першоджерела як інваріантного підґрунтя композиторського твору і в його постановочно-виконавських інтерпретаціях; г) в осягненні режисерського театру в аспекті перекладу авторського тексту класичних музично-сценічних творів на мову сучасного мистецтва сцени.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аветисян В. А. Гёте и Байрон (в связи с концепцией мировой литературы). *Известия АН СССР. Серия литература и язык*. 1986. Т. 45. № 5. С. 378–389.
2. Аветисян В. А. Гёте и его концепция мировой литературы : В свете литературного процесса XX века. *Вопросы литературы*. 1984. № 10. С. 104–114.
3. Аветисян В. А. Гёте и культура древнего Востока (в свете концепции мировой литературы). *Народы Азии и Африки*. 1982. № 3. С. 115–120.
4. Аветисян В. А. Гёте и проблема мировой литературы. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1988. 172 с.
5. Аветисян В. А. «Фауст» и концепция мировой литературы Гёте. *Изв. АН СССР. Серия литература и язык*. 1984. Т. 43. № 5. С. 415–427.
6. Алейников М. И. Опера «Монна Ванна» С. В. Рахманинова: история создания, либретто, музыкальная драматургия : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2011. 22 с.
7. Александрова Е. Хор на оперной сцене. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Вып. 2011 – 2 (9). Ростов-на Дону, 2011. С. 29–37.
8. Английские пьесы будут поставлены в Китае в честь 400-й годовщины со дня смерти Шекспира. URL : <https://russian.china.com/culture/famous/779/20160517/638903.html> (дата звернения: 15.07.2021)
9. Английские пьесы будут экранизированы в Китае в честь 400-й годовщины со дня смерти Шекспира. URL : http://russian.news.cn/2016-05/15/c_135360768.htm (дата звернения: 15.07.2021)
10. Андрущенко Е. Ю. Мюзикл и рок-опера в отечественном музыкознании 1980-х годов: к истокам исследовательской традиции (статья 2). *Южно-Российский музыкальный альманах*. Вып. 2017 – 2 (27). Ростов-на-Дону, 2017. С. 48–53.

11. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: сюжеты, жанр, стилистика : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2007. 26 с.
12. Аникст А. Эпические элементы драм. *Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга*. URL : www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-remeslo-dramaturga30.html (дата звернения: 5.01.2019)
13. Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2007. 21 с.
14. Арапов О. Г. Онтологические основания мифа и мифотворчества : автореф. дис. ... канд. философских наук. Москва, 2008. 20 с.
15. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / редакция, вступ. ст. Е. М. Орловой. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
16. Асафьев Б. Об опере. Л. : Музыка, 1985. 343 с.
17. Асафьев Б.В. Симфонические поэмы Чайковского. *О симфонической и камерной музыке*. Ленинград : Музыка, 1981. С. 117–128.
18. Афиша «Моцарт & Россини». 056.ua – Сайт города Днепра. URL : <https://www.056.ua/afisha/91511/mocart-rossini> (дата звернения: 29.07.2021)
19. Афиша. Санкт-Петербургская академическая филармония имени Д. Д. Шостаковича. «Пеллеас и Мелизанда» Форе, Сибелиуса и Шёнберга. 2-й концерт 8 абонемент «Диалоги». Большой зал. 5 декабря 2014 года. 20:00. URL : <https://www.philharmonia.spb.ru/afisha/29455/> (дата звернения: 06.08.2021)
20. Бабий О. П. И. В. Гёте и Р. Вагнер: формы «диалога» двух гениев. Историко-теоретическое исследование. Saarbrücken : LAP Lambert Academic Publishing, 2012. 173 с.
21. Бабурина Е. Либретто во сне и наяву. Памяти Юрия Димитрина. *Газета «Музыкальное обозрение»*. In memoriam. 22.01.2020. URL: <https://muzobozrenie.ru/libretto-vo-sne-i-nayavu-pamyati-juriya-dimitrina/> (дата звернения: 03.09.2021)

22. Бабюк В. Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII – XX веков (фортепианно-вокальный аспект) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2003. 23 с.
23. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
24. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира». URL : Retrieved from : <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bahtin-mihail-mihajlovich/estetika-slovesnogo-tvorchestva/9> (дата звернення: 19.10.2019)
25. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. *Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7-ми тт.* Т. 6. М. : Русские словари : Языки славянской культуры, 2002. С. 7–300, 466–505.
26. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М. : Сов. Россия, 1979. 318 с.
27. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. URL: <https://philolog.petrus.ru/filolog/lit/bahhron.pdf> (дата звернення: 05.08.2021)
28. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
29. Беленкова И. О новом аспекте в методике анализа оперной драматургии: методические рекомендации. Харьков. : [Б.и.], 1984. 25 с.
30. Беленкова И. А. Тома и драматургия его оперы «Гамлет». *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса* : сб. науч. тр. / Харьк. гос. ун-т. искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 1995. Вып. 3. С. 1–4.
31. Беленкова И. Французская лирическая опера. К проблеме жанра. *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса* : сб. науч. тр. / Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 1995. С. 1–7.
32. Белова Є. Д. Романс «Ніч почорніла» О. Тадеуш на вірш Сапфо: діалог у «великому часі». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 53 / Харків. нац. ун т мистецтв імені

- І. П. Котляревського ; ред. упоряд. Л. В. Русакова; ред. Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк. Харків : ХНУМ, 2019. С. 104–123.
33. Белый А. Священные цвета. URL : http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_07_1903_arabesky.shtml (дата звернення: 10.08.2021)
34. Боброва М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 22 с.
35. Богатырёва Е. Д. Художественный перевод как интерпретация (на материале французских переводов поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник») : автореф. дис. ... канд. филологических наук. Москва, 2007. 30 с.
36. Браудо Е. История музыки (сжатый очерк). М. : Музгиз, 1935. 465 с.
37. Бронфин Е.Ф. Лирическая опера. *Музыкальный энциклопедический словарь*. М. : Советская энциклопедия, 1990. С. 306.
38. Буря в буре. К 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского «Музыка... из глубины взволнованной вдохновением артистической души» (виртуальные выставки Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург). URL : http://expositions.nlr.ru/ex_manus/Chaikovsky/burya.php (дата звернення: 15.06.2020)
39. Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем / сост.и коммент И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. Москва: Искусство, 1978. 695 с.
40. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2-х тт. Т. 2. М. : Астрель, 2003. 592 с. (Мемуары).
41. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. – Грядущий день / ред. А. Л. Волынский, 1911. 553с.
42. Варварич О. Сучасний міф про закоханих. «День». 31.01.2007. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/suchasniy-mif-pro-zakohanih> (дата звернення: 22.09.2021)
43. Вебер М. Избранные произведения. Москва: Прогресс, 1990. 808 с.

44. Верцман И. Исторические драмы Шекспира. URL : <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-sbornik4.html> (дата звернення: 08.08.2021)
45. Витгенштейн Л. Избранные работы / пер. с нем. и англ. В. Руднева. М. : Издательский дом «Территория будущего», 2005. 440 с.
46. Вишневская Н. А. Тяжкий путь познания. *Романтизм: вечное странствие* / отв. ред. Н. А. Вишневская, Е. Ю. Сапрыкина ; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наука, 2005. С. 10–35.
47. Ворфоломеева Ю. И. Мифологема звука в индоевропейских языках (лексико-этимологическое и лингвокультурологическое исследование) : автореф. дис. ... канд. филологических наук. Москва, 2012. 16 с.
48. В студии Станиславского. *Васильев В. Д. Сергей Лемешев. Лучший тенор Большого*. URL : <https://biography.wikireading.ru/181189> (дата звернення: 22.08.2021)
49. В Москве простятся с Еленой Образцовой. URL : <https://rg.ru/2015/01/14/proschanie-site.html> (дата звернення: 05.08.2021)
50. Ганзбург Г. І. Вокальні переклади лібретних текстів як елемент мистецької історії України. *Українська культура : Проблеми і перспективи*. Харків, 2004. С. 81–86.
51. Ганзбург Г. И. Для чего нужна либреттология? URL : http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/orl.shtml (дата звернення: 20.01.2018)
52. Ганзбург Г. И. Либретто и либреттология. *Антреме: Журнал об искусстве*. 2008. №2. С. 36-39. URL : <http://hansburg.narod.ru/Antreme.htm> (дата звернення: 12.08.2021)
53. Ганзбург Г. И. Либреттология: статус и перспективы. *Музичне мистецтво* : збірка наукових статей. Донецьк, 2004. Вип. 4. С. 27–34.
54. Ганзбург Г. И. О либреттологии. *Советская музыка*. 1990. № 2. С. 78–79.
55. Ганзбург Г. І. Пісенний театр Роберта Шумана : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 18 с.
56. Гендельман Д. Роль концертмейстера в воспитании певцов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць

- / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [упоряд. Г. Я. Ботунова]. Харків, 2004. Вип. 13. С. 160–168.
57. Гессе Г. Фауст и Заратустра. «Азбука», СПб. 2001. Перевод с немецкого И. Фокина, 1992. URL : <https://www.nietzsche.ru/look/xxa/faust-zaratustra/> (дата звернення: 13.12.2021)
58. Гёте И. В. Ко дню Шекспира (1771). URL : <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=4533> (дата звернення: 30.07.2021)
59. Гёте И. В. Собрание сочинений : в 13 томах : Т. 10 : Из моей жизни. Поэзия и правда : ч. 3–4. / пер. Н. А. Холодовского ; ред. и коммент. В. М. Жирмунского. Статьи по литературе и искусству / вступ. ст., ред. и коммент. Н. Н. Вильям-Вильмонта. 1937. 788 с.
60. Гёте И. В. Шекспир, и несть ему конца! / пер. с нем. Н. Ман, коммент. А. Аникста. URL : <https://www.libfox.ru/424717-iogann-gete-shekspir-i-nest-emu-kontsa.html> (дата звернення: 18.06.2020)
61. Глава II. Образы небесных книг в апокалипсисе: их характеристика и контекстный анализ. В. А. Андросова. *Небесные книги в Апокалипсисе Иоанна Богослова*. URL : https://azbyka.ru/otechnik/Biblia2/nebesnye-knigi-v-apokalipsise-ioanna-bogoslova/2_4_20 (дата звернення: 31.08.2021)
62. Гозенпуд А. Опера Шарля Гуно «Мирей». URL : http://www.classicmusic.ru/opera_mireille.html (дата звернення: 20.02.2020)
63. Горбачева Н. С. Дон Жуан как архетип: проблема музыкальной интерпретации «вечного образа» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2015. 22 с.
64. Горелик Н. Аббат Гуно и его опера «Фауст». *Южно-Российский музыкальный альманах*.: науч. журнал. Вып. 2008 (5). Ростов-н/Д : Изд-во Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 74–82.
65. Горелик Н., Демина И. Религиозно-философская концепция гётевского «Фауста» в одноименной опере Ш. Гуно. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 16. С. 89–99.

66. Горчаков Н. Работа режиссера над спектаклем. М. : Искусство, 1956. 402 с.
67. Григорьянц Т. Семиотика сценического текста. *Вестник Томского государственного университета*. 2007. Вып. 304. С. 66–69.
68. Губаренко В. Монологи Джульетти (опера). Клавір. Київ, 1998. 56 с. [Відсканований рукопис]. URL : <https://www.twirpx.com/file/2534554/> (дата звернення: 28.07.2021)
69. Гулая Т. Н. Оперное либретто как феномен интертекстуальности (на материале оперы Г. Г. Вдовина «Пасынок судьбы») : автореф. дис. ... канд. культурологии. Саранск, 2006. 19 с.
70. Гулюк Л. А. Мифологема женственности в культуре Серебряного века : автореф. дис. ... канд. философских наук. Белгород, 2007. 19 с.
71. Гуно Ш. Жизнь артиста. Москва: Музыка, 1962. 117 с.
72. Давыдов Ю. Н. «Картины мира» и типы рациональности (Новые подходы к изучению социологического наследия Макса Вебера). *Вебер М. Избранные произведения*. Москва: Прогресс, 1990. С. 736–769.
73. Деменкова Н. П. Античные контексты мифопоэтики А. Блока : автореф. дис. ... канд. филологических наук. Омск, 2007. 18 с.
74. Демина И. К. Конфликт в лирической опере второй половины XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 1994. 24 с.
75. Державин К. Драматургия Лопе де Вега. URL : http://az.lib.ru/w/wega_l_d/text_0020.shtml (дата звернення: 18.08.2021)
76. Димитрин Ю. Г. Опера на операционном столе. URL : <https://www.operanews.ru/13092209.html> (дата звернення: 22.09.2021)
77. Долгов П. Смычковые квартеты Бетховена. Первый период творчества. Квартеты ор. 18. *Долгов П. Смычковые квартеты Бетховена*. Москва : Музыка, 1980. 200 с. URL : <https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/dolgov5.htm> (дата звернення: 22.09.2021)
78. Драч І. Щоб музика звучала... *ZN, UA*. 07.06.2002. URL : https://zn.ua/ukr/amp/ART/schob_muzika_zvuchala.html (дата звернення: 05.07.2021)

79. Друскин М. История зарубежной музыки : [в 5 вып.] Вып. 4 : Вторая половина XIX века : учебник. М. : Музыка, 1976. 528 с.
80. Дубініна О. Екранне втілення літературного хронотопу. *Слово і Час*. 2016. № 10. С. 3–15.
81. Економова Е. К. Сумісна діяльність співака і концертмейстера у професійній підготовці студента-вокаліста : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Одеса, 2002. 20 с.
82. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссёра. М : Просвещение, 1973. 233 с.
83. Зуб Г. А. Концертмейстер-пианист в контексте эволюции исполнительского искусства : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2012. 222 с.
84. Іваницька Я. Підніміть нам повіки. До 70-річчя композитора Віталія Губаренка було поставлено оперу «Ніжність, або Листи кохання». *«День»*. 30.06.2004. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pidnimit-nam-poviki> (дата звернення: 05.07.2021)
85. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Київ : Заповіт, 1998. 284 с.
86. Іванова І. Л., Мизитова А. А. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского. Харьков : АРС, 1992. 135 с.
87. Івашкин А. Музыковедческий комментарий на конверте к виниловой пластинке. Запись : 1. Г. Берлиоз (1803—1869). «Ромео и Джульетта». Драматическая симфония по трагедии В. Шекспира, соч. 17 (фрагменты). 2. Стихи Беллы Ахмадулиной. Исполняют : 1. Государственный академический симфонический оркестр СССР. Дирижер Геннадий Рождественский. 2. Белла Ахмадулина, чтение. Запись из Большого зала Московской консерватории 13 апреля 1976 года. Звукорежиссер И. Вепринцев. Редактор И. Слепнев. Художник Б. Белов. 2 пластинки. 1976 год. Тип записи: стерео. Оборотов в мин.: 33. Фирма: Мелодия. URL : <http://greybooks.ru/berlioz-g-romeo-i-dzhuletta-dramaticheskaya-simfoniya-po-tragedii-v-shekspira-soch-17-fragmenty-2-plastinki-p-33641.html> (дата звернення: 07.08.2021)

88. Исаханов Г. «Фауст» Гуно. Авторский замысел и сценическое воплощение. *Вопросы оперной драматургии* : сб. ст. / ред. сост. Ю. Н. Тюлин. М. : Музыка, 1966. С. 118–144.
89. История западноевропейского театра. Том 2. М. : Наука, 1957. 897 с.
90. Каганов В. Проблема спасения в трагедии И. В. Гёте «Фауст». URL : <https://stihi.ru/2011/11/24/6343> (дата звернения: 10.08.2021)
91. Калошина Г. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя. *Проблемы музыкальной науки* : российский научный специализированный журнал ; гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. 2010. № 1 (6). Ростов-н/Д : Гилем, 2010. С. 137–142.
92. Келдыш Ю. Симфоническая фантазия «Буря» Чайковского. URL : <https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com/253639.html> (дата звернения: 16.06.2020)
93. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М. : Классика – XXI, 2006. 384 с.
94. Кияновська Л. О. Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманістичній науці. С. 1–14. URL : <http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/seminar2018/materials2018/5aac81bcbfb02392855090eae0a5f6ca.pdf> (дата звернення 30.04.2019)
95. Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. М. : Искусство, 1982. 73 с.
96. Кобылко Н. А. Мифологема как ключевое понятие мифокритики: современные подходы. *Современная филология : материалы III Междунар. науч. конф.* (г. Уфа, июнь 2014 г.). Уфа : Лето, 2014. С. 4–6. URL : <https://moluch.ru/conf/phil/archive/108/5817/> (дата звернения: 20.05.2020).
97. Колридж С. Т. Гамлет / Избранные труды. М., 1987. С. 289.
98. Концерт «Mozart & Rossini». билетер Петербург. URL : https://www.bileter.ru/afisha/show/Mozart__Rossini.html (дата звернения: 29.07.2021)

99. Копиця М. Д. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2009. 39 с.
100. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени. *Проблемы музыкальной науки* : российский научный специализированный журнал, гл. ред. Л. Шаймухаметова. 2013. № 1 (12). С. 233–237.
101. Корогодский З. Я. Режиссёр и актёр. М. : Советская Россия, 1967. 132 с.
102. Кочур Г. Кілька уваг про Василя Мисика та його переклад «Ромео і Джульєтти». URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1&page=12>, <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1&page=13> (дата звернення: 21.07.2021)
103. Кубкина О. Л. История и миф в опере В. Беллини «Капулетти и Монтекки». *Южно-Российский музыкальный альманах* : науч. журнал / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова ; гл. ред. Н. В. Дуда. Ростов-н/Д : ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», 2019. № 2 (35). С. 35–40.
104. Кувшинова М. С. Фауст и Гамлет как архетипические герои немецкой культуры: методология философской антропологии и проблема изучения национального менталитета. *Критика и семиотика*. 2013/2(19). С. 123–129.
105. Кузнецова А. И. Пространственные мифологемы в творчестве У. Голдинга : автореф. дис. ... канд. филологических наук. Москва, 2004. 17 с.
106. Курляндский друг Бетховена (из статьи Гунара Мелдера «Бетховен и Латвия»). URL : <https://history.livejournal.com/286651.html> (дата звернення: 07.06.2020)
107. К Феличе Варези. Милан, 7 января 1847 года. *Верди Дж. Избранные письма* / Сост., пер., вступ. ст., примеч. А. Д. Бушен. М. : Государственное музыкальное издательство, 1959, С. 57.

108. К Франческо Мария Пиаве, 22 июля 1848 года. *Верди Дж. Избранные письма* / Сост., пер., вступ. ст., примеч. А. Д. Бушен., М. : Государственное музыкальное издательство, 1959, С. 66.
109. Левик Б. Французская музыкальная культура второй половины XIX века. *Музыкальная литература зарубежных стран: [в 5-ти вып.]*. М. : Музыка, 1972. Вып. 5. С. 4–20.
110. Легенда о докторе Фаусте \ ред.-сост., авт. коммент. В. М. Жирмунский. М.: Наука, 1978. 422 с.
111. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. *Лессинг Г. Э. Избранные произведения*. Москва: Худож. литература, 1953. С. 385–516.
112. Либретто в русском переводе мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика : пер. с фр. Н. Олева; «Короли ночной Вероны» и «Тайна любви» : пер. с фр. С. Цирюк. URL : <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/russian.html> (дата звернения: 04.04.2020)
113. Либретто в русском переводе оперы Ш. Гуно «Ромео и Джульетта» : пер. с фр. С. Стефанович. URL : libretto-oper.ru/gounod/romeo-and-juliet (дата звернения: 04.04.2020)
114. Лифшиц Юрий Иосифович | Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL : <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4036.html> (дата звернения: 15.07.2021)
115. Лишанский Е. Некоторые вопросы оперной режиссуры и воспитание певца-актёра. *Украинское музыковедение*. 1964. К., 1966. С. 268–279.
116. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель : пер. с фр. М. : Алгоритм, 1997. 477 с.
117. Лобанова М. Воплощение мифа в «Кольце нибелунга» Вагнера. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. М., 1989. Вып. 7. С. 266–289.
118. Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем: (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо Нибелунга»). *Вопросы эстетики*. М., 1968. Вып. 8. С. 67–196.

119. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. I : Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин : Александра, 1992. 247 с.
120. Лотман Ю. Семиосфера. СПб. : Искусство, 2010. 704 с.
121. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. СПб. : Академический проект, 2002. 543 с.
122. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
123. «Много смеемся, несмотря на то что ставим трагедию». Радуга Поклитару о своем балете «Гамлет». *Журнал «Коммерсантъ Weekend»*. №8 от 06.03.2015, С. 34. URL : <https://www.kommersant.ru/doc/2675094> (дата звернения: 30.09.2021)
124. Мовчан В. А. Французская лирическая опера в динамике жанровой традиции : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2016. 228 с. + Приложения
125. Мосолова Л. «Кольцо нибелунга» Рихарда Вагнера в свете новейших этнологических исследований: евразийские корни древнегерманской мифологии. *Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия* : Материалы русско-немецкого семинара, 26–27 апреля 1996 года. СПб., 1998. С. 82–90.
126. Моцарт та Россіні. karabas # офіційні квитки. URL : <https://dnipro.karabas.com/mocart-ta-rossini> (дата звернення: 29.07.2021)
127. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор: воспоминания, размышления о музыке : пер. с англ. М. : Радуга, 1987. 432 с.
128. Мусский И. А. 100 великих супружеских пар. Гектор Берлиоз и Гарриэт Смитсон. URL : <http://fisechko.ru/100vel/suprug/19.html> (дата звернения: 07.08.2021)
129. Неклюдов С. Ю. О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре. *Семиотика и художественное творчество* ; отв. ред. Ю. Барабаш. М., 1977. С. 193–228.

130. Нестьєва М. Режисер і композитор – однодумці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : наук. журнал. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. № 3 (16). С. 11–16.
131. Никитина Т. Ю. Мифопоэтика О. Мандельштама (1908–1925 годов) : автореф. дис. ... канд. филологических наук. Тюмень, 2000. 23 с.
132. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2 / Сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьяна ; Пер. с нем. М.: Мысль, 1996. 829 с.
133. Опера Гуно «Ромео и Джульетта». Belcanto.ru. URL : <https://www.belcanto.ru/romeo.html> (дата звернення: 12.08.2021)
134. Парин А. В. Елена Образцова : Голос и судьба. URL : <https://biography.wikireading.ru/293816> (дата звернення: 30.09.2021)
135. Переводы диалогов французского оригинала мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика на русский язык. URL : <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/dvd.html> (дата звернення: 15.08.2021)
136. Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. Москва : ОГИЗ–МУЗГИЗ, 1935. URL : http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1869_perepiska_s_balakirevym.shtml (дата звернення: 30.09.2021)
137. Петров Б. Самая юная Джульетта. Экран 1968–1969. Сборник. Составление и интервью М. Долинский, С. Черток. М. Искусство. 1969. URL : <http://www.romeo-juliet-club.ru/hussey/ollie.html> (дата звернення: 07.08.2021)
138. Пивоварова И. Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника : дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2002. 265 с.
139. Плавский З. Лопе де Вега и Шекспир (из сборника статей «Шекспир в мировой литературе»). М.–Л. : Изд-во «Художественная литература», 1964. Публикуется с некоторыми сокращениями. OCR Detskiysad.Ru. URL : <http://www.detskiysad.ru/raznlit/shekspir03.html> (дата звернення: 28.07.2021)

140. Плавский З. Лопе де Вега о Шекспире (Две пьесы о Ромео и Джульетте). URL : <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-v-mirovoyliterature3.html> (дата звернення: 10.01.2020)
141. Платон. Пир / пер. с древнегреч. В. В. Вересаева URL : psylib.org.ua/books/plato01/20pir.htm (дата звернення: 14.02.2019)
142. Поликарпова Н. Векторы времени в моноопере «Письма любви» В. Губаренко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [відп. ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. Харків, 2010. Вип. 28. С. 59–66.
143. Поликарпова Н. Вокально-сценическая интерпретация монооперы и ее специфика на примере монооперы В. Губаренко «Письма любви». *Вісн. Харк. Держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків, 2012. № 3. С. 122–126. (Мистецтвознавство).
144. Поліщук Ю. І. «Монологи Джульєтти» Віталія Губаренка: від авторської партитури до сценічної реалізації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014 № 2. С. 89–95.
145. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с., ил.
146. Попов. П. Г. Погоня за призраком: Опыт режиссёрского анализа трагедии Шекспира «Гамлет». URL :: <http://www.w-shakespeare.ru/library/pogonya-za-prizrakom-opit-rezhisserskogo-analiza-tragedii-shekspira-gamlet.html> (дата звернення: 04.09.2021)
147. Починина Н. Е. Мифопоэтика в современном кино (на примере творчества Эмира Кустурицы) : автореф. дис. ... канд. философских наук. Томск, 2010. 23 с.
148. Пятков Н. А. Архетип в его отношении к архаическому мировосприятию и мифомышлению, как онтологическая проблема: автореф. дис. ... канд. философских наук. Екатеринбург, 2011. 39 с.
149. Радугу Поклитару везет в Харьков свои версии «Ромео и Джульетты» и «Лебединого озера». URL :

<https://dozor.com.ua/news/tabloid/1154756.html?PHPSESSID=u4jjujcn7lac8124b5v6ncoti4> (дата звернення: 30.09.2021)

150. Раритеты. Редко переводимые оперы и оратории – полные либретто, синопсисы. URL: <https://jephtha010.nethouse.ru/> (дата звернення: 04.09.2021)

151. Рахманькова Е. А. Жанр оперного либретто в творчестве А. Н. Островского : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Шуя, 2008. 19 с.

152. Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с. URL : www.irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?... (дата звернення: 10.02.2019)

153. Романюк І. А. (2012). Спадкоємність як критерій української картини світу (на прикладі псалми «Олексій, чоловік Божий» О. Кошиця). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*. Вип. 34. С. 3–16.

154. «Ромео и Джульетта» (балеты). *Маленькая балетная энциклопедия*. URL : http://www.ballet.classical.ru/d_rj.html (дата звернення: 30.09.2021)

155. Ромео и Джульетта (Чайковский). URL : Википедия. [ru.wikipedia.org/wiki/Ромео_и_Джульетта_\(Чайковский\)#Постановки](http://ru.wikipedia.org/wiki/Ромео_и_Джульетта_(Чайковский)#Постановки) (дата звернення: 30.09.2021)

156. Ротбаум Л. Д. Опера и её сценическое воплощение : Записки режиссёра / пер., вступит. статья Е. Грошевой. М. : Сов. композитор, 1980. 262 с.

157. Рощенко Е. И. В. Гёте и новая мифология романтизма. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 16. С. 17–24.

158. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. К., 2006. URL : https://revolution.allbest.ru/music/00452758_0.html (дата звернення: 27.05.2019)

159. Рощенко Е. Г. Мифологема мёртвого жениха: URPHANOMEN и его интерпретации в операх Вагнера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки*

та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т ім. І. П. Котляревського. К., 2001. Вип. 6. С. 62–72.

160. Рощенко Е. Г. (Аверьянова) Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография. Х., 2004. 286 с.

161. Рощенко О. Г. Образи-імена в міфологічному просторі вагнерівського «Тангейзера» (до проблеми інтерпретації жіночих типів). *Науковий вісник* : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2000. Вип. 5. С. 102–110.

162. Рощенко-Аверьянова Е. Г. Преломление темы странствий в песнях Шуберта. *Шуберт и шубертианство* : сб. матер. научн. музыковед. симпоз. 30 сент. – 2 окт. 1993 года. / сост. Г. И. Ганзбург ; Харк. ассамблеи ; ин-т музыкознания. Харьков, 1994. С. 17–32.

163. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. «Тангейзер» – опера «спасения»: паломничество из горы к звезде. *Проблеми сучасного мистецтва і культури. Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть* : зб. наук. праць. Харків : Каравелла, 1999. С. 54–65.

164. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. «Der Freischutz» – музыкально-драматический двойник «Der fliegende Hollander». *Проблеми загальної і професійної педагогіки* : зб. наук. пр. / ХОМК УЗМК. Харків, 2000. С. 50–61.

165. Рыльская Т. П. Мифологема смерти в проблемном поле визуальной культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии. Краснодар, 2010. 22 с.

166. Сайт «Либретто во сне и наяву». Страница Юрия Димитрина. URL : <http://www.ceo.spb.ru/libretto/index1.html> (дата звернення: 03.09.2021)

167. Сакун С. В. Шахматный секрет романа В. Набокова «Защита Лужина» (новое прочтение романа). URL : <http://sersak.chat.ru/chesssecret.htm> (дата звернення: 20.06.2021)

168. Саяпіна Т. В. Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського : автореф. дис. ... канд. філологічних наук. Запоріжжя, 2000. 19 с.

169. Сериал «Ветреный»: история Ромео и Джульетты турецкого разлива. URL : <https://www.kp.ru/putevoditel/serialy/retsenzii/retsenziya-na-serial-vetrenyj/> (дата звернения: 30.09.2021)
170. Смирнов М. Г. А. Товстоногов об основах сотворчества режиссёра и актёра. *Вестник СПбГУ*: Серия 15. 2011. Вып. 3. С. 72–89.
171. Смолко А. Метод действенного анализа: М. О. Кнебель и Г. А. Товстоногов. *Вестник СПбГУ*: Серия 15. 2011. Вып. 4. С. 81–87.
172. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. 20 с.
173. Соллертинский. И. И. «Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм. URL : <http://www.w-shakespeare.ru/library/gamlet-shekspira-i-evropeyskiy-gamletizm.html> (дата звернения: 30.09.2021)
174. Соллертинский И. И. Драматургия оперного либретто. Музыкальная академия. Выпуск № 3 | 1941 (88). С. 21–31.
175. Соловцова Л. Джузеппе Верди : Монография. Москва: Музыка, 1981. 416 с.
176. Станиславский К. Собрание сочинений : в 9 т. М. : Искусство, 1989. Т. 2 : Работа актёра над собой. Ч. 1 : Работа над собой в творческом процессе переживания : Дневник ученика / под ред. А. М. Смелянского. 511 с.
177. Станиславский К. Собрание сочинений : в 9 т. М. : Искусство, 1990. Т. 3 : Работа актёра над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения : материалы к книге / общ. ред. А. М. Смелянского. 508 с.
178. Станиславский К. Собрание сочинений : в 9 т. М. : Искусство, 1991. Т. 4 : Работа актёра над ролью: материалы к книге / сост. и ред. И. Н. Виноградской. 399 с.
179. Степанян К. А. Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени. М. : Языки славянской культуры, 2013. 368 с. (Studia philologica).
180. Сухотина-Толстая Т. Л. Друзья и гости Ясной Поляны. Вестник Европы – VI. Ноябрь – декабрь, 1904 г. С. 5–35.

181. Сысоева А. В. Бродвейский мюзикл. Процесс формирования жанра в 10-е – 20-е годы XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2005. 22 с.
182. Сюй Вэйхун. К проблеме взаимодействия восточной и европейской театральной культур. Шекспир и китайский театр : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 1995. 24 с.
183. Татаринцева И. В. Мифотворчество Р. Вагнера как психологический феномен в западноевропейском искусстве эпохи романтизма. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/mifotvorchestvo-r-vagnera-kak-psihologicheskii-fenomen-v-zapadnoevropeyskom-iskusstve-epohi-romantizma/viewer> (дата звернения: 04.12.2021)
184. Товстоногов Г. О профессии режиссера. Изд. 2-е, доп. М. : ВТО, 1967. 358 с.
185. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1999. 60 с.
186. Троицкий К. Е. Переоценка ценностей в аксиологической мысли М. Вебера. Вопросы философии. 2013. № 4. С. 154–162.
187. Узун Е. «Поклитару и Шекспир» из сегодняшнего и по книге «Раду Поклитару. Свободный танец». URL : <https://artuzel.livejournal.com/8386.html> (дата звернения: 30.09.2021)
188. Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Движение во времени. URL : <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-dvizhenie-vo-vremeni.html> (дата звернения: 30.09.2021)
189. Федоренко Е. Раду Поклитару: «Невротик никому не интересен, даже если он – Гамлет» (интервью с Раду Поклитару). Газета «Культура». 03.03.2015. URL: <https://portal-kultura.ru/articles/balet/89209-radu-poklitaru-nevrotik-nikomu-ne-interesen-dazhe-esli-on-gamlet/> (дата звернения: 30.09.2021)
190. Федотов Г. Христианская трагедия. Г. Федотов. Новый град : сб. ст. ; под ред. Ю. П. Иваска. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова. С. 222–242.

191. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. URL : https://revolution.allbest.ru/culture/00602992_0.html (дата звернення: 09.07.2019)
192. Хабермас Ю. Расколдовывание религиозно-метафизических картин мира и возникновение современных структур сознания. Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 1. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/raskoldovyvanie-religiozno-metafizicheskikh-kartin-mira-i-vozniknoveniesovremennyh-struktur-soznaniya> (дата звернення: 12.02.2020)
193. Хаецкая Е. В. Лермонтов [Maxima-Library]. Глава девятая «Ангел смерти». URL: <https://biography.wikireading.ru/144977> (дата звернення: 10.08.2021).
194. Хюбнер К. Истина мифа. М. : Республика, 1996. 448 с.
195. Целыковский А. А. Феномен мифотворчества в ракурсе психоаналитической традиции. Вестник Челябинского государственного университета. 2016. № 8 (390) Философские науки. Вып. 41. С. 36–40.
196. Цодоков Е. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры. URL : <http://www.operanews.ru/history55.html> (дата звернення: 01.10.2021)
197. Черкашина-Губаренко М. «Лицар свободи» або «покараний розпусник»? URL : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/858FAC2AE547A8D8C2257E01002BF173?OpenDocument> (дата звернення: 30.07.2021)
198. Черкашина-Губаренко М. Музичний театр Віталія Губаренка – Історичний контекст. Риси драматургії. *Науковий вісник* : зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко, О. Г. Таранченко ; ред. Л. А. Гнатюк]. К., 2003. Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. С. 5–33.
199. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 380 с.
200. Черкашина М. Пять пудов любви и немного коммерции. «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно на сцене Национальной оперы Украины. URL :

https://zn.ua/ART/pyat_pudov_lyubvi_i_nemnogo_kommertsii_romeo_i_dzhuliett_a_shguno_na_stsene_natsionalnoy_opery_ukrain.html (дата звернення: 07.08.2021)

201. Черкашина-Губаренко М. Фаустианська модель і архетипи бессознательного в опері XIX століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX – XX ст. Київ, 2000. С. 4–12.

202. Шайтанов И. О. Шекспир в бахтинском свете: «Мера за меру» и «кризис символизации». *Диалог. Карнавал. Хронотоп*. 1997, № 4. URL : <http://nevmenandr.net/dkx/?y=1997&n=4&abs=SHAITAN> (дата звернення: 22.06.2020)

203. Шапинская Е.Н. «Сильна, как смерть, любовь...»: легенда о Тристане и Изольде в пространстве интерпретаций. *Культура и искусство*. 2017. № 6. С. 121–133. URL : https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=23451 (дата звернення: 01.10.2021)

204. Шаповал О. П. Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес / монографія. Харків : Естет-Прінт, 2018. 348 с.

205. Шахназарова Н. Оперная классика как объект режиссёрского самоутверждения. *Муз. академия*. 2010. №2. С. 1–5.

206. Шахов А. А. Гёте и его время [Курс лекций по истории всеобщей литературы 1873–1874 годов]. [Б.и. : б.г.]. 304 с.

207. Шведов Ю.Ф. Эволюция шекспировской трагедии. URL : <http://www.w-shakespeare.ru/library/evoluciya-shekspirovskoy-tragedii.html> (дата звернення: 01.10.2021)

208. Шекспир в мировой литературе (сборник статей). URL : <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-v-mirovoy-literature.html> (дата звернення: 01.10.2021)

209. Шекспір В. Ромео і Джульєтта / Пер. з англійської на українську мову Василя Мисика. Упорядкувала переклад Марія Таран-Мисик. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1> (дата звернення: 21.07.2021)

210. Шекспир В. Ромео и Джульетта / Пер. с английского на русский язык А. Григорьева. URL : <http://sufler.su/wp-content/uploads/2015/12/Шекспир-У.-Ромео-и-Джульетта-пер.-Ап.-Григорьева.htm> (дата звернения: 21.07.2021)
211. Шекспир У. Ромео и Джульетта / Пер. с английского на русский язык Ю. И. Лифшица. *Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир»*. 2017. URL : http://rus-shake.ru/translations/Romeo_and_Juliet/Lifshits/2017/ (дата звернения: 15.07.2021)
212. Шекспир В. Ромео и Джульетта / Пер. с английского на русский язык Б. Пастернака. URL : <http://interactive.ranok.com.ua/upload/file/Literature8/Шекспир%20Ромео%20и%20Джульетта.pdf> (дата звернения: 21.07.2021)
213. Шекспир Ромео и Джульетта / Пер. с английского на русский язык Б. Пастернака ; Примечания А. А. Смирнова к тексту пьесы. URL: http://www.romeo-juliet-club.ru/shakespeare/romeojuliet_pasternak1.html (дата звернения: 21.06.2020)
214. Шекспир У. Ромео и Джульетта / Пер. с английского на русский язык Т. Щепкиной-Куперник. URL: <http://william-shakespeare.ru/books/item/f00/s00/z00000018/st001.shtml> (дата звернения: 21.07.2021)
215. Шопенгауэр А. Метафизика половой любви. *Шопенгауэр А. Избранные произведения* ; сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. С. Нарский. М. : Просвещение, 1992. С. 371–412. URL : www.aquarun.ru > Психология > Хрестоматии (дата звернения: 10.02.2019)
216. Шпенглер О. Закат Европы : в 2 т. Т. 1. Москва: Айрис-пресс, 2003. 528 с.
217. Шульга Н. В. Мифологема в структуре массового политического сознания : автореф. дис. ... канд. философских наук. Омск, 2006. 16 с.
218. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Манн ; вступ. ст. Н. Н. Вильмонта ; коммент. А. А. Аникста. М. : Худ. литература, 1986. 672 с.

219. Элиаде М. Миф о вечном возвращении : Архетипы и повторяемость / Пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой; науч. конс. к. и. н. Я. Чеснов. СПб. : Алетейя, 1998. 250 с.
220. Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. М. : Изд-во МГУ, 1994. 144 с.
221. Энская Е. Ю. Оперное творчество Ш. Гуно в оценке русской критики второй половины XIX века. *Музыка Западной Европы XVII – XIX веков: творчество, исполнительство, педагогика* : сб. ст. Сумы, 1994. С. 68–80.
222. Энская Е. Ю. Россини и Гуно. *Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия* : сб. ст. / К., 1993. С. 99–104.
223. Юнг К. Г. Архетип и символ ; сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. М. : Ренессанс, 1991. 304 с.
224. Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. URL : <https://gtmarket.ru/library/basis/4229/4232> (дата звернення: 04.12.2021)
225. Яковець А. В. Міфопоетичне мислення в романі Ліни Костенко «Маруся Чурай» : автореф. дис. ... канд. філологічних наук. Київ, 1998. 17 с.
226. Charles Gounod (сайт, присвячений Ш. Гуно, фр.). URL: <http://www.charles-gounod.com/> (дата звернення: 04.09.2021)
227. Gounod Ch. Autobiographical reminiscences : With family letters and notes on music (1818–1893). Translated from French by Hutchinson, W. Hely. London : W. Heinemann, 1896. 267 p.
228. Gounod Ch. Romeo and Juliet. Opera in 5 acts. Arrangement for Soloists, Choir and Piano [in French, English]. Libretto by J. Barbier and M. Carré. The English Version by Dr. Theodore Baker. With an Essay on the Story of the Opera by W. J. Henderson. Ed. 454. G. SCHIRMER. New York, 1897. 271 p.
229. Hillemacher P. Charles Gounod. Les musiciens célèbres (in French). Paris : Laurens, 1905. 126 p.
230. Kobbe's Complete Opera Book / edited and revised by Earl by Harewood. London & New York : Putnam, 1246 p.

231. Livret musical la «Roméo et Juliette» de Gérard Presgurvic. URL : <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/french.html> (дата звернення: 04.04.2020)
232. Shakespeare's complete works to be translated into Mandarin. URL : <https://www.proz.com/translation-news/?p=100988> (дата звернення 15.07.2021)
233. Sino-Italian love culture festival held in Verona. 2008, September 25. Xinhua News Agency. URL : http://china.org.cn/international/cultural_sidelines/2008-09/25/content_16533163.htm (дата звернення: 15.07.2021)
234. Steiner R. Faust und Hamlet. URL : http://www.anthroposophie.net/steiner/goetheanum/bib_steiner_fausthamlet.htm (дата звернення: 01.10.2021)
235. The tragedy of «Romeo and Juliet» by W. Shakespeare / Edited by Barbara A. Mowat and Paul Werstine. URL : https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/romeo-and-juliet_PDF_FolgerShakespeare.pdf (дата звернення: 21.07.2021)
236. Weisstein U. Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein ; ed. W. Bernhart. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 2006. 392 p.
237. 《莎士比亚全集》中文谁翻译的最好？ URL : http://www.360doc.com/content/16/0525/09/1353443_562094979.shtml (дата звернення: 15.07.2021)
238. 93岁的涂安翻译莎士比亚，深深拥抱原诗. URL : <https://o.xw.qq.com/cmsid/20200824A024HD00> (дата звернення: 10.05.2021)

ДОДАТОК А

1. Дійові особи трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в тексті оригіналу та перекладацьких інтерпреткціях.

А) Оригінал англійською мовою [1]/

ROMEO
 MONTAGUE, his father
 LADY MONTAGUE, his mother
 BENVOLIO, their kinsman
 ABRAM, a Montague servingman
 BALTHASAR, Romeo's servingman
 JULIET
 CAPULET, her father
 LADY CAPULET, her mother
 NURSE to Juliet
 TYBALT, kinsman to the Capulets
 PETRUCHIO, Tybalt's companion
 Capulet's Cousin
 SAMPSON }servingmen
 GREGORY }servingmen
 PETER }servingmen
 Other Servingmen
 ESCALUS, Prince of Verona
 PARIS, the Prince's kinsman and Juliet's suitor
 MERCUTIO, the Prince's kinsman and Romeo's friend
 Paris' Page
 FRIAR LAWRENCE
 FRIAR JOHN
 APOTHECARY
 Three or four Citizens
 Three Musicians
 Three Watchmen
 CHORUS
 Attendants, Maskers, Torchbearers, a Boy with a drum, Gentlemen,
 Gentlewomen, Tybalt's Page, Servingmen.

В) в перекладацькій версії з англійської на українську мову В. Мисика (1932 р.) [2].

Ескалус – герцог Веронський.
 Парис – молодий вельможа, родич герцогів.
 Монтеккі, Капулетті – голови двох ворожих домів.
 Дядько Капулетті.
 Ромео – син Монтеккі.
 Меркуціо – родич герцога і друг Ромео.
 Бенволіо – небіж Монтеккі й друг Ромео.
 Тібальдо – небіж пані Капулетті.
 Отець Лоренцо – францисканець.

Отець Джовані – чернець того ж ордену.

Балдасаро – слуга Ромео.

Грегоріо, Сансоне – слуги Капулетті.

П'єтро – теж слуга Капулетті.

Абрамо – слуга Монтеккі.

Аптекарь.

Троє музик.

Хор.

Хлопець; паж Парисів; урядовець.

Синьйора Монтеккі – дружина Монтеккі.

Синьйора Капулетті – дружина Капулетті.

Джульєтта – дочка Капулетті.

Мамка Джульєттина.

Міщани веронські; родичі й родички обох домів; маски, сторожа, вартові й почет.

С) В розглянутих перекладах з англійської на російську мову: А. Григор'єва, Т. Щепкіної-Куперник, Б. Пастернака.

Перекладацька версія А. Григор'єва (1864 р.) [4]	Перекладацька версія Т. Щепкіної-Куперник (1941 р.) [5]	Перекладацька версія Б. Пастернака (1942 р.) [6]
ЭСКАЛУС, князь Веронский. ПАРИС, молодой вельможа. МОНТЕККИ КАПУЛЕТ, - главы двух родов, состоящих между собою в кровавой вражде. ДРУГОЙ КАПУЛЕТ. РОМЕО, сын Монтекки. МЕРКУЦИО, родственник князя и друг Ромео. БЕНВОЛИО, племянник Монтекки и друг Ромео. ТИБАЛЬТ, племянник синьоры Капулет. БРАТ ЛОРЕНЦО, БРАТ ДЖОВАННИ, Францисканцы	ЭСКАЛ, герцог Веронский. ПАРИС, молодой дворянин, родственник герцога. МОНТЕККИ, КАПУЛЕТТИ, главы двух враждебных домов. СТАРИК, родственник Капулетти. РОМЕО, сын Монтекки. МЕРКУЦИО, родственник герцога и друг Ромео. БЕНВОЛИО, племянник Монтекки и друг Ромео. ТИБАЛЬТ, племянник синьоры Капулетти БРАТ ЛОРЕНЦО, БРАТ ДЖОВАННИ, францисканские монахи	ЭСКАЛ (1*) , князь веронский. ПАРИС, молодой человек, родственник герцога. МОНТЕККИ, КАПУЛЕТТИ, главы двух враждующих домов. ДЯДЯ Капулетти. РОМЕО, сын Монтекки. МЕРКУЦИО, родственник князя, друг Ромео. БЕНВОЛИО, племянник Монтекки, друг Ромео. ТИБАЛЬТ, племянник леди Капулетти БРАТ ЛОРЕНЦО, БРАТ ДЖОВАННИ, францисканские монахи

БАЛЬТАЗАР, служитель Ромео. САМСОН, слуга Капулет ГРЕГОРИО, слуга Капулет АБРАМ, из слуг Монтекки. ПЬЕТРО. АПТЕКАРЬ. ТРИ МУЗЫКАНТА. ПАЖ Париса, МАЛЬЧИК, ОФИЦЕР. СИНЬОРА МОНТЕККИ. СИНЬОРА КАПУЛЕТТИ. ДЖУЛЬЕТТА, дочь Капулет. КОРМИЛИЦА Джульетты. ГОРОЖАНЕ Вероны. ГОСТИ и МАСКИ, СОЛДАТЫ и СТОРОЖА, СЛУГИ. ХОР.	БАЛЬТАЗАР, слуга Ромео. САМСОН, ГРЕГОРИ, слуги Капулетти. ПЬЕТРО, слуга кормилицы Джульетты. АБРАМ, слуга Монтекки. АПТЕКАРЬ. ТРИ МУЗЫКАНТА. ПАЖ Меркуцио. ПАЖ Париса, ПРИСТАВ. СИНЬОРА МОНТЕККИ, жена Монтекки. СИНЬОРА КАПУЛЕТТИ, жена Капулетти. ДЖУЛЬЕТТА, дочь Капулетти. КОРМИЛИЦА ДЖУЛЬЕТТЫ. ГОРОЖАНЕ ВЕРОНЫ, РОДСТВЕННИКИ ОБОИХ ДОМОВ, МУЖЧИНЫ и ЖЕНЩИНЫ, МАСКИ, СТРАЖА, ЧАСОВЫЕ и СЛУГИ. ХОР.	БАЛТАЗАР, слуга Ромео. САМСОН, ГРЕГОРИО, слуги Капулетти. ПЁТР, слуга кормилицы. АБРАМ, слуга Монтекки. АПТЕКАРЬ. ТРИ МУЗЫКАНТА. ПАЖ Париса. ПЕРВЫЙ ГОРОЖАНИН. ЛЕДИ МОНТЕККИ, жена Монтекки. ЛЕДИ КАПУЛЕТТИ, жена Капулетти. ДЖУЛЬЕТТА, дочь Капулетти. КОРМИЛИЦА ДЖУЛЬЕТТЫ. ГОРОЖАНЕ ВЕРОНЫ, МУЖСКАЯ И ЖЕНСКАЯ РОДНЯ ОБОИХ ДОМОВ, РЯЖЕННЫЕ, СТРАЖА, СЛУГИ. ХОР.
---	--	---

2. Дійові особи опери «Ромео і Джульетта» Ш. Гуно (за трагедією У. Шекспіра). На мові оригіналу та в перекладацькій російськомовній версії лібрето С. Стефанович.

Вказівки в розглянутому клавірі опери [10]	Перекладацька версія лібрето С. Стефанович [9]
Juliet – Soprano Stephano – Soprano Gertrude – Mezzo-soprano Romeo – Tenor Tybalt – Tenor Benvolio – Tenor Mercutio – Baritone Paris – Baritone	Граф Капулетти – бас Джульетта, его дочь – сопрано Граф Парис – баритон Гертруда, няня Джульетты – меццо-сопрано Ромео, сын графа Монтекки – тенор Меркуцио, его друг – баритон Бенволио, его друг – тенор

Gregorio – Baritone Capulet – Basso cantabile Friar Laurence – Bass The Duke – Bass	Тебальд, племянник Капулетти – тенор Стефано, паж Ромео – сопрано Грегорио, слуга Капулетти – баритон Ескал, герцог Веронский – бас Отец Лоран
--	--

3. Дійові особи мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка (за трагедією У. Шекспіра). На мові оригіналу та в перекладацькій російськомовній версії лібрето Н. Олева та С. Цирюк.

Див. лібрето на мові оригіналу [7]. Дійові особи окремо не вказуються спочатку лібрето, тому є необхідність продивлятися кожен окремий номер для того, щоб виявити усіх персонажів твору [7]. Вкажемо усіх персонажів, які мають «голос» в даному творі. Дійовою особою є також Смерть; цей алегоричний образ втілено засобами хореографічного мистецтва. «Масовка» твору представлена як візуально-пластичними засобами, хором	Див. лібрето аналізованого мюзиклу російською мовою в інтерпретаційній версії Н. Олева та С. Цирюк [8], де збережено сей же принцип вказання дійових осіб.
Gérard Presgurvic Le Prince Lady Capulet Lady Montaigne Roméo Juliette Paris Le comte Capulet La nurse Benvolio Mercutio Tybalt Le Poète Frère Laurent	Голос Принц Леди Капулетти Леди Монтеки Ромео Джульєтта Парис Граф Капулетти Кормилиця Бенволио Меркуцио Тибальт Лоренцо

ДОДАТОК Б

Таблиця 1

Ж. Пресгурвік. «Ромео і Джульєтта». Пролог. Лібретний тест Н. Олева.	Підрядковий переклад на українську мову.
Голос: Верона – територія війни. Два клана – Капулетти і Монтекки – – Багатством, родовитістю равны Во времена глубокой старины Рассорились. Клубок змеиный их противоречий Не может быть и речи разобрать. Никто не вспомнит ныне тех причин, Что послужили поводом раздора. Покажется грызня собачьей своры Невинным воркованием голубей, В сравнении с враждой почтеннейших семей. Не счесть числа мужчин Двух этих благороднейших родов, Что были изувечены, убиты На поле этой многолетней битвы. Я это рассказал, чтоб было ясно вам, Что служит фоном нашего сюжета – Трагедии «Ромео и Джульєтта».	Голос: Верона – територія війни. Два клана – Капулетті і Монтеккі – Багатством, родовитістю рівня В часи глибокої старовини Розсварилися. Клубок зміїний їхніх протиріч Бодай не має й мови розібрати. Ніхто не пригадає нині тих причин, Що послужили приводом розбрату. Покажется гризня собачої зграї Безневинним воркуванням голубів, У порівнянні з ворожнечею поважних цих родин. Не зраховувать числа чоловіків Двох сих шляхетнійших родин, Що були покалічені, убиті На полі цієї багаторічної битви. Я це розповів, щоб було ясно вам, Що служить фоном нашого сюжету – Трагедії «Ромео і Джульєтта».

Таблица 2

У. Шекспір. «Ромео і Джульєтта». Пролог. Переклад А. Григор'єва.	У. Шекспір. «Ромео і Джульєтта». Пролог. Переклад Т. Щепкіної-Куперник.	У. Шекспір. «Ромео і Джульєтта». Пролог. Переклад Б. Пастернака.
Входит ХОР. Хор. В Вероне древней и прекрасной, Где этой повести ужасной Свершилось действие давно, — Два уважаемых равно, Два славных и высоких рода, К прискорбию всего народа, Старинной, лютою враждой Влеклись — что день — то в новый бой. Багрились руки граждан кровью; Но вот, под роковой звездой Чета двух душ, исполненных любовью, Из тех враждебных родилась утроб И обрела в их гибели ужасной Вражда родов исход себе и гроб. И вот теперь, о той любви несчастной, Запечатлённой смертью, о плодах Вражды семейной, вечно раздражённой И смертью чад лишь милых укрощённой, Мы в лицах повесть вам на сих досках Представим. Подарите нас вниманьем: Пособим неискусству мы стараньем.	Входит ХОР. Хор. В двух семьях, равных знатностью и славой, В Вероне пышной разгорелся вновь Вражды минувших дней раздор кровавый, Заставив литься мирных граждан кровь. Из чресл враждебных, под звездой злосчастной, Любовников чета произошла. По совершение их судьбы ужасной Вражда отцов с их смертью умерла. Весь ход любви их, смерти обречённой, И ярый гнев их близких, что угас Лишь после гибели четы влюблённой, — Часа на два займут, быть может, вас. Коль подарите нас своим вниманьем, Изъяны все загладим мы стараньем. (Уходит.)	Входит ХОР. Хор. Две равно уважаемых семьи В Вероне, где встречают нас события, Ведут междоусобные бои И не хотят унять кровапролития. Друг друга любят дети главарей, Но им судьба подстраивает козни, И гибель их у гробовых дверей Кладёт конец непримиримой розни. Их жизнь, любовь и смерть и, сверх того, Мир их родителей на их могиле, На два часа составят существо Разыгрываемой пред вами были. Помилостивей к слабостям пера — Их сгладить постарается игра. (Уходит.)

Таблиця 3

Ж. Пресгурвік «Ромео і Джульєтта». № 8 «Судьба» / «Доля». Лібретний текст Н. Олева.	Підрядковий переклад на українську мову.
Судьба, Судьба, Добра ти или зла? Палач или судья? Что там в твоей Судьбе Начертано тебе, Скажи?!	Доле, Доле, Добра ти чи зла? Кат чи суддя? Що там у твоїй Долі Начертано тобі, Скажи?!
Судьба, Судьба, Судьба, Судьба Добра ты или зла, скажи. Палач или судья? Что прячешь ты во тьме, Известно лишь тебе.	Доле, Доле, Доле, Доле Добра ти чи зла, скажи. Кат чи суддя? Що ховаєш ти в пітьмі, Відомо лишень тобі.

Таблиця 4

Фрагмент арії Ленського з опери «Євген Онегін» П. Чайковського. Лібретний текст К. Шиловського.	Підрядковий переклад на українську мову.
Что день грядущий мне готовит?.. Его мой взор напрасно ловит: В глубокой мгле таится он! Нет нужды; прав судьбы закон!	Що день прийдешній мені готувить ?.. Його мій погляд дарма ловить: В глибокій млі таїться він! Нема потреби; правий закон судьби!

Таблиця 5

Ж. Пресгурвік «Ромео і Джульєтта». № 34 «Господь, прости» / «Господь, пробач» . Лібретний текст Н. Олева.	Підрядковий переклад на українську мову.
Господь, прости! Прозрей, Господь, ведь ты ослеп! Ты не на тех излил свой гнев, Убил, а мог спасти.	Господь, пробач! Прозрій, Господь, адже ти осліп! Ти не на тих вилив свій гнів, Убив, а міг урятувати.

Таблиця 6

Ж. Пресгурвік. «Ромео і Джульєтта». № 4 «Un Jour» / «Одного разу». Підрядковий переклад на українську мову лібретного тексту французького оригінала.	Підрядковий переклад № 4 «Предчувствие любви» / «Передчуття кохання» на українську мову у версії лібретного тексту С. Цирюк.
Ромео: Мене люблять жінки, Хоча мені немає ще й двадцяти, Я знаю про кожну їхню зброю, Якою вони мене часто вражали. Мене люблять жінки, але я їх не кохаю. Вони проливали сльози, Коли помічали, що надокучили мені, Наскучили їх білі тіла, стомився прикидатися Закоханим, на ділі не кохаючи. А тепер я бажаю справжньої любові.	Передчуття кохання, Ти виткане зі снів, Невиразних, неясних слів, Незв'язаних віршів, Де в золотому пилові Грають світло й тінь. Передчуття кохання, Що десь поруч день Нашої зустрічі — Ранок чи вечір, Мить чи вічність - День нашої зустрічі.

Таблиця 7

Текст на мові оригіналу.	Переклад українською мовою В. Мисика.	Переклад російською мовою Т. Щепкіної-Куперник.
I fear too early, for my mind misgives Some consequence yet hanging in the stars Shall bitterly begin his fearful date With this night's revels, and expire the term Of a despised life closed in my breast By some vile forfeit of untimely death. But he that hath the steerage of my course Direct my sail. On, lusty gentlemen.	Боюсь, що рано, бо я серцем чую подію, що висить іще між зорь і що жахливо й люто розпочнеться сюніч на б́енкеті цьому,— що вирве моє життя злиденне із грудей невасним і страшним грабунком смерті. Та той, хто мною править, хай моїм керує парусом. Ходім, синьйори!	Боюсь, что слишком рано мы придём. Предчувствует душа, что волей звёзд Началом несказанных бедствий будет Ночное это празднество. Оно Конец ускорит ненавистой жизни, Что теплится в груди моей, послав Мне страшную, безвременную смерть. Но тот, кто держит руль моей судьбы, Пушай направит парус мой. – Идём!

Таблиця 8

Художній переклад українською мовою В. Стуса.	Художній переклад російською мовою В. Левіка.
Втішається життям мій юний брат, та вславили тебе дороги втрат. Тяжким нещастям шани ти зазнав, як нам свій біль і радість полишав. Та вабить шлях, котрого не збагнуть: по лабіринтах серця – наша путь. І ми, твоїх пильнуючи доріг, колись на смертний станемо поріг. Який зворушливий поета спів, що смерть своїм натхненням одмінив. Тому, хто знав це горе і розпуку, дай, боже, повісти про власну муку.	Твой взор слезой умильною блеснит, Прощаньем страшным стал ты знаменит, Оплакан всеми в свой последний час, На скорбь и радость ты покинул нас. И вот опять неизъяснимый рок По лабиринту страсти нас повлѣк, Вновь обречѣнных горестной судьбе, Узнать разрыв, таящий смерть в себе. Как трогательно пел певец любви: В разрыве – смерть, с возлюбленной не рви! Страдающим, просящим утешенья Дай, господи, поведать их мученья!

Таблиця 9

Ескал – Ромео	Закон – Спонтанний вчинок, продиктований емоціями, що нахлинули
Ворогуючі родини Монтеккі і Капулетті – Ромео і Джульєтта	Традиційні цінності роду – Любов
Внутрішній конфлікт Тібальта – Ромео	Чесць роду / аж ніяк не братська любов до кузини Джульєтти – ненависть до сина ворожого роду Ромео / ненависть до щасливого суперника (подвійна мотивація конфлікту)
Дружба і зрада	Від Ромео відвертаються його товариші, почувши про його любов до Джульєтти
Конфлікт в душі Лоренцо	Глибока віра в Бога – Відчуття кричущої несправедливості в зв'язку зі смертю юних нащадків ворогуючих сімей

Таблиця 10

Ж. Пресгурвік. «Ромео і Джульєтта». № 13 «Дует на балконі». Лібретний текст Н. Олева.	Підрядковий переклад на українську мову.
<i>Джульєтта:</i> В одной небесной книге, Что пишут звёздами боги, В главе «Любовь», наверно, Строка про нас с Ромео. Есть в той небесной книге, Что пишут звёздами боги, Цена разлук и боли – Расплата за любовь, Соединило небо Джульетту и Ромео. Как сладок плод запретный – Ромео и Джульетты. <i>Ромео:</i> В другой небесной книге, Где козни, ложь, интриги, В главе «Вражда», как странно, Гербы двух наших кланов.	<i>Джульєтта:</i> В одній небесній книзі, Що пишуть зірками боги, У розділі «Любовь», напевно, Рядок про нас з Ромео. Є в тій небесній книзі, Що пишуть зірками боги, Ціна розлук і болю – Розплата за любов, Поєднало небо Джульєтту і Ромео. Як солодкий плід заборонений – Ромео і Джульєтти. <i>Ромео:</i> В іншій небесній книзі, Де підступи, брехня, інтриги, У розділі «Ворожнеча», як дивно, Герби двох наших кланів.

Таблиця 11

Оригінал англійською мовою.	Переклад на українську мову В. Мисика (1932 р.).	Переклад на російську мову А. Григор'єва (1864 р.).	Переклад на російську мову Т. Щепкіної- Куперник (1941 р.).
Mercutio. I am hurt. A plague o' both your houses! I am sped. Is he gone, and hath nothing?	Меркуціо У мене рана. Чума обом домам! Кінець мені. Так і пішов без кари?	Меркуцио. Я ранен! Чума на оба ваши дома... Кончен путь! Ушёл он – и не ранен?	Меркуцио. Я ранен! Чума на оба ваши дома! Я пропал. А он! Ужель остался цел?

Таблиця 12

У. Шекспір «Ромео і Джульєтта», акт V, сцена III. Оригінал англійською мовою.	У. Шекспір «Ромео і Джульєтта», акт V, сцена III, переклад з англійської на російську А. Григор'єва).
A grave? O, no. A lantern, slaughtered youth, For here lies Juliet, and her beauty makes This vault a feasting presence full of light. – Death, lie thou there, by a dead man interred.	Похороню тебя... В гробнице? Нет: В чертоге светлом, юноша несчастный! Джульєтта здесь лежит... Её краса Могильный склеп в сияющую светом Обитель пира обращает... здесь Ложись ты, мёртвый, мёртвым погребённый!

Таблиця 13

У. Шекспір. Ромео і Джульєтта, акт I, сцена I. Оригінал англійською мовою.	У. Шекспір. Ромео і Джульєтта, акт I, сцена I. Переклад з англійської на російську Б. Пастернака.
Sampson. No, sir, I do not bite my thumb at you, sir, but I bite my thumb, sir.	Самсон. Нет, я грызу ноготь не на ваш счёт, сэр. А грызу, говорю, ноготь, сэр.

Таблиця 14

У. Шекспір. «Ромео і Джульєтта», акт I, сцена I. Переклад з англійської на російську А. Григор'єва.	У. Шекспір. «Ромео і Джульєтта», акт I, сцена I. Переклад з англійської на російську Т. Щепкіної-Купернік.
Самсон. Никак нет! Совсем не вам я кукиш кажу. Я так сам по себе кажу кукиш, мессер.	Самсон. Нет, синьор! Я не вам показываю кукиш, синьор! Я его просто показываю, синьор!

Таблиця 15

Ж. Пресгурвік. «Ромео і Джульєтта». № 20 «Дуель». Лібретний текст Н. Олева.	Підрядковий переклад на українську мову.
Меркуцио. Тибальт, Тибальт, я – твоя смерть. Мне на тебя тошно смотреть. Голос, походка и прикид. Сегодня ты будешь убит. Пижон без извилин с душонкой калеки, Пришёл твой час уснуть навеки.	Меркуціо. Тібальт, Тібальт, я – твоя смерть. Мені на тебе нудно дивитися. Голос, хода і прикид. Сьогодні ти будеш убитий. Піжон без звивин з душею каліки, Прийшов твій час заснути навіки.

Таблиця 16

Ж. Пресгурвік. «Ромео і Джульєтта». № 20 «Дуель». Лібретний текст Н. Олева.	Підрядковий переклад на українську мову.
<i>Ромео:</i> Господа, Сатана Вас рассудка лишил! Лучше мир, чем война, Нас Господь сотворил Для любви! <i>Вместе и Хор.</i> Жизнь! Надо вложить. Наши клинки в ножны, не в плоть! Жизнь остановит Вправе ее только Господь! Жизнь остановит Вправе ее только Господь! <i>Ромео:</i> Довольно, Тибальт, Нам враждовать. Спрячь кинжал, Закатим бал!	<i>Ромео.</i> Панове, Сатана Вас розуму позбавив! Краще мир, ніж війна, Нас Господь створив Для любові! <i>Разом і Хор.</i> Життя! Треба вкласти. Наші клинки в піхви, не в плоть! Життя зупинити Вправі його тільки Господь! Життя зупинити Вправі його тільки Господь! <i>Ромео.</i> Досить, Тібальт, Нам ворогувати. Сховай кинджал, Закатимо бал!

Додаток В

М. Р. Черкашина-Губаренко виявляє в цьому творі кілька часових планів: щасливі дні любові, що минула; драматичне сьогодення, відзначене наміром звести рахунки з життям; придумане майбутнє [198, с. 17]. Н. В. Полікарпова аналізує дію часового фактору в «Листах кохання», пов'язуючи їх зі складною концепцією особистості героїні цієї моноопери: «Противонаправленість руху, розширення часу, вихід його за власні границі, усе це визначає внутрішній драматизм моноопери» [143, с. 124]. Вектори часу дослідниця пов'язує із взаємодією часу реального та віртуального, часу героїні та її коханого: «Час героїні триває стільки, скільки вона пише листи. Однак воно вміщає 20 років віртуального життя. Іншими словами, вона створює віртуальний ряд не існуючого майбутнього, просторово розширюючи короткий відрізок сьогодення (написання листів). При цьому три перші листа утворюють лінійний подієвий ряд. Останній 4-ий лист має протилежний вектор. Кінцева крапка різко спрямовується до початку, час стискується. Дві часові лінії – реальна й віртуальна – замикаються, складаються. Таким чином, з погляду механіки утворюється нульове переміщення при великому пройденому шляху» [142, с. 62].

У статті І. С. Драч, присвяченій 68-ій річниці В. С. Губаренка, авторка торкається проблеми символізму, що продукує авторський текст моноопери «Листи кохання» [78]. Н. В. Полікарпова ніби підхоплює роздуми М. Р. Черкашиної-Губаренко та І. С. Драч, тому в пропонованій дисертації співставимо безпосередньо співзвучні розсуди. Серед виконавиць цього твору І. С. Драч відзначає видатних і дуже яскравих вокалісток, вздріваючи своєрідність кожної з них: «блискуча Євгенія Мірошниченко, драматично імпульсивна Галина Писаренко, трепетна Валентина Соколик» [там само]. Серед цікавих постановницьких рішень в даній публікації відзначено харківський спектакль режисера В. Лукашова, який «розділив сцену на дві частини: одна зображувала в'янучий, із усіма барвами осені сад, друга – чорні,

як обпалені, дерева, покриті срібними листочками, як на похоронних віночках» [там само].

Таким чином, можна додати, режисер візуалізує ідею двовимірності часопростору (співіснування поцейбічного та потойбічного начал), що є визначальною ідеєю «Листів кохання». Слід зазначити, що дана концептуальна ідея співзвучна лірико-філософській світоглядній картині світу у мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка, втілений в умовах реалій сучасного музичного театру.

Особливий інтерес для нас представляє теж режисерська версія Леоніда Куколева, про яку пише І. С. Драч. В ній постановник знайшов цікаве концептуальне рішення у трактуванні хронотопу інтерпретованого ним твору через уведення ємної сценічної метафори: годинник із циферблатом без стрілок [там само]. Дослідниця наводить цікаве життєве спостереження, яке може сприйматися як з позицій простого збігу, так і містики: «Разюче, що такий самий годинник без стрілок кожен міг побачити на вежі будинку приміських кас Київського залізничного вокзалу, що реконструювався, рік тому в день дебюту Оксани Терещенко в “Ніжності” на сцені Національної опери» [там само]. Н. В. Полікарпова теж зазначає, що в цій постановці Леонід Куколев віднайшов для реалізації сюжету губаренкіської моноопери, багатовимірною з позицій трактування часопростору, ємну сценічну метафору: «годинник із циферблатом без стрілок, метафору, що відповідає смисловій парадоксальності ситуації, відбитій в концепції моноопери» [143, с. 125]. Слід додати, що цей приклад корелює із зальцбурзькою інсценізацією «Травіати» Дж. Верді, про яку йшлося вище, де постановники теж візуалізують ідею плину часу (суб'єктивного й водночас символічного за своєю сутністю) через метафору годинника. Н. В. Полікарпова зазначає, що твору притаманні як монологічність, так і діалогічність внаслідок звернення героїні до адресата – коханого нею маленького Луї. Тому ще один приклад, який наводить І. С. Драч є відповідним художній концепції В. С. Губаренка, хоч і являється оригінальним режисерським інвенціональним рішенням, не пов'язаним

безпосередньо з авторським текстом українського композитора: «<...> режисер Ірина Нестеренко руйнує фатальну самотність героїні, пропонуючи їй партнера – драматичного актора, котрий читає в своєрідному пролозі свої листи-відповіді до вже давно неіснуючого адресата» [78].

Н. В. Полікарпова відзначає в цьому творі В. С. Губаренка трансформацію часопростору, наводячи ще цікаві приклади із практики новітнього режисерського театру, що не були розглянуті І. С. Драч. Зупинимось на одному з таких прочитань, бо воно вирізняється з позицій сценічної трактовки твору, перегукуючись з постановницьким прочитанням «Ромео і Джульєтти» Ж. Пресгурвіка внаслідок втілення в інтерпретаційній версії моноопери В. С. Губаренка ідеї багатошаровості часопростору. Так, 16-го грудня 2010-го року в Московському театрі Нова Опера відбулася прем'єра спектаклю-триптиха, який складався з трьох творів про жіночу долю: це «Ніжність» Віталія Губаренко, «Лист незнайомки» Антоніо Спадавеккіа й «Очікування» Мікаела Тарівердієва (режисер Алла Чепінога, диригент Валерій Кріцков). Цікаве акторсько-вокальне та сценічне рішення отримала в цьому контексті й опера В. С. Губаренка. Спектакль включає безліч режисерських знахідок, однією з найцікавіших є те, що згідно із задумом режисера партія героїні поділена між двома співачками сестрами – Оленою й Ольгою Терентьєвими (колоратурне й драматичне сопрано).

Ось що пише про трансформацію образу героїні в цій виставі Н. В. Полікарпова, розповідаючи про його втілення сестрами-вокалістками: «Кожна втілює образ головної героїні – вічної нареченої, вислизаючої примари (ліричне сопрано) і постарілої героїні через 20 років (драматичне сопрано)» [143, с. 126]. Між іншим, в «Ромео і Джульєтті» Ш. Гуно лірична героїня мусить представити на сцені образ, наділений широкою амплітудою, відбиваючи внутрішню трансформацію персонажа. В цьому Джульєтта схожа із Маргаритою із ліричної опери «Фауст». І тут необхідно, щоб одна співачка зуміла справитись із цим завданням. Згадується інший досвід: в байройтській виставі 1978-го року (диригент – сер Колін Девіс, режисер – Гетц Фрідріх)

Гвінет Джоунс виступила в іпостасі двох героїнь – Венери та Єлизавети. Це виявилось складним і надцікавим завданням як з точки зору втілення вокально-сценічних завдань, так і складної світоглядної концепції твору (за умови, що реципієнт знає або ж здогадався про дане неординарне творче завдання).

Я. А. Іваницька пише про виконання моноопери «Листи кохання» колективом Національної опери України в 2004-му році, відзначаючи атмосферу потойбічності, що підсилювалася усвідомленням приуроченості виконання твору 70-літтю вже померлого автора – композитора В. С. Губаренка (хоч в афіші і у вступному слові не було зазначено, що Віталія Сергійовича вже нема серед живих). Ось що пише рецензентка про це чудове виконання: «Дивно, але ні в афіші, ні у вступному слові не прозвучало, що композитора немає серед живих. Складалося враження, що він, як і раніше, в залі серед публіки – з густою шевелюрою, шалено хвилюється, зосереджено суворий. І лише загальний настрій вистави, режисерське бачення (постановка Володимира Бегми) підкреслювали якусь “потойбічність”. Адже смерть – мабуть, найбільш непізнаване людським розумом явище. І коли людина йде з життя, містичного значення набувають деякі деталі. Як у даному випадку спроектовані на аванзавісу листи-прощання героїні з коханим і з життям (фактично листи, написані “з того світу”), затемнений вигляд сцени, підсвічник, що загорається у висоті під час оркестрових інтерлюдій і так нагадує світло лампади... Та й диригентське трактування Германа Макаренка було схоже на імпресіоністське, підкреслювалося звучання “нереальних” тембрів – челести, ксилофона, концентрувалася увага на остинатних мотивах, які часто повторюються і символізують час, нескінченність ... Більш цілісно і глибоко пережито образ героїні Оксаною Терещенко, яка кілька років тому дебютувала саме в “Ніжності” – такому складному жанрі, як моноопера» [84]. Отже, підсумовуючи спостереження й аналіз публікацій, дістаємося висновку: трактування часопростору у розглянутому мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка загалом та у сцені балу демонструє співзвучність фронтальним

тенденціям сучасного режисерського театру, оскільки постановники на новітньому етапі розвитку музичного театру тяжіють в своїй інвенціональності до унаочнення прихованого, потойбічного, символічного, архетипового начал через візуальні та візуально-пластичні образи.