

ГАЛИНА ПОЛЯНСЬКА

**ЖАНРОВИЙ ПОШУК
У БАЛЕТНІЙ МУЗИЦІ
ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА**

Ніжин – 2017

УДК 782.9: 792.82 (477)(092)

П 54

Рекомендовано до друку
Ученою радою Полтавського національного
педагогічного університету імені В. Г. Короленка
Протокол № 16 від 6 червня 2017 року

Рецензенти:

Драч І. С., доктор мистецтвознавства, професор;

Погребняк М. М., кандидат мистецтвознавства, доцент.

Редактор:

Гнатюк Л. А., кандидат мистецтвознавства, доцент.

Полянська, Галина Миколаївна.

П 54 Жанровий пошук у балетній музиці Віталія

Губаренка : монографія / Галина Полянська. – Ніжин :

" "Лисенко М. М., 2017. – 328 с.

ISBN - +, !*%!* (\$') &(

У книзі розглянуто хореографічні проекти Віталія Губаренка – українського композитора другої половини ХХ століття, визначного майстра музично-театральної драматургії. В аналізі балетних партитур виявлено основні напрями пошуку автором власної пластичної музичної мови та самостійного шляху в балетному театрі. У монографії відтворено досі невідомі епізоди творчого процесу композитора. Книга розрахована на фахівців з історії музичного мистецтва, практиків хореографії, студентів та викладачів мистецьких навчальних закладів, на широке коло читачів, які цікавляться проблемами українського музичного театру.

УДК 782.9:792.82 (477)(092)

ISBN ; 9: /839/862/574/6 "*****І "Полянська Г. М., 2017

© ПП Лисенко М. М., 2017

© ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2017



Віталій Губаренко. 1969 рік.



Віталій Губаренко. 1980-ті роки.

З М І С Т

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. ВІТАЛІЙ ГУБАРЕНКО: ЕТАПИ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ	12
РОЗДІЛ 2. БАЛЕТИ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ	26
2.1. Танцювальність як інтегративна якість музичного компоненту в балетному синтезі: історичний аспект.....	26
2.2. Жанрово-стильове поле реалізації дансантиності в балеті ХХ століття.....	46
2.3. Віталій Губаренко і балетна практика його часу	64
РОЗДІЛ 3. ФОРМИ ПЕРВИННОЇ ДАНСАНТНОСТІ У ВЕЛИКИХ БАЛЕТАХ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА	78
3.1. «Камінний господар» як спроба використання арсеналу характерного танцю західноєвропейської традиції	78
3.2. Музичне узагальнення класичної лексики академічної хореографії в балеті «Комуніст».....	115
3.3. Актуалізація музичних форм українського народно-сценічного танцю в балеті «Майська ніч»	136
РОЗДІЛ 4. ШЛЯХИ МОДИФІКАЦІЇ ДАНСАНТНОСТІ У БАЛЕТНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА	146
4.1. Симфонії-балети.....	147
4.1.1. «Ассоль»: визрівання концепції камерного симфонізму	150
4.1.2. «Зелені святки»: танцювальність у контексті жанрової моделі великої симфонії	179

4.1.3. «Liebestod»: перетворення дансатної парадигми на основі поемного симфонізму....	190
4.2. Опера-балет «Вій»: перетворення дансатності у складному міжвидовому синтезі.....	198
4.3. Хореографічні сцени як реалізація дивертисментного принципу балетної композиції.....	210
4.3.1. «Запорожці».....	211
4.3.2. «Вій».....	220
ВИСНОВКИ.....	232
ЛІТЕРАТУРА.....	237
ДОДАТКИ.....	251
Балетні твори Віталія Губаренка	251
З історії літературного першоджерела феєрії Олександра Гріна «Червоні вітрила».....	252
Марина Черкашина. Либретто балета «Імя твоє – Любовь (или Корабль мечты)». По феєрії Олександра Гріна «Алые паруса».....	256
Віталій Губаренко. Балет «И долг, и вера, и любовь». Либретто Віктора Смирнова-Голованова і Марини Черкашиной по мотивам киносценарія Євгенія Габриловича «Коммунист».....	268
Віталій Губаренко. Балет «Вечера на хуторі біля Диканьки». Либретто	273
Балет «Майская ночь». Либретто Віктора Смирнова-Голованова і Марини Черкашиной по мотивам одноім'яної повісті Ніколая Гоголя, народних пісень і обрядів.....	276
ПОКАЖЧИК ІМЕН	285

ВСТУП

«Проблема жанру – одна з найдавніших проблем мистецтвознавства, яка до того ж ніколи не втрачає актуальності. Тому, коли з виникненням нової мови виникають нові форми, це водночас відбивається на рівні жанру: або він буде відкинутий, або якимось зможеться з ним “ужитися”. Саме таку проблему вирішує в наш час музичне мистецтво, унаслідок чого питання про жанр виявляється тим “фокусом”, у якому пересікається багато інших», – писав Марк Арановський¹, оцінюючи жанрову реальність сучасного мистецтва.

Такою ж актуальною і прадавньою є проблема синтезу мистецтв. Різноманітні самостійні види художнього виступу, що походять від синкретичних форм сивої давнини, подібно до близнюків, періодично відчують «непереборні поклики» спільного роду². ХХ століття було черговою хвилею загострення «родинних» відчуттів.

Останнім часом у музичній науці спостерігається значний сплеск зацікавленості балетною тематикою. Дослідники нової генерації порушують та вирішують історичні й теоретичні проблеми балетознавства, але, здебільшого, на зарубіжному матеріалі. Так, про співвідношення танцювального й пластичного у жанрі балету йдеться в дисертації Світлани Анфілової³, про пластичність у балетній музиці

¹ Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6. Москва: Сов. композитор. 1987. С. 6. Тут і далі іншомовні праці цитуються у перекладі автора книги.

² Курьшева Т. А. Театральность и музыка. Москва: Сов. композитор, 1984. С. 14.

³ Анфилова С. Г. Соотношение танцевального и пластического в жанре балета: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 Муз. искусство / Харьковский гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2005. 249 с.

Моріса Равеля – у дослідженні Олени Зінич¹. Це можна пояснити тим, що зарубіжна тематика більш розроблена і має великий обсяг інформації для теоретичних узагальнень та аналітичних розвідок. Проте на українському ґрунті виникло чимало значних художніх явищ, які, безумовно, заслуговують самостійного вивчення. Серед них – балетний театр Віталія Губаренка.

Композитор працював у балетному жанрі понад 30 років, створив три багатоактних балети, три симфонію-балети, два зразки хореографічних сцен та оперу-балет, у яких відкрив нові перспективи для розвитку вітчизняного музичного театру. Але до балетних форм В. Губаренко йшов різними шляхами.

Свого часу його творчість викликала жваву реакцію критики. Найактивнішими дослідниками й рецензентами композитора виступали Микола Гордійчук, Ірина Драч, Марія Загайкевич, Тамара Краснопольська, Надія Некрасова, Олександра Олійник, Марина Черкашина-Губаренко, Зінаїда Юферова, Едуард Яворський. Окремі балетні твори композитора побіжно висвітлювалися в загальних роботах в аспектах стильових, мовних тощо. На жаль, більшість їх досі ґрунтовно не вивчено, цілісного дослідження балетної спадщини не виконано, хоча дансантизм як «одна з основних ознак музики Віталія Губаренка»² акцентувалася ще за життя композитора.

Частина балетних творів митця побачила світло рампи і має хореографічні втілення, інші все ще чекають свого виходу на сцену. Виникають запитання: яким чином визнача-

¹ Зінич О. В. Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 17 с.

² Конькова Г. В. Центральний герой – комуніст («Комуніст» на сцені Одеського театру) // Культура і життя. 1986. 9 лютого. С. 5.

ється хореографічний потенціал тієї чи іншої партитури? Чим виправдане життя в танці «чистої» музики, зокрема симфоній, фортепіанних п'єс, вокальних мелодій? Пошуки відповіді на ці запитання спрямовують на загальнотеоретичне осмислення поняття особливих якостей балетної музики.

У пропонованому дослідженні для цього використовується умовний робочий термін – «дансантизм». Потенційно дансантизм, певне, є в музиці будь-яких жанрів. Приклад цього – численні зразки сублимації танцю у творчості Франца Шуберта, Фрідеріка Шопена, Едварда Гріга, Петра Чайковського. Можливий також зустрічний рух, при якому «чиста» музика слугує основою танцю. Відбувається це не тільки волею хореографів, а й фіксується у задумі композитора.

Дансантизм – зручність для виконання, «безумовне підкорення вимогам хореографічної техніки»¹, у минулі часи була основним критерієм якості балетної музики: без неї не обходився основний елемент балету – танок. Дансантизм сприяла поєднанню музики й танцю в єдине художнє ціле, робила музику зручною для руху. Її ознаками були чіткість метроритмічної організації, підкреслене акцентування, використання формул різних танцювальних жанрів, уповільнення та прискорення рухів, квадратність і симетрія композиційної структури тощо.

В історичній ретроспективі дансантизм сприймалася по-різному. Інколи вона набувала зовнішніх, прикладних, механістичних рис, в інших (кращих) випадках, поєднуючись із глибоким змістом, виливалася в оригінальні, розвинені форми. Так, П. Чайковський поєднав її із властивостями театральної та симфонічної музики. За словами Бориса

¹ Загайкевич М. П. Балетний світ Віталія Губаренка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 62.

Асаф'єва, це була «спроба усвідомлення музично-хореографічного дійства як своєрідної музичної форми»¹. Реформа російського композитора була продовжена у творчості Олександра Глазунова, Рейнгольда Глієра, Кара Караєва, Сергія Прокоф'єва, Арама Хачатуряна, Дмитра Шостаковича, які зберегли риси дансантиності навіть у великих симфонічних сценах.

Актуальна нині тема взаємодії музики і хореографії ще у XVIII ст. цікавила Жана-Жоржа Новерра (Jean-Georges Noverre) і Гаспаро Анджоліні (Gasparo Angiolini). У XX ст. балетна лексика і поєднання музики з хореографією зазнали суттєвих змін. Сьогодні можна «отанцювати» (термін М. Загайкевич) будь-яку музику. Але для створення повноцінного спектаклю музична складова повинна обов'язково мати ще й певні «властивості», які сприяють її «перекладу на хореографічну мову»². У чому ж полягають ці властивості? Адже при аналізі сучасної балетної музики може скластися враження, що традиційна основа танцю вщент зруйнована. Однак іманентна видова специфіка невід'ємна, як закон тяжіння. Поняття «недансантиність» вступає у протиріччя зі сценічним досвідом, – факт хореографічного втілення сучасної музики свідчить про її наявність. З одного боку, це прояв загальної тенденції театралізації, з іншого – дія специфічних особливостей власне балетної музики, добре відомих практикам-хореографам і балетним композиторам. Що ж є підставою для «відтанцювання» сучасної музики, що саме робить музику балетною, що змушує композитора шукати нові жанрові форми? Про це йтиметься у пропонованому дослідженні.

¹ Асаф'єв Б. В. «Спящая красавица» // Асаф'єв Б. В. О балете. Ленинград: Музыка, 1974. С. 78.

² Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 31.

Література з питань балетного мистецтва – новітня, і така, що давно стала класикою, – на перший погляд широка, насправді ж компактно цілеспрямована і чітко поділяється на кілька тематичних груп: історична, монографічна, науково-популярна, просвітницька або енциклопедична. Спробу узагальнити досягнення балету радянського періоду здійснили Світлана Катанова, Марія Загайкевич, Юрій Станішевський.

Але серед усього цього розмаїття спеціального дослідження балетної музики В. Губаренка немає, теоретичний ракурс балетної музики, а надто сучасної балетної музики досліджений спорадично. Кроки у напрямку розв'язання теоретичних проблем зроблені у збірниках «Музыка и хореография современного балета», окремих статтях «Музыкального современника», спеціалізованих розділах монографій¹. Проблема дансантиності порушувалася лише у дисертаційних роботах Олени Зінич та Світлани Анфілової.

Пропоноване дослідження містить значний обсяг аналітичного матеріалу і може бути спрямоване не тільки на розширення навчальних програм курсів української музичної літератури, історії української музики, культурології, музики ХХ століття, аналізу музичних творів, а й на сприяння сценічним інтерпретаціям «золотого фонду» українського балету, адже репертуар театрів відносно невеликий за обсягом, і тримати в «запасниках» шедеври хореографічного мистецтва є образою національної гідності. Робота може стати також джерелом інформації у подальшому дослідженні балету, бути корисною для практиків музичного театру.

¹ Вершинина И. Я. Балетная музыка // Музыка XX века: очерки: в 2 ч. Ч. 1, кн. 1. Москва: Музыка, 1976. С. 187–232; Нестьев И. В. Музыкальная культура на рубеже веков // Там само. С. 11–94.

РОЗДІЛ 1.

ВІТАЛІЙ ГУБАРЕНКО: ЕТАПИ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ

Українська музика другої половини ХХ століття звучала густою поліфонічною фактурою, у якій перетиналися сміливі експерименти партитур Бориса Лятошинського і знахідки композиторів «Київського авангарду», історичні екскурси Мирослава Скорика до львівських органних табулатур і прозора лірика Олега Киви, грандіозні хорові полотна Лесі Дичко і щирі мелодії композиторів-піснярів Платона Майбороди та Олександра Білаша.

Голос молодого композитора Віталія Губаренка (1934–2000) долучився до цієї багатозвучної партитури на початку 1960-х. Він став відомим ще за життя численними прем'єрами своїх музично-театральних творів. Вони несли активну і напружену експресію, відзначалися сучасною музичною мовою, пошуком нестандартних драматургічних рішень. Понад сорок років діяльності В. Губаренка збагатили українську музику не тільки новими репертуарними творами, а й новими жанрами, сюжетами, образами. У спадщині композитора марно шукати інструментальні мініатюри, імпровізації чи ескізи. За складом мислення і творчим спрямуванням він був музичним «монументалістом» – драматургом і симфоністом, який оперував глобальними ідеями, великими формами і завжди доводив їх до логічного завершення – до прем'єри, яких у нього було рівно 50! Серед жанрових уподобань митця опера й ораторія, балет і симфонія, концертні твори для солюючих інструментів у супроводі оркестру, музика до кінофільмів і театральних спектаклів, кілька вокальних циклів. Але усталені класичні форми були лише початком: особливість спадщини музиканта полягає в тому, що їй властивий жанровий пошук, пов'язаний насамперед з музичною драматургією. У доробку

В. Губаренка є симфонія-драма, симфонія-балет, хорова симфонія, симфонічний диптих; опера-ораторія і опера-балет, моноопера, ліричні сцени (як модифікація камерної опери) і хореографічні сцени... Дещо з цих мікстів він написав першим в Україні. Перелік відкриттів у жанровій сфері можна доповнити, враховуючи експерименти із виконавськими складами.

А ще були особливості авторського мислення і мови. Серед них – потужна експресивна енергія, поліфонія думок і почуттів, спорідненість із фольклорним інтонаційним полем, ланцюговий тип розвитку тематизму, соковита гармонічна мова, потужна й водночас витончена оркестровка, крупний штрих, динамізм, конфліктність, протисторова стихій. Ці музичні ознаки відповідали активному, схильному до пошуку характерові композитора і легко визначали авторську належність творів.

«Губаренко обирає за основу власної музичної мови вільно трансформовані і психологічно укрупнені елементи української (у тому числі західноукраїнської) пісенності. Через оригінальний мелос особливого ладового забарвлення композитор розкриває сучасне сприйняття національного»¹. На початку творчого шляху критики визначали його як найбільш національного молодого митця, а старші колеги сприймали як серйозного конкурента.

У спадщині В. Губаренка (як колись у П. Чайковського) важко знайти межу між жанровими сферами театральної та симфонічної музики. Його опери та балети пронизані симфонічним розвитком, а оркестрові партитури сповнені театральної виразності і загостреного психологізму мають підвищений емоційний тонус. Симфонічне мислення властиве всім формам його художнього вислову – і опері, і балету, і вокальному циклу – скрізь митець прагне розкрити глибин-

¹ Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. С. 39.

ний сенс буття, піднятися на високий рівень узагальнення, утілити неповторність свого світобачення. Але тоталітарне суспільство, якому властиві жорсткий контроль влади над усіма сферами життя, панування єдиної ідеології, політики, моралі, культури, – нетерпиме до особистої думки. Молодому музикантові доводилося постійно долати відкриті й приховані ідеологічні перепони. Робив він це відповідно до своєї вдачі: різко, прямолінійно, безкомпромісно.

За хронологічними межами творчості, за етичною та естетичною програмами, за сміливими пошуками жанрового й тематичного розмаїття, за світоглядними орієнтирами Віталій Губаренко належить до когорти «шістдесятників» – покоління митців, які прагнули подолати культурну ізоляцію радянського мистецтва. Молода генерація української інтелігенції протестувала проти фальші, помпезності, заідеологізованості в зображенні дійсності, боролася за відродження рідної мови й культури, національної самосвідомості й людської гідності. Численні сміливці, серед яких були художники Віктор Зарецький і Алла Горська, поети Василь Стус, Василь Симоненко, Ліна Костенко і молоді музиканти – Мирослав Скорик, Леся Дичко, Валентин Бібік, Валентин Сильвестров вели боротьбу з ідеологічними кліше минулої епохи.

У новій генерації музикантів поступово формувався інтонаційний словник нової епохи: активно засвоювалися національний мелос, європейські досягнення періоду «відлиги», класичні та романтичні традиції. При цьому, з одного боку, була помітною орієнтація на західний авангард, а з іншого – розширене засвоєння всіх національних здобутків. Останнє стало характерним для партитур В. Губаренка, якого згодом визнали лідером музично-театрального жанру в Україні. Молодий композитор не став принциповим експериментатором. Він найбільше цінував і беріг власні переконання, самостійність і незалежність, а зовнішні події сприймав як «резонатор» до тих чи інших душевних станів.

Віталій Сергійович за життя був визнаний державою. Він став лауреатом Державної премії УРСР імені Тараса Шевченка (1984), народним артистом України (1993). Але званнями не вичерпується вагомість внеску людини в загальнокультурне будівництво. А він зробив чимало.

Його музична творчість одразу почалася оперою. Не знаючи законів жанру, оперних форм, оркестровки, ще підлітком він береться написати великий твір на класичний сюжет. Це мала бути опера «Купець Калашников» за Михайлом Лермонтовим. Тут виникають аналогії з біографіями Бенджаміна Бріттена та Сергія Прокоф'єва. Обидва самостійно обрали композиторський шлях ще в дитячому віці, обидва дуже рано почали писати твори великих форм. Пізніше, у зрілому віці В. Губаренко скаже, що він – учень С. Прокоф'єва і Д. Шостаковича. Справді, у ранніх творах Віталія Сергійовича помітні риси їхніх стилів. Але найбільша подібність усе ж простежується в тяжінні до музичного театру.

Доля майбутнього композитора довго була пов'язана зі столицею Слобожанщини. Він народився 13 червня 1934 року в Харкові, зростав у родині військового. Останнім фактом пояснюється мозаїчність географії раннього періоду. Батька доволі часто переводили по службі, і дитинство Віталія, що частково збіглося в часі з війною, промайнуло у мандрах містами Західної України (Коломия, Снятин, Івано-Франківськ), в евакуації у казахстанському Зайсані, у зруйнованому повоєнному Харкові і знову в Західній Україні... Домашнє середовище, далеке від мистецького контексту, майже не вплинуло на вибір майбутньої професії. Щоправда, мати майбутнього композитора колись навчалася грати на фортепіано, але його перші музичні заняття почалися доволі пізно – аж у 12 років – і відбувалися у гуртках при будинках культури, не обтяжених академічними програмами дитячих музичних шкіл. Едуард Яворський, автор першої (прижит-

тевої) монографії, присвяченої В. Губаренку, зазначає, що тоді заняття музикою не приносили хлопцю задоволення, і він навіть вдавався до хитрощів, переводячи стрілки годинника вперед, щоб менше грати вправи. Імпровізувати ж, навпаки, дуже любив. Якщо порівняти ці дитячі хитрощі з подібними вчинками підлітків Ігоря Стравінського чи Сергія Рахманінова, можна припустити, що саме імпровізація, власні «висловлювання» і скерували Віталія Губаренка до музичного світу. Свій шлях він обирав самостійно і наполегливо. До музичної школи вступив 1947 року в Івано-Франківську, через три роки продовжив заняття уже в Харкові, у музичній школі імені М. А. Римського-Корсакова. У цей період були зроблені перші композиторські кроки. Однак консультація з професійним композитором, за даними Едуарда Яворського, радості нікому не принесла: викладач висловив сумніви у доцільності продовження творчості, а учень виявився напрочуд завзятим і продовжував писати. До опери «Купець Калашников», фрагменту скрипкового концерту та фортепіанних п'єс додалися вокальні твори та хори без супроводу. Відтоді музика заволоділа хлопчиною остаточно, і за рік було засвоєно програму всіх теоретичних дисциплін останніх класів музичної школи. Ще він міг годинами стояти у музичному відділі універмагу, слухаючи грамзаписи, а готуючись вступити до музичного училища, потайки від суворих батьків покинув загальноосвітню школу. Цей крок був надзвичайно ризикованим, але впертість Віталія перемогла, і з 1951 до 1955 року він навчався на теоретичному відділі Харківського музичного училища. Його викладачем із композиції був Олександр Жук, якому вдалося поєднати професійну вимогливість з особливим підходом до талановитого учня. Той працював «захлинаючись», як марафонець: інколи надовго зникав, але з'являвся потім зі стосами списаних аркушів. Результатом співпраці була значна кількість творів:

«Балада» для віолончелі, «Думка» для фортепіано, «Поема» для скрипки з фортепіано, акапельні обробки українських народних пісень і численні хорові та вокальні твори на вірші Тараса Шевченка, Лесі Українки, Олександра Пушкіна, Михайла Лермонтова, Максима Рильського...

Наполегливе навчання і творчість поєднувалися з новим захопленням – участю у хорі Зиновія Заграничного, відомого хормейстера й композитора, якому Віталій Губаренко навіть допомагав певний час у роботі з хором трудрезервів (так називалася тоді система професійно-трудового навчання). До захисту диплому молодий композитор написав «Рондо» для струнного квартету і «Тему з варіаціями» для фортепіано – вдалі спроби, які дали можливість успішно закінчити музичне училище.

Перехід на наступний щабель професійного зростання – вступ на композиторський факультет Харківської консерваторії – приніс безліч нових вражень. У класі професора Дмитра Клебанова приділялося багато уваги вивченню сучасної музики. Якщо згадати, що програми музичних училищ із музичної літератури закінчувалися творчістю О. Скрябіна та кількох радянських композиторів, можна уявити радість і захоплення від новацій, які відкривав своїм студентам відомий музикант.

Опанування сучасних технік почалося з обробок народних пісень, до яких згодом додалися інші вокальні жанри, зокрема романси на вірші Михайла Лермонтова, Олександра Блока, Михайла Ісаковського. Показово, що вони одразу зазвучали. Їх виконували колеги по навчанню – Євген Іванов, Володимир Валайтис – вокалісти, які надовго стали друзями композитора. Своєрідним підсумком опанування вокальною стихією стала кантата «Русь» для хору, солістів і симфонічного оркестру на вірші Івана Нікітіна. Виконання твору великої форми для академічних складів на концерті пленуму харківської композиторської організації стало

імпульсом для благословення на музичний шлях від засновника харківської композиторської школи, композитора і педагога Семена Богатирьова.

На цьому в розповіді про період навчання, пошуку творчого шляху, власної мови й образної сфери можна ставити крапку. «Русь» була останнім учнівським твором композитора. У чомусь несамостійним, у чомусь незрілим. З наступного – вже оркестрового – полотна, позначеного опусом 1, починається самостійний професійний шлях В. Губаренка¹.

Чотиричастинною Симфонією для струнного оркестру, написаною в останній рік навчання в консерваторії, відкривається власна галерея образів автора, яка закріплюється на концертній естраді. Цим твором композитор починає відлік своїх відкриттів.

Особисте життя цих років теж позначене важливими віхами. У 1958 році Віталій Губаренко, ще студентом, одружився з Мариною, дочкою Романа Черкашина, відомого театрального режисера, соратника Леся Курбаса. У майбутньому вона стала відомим музикознавцем, помічником і палким пропагандистом музики свого чоловіка, автором лібрето більшості його опер. Через рік у молодого подружжя народилася дочка – обдарована музичними і поетичними талантами дівчинка, що продовжила традиції роду.

Тоді ж, ще під час навчання, композитор почав працювати: акомпаніатором самодіяльного хору, викладачем сольфеджіо у дитячій музичній школі, музичним редактором обласного радіо, а через рік після завершення освіти – з 1960 року – викладачем кафедри теорії музики та компо-

¹ Творчий шлях композитора чітко поділяється на кілька етапів. Якщо роки становлення і навчання позначити як перший період (1934–1960), то наступним буде період формування особистості, ранньої самостійної творчості, пов'язаний із Харковом (1960–1972). Зрілий період, теж пов'язаний із Харковом триває з 1972 по 1985 рік. Останній, київський період триває до 2000 року.

зиці Харківської консерваторії та музичного училища. Наступного року він вступає до спілки композиторів, що було офіційним підтвердженням професіоналізму музиканта. Однак 1972 року трапилося непередбачуване: він припинив стабільну викладацьку діяльність і повністю присвятив себе творчій роботі.

Такий різкий крок могла дозволити собі людина неординарна: рішуча, незалежна, переконана у своєму покликанні і власних силах, смілива і безкомпромісна. Кар'єра, що так вдало почалася і давала гарантований заробіток, була поставлена проти майбутнього Майстра. Але на той час у його доробку вже було кілька опер і великий балет, що ставилися у різних театрах країни. Перші симфонічні твори композитора входили до репертуару відомих диригентів: Стефана Турчака, Геннадія Проваторова, Євгена Дуценка, Павла Шеметова, Вероніки Дударової, Антона Шароєва, Вадима Гнедаша та інших.

Успіх і визнання стали супутниками вже його перших творчих звершень. У ранніх творах, серед яких Перша симфонія (1961), симфонічна поема «Пам'яті Тараса Шевченка» (1962), Концерт-поема для віолончелі з оркестром (1963), одразу виявилася схильність В. Губаренка до симфонічного мислення. Ці твори схвально оцінили критики.

Музичною драмою «Загибель ескадри» (1966) було визначено новий рівень композиторської майстерності митця. Сюжет опери ґрунтувався на реальних подіях 1918 року, коли після Брестського миру за наказом Леніна була затоплена Чорноморська ескадра. Напружений конфлікт В. Губаренко вирішив методом широкого узагальнення характеристик груп однотипних персонажів, застосовуючи цитати з гімнів («Боже, царя храни», «Ще не вмерла Україна»), революційних пісень, романсів, фольклорних творів. Композитор уникнув інтонаційної строкастості завдяки впровадженню досвіду оперного симфонізму,

напрацьованого у творчості Бориса Лятошинського. Оперний дебют був вдалим. Прем'єра опери одночасно пройшла в Києві, Одесі й Новосибірську.

Характерні проблеми епохи композитор порушує і в інших творах цього десятиліття: вокальному циклі «Барви та настрої» на вірші Івана Драча та іронічно-скерцозному Флейтовому концерті. Але найповніше ситуація 1960-х утілялася у Другій симфонії, у якій у тричастинному циклі поєднано жанрові моделі прелюда, сонати й фуґи, що вимагало напруженої рефлексії слухача. Остаточо художня індивідуальність В. Губаренка вивільняється від загальних ідеологічних обмежень у Першій камерній симфонії (1967).

Передчуття ідеологічної кризи «шістдесятництва» проявилось і в першому балеті В. Губаренка «Камінний господар» (1968) за Лесею Українкою, яка своєрідно трактувала історію мандрівного образу Дон Жуана. Музична драматургія твору будувалася на зразок прокоф'євського монтажного зіставлення контрастних епізодів, поєднаних системою лейтмотивів і тематичних арок. Головний герой твору був представлений не тільки як шукач пригод: автори наділили його постійною саморефлексією, яку композитор убачав у розгорнутих віолончельних монологах. В. Губаренко вдало відтворив іспанський колорит, і згодом музика балету частково увійшла до Іспанської сюїти для ансамблю віолончелей та фортепіано і двох Сюїт для симфонічного оркестру. Успіх балету, що прийшов після постановок його різних редакцій у театрах України та Болгарії, змінив статус композитора: його стали сприймати не як провінційного автора, а як представника української музичної культури.

У 1970-х роках у творчості композитора відбувається поглиблення ліричної сфери. Це стало помітним в опері «Мамаї» (1969), прозвучало у вокальному циклі на вірші Володимира Сосюри «Простягни долоні» (1977), а повністю

розкрилося в найпопулярнішому опусі митця – моноопері «Листи кохання» (1971) за новелою Анрі Барбюса «Ніжність». Лірична лінія творчості була продовжена в опері («ліричній драмі», за визначенням автора) «Перша заповідь». Звернення до п'єси, забороненої до постановки в Україні, було сміливим кроком композитора. В опері «<...> мова йшла про силу кохання, яке з'єднувало серця змучених війною молодих людей, радянського солдата Петра Бородіна і німецької дівчини Інги. Петро, рятуючи віру Інги у життя і людяність, порушував військовий статут і не повертався вчасно зі звільнення <...> і через донос <...> ледь не потрапляв під трибунал»¹.

Але «в лібрето, де повторювалася кілька разів фраза Інги: “Хіба можна карати людину за те, що вона зробила добро іншому?”»², міністерські чиновники побачили ідеологічну крамолу. Звинувачений в «абстрактному гуманізмі», композитор змушений був двічі переробити твір. Під назвою «Відроджений травень», прем'єра опери відбулася на сцені Львівського театру опери та балету наприкінці сезону 1974 року. Спектакль було показано лише тричі, і «оперу було знято з репертуару як ідеологічно шкідливу»³. Однак у різних постановках і під різними назвами («Відроджений травень», «Пам'ятай мене», «Незабутнє») цей твір ставився на сценах Харкова, Дніпропетровська, Пермі.

На початку 1980-х Віталій Губаренко, який до того часу писав лише на сучасні теми, відкрив для себе інші стильові епохи. В опері-балеті «Вій» (1980) він відтворив дух українського бароко, прийоми барокового концертування –

¹ Черкашина М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 8.

² Там само. С. 9.

³ Там само. С. 12.

у Concerto grosso (1981), а побутовий романс XVIII–XIX ст., оперну риторичку та українську народну поезію об'єднав у комічній опері «Сват мимоволі» (1982). Підсумком харківського періоду творчості стали два твори для театру: ліричні сцени «Альпійська балада» (1984) та балет «Обов'язок, і віра, і любов» (1985), поєднані темою великого кохання.

З 1985 – п'ятнадцять останніх років – композитор жив і працював у Києві. Власне біографія митця цим і вичерпується. Із зовнішніх подій залишилися репетиції і прем'єри творів. Географія постановок останнього десятиліття сягає далеких від столиці України горизонтів. Крім Києва, його твори звучали у Львові, Івано-Франківську, Харкові, Одесі, Ворошиловграді й Дніпропетровську, Мінську, Ленінграді, Куйбишеві і Москві.

У перших київських творах – опері «Кому посміхалися зорі» (1987) та балеті «Майська ніч» (1988) – знайшов продовження лірико-комічний напрям, започаткований «Веселим музикою» з «Українського капричіо» (1973). Музика балету у скороченій редакції перетворилася на симфонію-балет «Зелені святки» (1992) за тим же гоголівським сюжетом.

У 1090-ті роки формується пізній стиль В. Губаренка. Він має певні репризні ознаки: композитор звертається до головного заповіту української культури, творчості Тараса Шевченка, створивши за віршами поета дві величні композиції: оперу-ораторію «Згадайте, братія моя...» (1991) та вокальну симфонію «De profundis» (1995). Окрім національних джерел, у цей час композитор повертається до ліричної теми, вирішуючи її у зрілому віці на вищих, напружених, трагічних нотах. Сюжети цього разу він знаходив в епістолярній спадщині Проспера Меріме (моноопера «Самотність», 1993) та драматургії Вільяма Шекспіра (ліричні сцени «Монологи Джульєтти», 1998). Останні твори цього періоду – симфонія-балет «Liebestod», Adagio для гобоя, Арія для кларнета і струнного оркестру, хореографічні

сцени «Вій» характеризуються загостреним психологізмом, підвищеним емоційним тонутом.

Останній період припав на несприятливий для долі української культури час. Ідеологічний тиск на театри і адміністративний диктат зникли, але на зміну їм прийшли суто економічні негаразди, спроби виконавських колективів пристосуватися до нелегких для мистецтва умов ринку. Ризик, експеримент, рух до нового уповільнилися і майже припинилися. Український оперний та балетний репертуар звівся до двох-трьох найбільш відомих творів, перевірених численними постановками. Новаторські за жанром, балет-симфонії Віталія Губаренка «Ассоль», «Зелені святки», «Liebestod» досі чекають свого сценічного втілення. Концертні виконання ствердили право цих творів на самостійне існування, але у кожному конкретному випадку в музиці закладений потенціал театральної дії, який вимагає і візуального плану.

Віталію Сергійовичу таланило на спілкування і професійну підтримку відомих людей. Часто зав'язувалися такі стосунки, що ставали вирішальними у подальшій творчій долі. Серед них особливе місце посідали контакти з диригентами різних поколінь. Старшому за композитора майже на тридцять років Натану Рахліну випало вперше репрезентувати творчість молодого харківського композитора столичній публіці. Стосунки обох митців переросли у творчу дружбу, і Н. Рахлін робив усе можливе для закріплення творів В. Губаренка у репертуарі Державного академічного симфонічного оркестру України, який на той час очолював. Навіть на концерті в Ленінградській філармонії у жовтні 1962 поряд із «Фантастичною симфонією» Гектора Берліоза Натан Рахлін виконав Першу симфонію Віталія Губаренка. Стараннями диригента твір міцно утвердився в репертуарі оркестру і тривалий час звучав на концертних естрадах великих міст.

Інший відомий пропагандист творів Віталія Губаренка, майже його одноліток – Стефан Турчак. Він з успіхом виконував Другу симфонію з Державним академічним симфонічним оркестром України, а згодом вітав і підтримував музично-театральні задуми композитора, підготувавши прем'єри опер «Загибель ескадри», «Мамаї» та балету «Камінний господар» на київській сцені. ТанDEM композитора і диригента був напрочуд результативним і викликав великий резонанс як серед публіки, так і у сфері музичної критики.

Молодший за Віталія Губаренка майже на тридцять років, диригент Володимир Сіренко своїм демократизмом і стихійною емоційністю нагадував митцю Стефана Турчака. Композитор захоплювався талантом молодого диригента, сварився, але... довіряв найдорожче. В. Сіренко репрезентував публіці ліричну поему «In modo romantico», останню симфонію «De Profundis», симфонії-балети «Зелені святки» та «Liebestod», а також хореографічні сцени «Вій», які прозвучали вже без автора.

Композитор жив напруженим життям, з вірою в себе, у свої сили і покликання, мав чіткі життєві переконання і бажання встигнути зробити якомога більше. Водночас увійти до кола «сильних світу цього» ніколи не прагнув. Був вільним митцем, поглядів не змінював, ні до кого ніколи не пристосовувався, вигоди для себе не шукав, а його самодостатність і досі викликає повагу в багатьох сучасників, зокрема й у молодших.

А ще він був напрочуд цілісною натурою. Завжди відзначався незалежним характером і прямою висловлювань. Нікому й ніколи догоджати не хотів. Музиці і творчості був відданий до самозречення. Коли працював, і тільки тоді, був як кажуть «у своїй тарілці». Коли не працювалося, навпаки, – страждав, хворів, впадав у депресію, був сам не свій. Його ставлення до роботи можна назвати Служінням.

Одного разу Віталій Губаренко сказав своїй дружині: «Я люблю тебе, люблю нашу доньку і внука, але музику я люблю більше. Якби хтось із вас став на моєму шляху, я б не зупинився...»¹.

Успіх опер композитора завжди був стабільним. Якщо навіть не зважати на репертуарні історико-патріотичні твори, можна стверджувати, що його ліричні моноопери – «Ніжність» і «Самотність» – не підвладні політичним вітрам, з моменту першої постановки не сходили зі сцен театрів. Зараз важко уявити, що в радянському оперному театрі спектакль міг пройти більше 200 разів! А так було: у російськомовній Одесі з шаленим успіхом ішов поставлений українською мовою «Вій» – єдина у В. Губаренка опера-балет. Статистика – вагомий аргумент популярності. Інший приклад стосується трактовок: уже після смерті композитора до партитури опери «Ніжність» водночас звернулися Національна опера України та Національна філармонія. У дуже різних за задумом і концепцією виставах тривав пошук інтерпретаторських варіантів одного з найбільш відомих творів автора.

Безумовно, творчий доробок композитора, який був літописцем свого часу і справжнім лицарем музичного театру, знайде нових ентузіастів і відродиться на театральних сценах у нових сучасних інтерпретаціях.

¹ З розмови з М. Р. Черкашиною-Губаренко.

РОЗДІЛ 2.

БАЛЕТИ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Минуле століття залишило нам у спадок значні культурні скарби і серед них – численні балетні твори. Далеко не всі вони здобули сценічне втілення: більшість утворила архівну чергу або до театрального репертуару, або до альтернативних місць побутування (концертного виконання). Що є індикатором сценічності балетного твору? Які якості необхідні партитурі, щоб мати «перепустку» до репертуару театрів? Що репрезентує хореографічний потенціал музики? Пошуки відповіді на ці питання вимагають насамперед осмислення природи феномена створеної для хореографічного спектаклю музики, тобто розгляду її танцювальних якостей.

2.1. ТАНЦЮВАЛЬНІСТЬ ЯК ІНТЕГРАТИВНА ЯКІСТЬ МУЗИЧНОГО КОМПОНЕНТУ В БАЛЕТНОМУ СИНТЕЗІ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Методи дослідження творів мистецтва найчастіше індиферентні до їх видової специфіки. Музика балетна, оперна, театральна аналізується зазвичай однаково. Але ж для композитора насамперед важливо, як саме реалізуватиметься твір: його співатимуть, танцюватимуть чи удаватимуть.

Поняття обов'язкового компоненту балетних партитур – дансантності (від англ. Dance – танок, танцювати, стрибати, кружляти; від фр. Dansant – танцювальний) – настільки ж відоме, наскільки неоднозначне. «Дансантність» – з першого погляду буквальний переклад слова «танцювальність», на відміну від останнього, має значно вужче коло

застосування і притаманна лише професійній музиці. Як декларована прикладна функція музики в балеті XVII–XVIII століть, дансантність передбачала лише певну метроритмічну основу. У період розквіту балету в Росії це визначення закріпилося за будь-якою зручною для танцю музикою, підпорядкованою хореографії. Із часів романтичної доби, принаймні з другої половини XIX століття, на противагу музиці симфонічній як музиці високих почуттів цей термін набуває негативного забарвлення і трактується як невід’ємний атрибут «музики для ніг», тобто такої музики, яка нібито позбавлена натхнення, оскільки ґрунтується лише на «порожніх» неодухотворених метричних схемах, зручних для екзерсисів.

Але з часом наповнення слова «дансантність» почало змінюватись. Автор 27 балетів, композитор і музикознавець Борис Асаф’єв у статті «Музыка в балете» (1918) трактує дансантність як антимузикальність, заяложені вальсові та галопоподібні метри. Однак тут-таки зауважує, що «навіть в оперетці давно панує дансантність зовсім інша <...> більш гостра, напружена і чутлива до сучасності: ритми кек-уока, танго і т. п. відкривають безодню танцювальних можливостей <...> ці мелодії можуть бути сміливо покладені в основу таких балетів, у яких необхідна дансантність, тобто розвиток балетної дії (виділено – Г. П.) у межах вузької, скутої танцювальної метрики <...>»¹. Отже, тут виявляється кілька значень терміна: від вузько музичного (метричного) до хореографічно-драматургічного, причому останній уже не визначався як безумовно негативний показник. У плані музично-естетичному протиставлення «заяложені» – «гострі, напружені» вказували на естетичну градацію тривіальності.

¹ Асаф’єв Б. В. Музыка в балете // Асаф’єв Б. В. О балете. Ленинград: Музыка, 1974. С. 40–41.

Із середини ХХ століття обов'язкова регулярна метроритміка у балетній музиці втрачає свої позиції. В «Енциклопедическом словаре юного музыканта» особливістю танцювальної музики названо також «повторність характерних, для кожного танцю особливих метроритмічних фігур»¹ – тобто, з огляду на контингент призначення видання, дається спрощене формулювання, яким передбачено лише типову формулу певного танцювального жанру.

У статті Тетяни Кюрегян «Танцювальна музика», уміщеній у п'ятому томі «Музыкальной энциклопедии», загальними зовнішніми ознаками танцювальної музики названі: домінування метроритмічного начала, використання типових ритмічних моделей, чіткість і визначеність кадансових формул, перевага інструментальних жанрів². Автор викладає історію походження й розвитку танцювальної музики, наводить таблицю, у якій відтворено виникнення й поширення найбільш популярних танців Європи та США і серед інших даних вказує на відносність понять «танцювальна музика» і «танцювальність». Остання, на думку авторів, полягає, крім художньої самодостатності, також у долученні емоційної виразності танцювального руху до музики нетанцювальних жанрів шляхом відтворення мелодико-ритмічних елементів або метроритмічної організації. «Чиста, ідеальна» танцювальність Олександра Скрябіна порівнюється з політністю, танцювальність Клода Дебюссі визначається як вишуканість, а використання танцювальності у ХХ столітті вважається засобом відтворення різноманітних проявів життя.

¹ Танцевальная музыка // Энциклопедический словарь юного музыканта. Москва: Педагогика, 1985. С. 307.

² Кюрегян Т. С. Танцевальная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 5. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 429–435.

Останнє трактування поняття танцювальності включає низку значень: музично-естетичне (прояви в нетанцювальних жанрах), архітектонічне (елемент мистецтва хореографії), технічне первинне (ознаки танцювальної музики, див. раніше), і передбачає нову його якість (саморозвиток, самовдосконалення): «Танцювальна музика, впливаючи на різні нетанцювальні жанри, водночас ускладнювалась їхніми здобутками»¹. У статті містяться вказівки на історичність і зміну соціального наповнення поняття: «З усіх галузей музичного мистецтва танцювальна музика та пісня найбільш безпосередньо пов'язані з побутом і підпорядковані віянням моди. Тому в образному змісті танцювальної музики втілюються стандарти смаку й естетичні норми кожної епохи; в експресії танцювальної музики відбивається образ людей певного часу і манера їх поведінки <...>»². Усім сказаним характеризується якість музичної складової первинних зразків танцювальних жанрів. Дансантизм же балетна – явище наступного (вищого) порядку.

У «Музыкальном энциклопедическом словаре» у статті «Танцювальна музика» означене явище розглянуто також у вузькому (як супровід побутових танців) та широкому значеннях³.

У статті Віктора Ванслова «Дансантизм» із енциклопедії «Балет» термін «дансантизм», уже позбавлений негативу, визначається як одна «з цінних якостей балетної музики, що виражає її специфічну природу», ототожнюється з танцювальністю і пояснюється як «сукупність формальних якостей музики, що роблять її зручною для танцю». Серед «формальних якостей» названі чіткість метро-

¹ Кюрегян Т. С. Танцевальная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 5. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 433.

² Там само. С. 429.

³ Танцевальная музыка // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Сов. энциклопедия, 1991. С. 535–536.

ритмічної організації, підкреслене акцентування сильних долей та опорних моментів, використання метроритмічних, фактурних і мелодико-інтонаційних формул різних жанрів, квадратність і симетрія форм¹ – тобто музичних якостей. «Квадратність, повторність (мотивів і структур), варіювання одних і тих самих мелодичних елементів у поєднанні з регулярною ритмікою» як ознаки танцювальності називає у своєму дослідженні і Світлана Анфілова².

Однак обов'язкова чітка квадратність, періодичність структури, ритмічна простота акомпанементу, рельєфність фраз, набуті у процесі історичного розвитку, з часом відійшли в минуле. Натомість з'явилися неперіодичність, вишукана нерегулярна ритміка, атональність, сонористика і т. ін. Балетна музика від часів «Весни священної» далеко відійшла від поняття «квадратність і симетрія форм», стала складною за своїми ідеями та психологічним змістом, мовою і формою; постійно вимагала пошуків щоразу нової хореографічної лексики.

Сьогодні цей термін доволі багатозначний і не обмежується лише необхідністю чіткої метро-ритмічної основи. Дансантизм – особливий прояв музичного феномена, опозиційного до вокальності. У художній практиці вони розкриваються як окремо, так і у складній взаємодії. Безліч прикладів їх найдосконалішого гармонічного поєднання можна знайти у народних піснях, мазурках Фрідеріка Шопена, польках Бедржиха Сметани, «Ліричних п'єсах» Едварда Гріга, вальсах Михайла Глінки, Петра Чайковського та інших. Колись практично рівнозначні, ці принципи музичного

¹ Ванслов В. В. Дансантизм // Балет: енциклопедія / под ред. Ю. Григоровича. Москва: Сов. енциклопедія, 1981. С. 175.

² Анфілова С. Г. Соотношение танцевального и пластического в жанре балета: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Харьковский гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2005. С. 63.

висловлення на шляху історичного розвитку набули різних емоційних оцінок: вокальність сприймалася все більш позитивно, а дансантизм чимдалі набувала негативного забарвлення. Історично зумовлене поняття дансантистичності поступово наповнювалося різним змістом, а у випадках різких стилістичних, мовних чи образних змін у композиторів-новаторів узагалі не сприймалося епохою.

У християнські часи головний компонент дансантистичності – ритм як явище язичницьке – поступився перед монодією, танок – перед співом. «Вокальність» вивільнилася зі стихії тілесності і була канонізована в усіх можливих сферах: у літургії, опері, романтично-пісенній галузі. Професійні форми танцю натомість побутували у чітко регламентованих межах балету.

При зверненні до сучасної балетної музики складається враження, що всі можливі передумови танцю втрачено. Однак саме музикою визначається вибір балетмейстерами того чи іншого хореографічного прочитання. Видова специфіка мистецтва нездоланна, а факт хореографічного втілення і балетної, і небалетної музики свідчить про наявність якогось певного ґрунту для сценічного прочитання, що добре відомо практикам балету.

«Істинний танок <...> контролюється глибоким ритмом людських емоцій, – вважала Айседора Дункан (Isadora Duncan). – <...> Грекам була зрозуміла безперервна краса руху <...> який закінчувався обіцяркою нового руху. Танок є ритм усього, що вмирає, аби знову жити»¹. У її уяві танок був не просто «*dancing*», а «думка, висловлена рухом»².

Танок і музика історично споріднені у своєму процесуальному існуванні. Спільне коріння надало обом можливість володіти часом, і лише одиниця його виміру у них

¹ Курт П. Айседора / пер с англ. С. С. Лосева. Москва: Эксмо, 2002. С. 33.

² Там само. С 67.

називається по-різному: або «інтонація», або «жест» – «інтонація тіла» (Б. Асаф'єв). Загальним знаменником спорідненості виступає ритм – складова всіх без винятку життєвих функцій від скорочення клітини, дихання, пульсації серця до найвищих процесів, що відбуваються в мозку¹.

Природне походження відчуття ритму, первинність ритмічних явищ у природі та у зв'язках прадавніх істот із довкіллям підтверджені наукою. Первісна істота відчувала пульсацію власного організму, періодичність і зміни якої залежали від стану довкілля. У магічних обрядах і трудовій діяльності формувалися виразні ритмічні рухи (жести) – тілесний вияв концентрованих почуттів. Висловлюючи певні емоції, людина спрямовувала свою енергетику на певний об'єкт, й ефективність впливу руху-танцю вважалася більш дієвою і важливою, ніж лише музичний вплив.

Спільністю глибинних синкретичних джерел, походженням від проявів людського, психофізіологічного, емоційного (інтонації, жести) в житті пояснюється спорідненість танцювального зі звуковим та видовищним мистецтвами. Шляхом тривалого накопичення й відбору з них утворилися специфічні системи художніх засобів, що вже не були тотожні побутовим формам емоційного висловлювання.

Про те, що існує загальна гнучка система, за якою певні звуки та їх поєднання пов'язуються з певними емоціями та навпаки, здогадувався ще Чарльз Дарвін. Сучасний дослідник Володимир Леві називає це емоційно-акустичним кодом² Біологічною первинністю «емоційно-акустичних одиниць»³ пояснюється, чому певні інтонації викликають у нас чітко визначені емоційні відгуки.

¹ Леви В. Л. Вопросы психобиологии музыки // Советская музыка. 1966. № 8. С. 38.

² Там само. С. 39.

³ Там само. С. 40.

Танок відігравав значну роль у культових відправах (містеріях, діонісіях), театральних виставах, спортивно-виховних системах і взагалі вважався необхідним для вдосконалення людини. У Давній Греції ритм ще панував над мелодикою, й емоційна визначеність його різних формул суворо відповідала часу та місцю використання¹.

За доби Середньовіччя розвиток танцювальності тривав у середовищі скоморохів, у народних маскарадних, придворних, навіть культових містеріальних дійствах, видовищах, кінних турнірах.

Періодом розквіту танцювальної музики була епоха Відродження. Звідти дійшли до нашого часу перші записи танців і певний жанровий поділ на хороводні, банкетні, суспільні та ін. З театралізованих сцен (моресок), сюжетних (балло-фігурато) танців поступово формувався новий вид мистецтва.

«Як мистецтво, – балет не самостійний, бо потребує для свого втілення наявності ритму, який звучить, хоч би таке звучання зводилося до підкреслювання тільки лише ритмічної формули»², – писав Борис Асаф'єв (1917). За допомогою зв'язку з музикою розгортаються його форми у просторі та часі, реалізуючи звуковий зміст. «<...> Балет, – зауважує вчений, – мистецтво, що реалізує або матеріалізує все, що йому дає найреальніше і найбільш життєве мистецтво, бо музика передає безпосередньо душевне життя»³. Сконцентрованість переживань і зміни психологічних станів, які узагальнено виражені в балеті, співзвучні палітрі людських почуттів, і роблять його все більш актуальним.

¹ Див.: Варковицкий В. А. Танец // Балет: энциклопедия. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 503.

² Асаф'єв Б. В. В балете. Наблюдения, выводы и пожелания // Асаф'єв Б. В. О балете. Ленинград: Музыка, 1974. С. 32.

³ Там само.

До XVIII – XIX століття накопичився великий «словник» музичних зворотів, які були своєрідним «звуковим еквівалентом» класичної хореографічної лексики й асоціювалися з усталеними рухами, позами, жестами.

Ритм танцювальної музики вплинув на її архітектоніку: повторенням ритмоформул із регулярною зміною гармоній, варіюванням та квадратністю породжено періодичність ритму, мелодії, гармонії та форми. Саме у танцювальній сфері виникають малі форми європейської класичної музики¹. Практична потреба тривалості музичного супроводу, виконання танцювальних фігур з лівої чи правої ноги викликає повторність тем та необмежену кількість їх ланок, поширені танцювальні «дублі», а згодом – форми віреле, рондо та ін.

З розвитком суспільного життя придворні, бальні, салонні танці набували все більшого поширення. Унаслідок цього значно розвинувся інструментарій, з'явився відповідний репертуар. Із виникненням у середині XVI століття у Франції міцного тандему величної павани та рухливої гальярди починається історія жанру інструментальної сюїти, що згодом відіграє значну роль у формуванні балету.

В італійських та французьких виданнях того часу з'являються й інші парні об'єднання: басданс – турдіон, бранль – сальтарела, а інколи до них додається ще більш рухливий танок – вольта або півá².

У Франції з 1600 по 1670 роки виходить низка збірників танцювальних п'єс (інколи ще прикладного призначення) для лютні (бранлі, павани, сициліани та ін.), що мали назву *danceries*. Вони утворюють сюїтну композицію на основі тональної єдності й темпового контрасту, яка

¹ Кюрегян Т. С. Танцевальная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 5. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 432.

² Манукян И. Э. Сюита // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 5. Москва: Сов. энциклопедия, 1998. С. 360.

репрезентує різні види танцювальності (прелюдія – павана, або алеманда – куранта з «дублями»; сарабанда – жига)¹ Загальними обов'язковими принципами утворення танцювальних серій було чергування контрастних танців, мелодична спорідненість і метроритмічна відмінність². У музичному викладі старовинних сюїт зберігається провідна роль ритму, і, водночас, починається процес перетворення музики танцювальної (прикладної) у музику дансатну, тобто таку, що не призначена безпосередньо для супроводу руху, але несе в собі «пам'ять жанру»³.

До середини XVII століття процес перетворення сюїти на «музику для слухання» остаточно завершується. Але «<...> у процесі історичної еволюції танок значно змінився, звільнившись від низки ознак первинних схем, узагальнених у конкретному жанрі. З часом еквівалентом узагальненої танцювальності стає певний тип руху, який підсумовує найбільш характерні ознаки фактури, ритмічного, темпового вирішення танцю»⁴.

Той же процес взаємодії танцювальної і «чистої» оркестрової музики, але з протилежним вектором, можна знайти у німецького композитора Георга Муффата (Georg Muffat), який уявляв свої сюїти (1695, 1698) як сценічну музику без сцени. У межах оркестрових опусів він поєднував

¹ Розеншильд К. К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века. Москва: Музыка, 1979. С. 104.

² Манукян И. Э. Сюита // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 5. Москва: Сов. энциклопедия, 1998. С. 360.

³ Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6. Москва: Сов. композитор, 1987. С. 21.

⁴ Анфилова С. Г. Соотношение танцевального и пластического в жанре балета: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Харьковский гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2005. С. 120.

в одному творі низку балетних танців і танцювальних картин, але програмні назви його п'єс («Кавалери», «Привиди», «Селяни», «Арії амазонок») викликали асоціації з театральними образами¹. Далі пролягав прямий шлях до симфонії: ритмічна остинатність – головне надбання і спадщина оркестрової сюїти – стала основою єдності циклічних багатотемних та контрастних форм. «Засіб мотивної розробки <...> являє собою “танцювальну остинатність”, застосовану до сфери більш складних тональних та тематичних утворень сонатної форми»², – відзначає Валентина Конен.

З поняттям ритмічної остинатності як невід'ємної складової симфонічного розвитку частково збігається і поняття дансатності. Напевно, саме значущістю ритмічної остинатності зумовлена відома теза Ріхарда Вагнера про те, що танок є основою симфонії. Інтуїтивне відчуття пластичних можливостей симфонічної музики привели у 20-х роках ХХ ст. до спроб створення балетних вистав на основі симфонічних творів (балетмейстер Федір Лопухов – танцсимфонія «Велич всесвіту» на музику Четвертої симфонії Людвіга ван Бетховена).

Держава балету виникає на містку між театром і музикою. Історію жанру починають із постановки 1581 року у Франції «Комічного³ балету Королеви» з музикою Ламбера (Жирара) де Больє (Lambert / Girard de Beaulieu) та Жака Сальмона (Jacques Salmon) – твору, у якому танці поєднувалися з пантомімою, мовною декламацією, сольним та хоровим співом. Своє походження балет веде від численних придворних вистав епохи Ренесансу та від захоплення французьких гуманістів античними джерелами, прагненнями

¹ Конен В. Дж. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд. 2. Москва: Музыка. 1975. С. 317.

² Там само. С. 332.

³ Слово «Комічний» означало «дієвий, драматичний» характер спектаклю.

підпорядкувати музику поетичній метриці і через пісню поширити цей вплив на танок. У результаті їх ідеї підготували гомофонно-гармонічний тип мислення – акордовий склад і скандоване виспівування поетичних рядків: на французькому ґрунті балет виник як жанр, у якому спів, речитатив і танок утворювали безперервну дію¹. У подальшому розвиток і форми балетного спектаклю у Франції були несталими, рухливими, і жанр довго не мав твердої музично-професійної основи. На час появи Жан-Батіста Люллі балети втратили драматичний характер. Їх загальними властивостями стали видовищність і декоративність постановок, міфологічні та алегоричні сюжети, маскаради, «пасторалі» та «свята» на сцені, панування гомофонного складу в музиці та зростаюча роль ритму і танцювальності². Засновник французької ліричної трагедії та «комедійного балету», Ж.-Б. Люллі почав свою композиторську діяльність із арій³, танців та дивертисментів до п'єс Жана-Батіста Мольєра (до них входили ще увертюри та пантоміми). Загострене відчуття ритму та схильність до звуконаслідування ставали йому в нагоді при створенні яскравих хореографічних композицій. Ромен Ролан оцінює балети Ж.-Б. Люллі як «переворот у мистецтві танцю». Дослідник відзначає їх зв'язок із дією, драматичну виразність, розмаїття почуттів. Урешті-решт композитор приходять до балетів «майже без

¹ Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. Т. 1. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Музыка, 1983. С. 412.

² Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. / пер. с фр. Вып. 2: Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель. Москва: Музыка, 1987. С. 117.

³ У Франції початку XVII століття, а згодом у Німеччині та Австрії «аріями» називали інструментальні п'єси пісенного або танцювального характеру. Як самостійні інструментальні номер вони є в балетах, балетних інтермедіях, оркестрових сюїтах.

танцювальних па, що склалися із жестів, красномовних рухів», які своєю німою грою нагадували хори «на зразок античних»¹. Тобто Ж.-Б. Люллі якнайширше застосовував розвинену пантоміму, що виражала емоції і зміст дії.

Драматургія Ж.-Б. Люллі, загалом характерна для класичної трагедії, подавалася на казково-міфологічному матеріалі, у вигляді пишного видовища зі сценічними ефектами, танцями, процесіями. Кожен акт його сценічних творів будувався за скітним принципом контрасту як образного, так і музично-композиційного. Різниця між ліричними трагедіями й операми-балетами полягала здебільшого у трактовці сюжету та пропорційності танцювального елемента, але в обох випадках дія супроводжувалась виходами, пантомімами, танцями². Ази ансамблевої техніки формувалися у синхронному русі великих груп танцюристів, який слугував акомпанементом для емоційних висловлювань солістів. На той час публіка вимагала вже «не тільки звукових задовольень для слуху, але й приємного видовища для ока, і Люллі більше ніж хтось інший умів відповідати цим побажанням»³. Враховуючи, що гомофонна мелодика Ж.-Б. Люллі формувалася під впливом виразної піднесеної декламації і яскраво відтворювала почуття, зрозуміла і виразність його танців і ефектність балетних сцен, зафіксованих у партитурах.

Останнім поштовхом для виокремлення балету у самостійний музично-театральний жанр стала реформа Крістофа

¹ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 2: Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель. Москва: Музыка, 1987. С. 144.

² Ливанова Т. Н. Люлли // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 3. Москва: Сов. энциклопедия, 1976. С. 360.

³ Браудо Е. М. Всеобщая история музыки: в 3 т. Т. 2. История Западно-Европейской музыки до 1850 г. Москва: Гос. изд-во Муз. сектор, 1925. С. 45.

Віллібальда Глюка. Крім застосування танцювальних номерів у своїх операх, композитор (спільно з віденським балетмейстером Гаспаро Анджоліні) створив і реалізував на сцені кілька хореографічних драм (балетів-пантомім)¹. Він відмовився від дивертисментності, характерної для творів попередників, і прагнув композиційної єдності, яка ґрунтується на принципі контрастності епізодів. Водночас завдяки діяльності Жана-Жоржа Новерра набуває прав пантоміма, яка поєднує танці сюжетом. Від композиторів вимагалася музика, яка б відповідала не тільки танцювальному руху, а й кожній драматичній ситуації та кожному почуттю. *Pas d'action* – дієвий танок – став синтезом пантоміми та чистого танцю, а жанр балету почав своє існування як розспівана драма, поєднана сюжетом із танцями.

Наприкінці XVIII століття розвитком танцювальності в симфонії започатковано опозицію між прикладною дансантистю (у традиційному розумінні) та «романтичною поемністю», що зародилась при драматизації менуету². У наступному столітті появою симфонічного скерцо були започатковані ще більш віддалені прояви організованого тотального руху на балетних сценах.

Танцювальність XIX століття розвивалася в загальному руслі романтизму. Національні символи: мазурки, фуріанти, халінги, козачки формують європейську музично-танцювальну лексику і водночас впливають на розвиток національного симфонізму. Танцювальна образність поетизує не тільки мініатюри, а й твори великої форми. Символом епохи романтизму стає вальс. Вальсовість насичує вокальну і театральну музику, оперу, симфонію. Водночас в оркестровій музиці посилюється використання елементів

¹ Маркус С. А. Глюк Кристоф Виллибальд // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 1. Москва: Сов. энциклопедия, 1973. Стлб. 1024.

² Кюрегян Т. С. Танцевальная музыка // Там само. Т. 5. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 434.

театральної семантики. Серед них – короткий і виразний штрих, образна рельєфність тематизму, принцип контрасту, народна жанровість, зокрема, характерна для романтиків національна танцювальність¹.

Ідея оновлення хореографічного спектаклю пов'язувалася зі збільшенням ролі мімічних сцен та пластичного дійства, спрямованого на скорочення дивертисменту, рудиментарного спадку музичного театру попередніх часів. У балетній творчості П. Чайковського прикладна музика підноситься до статусу рівноправної складової хореографічного спектаклю, джерела образності, русла змісту. У романтичному балеті з'являється нова сторінка – ліричні *Adagio*, у яких розкриваються емоції та стани героїв. Кульмінація цієї течії припадає на творчість Олександра Глазунова.

Поєднання двох зустрічних напрямів – дивертисментності і симфонізму відбувається у творчості Лео Деліба (Léo Delibes) – Петра Чайковського – Бенджамена Годара (Benjamin Godard) наприкінці XIX ст., продовжується хореографічними прочитаннями «нетанцювальної» музики і сягає кульмінації в середині XX ст., з появою названих і неназваних балетних симфоній, зі спектаклями Джорджа Баланчина включно.

У такому контексті традиційне поняття «дансантистності» почало швидко розхитуватися, змінюватися, наповнюватися новими якостями. Разом із театральним мистецтвом музика вплинула на семантичну виразність пантоміми і психологізувала колишню об'єктивну дансантистність за рахунок акторської гри та виразності жесту. На думку М. Загайкевич, для створення повноцінного спектаклю «<...> музична основа твору повинна <...> мати певні образні властивості, які сприяють її пластичному “баченню”

¹ Курьшева Т. О. Театральность и музыка. Москва: Сов. композитор, 1984. С. 9.

й перекладу хореографічною мовою. Інша річ, що пластична виразність музики може проявлятися у різних формах і не завжди виступати “на поверхні”»¹. Романтична музика, суб’єктивна у своїй основі, передавала особисті почуття та спонукальні мотиви дії, вимагаючи того ж від балету. Поступово склалися нові шари хореографічної лексики.

Програмну музику поступово теж насичує дієва образність. Проголошені сюжети вимагають конкретизації часу, місця та характеру дії – тобто театралізації звучання. Увійшовши до «музичного словника», звукові еквіваленти конкретної образності перетворюються на музичну символіку і при застосуванні у непрограмних творах викликають в уяві обізнаного слухача довільні сюжети. Відбувається те, що семіотика називає «перекодуванням» – переходом в іншу знакову систему. Тут здається доречною думка Родіона Щедрина про те, що нині завдання «полягає в тому, щоб не розвивати висловлену думку до нескінченності, а вкласти слухачеві кодову інформацію»².

Однак європейський романтичний балет XIX століття був мелодичним і одухотвореним, а ритмічна стихія, що пережила реінкарнацію у XX столітті, повернула його до землі, реальності, тілесності, життєвої сили, збільшила його дансантий потенціал. Це докорінно змінило балетну музику і похитнуло її усталені визначення. У наш час є позаєвропейське мистецтво, що культивує саме ритмічну, у найвужчому значенні дансантий лінію танцю. Актуалізація у XX столітті цієї традиції може розцінюватися і як природний процес тяжіння «до джерел», і як логічний результат розвитку «по спіралі». В іспанській, наприклад, музиці, є танці, супровід яких «запрограмований» у мелодіях. У їхнє

¹ Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 31.

² Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Москва: Композитор, 2000. С. 13.

звучання «вплітаються пристуки підборів, підошов, плескання в долоні, ляскання пальців, удари рук <...> махи рук, тростей, якими розрізується повітря <...>»¹. Це явище використав Р. Щедрін, коли увів до «Кармен-сюїти» номер «Flamenco», у якому ритмічні формули з партитури Ж. Бізе супроводжуються плесканням у долоні та пристукуванням ніг виконавців. Той же принцип використав Ролан Петі, у постановці якого остання сцена «Кармен» іде лише у супроводі литавр, що імітують удари серця.

Сучасний балет запозичує для власних потреб великий обсяг музики, не створеної для сцени. Своєю чергою, симфонічна музика ХХ століття тісно пов'язана з балетним театром, хореографією, пластичною і візуально-виразною образністю (танцювальною чи просто сюжетно-дієвою). Такі зустрічні течії неможливі без взаємовпливів. Так само, як театр ХVІІ століття став колискою класичної симфонії, так симфонія ХХ ст. надала свої форми і принципи розвитку музичному, і саме балетному театру. Тут у зоровому плані утворюються «мотиви», «фрази», повторність і контраст, посилення і спади динаміки, завдяки чому в балетному розвитку дотримано традиційних законів музичного синтаксису, композиції та драматургії. Опосередковане відтворення у звучанні жесту, різних форм руху, психологічних станів, ставлень, емоцій, розширює межі її виразних можливостей. У ХХ столітті поєднуються два відокремлених потоки: симфонічна музика розширює жанрове коло та вбирає до свого арсеналу, як торнадо, засоби виразності суміжних видів мистецтва.

Інтеграція видів художньої творчості стала ознакою сучасного мистецтва. Дансантизм, згорнуто в симфонії, хореографи реалізували у пластичному плані («відтанцю-

¹ Холопова В. Н. В начале был ритм // Советский балет. 1988. № 1. С. 29.

вали симфонію»)¹. З іншого боку, суто балетна музика зазнає впливу симфонічного розвитку. Як метод, він починає домінувати у Петра Чайковського, потім у Сергія Прокоф'єва, горя Стравінського, і в композиторів нашого часу². У самій балетній музиці це приводить до зміни наповнення поняття дансатності. У в у з ь к о м у значенні, вона перестає бути базовим принципом і або зникає зовсім, або трапляється спорадично.

У творах Сергія Прокоф'єва, Арама Хачатуряна, Кара Караєва й інших авторів для хореографії відкривалися нові перспективи. Жанрові визначення «балет-поема», «балет – хореографічний роман», «героїчне народне дійство», балет – «східна поема» та «східна казка», «музично-хореографічний епізод – водевіль», музично-хореографічна ілюстрація, «хореографічна легенда», «героїчний балет», «епічне полотно», які ввів до практики балетного театру Борис Асаф'єв, вимагали відповідно нової хореографічної мови і ширшого розуміння дансатності. На практиці це явище набувало нового наповнення³.

¹ Раніше за Ф. Лопухова, що експериментував із симфонічною музикою, швейцарський композитор, педагог і суспільний діяч Е. Жак-Далькроз (1865–1950) досліджував вплив музичного ритму на формування психіки. Його метод швидкого оволодіння емоційним характером і образним змістом музичного твору ґрунтувався на практиці «тілесного переживання» та перетворення музичної інтонації в жест. Завдяки цій системі виховувалася здатність до пластичних імпрровізацій практично під будь-яку музику. Таким чином традиційна інерційна модель періодичної пульсації, колись обов'язкова для танцю й балетної музики, була теоретично дискредитована.

² Це розглянуто у численних розвідках Бориса Асаф'єва, Світлани Катанової, Юрія Слонимського, Ірини Вершиніної, Михайла Тараконова та ін.

³ Дмитриев А. Н. Б. Асафьев и его работы о балете // Асафьев Б. В. О балете. Ленинград: Музыка, 1974. С. 9.

У музиці різних історичних періодів фокусувалася увага на окремих конкретних виражальних засобах. Три-валій час рівноправним (хоча не першим) елементом при утворенні різних жанрових формул був ритм. У ХХ столітті актуалізовано цю стихію, і вона заповонила театральні вистави, оперети, мюзикли, кіно- відео- теле- та мультфільми, примусила нові жанри рухатися в ритмі самого життя. Особливо ж шанованим ритм залишився на своїй батьківщині – у країні танцю. У найпопулярніших сучасних бале-тах ясно простежується спадкоємний розвиток (звичайно, у модифікованому й оновленому вигляді) тих мовно-виражальних елементів, які здавна входили в поняття дан-сантності, а також особливі якості музичного матеріалу, що дають змогу чути й відчувати у конкретному творі чи його фрагменті фізіологічний жест. Викликане організова-ною пульсацією спонукання до імітативного руху і було вузь-ким проявом танцювальності – дансантністю, яка в історич-ному розвитку набувала чимдалі ширшого значення.

При ознайомленні з будь-якою партитурою сучасно-го балету у ракурсі «формальних танцювальних якостей» (Б. Асаф'єв) можна помітити різні прояви повторності пе-ріодичної пульсації:

- а) буквальної (точної);
- б) зміщеної (варіантної) на інших висотних рівнях;
- в) деформованої;
- г) варіаційної.

Дансантності як формальній якості у вторинному жанрі теж властиві прояви первинних жанрів (маршу, вальсу, полонезу).

Повторність пульсації неприкладного (непобу-тового) характеру, що поєднує значні розділи форми і відчувається на фізіологічному рівні як спонукання до дії, визначає дансантність як явище у вузькому значенні. У системі мистецтв М. Кагана на схемах «власне

танок» межує з драматичною акторською пантомімою¹. Це збігається із сентенцією Айседора Дункан про дансантність як «думку, висловлену рухом» (див. раніше) і позицією англійського живописця Вільяма Хогарта: «Рух – є рід мови, який, можливо, з часом буде вивчатися за допомогою чогось на зразок граматичних правил»².

Але є і більш глибока диференціація. Емоційна семантика змінюваних лінійних побудов розкриває значення дансантності як виражальної змістовності, тобто носія дії. У випадках монологічних музичних побудов широкого дихання дансантність (як вузький прояв пластичності) наближається до протилежного значення – значення вокальної якості, кантилени.

Контрастом емоційних станів окремих розділів форми як етапів сюжетної дії (подібно повітряному руху при контрастах температур) у результаті наскрізного розвитку та симфонічного узагальнення характеризується дансантність як окремий прояв театральності (у Б. Асаф'єва «дансантність, тобто розвиток балетної дії»).

Зазначені прояви дансантності є об'єктивно зумовленими. Але крім них варто усвідомлювати наявність суб'єктивного відчуття дансантності як психологічної настанови. Вона була підставою для перших випадків «відтанцювання» симфонічних творів, практики Айседори Дункан, Рут Сен-Дені (Ruth Saint Denis) й узагалі явища танцю модерн. Настановою визначаються параметри діяльності: музику можна тільки слухати, а можна слухати відтанцювуючи, що аналогічно формуванню вербальності після або одночасно зі слуханням.

¹ Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград: Искусство, 1972. С. 373.

² Хогарт У. Анализ красоты. Изд. 2. Ленинград: Искусство, 1987. С. 15.

Усі віднайдені прояви цього поняття можуть бути узагальнені й у сумі дати нове формулювання жанроутворюючого принципу дансантиності як принципу балетності – тобто дансантиності широкого значення. Тут музикою поєднуються різні форми, види та рівні руху, складається мозаїка його проявів у новий, модифікований вид – не «недансантиність», не «мінус дансантиність», а інший – дансантиність нового виду.

2.2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВЕ ПОЛЕ РЕАЛІЗАЦІЇ ДАНСАНТНОСТІ В БАЛЕТІ ХХ СТОЛІТТЯ

Еволюційний шлях балету супроводжувався відкриттями, які охоплювали всі складові музично-театрального дійства. Пошук стосувався не тільки основних (жест, звук, візуальний образ), а й специфічних елементів інших (споріднених) видів мистецтва. Поєднання жанрових складових також має давні традиції як у європейській, так і в національній музично-театральній практиці. В усі часи оновлення відбувалося завдяки контакту із суміжними видами й жанрами мистецтва.

ХХ століття породило спровоковану історичними катаклізмами війн і революцій, каталізовану кінематографом особливу якість мистецтва, позначену синтезом контрастних явищ: монтажністю і монументалізмом, епізодичністю і психологізмом, прискореним розвитком і зміною планів. Увійти у річище часу хореографії допомогли асиміляція цих нових (зовнішніх) явищ і власні (внутрішні) знахідки і відкриття. Сучасна образність принесла в балет розвинену драматургію і тенденції симфонізму, а естрадний і побутовий танок, марш, мюзик-хол і джазова музика були узагальнені й вплинули на мову музичного театру. Музика балету із прикладного жанру дуже швидко виросла до рівня самостійного жанру симфонічної музики.

Музикознавці помітили, що «набір історичних <...> жанрів змінюється кожної епохи»¹, і європейська музика початку ХХ ст. була тому прикладом: вона демонструвала певне розбалансування (кризу) жанрової системи. Втрачають свої позиції опера і багаточастинна симфонія, змінюються форми вокальної лірики; народжуються мікстові парадигми симфонії та кантати, ораторії та балету, музики та живопису, вокалу та пластики, ораторіальності та сценічного «дійства». Балетна музика також набуває нової якості і стає ґрунтом для жанрових модифікацій і значних музичних знахідок, особливо у сфері ритму. Вищого рівня, позначеного бурхливим розвитком, досягає хореографія.

У ХХ столітті балет пройшов кілька нерівних етапів розвитку, періодів узагальнення конкретних умов та обставин, на яких ґрунтувалося мистецтво різних країн. Так, Росія, наприклад, продукувала напружений драматичний балет, США в танці модерн акцентували вагомість особистості. У час роздумів у колишньому СРСР класичні літературні сюжети сприяли поглибленню психологічних тенденцій у хореографії, а у «вільному світі», коли «всі слова вже сказані» (С. Аверінцев), народжується постмодерний танок, близький «потоків свідомості» модерністської прози.

Упродовж усього ХХ ст. плететься складний контрапункт двох самостійних ліній балету: класичного і «нового» танцю та їх «підголоскових» варіантів, які періодично виникали як відгалуження чи «притоки» основних.

Коли в Америці та Німеччині лише зароджувався танок модерн, і американські танцівниці Лої Фуллер (Marie Louise Fuller) та Айседора Дункан реалізували на практиці ідеї французького теоретика сценічного руху Франсуа Дельсарта (François Delsarte), що відповідали духовним потребам

¹ Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. С. 18.

людини ХХ століття¹, естетика класичного балету досягла кульмінації і вийшла на наступний виток розвитку. Мону-ментальний спектакль номерної структури, який створили Петро Чайковський і Маріус Петіпа, поступився перед новими принципами програмного танцювального симфонізму. З'являються поемні структури, такі як хореографічна поема (Клода Дебюссі, Поля Дюка / Paul Dukas, Жана Роже-Дюкаса / Jean Roger-Ducasse), і циклічні хореографічні симфонії (Моріс Равель). У творчості Сергія Прокоф'єва виникли а в Ігоря Стравінського закріпилися розвинені контрастно-складові конструкції. «Зібрані» за монтажним принципом, вони нагадують прийоми сучасного театального чи кіномистецтва. Поєднання різних структурних моделей балету у ХХ ст. було реакцією на необмежене розширення образно-тематичного змісту мистецтва².

Межею «старого» і «нового» класичного балету вважають 1909 рік, коли було відкрито перший «російський сезон» у Парижі. Через кілька років Федір Шаляпін у листі до Максима Горького (від 19 квітня 1913 року) напише: «Дягілев вирішив <...> що зараз, якщо мистецтво можна, так би мовити, робити, то лише в балеті, тому що все в житті мистецтва – “пластика”»³. На рух до виразності балету вплинула і тенденція відродження первинних елементів театру – жесту, руху та інтриги, відродження уваги до пластичного театру, театру пантоміми.

Реформаторська діяльність Сергія Дягілева і його трупі вплинула на стан усього європейського балету ХХ ст. Як

¹ Див.: Комаров Г. А. Танец модерн // Балет: енциклопедія. Москва: Сов. енциклопедія, 1981. С. 505.

² Нестьев И. В. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка ХХ века: очерки: в 2 ч. Ч. 1, кн. 1. Москва: Музыка, 1976. С. 51–61.

³ Письмо Ф. Шаляпина М. Горькому от 19 апреля 1913 г. // Шаляпин Ф. И. Литературное наследство: в 3 т. Т. 1: Письма. Москва: Искусство, 1976. С. 351.

відомо, метою експериментів була живописна виразність танцю і пантоміми, єдність музики, хореографії та художнього оформлення у розкритті змісту і кардинальне оновлення всіх складових спектаклю. Зусиллями російських митців у балеті розширюються жанрові межі, змінюються традиційне коло образів, зміст і форми: поряд із казково-фесричними видовищами з'являються гротеск, лірико-побутова новела, театралізований обряд¹. «Петрушка» Ігоря Стравінського шокував публіку нечуваною в балеті музичною мовою, частково запозиченою з музичного побуту та російського фольклору. У роботі над балетами композитора балетмейстери Михайло Фокін, Вацлав та Броніслава Ніжинські (як і Олександр Горський у Росії) намагалися прищепити хореографії «ідею психологічної виправданості дії»², образно-емоційну виразність, доповнити мову старого балету засобами танцювального фольклору, характерного танку, танку «модерн», драматизувати танок, наблизивши його до музики, живопису, театру. Стає все відчутнішим тяжіння до виразності статуарної пластики. На творчість російських балетмейстерів вплинуло мистецтво однієї із засновниць «вільного танцю» Айседори Дункан. Але якщо Олександр Горський, реформуючи академічний балет, ішов у напрямі історичної достовірності оформлення, точності національного колориту, намагався подолати канонічні структури, замкненість і завершеність усталених форм і окреме існування танцю та пантоміми³, то Михайло Фокін⁴, зрікшись

¹ Нестьев И. В. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века: очерки: в 2 ч. Ч. 1, кн. 1. Москва: Музыка, 1976. С. 58.

² Катанова С. В. Музыка советского балета: очерки истории и теории. Изд. 2-е, доп. Ленинград: Сов. композитор, 1990. С. 33.

³ Суриц Е. Я. Горский Александр Александрович // Балет: энциклопедия. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 156.

⁴ Олександр Горський і Михайло Фокін не були єдиними реформаторами свого часу. Паралельними і зустрічними тенденціями пошу-

естетики «великого балету», розробляє одноактний спектакль наскрізної дії – хореодраму.

Одним із найбільших здобутків цього напрямку став «розвиток засад дійового танцю <...> створення сценічних “монологів” і “діалогів”, насичення танцювальних партій драматичною виразністю»¹. Музичною складовою таких спектаклів усе частіше стають твори, не призначені для танцю. Однак художник Олександр Бенуа, причетний до створення драматичного балету, вважав, що центр тяжіння в балеті знаходиться саме в музиці. «Уже час, щоб у балеті слухали музику і щоб, слухаючи її, насолоджувалися тим, що бачать її», – писав він². Пошук оригінальних засобів виразності, новації балетної лексики і музичної мови, що поступово накопичувалися у вирішенні сучасної теми, приводять балетну музику до кардинально нової якості, синтез музики і пластики виводить хореографічний жанр на авансцену музичного життя.

Але розвиток хореографії не обмежувався класичною традицією. З початком століття у Великобританії набуває популярності мюзик-хол. Його обов'язковим компонентом є танцювальні номери – чоловічі та масові мішаного складу, виступи солістів. Але найбільш типові – жіночі лінійні, так звані «танці герлз». Головний акцент спектаклів ставився на видовищності, а музична складова наближалася до первинного виду дансантиності – чіткість, акцентність, квадратність, остинатність. У Російській імперії початку ХХ століття стає популярним естрадний танок, пов'язаний з народною творчістю, танцювальними традиціями циган-

ків «дієвого танцю» позначені роботи Івана Хлюстіна, Бориса Романова, Михайла Мордкіна.

¹ Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 122.

² Вершинина И. Я. Балетная музыка // Музыка ХХ века: очерки: в 2 ч. Ч. 1, кн. 1. Москва: Музыка, 1976. С. 193.

ських хорів та народних гулянь. На ранньому етапі розвитку в ньому формується жанр лубка¹, чим було започатковано традицію комедійного номера на фольклорній основі. Тут традиційна дансантисть обов'язково ускладнювалася вільним виконавським трактуванням темпів. Перед Першою світовою війною набули популярності завезені із-за кордону «салонні» або «декадентські» танці (на основі бальних, збагачених елементами акробатичних підтримок), танці босоніжок, степ², які, знову ж таки, спиралися на регулярну метрику, остинатні ритми, чіткість та акцентність.

У період між двома світовими війнами на балет поширилась естетика урбанізму, тривали напружені пошуки нового змісту і відповідних йому нових форм. Музичні партитури хореографічних вистав прикрашають джазові звороти, формули естрадних танців, «звуки міста» і т. ін. Спорадично з'являються різні форми танцю: «вільний», спортивний, військовий, «танок машин», до цього додаються символи, алегорії, плакатність.

Композитори дягілевського театру (а для нього, крім Ігоря Стравінського, писали Сергій Прокоф'єв, Клод Дебюссі, Моріс Равель, Мануель де Фалья, Ріхард Штраус, Ерік Саті, Анрі Сеге / Henri Sauguet, композитори «Шістки»), остаточно зруйнували уявлення про балетну музику як зручний супровід танцю³. Їх нові балетні партитури все частіше з'являються на концертних естрадах і вважаються самодостатніми творами. Успіх оновленого музично-сценічного мистецтва був неперевершеним, і захоплення ним поширилося в усьому світі.

¹ У традиціях лубка були поставлені, наприклад танці в «Жарптиці» І. Стравінського балетмейстером Ф. Лопуховим (1921).

² Шереметьевская Н. Е. Эстрадный танец // Балет: энциклопедия. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 605.

³ Красовская В. М. Балет // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 1. Москва: Сов. энциклопедия, 1973. С. 304.

У СРСР доцільність розвитку балету як жанру певний час піддавалось сумнівам. За класичною хореографією стояв привид імператорських театрів, що само по собі було негативним («буржуазним») подразником в очах глядачів радянської доби. Класичні традиції і нові герої не узгоджувалися на рівних началах. Елементи балету намагалися додавати до масових дійств, чим нівелювалася сама специфіка хореографії. Однак не надто численні агітаційно-плакатні масові дійства незабаром відійшли в минуле, і на порядку денному постали питання музичної та хореографічної лексики, яка відповідала б сучасній тематиці. Час і масова аудиторія очікували від балету актуальних, соціально загострених і життєво виправданих сюжетних спектаклів, вимагали мистецьких зразків героїки, подвигів, самопожертви і яскравих особистостей. Це спонукало до корінного перегляду традиційних норм не тільки сценарної драматургії і музики, а й власне дансантиності, і привело до виникнення хореодрами і в Радянському Союзі¹.

У другій половині 1920-х років як вид естрадного театру поширюється мюзик-хол. У Росії видатним постановником мюзикхольних номерів був Касьян Голейзовський. Він поєднав хореографію із загальною драматургією спектаклю, збагатив танцювальну лексику: використав ритмічні рухи, елементи фізкультурних вправ і народних танців, а від виконавців вимагав навичок акторської гри². Формувалися також різновиди естрадного танцю, які надалі об'єдналися у танок гротесково-акробатичний. Вони створювалися на музичному матеріалі з енергійними ритмами і втілювалися в такій же енергійній пластиці³.

¹ Катанова С. В. Музыка советского балета: очерки истории и теории. Изд. 2-е, доп. Ленинград: Сов. композитор, 1990. С. 24.

² Шереметьевская Н. Е. Мюзик-холл // Балет: энциклопедия. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 360.

³ Шереметьевская Н. Е. Эстрадный танец // Там само. С. 605.

Класичний танок у Росії збагатив елементами акробатики сміливий експериментатор – Федір Лопухов. У його синтетичних спектаклях використовувалися спів, слово, ексцентрика, буфонада, елементи цирку, театру ляльок, але велика увага приділялася й музиці¹.

Перші спроби радянських колективів знайти або створити елементи сучасної музично-хореографічної мови привели до результатів, які частково збігалися з елементами німецького *Ausdruckstanz* чи ритмопластичного танцю. Сценічна лексика позитивних персонажів була насичена спортивно-акробатичними і гімнастичними елементами, а спектаклі рекламувалися як балети «з радянською тематикою і відповідною новою хореографічною мовою»².

Майже десятилітній революційний період «масових дійств» ораторіально-декламаційно-танцювального наповнення, що декларативно протиставлялися класичним канонам нарешті привів до «мирної», побутово-виробничої але ще загостреної політично-класово-опозиційної тематики. Пошуки можливих зв'язків музики й хореографії із сучасним життям, з актуальною темою боротьби радянського і буржуазного світів тривали ще довше – для узагальнення цих явищ був потрібен час. Першим компромісом, що поєднав старі форми і нову тематику, став «Червоний мак» Рейнгольда Глієра (Москва, 1927). У його драматургії був використаний метод широких інтонаційно-образних антитез – перший крок до інтонаційного розвитку і пластичних характеристик сучасників. Низка подібних спроб, пов'язана з іменами Віктора Оранського, Бориса Асаф'єва,

¹ Добровольская Г. Н. Лопухов Фёдор Васильевич // Балет: энциклопедия. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 322.

² Ванслов В. В. Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Ленинград: Музыка, 1979. С. 8.

Дмитра Шостаковича, будувалася на патріотично-позитивному ґрунті і сприймалася прихильно¹.

Одним із перших радянських балетів був спектакль **«Футболіст»**² із музикою **Віктора Оранського** (сценарій Всеволода Курдюмова, балетмейстери Лев Лащилін та Ігор Мойсєєв, 1930). За жанровими ознаками він наближався до ревію: у низці умовно пов'язаних сюжетом сцен експонувались радянська молодь і як її антипод – непмани. Характеристика останніх спиралась на побутові танці, а головний герой та позитивні персонажі «висловлювалися» мовою, насиченою спортивно-акробатичними елементами. Важливим було те, що цей авторський колектив усвідомлював необхідність зміни танцювальної якості. Віктор Ванслов відзначає, що на той час «діячі хореографії <...> були впевнені у правильності такого напрямку»³. Це підтверджується появою того ж року балету **Дмитра Шостаковича «Золота доба» («Золотой век»)** за сценарієм Олександра Івановського та з хореографією Василя Вайнонена (за участю Леоніда Якобсона і Володимира Чеснакова. У ньому продовжена тенденція до протиставлення в музичних характеристиках двох культур, але вже не соціально-економічних, а політичних. «Буржуазію» характеризували у класичних

¹ Про перші спроби впровадження балетів сучасної тематики в Росії багато писали Віктор Ванслов (Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Ленинград: Музыка, 1979. С. 5–36) та Світлана Катоннова (Балеты Глиэра. Москва: Сов. композитор, 1960. 24 с.; Музыка советского балета: очерки истории и теории. Изд. 2-е, доп. Ленинград: Сов. композитор, 1990. 416 с.).

² Оригінальна назва лібрето «Динаміада» (див.: Moshevich S. Dmitri Shostakovich, pianist. London: McGill-Queen's Press MQUP, 2004. P. 65.

³ Ванслов В. В. Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Ленинград: Музыка, 1979. С 8.

традиціях і техніці з використанням джазу, естрадних та бальних танців (фокстрот, блекботом, тустеп, чарльстон, канкан), «пролетарська частина», за словами автора музики, була насичена мелодикою масових пісень¹.

Дмитро Шостакович намагався подолати «пасивну ілюстративну функцію музично-прикладних жанрів»². Він вважав за необхідне «писати музику не тільки таку, під яку зручно танцювати, а й одраматизувати саму музичну сутність, надати музиці справжнього симфонічного напруження і драматичного розвитку»³. Як наслідок, виникла партитура, у якій було поєднано «жанрові особливості суміжних мистецтв – плакатно-політичної сатири, мюзик-холу та джазу», спортивних атракціонів та сучасного кінематографа⁴.

Свідоме прагнення творців спектаклю знайти нову музично-хореографічну мову виходило далеко за межі подолання акомпануючої функції музики. Однак сценарій балету був слабким, а музику Д. Шостаковича через її незвичні ритми та гармонічну гостроту було визнано нетанцювальною⁵. Але композитор диференціював сценічний та музичний плани балету і зробив із першого хореографічного досвіду певні висновки: «Я зайвий раз переконався, що у будь-якому музичному спектаклі головну <...> роль відіграє музика, і якщо постановкою це не враховується, то спектакль не вдається»⁶. Дослідник радянської балетної спадщини В. Ванслов переконаний, що «через схематизм сценарію

¹ Хентова С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: монография: в 2 кн. Кн. 1. Ленинград: Сов. композитор, 1985. С. 255.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Катанова С. Музыка советского балета: очерки истории и теории. Изд. 2-е, доп. Ленинград: Сов. композитор, 1990. С. 378.

⁵ Хентова С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: монография: в 2 кн. Кн. 1. Ленинград: Сов. композитор, 1985. С. 257.

⁶ Цит. за: там само. С. 259.

<...> музика залишилась у межах загального протиставлення двох світів, не давала підстав для створення індивідуальних характерів»¹. С. Катонova, навпаки, вважає, що в музиці цього балету Д. Шостакович створив музичний образ епохи².

Наступний балет **Дмитра Шостаковича** – «**Болт**», поставлений 1931 року у Ленінградському театрі опери та балету за сценарієм Віктора Смирнова і з хореографією Федора Лопухова, також вирішував виробничу тематику у ракурсі моральної боротьби позитивних героїв – робітників, червоноармійців та комсомольців – із «буржуазними пережитками» різних «ворожих» верств суспільства. Розвиток сюжету вирішувався засобами пантоміми, а власне танок зосереджувався у дивертисментах. Федір Лопухов на основі музичного матеріалу намагався відійти від акробатичної лексики й експериментував над пошуками форм масово-агітаційних номерів, виробничих та побутових рухів, військових вправ³, що лише віддалено нагадувало класичну хореографію. Але «у музиці, що мала багато блискучих карикатурно-комедійних епізодів, – на думку Віктора Ванслова, – не було симфонічно-драматургічної цілісності»⁴, і все звелося знову до загального протиставлення.

Третім балетом **Дмитра Шостаковича** був «**Світлий струмок**» за сценарієм Адріана Піотровського та Федора Лопухова і з хореографією останнього, поставлений

¹ Ванслов В. В. Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Ленинград: Музыка, 1979. С 9.

² Катонova С. В. Музыка советского балета: очерки истории и теории. Изд. 2-е, доп. Ленинград: Сов. композитор, 1990. С. 381.

³ Хентова С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: монография: в 2 кн. Кн. 1. Ленинград: Сов. композитор, 1985. С. 260.

⁴ Ванслов В. В. Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Ленинград: Музыка, 1979. С 9.

1935 року. Композитор, пам'ятаючи попередні негаразди, «намагався знайти легку і просту мову, однаково доступну глядачеві і виконавцю»¹. Можна припустити, що балетмейстер працював у тому ж напрямі. Тут уже питома вага пантоміми суттєво скоротилася, і танок знову посів своє чільне місце.

Вистава викликала полярні відгуки, але очевидно, що справа була в інтерпретації партитури. У Ленінграді це був диригентський дебют Павла Фельдта, а в Москві, у Большому театрі спектакль провів Юрій Файер, у якого, за відгуком Івана Соллертинського, «партитура “Світлого струмка” вперше засяяла пишними оркестровими барвами»². Сам диригент пізніше напише, що музика балету «пронизана майже зримим рухом і настільки дієвим розвитком, що так і бачиш її втіленою в танці»³. Усі три балети Д. Шостаковича були типовим явищем свого часу та індикатором пошуків першої третини минулого століття.

У музичному театрі **Сергія Прокоф'єва** визрівала альтернатива хореографічним партитурам Дмитра Шостаковича: на прем'єрі **«Сталевого скоку»** (Париж, 1927) сама тема, новизна музики й хореографії викликала хвилю обурення. Спектакль не сприйняли. Але вже наступним балетом композитор започаткував інший шлях до новацій. Після жорсткого гротеску **«Блазня»** та урбаністичних пошуків радянської тематики етичні мотиви й оригінальна авторська стилістика **«Блудного сина»** показали С. Прокоф'єва – майстра яскравих живих образів і сценічних ситуацій.

Можна вважати, що в цей період хореографічні експерименти значно відставали від якості музичного матеріалу. Цьому підтвердження – успіхи оркестрових сюїт із

¹ Хентова С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: монография: в 2 кн. Кн. 1. Ленинград: Сов. композитор, 1985. С. 406.

² Там само. С. 412.

³ Там само. С. 413.

балетів Дмитра Шостаковича і Сергія Прокоф'єва та самотнє життя ранніх балетних спроб останнього в нових жанрових контекстах.

Подальший шлях еволюції дансантиності полягав у русі балету до драми як засобу наближення до життя. Але на горизонті цієї перспективи стояла загроза втрати балетної специфіки. Залишалося відкритим і питання хореографічної лексики сучасного балету.

Як бачимо, хореографічний спектакль виходить за межі легендарно-історично-казкових сюжетів і набуває здатності втілювати в танці сучасність. Зміна тематики стає каталізатором поглиблення характеристичності, психологічності, багатоплановості. Компоненти балетної лексики використовуються для створення життєвих подій, актуальних образів, явищ, ситуацій. Засобами хореографії вирішувалися самотні симфонічні твори, танок використовувався для узагальненого втілення найважливіших моментів музичної драматургії. Симфонічний танок вступив у період розквіту, а наприкінці 1930-х починається активний розвиток і народно-сценічного танцю.

У цей же час у західних країнах на зміну канонічним формам прийшов танок, наповнений мімічною виразністю, і пантоміма, насичена динамікою танцю. Новий напрям став позначатися терміном «танок модерн». Він означав сценічну хореографію, позбавлену традиційних балетних форм та розкутості музичних шоу-спектаклів. Її основні принципи – відмова від канонів, утілення нових тем і сюжетів оригінальними танцювально-пластичними засобами (наприклад, елементами джазового чи стилізованого народного танцю). Героїчні та романтичні образи породжувалися музикою того ж характеру. Біля джерел американського танцю модерн стояли Рут Сен-Дені та Айседора Дункан. Пластичний «переклад» будь-якої музики у їх виконанні вже не потребував обов'язкових компонентів традиційно усвідом-

люваної дансатності. Періодичність метрики, ритмічна остинатність, навіть проста акцентність музики втратили актуальність. Спонукальним мотивом пластичного руху ставав емоційний імпульс виконавиці, її творча настанова. Нововведення Айседори Дункан – імпровізаційність, виступи босоніж, відмова від традиційного балетного костюма, звернення до симфонічної та камерної музики відкрили нові шляхи танцювальному мистецтву¹.

Європейський балет не був ізольований від набутків американської хореографії. У Німеччині засновниками такого напряму з назвою «*Ausdruckstanz*» – «виразний танок» були хореографи Рудольф Лабан (Rudolf von Laban), Курт Йосс / Kurt Jooss (еукінетика) та Мері Вігман / Mary Wigman (ритмопластичний танок). Головним, а інколи і єдиним засобом створення художнього образу у діячів «виразного танку» залишалася танцювальна пластика. Але якщо послідовники Еміля Жака-Далькроза (як, наприклад, Курт Йосс) ішли від музики, утілюючи і структуру й емоційний зміст твору, то Рудольф Лабан заперечував панування музики у танці, висловивши думку про те, що художній рух (жест) має виражати внутрішнє життя його автора, а не зміст музики. Загалом «*Ausdruckstanz*» відрізнявся від американського танцю модерн більшою динамічністю й емоційністю, рівною участю чоловіків та жінок (в американському танці модерн здебільшого танцювали жінки). Провідними діячами танцю модерн, які намагалися створити насичену танцювальну мову для виразу будь-яких почуттів у 20–30-х роках ХХ століття, були американські танцівниці і хореографи Марта Грем (Martha Graham) і Дорис Хамфрі (Doris Humphrey)². У композиціях цього напряму

¹ Комаров Г. А. Танец модерн // Балет: енциклопедія. Москва: Сов. енциклопедія, 1981. С. 505.

² Красовская В. М. Балет // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 1. Москва: Сов. энциклопедія, 1973. С. 205.

порушувалися соціальні, антимілітаристські, політичні та психологічні проблеми.

У ритмопластичному танку як одному з найпотужніших відгалужень європейського танцю модерн 1920–1930-х років утілювалася ідея трансформації музичного ритму в чіткий ритм відповідних пластичних рухів. Цей напрям склався у результаті взаємодії системи ритмічного танцю, яку розробив Еміль Жак-Далькроз, та пластичного танцю Айседори Дункан. У ньому поєдналася повна підпорядкованість внутрішнім законам музичної форми, якими визначається ритмічна організація рухів, і вільність їх пластичної розробки, яка не належать до жодної з танцювальних традицій. Ритмопластичний танок створювався здебільшого для групового виконання і був пов'язаний із формами гімнастичних вправ. У техніці цього напрямку розвивалася моторна рефлексія і вільна координація рухів, які могли виконуватися одночасно або в контрастних темпоритмах, формуючи складні поліритмопластичні утворення. Виконавці ритмопластичного танку реагували «на найменші зміни ритмічних імпульсів»¹. Представники ритмопластичного танку ставили балети на музику Карла Орфа, Ігоря Стравінського, Пауля Хіндеміта. Фактично це був історичний апофеоз реінкарнованої первинної дансантистності. Ідеї цього напрямку були підхоплені та розвинені всією сучасною хореографією, а найбільше – мистецтвом Німеччини, Австрії, Швейцарії.

Вплив «вільного танку» і танцю модерн відчували і російські хореографи: Леонід Мясін, Броніслава Ніжинська, Джордж Баланчин, що розвивали фокінські традиції у межах «Російського балету» Сергія Дягілева (існував у Парижі до 1929 року). Цю ж лінію продовжив Серж Лифар:

¹ Комаров Г. А. Ритмопластический танец // Балет: энциклопедия. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 429.

у 30–50-х роках ХХ століття він створив і поставив у Парижі чимало «неокласичних» спектаклів, у яких античні та легендарні сюжети були викладені мовою оновленого класичного танцю.

У 1930-х роках у США розвинувся альтернативний напрям, представлений роботами Джорджа Баланчина. Спираючись на узагальнену образність танцювальних ансамблів Маріуса Пегіпа, елементи ритмопластики та музику, не призначену для танцю, він створив новий тип спектаклю – безсюжетний балет, що був хореографічним утіленням самодостатнього музичного твору. Із 1940-х років «симфонічні балети» поширилися як в Америці, так і у країнах Західної Європи¹.

Після Другої світової війни, у 1950-ті роки були усвідомлені хиби тотальної драматизації. Підпорядкованість музики лібрето і відхід від танцювальної специфіки викликали потужний реформаторський імпульс. Відлунням експериментів 1920-х років стало відродження хореографічної символіки, відновлення забутих форм і жанрів у роботах Касьяна Голейзовського, Леоніда Якобсона, Федора Лопухова та учня останнього – Ігоря Бельського². Хореографія, немов згадавши свою поетичну природу, намагалася відійти від ілюстративності та копіювання. Узагальнені форми у сфері класичного танцю, принципи безсюжетного балету Джорджа Баланчина знайшли розвиток у роботах американського балетмейстера Джерома Робінса (Jerome Robbins). Під впливом великої літератури відтворення об'єктивного навколишнього світу поступилося суб'єктивним образам, а сконцентрованість переживань і психологічних станів, наближених до реальної палітри людських почуттів,

¹ Ванслов В. В., Суриц Е. Я. Балет // Балет: енциклопедія. Москва: Сов. енциклопедія, 1981. С. 44.

² Там само.

на емоційному рівні наблизили балет до кінематографа, надали класичному жанру актуального звучання.

Від мистецтва кіно й телебачення балет переймає засоби монтажу, крупного плану, зупинки дії; стилізації під кінодокументалістику, німе кіно, мультиплікацію; асоціативний спосіб мислення; зміну ритмів, мозаїчність драматургії, загострену контрастність, дискретність і динамізацію дії¹.

У другій половині ХХ ст. балет існує на перетині класичного і постмодерного, народного і ритмопластичного танцю. Європейський досвід використовують навіть у країнах Азії, відомих канонічністю своїх традицій. Розмаїття форм і жанрів сучасної хореографії інколи виходить за межі традиційного уявлення про балет. Хореографічна лексика використовує всі види пластики: танцювальну, спортивну, побутову; збагачується вокалом, кінокадрами, декламацією, шумовими та світловими ефектами².

На початку 1960-х роках у США з'являється постмодерний танок, який ґрунтується на відмові від техніки класичного балету і танцю модерн. Фундамент нового напрямку заклали хореограф Мерс Каннінгем (Merce Cunningham) і директор (1944–1966) його танцювальної групи Джон Кейдж. Обидва на той час були прихильниками інтуїтивності та випадковості в мистецтві. Продуктом їхньої співпраці стали так звані хепенінги – колективні синкретичні «дійства» з використанням музики, світла і руху. Вони ґрунтувалися на спонтанних подіях та імпровізації³.

¹ Чурко Ю. М. Хореографическое искусство в эпоху научно-технической революции // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 5. Ленинград, Музыка, 1987. С. 12.

² Ванслов В. В., Суриц Е. Я. Балет // Балет: энциклопедия. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 44.

³ Любимов А. Б. Кейдж // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2. Москва: Сов. энциклопедия, 1974. С. 768.

Основною ознакою постмодерного танку є перенесення акценту з емоційного стану на стан відстороненості, об'єктивізму, безособовості. Велике значення надається всьому випадковому і ненавмисному, а головною художньою цінністю руху (жесту) вважається дискретність і алогічність. У цьому постмодерний танок має аналогії з театром абсурду. Виконавці постмодерного танку користуються всіма можливими формами руху: ходінням і сидінням, стрибками і бігом, імпровізацією, пластичним жестом і т. ін. Представниками цього напрямку в хореографії вважаються Тріша Браун (Trisha Brown) та Девід Гордон (David Gordon).

У Європі традиції танцю модерн розвивалися у загострено психологічних, наближених до експресіонізму роботах німецької танцівниці і хореографа Піни Бауш (Pina Bausch). Її постановки створювалися на основі симфонічної, вокальної або конкретної музики з текстом¹.

Танок модерн та постмодерний танок, як узагалі сучасну хореографію, можна вважати скарбницею музичних зворотів сучасного «словника епохи».

Аналізуючи сучасну хореографію, теоретики і практики світового балету все частіше називають її стан кризовим. На думку деяких балетознавців², у розмаїтті жанрів і стилів танцювальної культури класичний балет, як і весь академічний напрям театральної хореографії, поступово втрачає свій пріоритет і авторитарну першість. Але хоча поступ балетного театру в останній чверті ХХ ст. і проходив у контексті постмодерністської культури, класичний танець як естетична вершина сценічної хореографії продовжує розвиток, збагачується й оновлюється, синтезуючи здобутки найновіших художніх течій і напрямів.

¹ Габович М. М. Душой исполненный полёт. [Об искусстве балета]. Москва: Молодая гвардия, 1966. С. 60.

² Станішевський Ю. О. Балетний театр України. 225 років історії. Київ: Муз. Україна, 2003. С. 370.

2.3. ВІТАЛІЙ ГУБАРЕНКО І БАЛЕТНА ПРАКТИКА ЙОГО ЧАСУ

Спадщина Віталія Губаренка належить до найбільш потужних явищ української музики другої половини ХХ ст. Він з'являється на музичному небосхилі у шістдесятих роках, у час «відлиги» і культурного відродження, коли «пригадувалося і заново відкривалося все те, що було штучно на десятиріччя вилучено з історичної та культурної пам'яті народу»¹. З його творами увійшов до вжитку великий комплекс новаторських ідей, нові варіанти сталих жанрів. Першим в українській музиці він пише симфонієту, монооперу, камерну симфонію, симфонію-балет. У них відбилися характерні художні тенденції часу, і розкрилася незвичайна широта творчих прагнень людини як такої. Драматург за покликанням і симфоніст за складом мислення, Віталій Губаренко створив численні оркестрові полотна і твори для музичного театру.

На початку 1960-х років балети українських композиторів стали об'єктом аналізу дослідників. Принципи і форми музичної та балетної драматургії, історію українського балету розглянуто у роботах Марії Загайкевич². Літопис життя балетних театрів закарбований в історичних працях Юрія Станішевського, які регулярно з'являлися, починаючи з 1960-х років³. Найбільш активними авторами в періодич-

¹ Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. С. 43.

² Ідеться про праці М. Загайкевич: Українська балетна музика. Київ: Наук. думка, 1969. 230 с.; Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. 258 с.

³ Зокрема це такі праці Ю. Станішевського: Розквіт українського балету. Київ: Знання, 1961. 48 с.; Обрії музичного театру. Київ: Муз. Україна, 1968. 201 с.; Український радянський балет. Київ: Мистецтво, 1963. 175 с.; Танцювальне мистецтво Радянської України. Київ:

них виданнях були балетознавці Валентина Пасютинська, Тамара Мар'янівська¹, Галина Челомбітько², Наталія Чернова³, музикознавці Микола Гордійчук⁴, Олена Зінкевич⁵, Галина Конькова⁶, Едуард Яворський⁷ та ін. Відомості про окремі явища жанру вміщено в серії брошур «Творчі портрети українських композиторів». У виданій 1972 року інформаційно-оглядовій роботі з цієї серії Едуарда Яворського⁸ про життя і діяльність Віталія Губаренка узагальнено досягнення початкового періоду його творчості. Окремі стилеві елементи зрілого періоду творчості розглянуто у ґрунтовних

Мистецтво, 1967. 68 с.; Театр Радянської України. Київ: Мистецтво, 1980. 136 с.; Хореографічне мистецтво. Київ: Рад. школа, 1969. 100 с.; Український радянський музичний театр 1917–1967. Київ: Наук. думка, 1970. 291 с.; Український радянський балетний театр 1925–1975. Київ: Муз. Україна, 1975. 223 с.; Балетний театр радянської України. Київ: Муз. Україна, 1986. 237 с.; Друге видання: 2003. 440 с.; Балетний театр України. 225 років історії. Київ: Муз. Україна, 2003. 440 с.

¹ Мар'янівська Т. Г. Дух і зміст вистави // Радянська Україна. 1969. 23 вересня.

² Челомбітько Г. В. Сохраняя дух гоголевской поэтики // Советский балет, 1985. № 2. С. 22.

³ Чернова Н. Ю. Репетиция и спектакль // Театр. 1971. № 5. С. 52–56.

⁴ Гордійчук М. М. Камінний господар // Гордійчук М. М. На музичних дорогах. Статті та рецензії. Київ: Муз. Україна, 1973. С. 165.

⁵ Зінкевич Е. С. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Сумы: Регулярный сад. Научное приложение к журналу «Зеленая лампа». 1999. Вып. 1, 1999. 252 с. Друге видання – Ужгород: Ліра, 2002. 208 с.

⁶ Конькова Г. В. Центральний герой – комуніст («Комуніст» на сцені Одеського театру) // Культура і життя. 1986. 9 лютого. С. 5.

⁷ Яворський Е. Н. Шлях до прем'єри // У світлі рампи. Вип. 1. Київ: Муз. Україна, 1981. С. 26–53.

⁸ Яворський Е. Н. Віталій Губаренко. Київ: Муз. Україна, 1972. 50 с.

дослідженнях Ірини Драч, їх результати підсумовано в монографії¹. Оpubлікована в періодиці велика стаття, у якій докладно проаналізовано балетний спектакль («Камінний господар»), належить Марині Нестьєвій². Деякі аспекти балетних творів композитора розглянуто в дисертаціях Оксани Давидової³, Марини Петриченко⁴, у дослідженнях Марини Нестьєвої⁵, Наталії Соловйової⁶. Проблему, аналогічну порушеній у пропонованій роботі, розкрито в дисертації Наталії Толошняк⁷. Але в усіх цих роботах твори Віталія Губаренка розглянуто під кутом зору тематики досліджень зазначених авторів, що не вичерпує, або взагалі не стосується проблематики жанрових пошуків композитора. Визначення

¹ Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.

² Нестьєва М. І. Авторы – единомышленники? // Советская музыка. 1970. № 3. С. 28–38.

³ Давыдова О. Н. Драматургия Леси Украинки в музыкально-сценическом творчестве украинских советских композиторов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1987. 151 с.

⁴ Петриченко М. В. Жанрово-драматургический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко (на примере монооперы «Нежность» и оперы-балета «Вий»): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1992. 264 с.

⁵ Нестьєва М. І. Новые аспекты музыкально-театрального синтеза в советской опере рубежа 70–80-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания. Москва, 1988.

⁶ Соловьева Н. Л. Проблемы симфонизма в советской опере 60–70-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство. Москва, 1988. 220 с.

⁷ Толошняк Н. А. Украинская камерная опера (к проблеме эволюции жанра): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1991.

ж цієї специфіки «складає перший важливий крок до проникнення в художній світ конкретного твору»¹.

До середини ХХ століття хореографія в Україні розвивалась під гаслом хореографічного реалізму. Розквіт хореодрами призвів до руйнування музично-хореографічних зв'язків та до порушення пропорцій хореографічної лексики. Головним виражальним елементом ставала акторська гра, пантоміма, якими витіснявся власне танок, а музикою, замість вираження почуттів, лише ілюструвалася сценічна дія. «Високих балетів» умовно-узагальненого змісту в репертуарних планах театрів не було.

Серед розмаїття тем, що прийшли на українську балетну сцену, найбільш бажаною (у світлі вимог реалізму) була тема сьогodenня. Але її входження до хореографії відбувалося дуже важко. Навіть ті балети, які потрапляли на сцену, не мали тривалого життя². Першим репертуарним балетом на сучасну тематику став балет Дмитра Клебанова³

¹ Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. С. 23.

² Спектаклі на сучасну тематику впевнено відчували себе на балетній сцені лише наприкінці 1950-х років. Людині нового суспільства присвячені, наприклад, «Пісня про дружбу» Юрія Щуровського (1961), воєнній тематиці – «Поема про Марину» Бориса Яровинського (1967), «Пісня синього моря» Бориса Буєвського (1967).

³ Викладач композиції В. Губаренка в консерваторії був автором двох балетів: «Лелеченя» (1937) та «Світлана» (1939), які два десятиліття поспіль не сходили зі сцени Большого театру в Москві. «Лелеченя» під назвою «Дружні серця» ставили також у Ташкенті (1940) та в Ленінграді (1948), «Світлані» аплодували у Горькому (1940, 1947), Харкові (1941, 1946), Львові (1948), Вільнюсі (1951) (Чернова Н. Ю. «Светлана» // Балет: енциклопедія. Москва: Сов. енциклопедія, 1981. С. 455; Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: бібліографічний довідник / Біографічний ін-т НАН України. Київ, 1999. С. 98). Успіх наставника міг бути прихованим подразником, підсвідомим ім-

за сценарієм Іллі Жиги-Резницького «Світлана» (1939, Москва, Большой театр, балетмейстери Микола Попко, Лев Поспехін, Олександр Радунський). Пригодницький сюжет із традиційними для тієї епохи шпигунами, диверсантами, прикордонниками і трудовим ентузіазмом комсомольців (за аналогією можна згадати перші сценічні вирішення «Гаяне» Арама Хачатуряна) був перенасичений конкретними подіями, тяжів до драматичного твору. Поставлений в Україні у 1947 (Харків) та 1948 (Львів), він і в наступних редакціях (Марк Цейтлін, Павло Йоркін) залишився типовим зразком хореодрами з повним підпорядкуванням музики сценарію і «законом спрощеної дансантиності» на сцені¹.

Поряд зі зразками хореодрами, у довоєнний час в Україні існував ансамблево-естрадний тип хореографічного спектаклю («Козак Нетяга» Костянтина Шиповича, «Бондарівна» Михайла Скорульського) та різновид балетів, започаткований «Паном Каньовським», у якому поєднувалися здобутки класичного та народного мистецтва.

У репертуарі столичного театру тривалий час зберігався героїко-романтичний за змістом та пісенний за музикою балет **«Лілея» Костянтина Данькевича** та сценариста Всеволода Чаговця (1940, Київ, театр ім. Т. Шевченка) за творами Тараса Шевченка. Крім поєднання фольклорного матеріалу із класичними балетними формами, це був початок симфонізації танцю, а зверненням до поезії великого Кобзаря підтримувалася традиція створення репертуару на основі творів української і світової класичної літератури. У цьому балеті уперше сформувалися зразки дуетного та сольного жіночого і чоловічого танцю, а у масових сценах з'явилися елементи танцювального симфонізму. Ще одним –

пульсом, який через певний час викликав спроби учня і собі долучитися до балетного жанру.

¹ Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 130.

контекстним – моментом балет виділявся з-поміж інших: він ніяк не нагадував хореодраму, а «виразно наближався до різновиду хореографічної поеми»¹. Можливо, комплексом цих ознак і було забезпечено «Лілеї» тривале (аж до нашого часу) сценічне життя і помітний вплив на сюжетні та драматургічні риси нових творів українського репертуару повоєнного періоду – «Маруся Богуславка» Анатолія Свєчникова (1951), «Хустка Довбуша» Анатолія Кос-Анатольського (1951), «Оксана» Вадима Гомоляки (1964).

У 1950-ті роки головним жанром українського балету стала національно забарвлена народно-героїчна драма. Започаткована у «Марусі Богуславці», ця лінія розвивалась і привела до нової якості в «Таврії» Володимира Нахабіна (1959)², у якій розкривалися важливі на той час суспільні мотиви. Музичні характеристики образів виростали з «народнопісенних інтонацій та жанрово-танцювальних форм»³. Народне і професійне органічно поєднувались у стильових особливостях хореографічної лексики.

Спорідненими з народно-героїчними драмами через епічний тип драматургії можна вважати і комедійні твори національної тематики, що також народжувалися на українській сцені ще з середини 1940-х років: «Бісову ніч» Володимира Йориша та «Сорочинський ярмарок» Вадима Гомоляки⁴.

¹ Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 146.

² Там само. С. 165.

³ Там само.

⁴ Перший український комедійний балет «Міщанин з Тоскани» Володимира Нахабіна за Джованні Бокаччо був поставлений у Дніпропетровську ще 1936 року. Винятково вдалий зразок поєднання музичного та хореографічного рядів, він відповідав також вимогам реалізму балетної образності, адже саме комедійний рід драматургії завжди репрезентував демократичні віяння в музичному театрі і виводив на сцену реальні характери і життєві колізії.

З появою 1946 року **«Лісової пісні» Михайла Скорульського** – Сергія Сергєєва український балет долучився і до жанру психологічної драми. Продовжуючи традиції російських майстрів, його автори пішли шляхом розвитку класичних форм і лексики та поєднання їх із фольклорним матеріалом¹. У наступні десять років розвиток балетної естетики повернув у бік жанрової специфіки та поетизації музичного театру. Друга постановка **«Лісової пісні» Михайла Скорульського**, яку здійснив балетмейстер Вахтанг Вронський (1958), «набула чітких рис хореографічної поеми», із розгорненими танцювальними номерами, поєднаними музично-драматичним розвитком з органічним синтезом «музичних і хореографічних структур та принципів образного розвитку»².

У жанрі психологічної драми за мотивами однойменної повісті Михайла Коцюбинського був створений балет **«Тіні забутих предків» Віталія Кирейка**. Орієнтуючись на гуцульський фольклор, композитор досяг стильової єдності музики, а розгорнена система лейтмотивів навіть при номерній структурі забезпечила творові безперервний симфонічний розвиток³. Прем'єра балету відбулася 1960 року у Львові (балетмейстер Тамара Рамонова) і наблизилася до побутово-соціальної драми із пантомімним розвитком сюжетної лінії. Київська постановка 1963 року у сценічній редакції лібретистки твору Наталії Скорульської

¹ За мотивами **«Лісової пісні»** 1961 року було поставлено ще одну лірико-психологічну хореографічну п'єсу Германа Жуковського – Михайла Габовича у сценічному вирішенні Ольги Тарасової та Олександра Лапаурі (Москва, Большой театр). Однак вільна трактовка літературної основи і тотальна модернізація хореографічної лексики суттєво знизили якість твору, призвели до невідповідності звукового вирішення пластичному.

² Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 179.

³ Там само. С. 188–189.

вже мала ознаки драматургічно цілісної філософсько-психологічної драми і була значним кроком на шляху розвитку народно-сценічної танцювальної лексики¹.

Класичною літературою (новелою Івана Франка) був викликаний до життя і балет **Анатолія Кос-Анатольського «Сойчине крило»** за сценарієм Олександра Гериновича, уперше поставлений Миколою Трегубовим у Львові 1956 року. Але цього разу натяк на психологічний зміст першоджерела відступив перед зовнішніми подіями сюжету і декоративними виражальними елементами. Насиченість (переобтяженість) дивертисментно-жанровими номерами дещо нагадувала перші балети Дмитра Шостаковича, правда, без спрощеного соціально-ідеологічного трактування.

Інша спроба психологізації – через лірику – проявилась у балеті **«Княгиня Волконська» Юрія Знаткова** та сценариста Олександра Ігошина за мотивами поеми Миколи Некрасова, що був поставлений 1966 року в Києві балетмейстером Вахтангом Вронським, 1968 у Донецьку (Олександр Ігошин) та 1969 в Одесі (Герман Замуель)². У музичній партитурі «пісенний характер лейтмотивів та домінуюча роль мелодики»³ не забезпечили достатньої драматизації. При всіх прорахунках, спектакль, однак, відзначався поетичною піднесеністю мови.

У шістдесяті роки ХХ століття радянський балет культивував тематичні лінії, пов'язані з героїчним минулим («Ярославна» Бориса Тищенка, «Жана д'Арк» Миколи Пейка), казково-легендарні сюжети («Коник-горбоконики» Родіона Щедрина, «Егле – королева вужів» Едуардаса

¹ Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 190–191.

² Швачко Т. Знатков Юрий Владимирович // Балет: енциклопедия. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 212.

³ Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 194.

Бальсіса), актуальні теми на зразок партизанської боротьби («Татьяна» Олександра Крейна) чи колгоспного життя («Гаяне» Арама Хачатуряна), класичні літературні мотиви. У балетних спектаклях зростає роль музики, а основним виражальним засобом стає танок. Постановкою «Ленінградської симфонії» (1961) Ігор Бельський започаткував появу на балетних сценах «короткометражних» одноактних балетних симфоній, прогресуючу стислість і лаконізм хореографічної мови.

У середині ХХ ст. українське балетне мистецтво почало звільнятися від рудиментів хореодрами, створювало умови для вищого ступеня узагальненості. «Спогадами про майбутнє» української хореографії виглядають перші паростки симфонізованих балетів: одноактні «Досвітні вогні» Лесі Дичко – Анатолія Шекери та «Каменярі» Мирослава Скорика – Михайла Заславського (1967), але хореографічні прочитання самостійних симфонічних творів, які кількома десятиліттями раніше увійшли до практики світового балету, ще не були вдалими¹.

Після спектаклів Юрія Григоровича «Кам'яна квітка» Сергія Прокоф'єва (1957) та «Легенда про кохання» Аріфа Мелікова (1961) балет заповнили метафори, алегорії, символи². Хореографія якнайтісніше поєдналася з музикою, що сприяло відродженню складних форм хореографічного симфонізму; класичний танок збагатився елементами народного, побутового і спортивного танцю; пантоміма як самостійне явище втрачає свої позиції, а її елементи насичують дієвий танок³.

¹ Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 234–244.

² Чурко Ю. М. Хореографическое искусство в эпоху научно-технической революции // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 5. Ленинград, Музыка, 1987. С. 148.

³ Ванслов В. В. Григорович Юрий Николаевич // Балет: энциклопедия. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 163.

Складається враження, що після тривалого панування консервативної традиції радянська хореографія у стретному порядку наздоганяла час.

На момент появи творів В. Губаренка у хореографічній галузі тридцятирічний еволюційний період становлення і жанрової стабілізації українського балету підійшов до завершення. Численні зразки танцювальних музичних форм збагатили балетну музику різноманітними стильовими елементами. На хореографію потужно впливали сучасні професійні мовні й жанрові елементи, традиції театру й опери, елементи народної танцювальної лексики, досягнення музичного мистецтва. Усі вони потрапляли на спраглий ґрунт української культури й активно засвоювалися. У кожному спектаклі, поряд зі збереженням традицій висвітлювався індивідуальний ракурс теми, відкривалося щось нове – чим підносився стан національної хореографії до рівня сучасного європейського балету.

Еволюційний процес вимагав оновлення всього комплексу засобів виразності, і воно відбулося у творчості українських композиторів нового покоління під впливом провідних тенденцій розвитку європейського музичного театру ХХ століття. Особливо цікавою в цьому значенні є балетна спадщина Віталія Губаренка, чисю творчістю українська музика не тільки збагатилася образно-емоційними та інтонаційними барвами, а й значно розширила свій жанровий діапазон. З хореографічними партитурами В. Губаренка український балет переходить на якісно новий етап, на якому помітні сучасні «естетичні принципи і структурні форми», прагнення «танцювального симфонізму, широких філософських і образно-метафоричних узагальнень», відмова від звичної ілюстративності, дивертисментності та пантомімічного переказу сюжету¹. Композитор узагальнив і завершив те, що визрівало десятиліттями в надрах національного

¹ Станішевський Ю. О. Балетний театр України. 225 років історії. Київ: Муз. Україна, 2003. С. 412–413.

балету і, як здається, пішов далі, тому що національна інтонаційна основа поступається у нього загальноєвропейській, або, швидше, трансформується у специфічну авторську мову.

Музика Віталія Губаренка відповідала потребам тогочасної хореографії – поетичними узагальненнями лірико-драматичного чи героїчного змісту, поліфонічними структурами, активною тематичною розробкою, динамікою композиційних форм. Ще на початку творчого шляху композитора музикознавець Тамара Краснопольська помітила в його музиці «поєднання ліро-епічного розповідного тону з внутрішнім драматизмом і напруженістю образів <...> яскравий національний колорит <...> внутрішню динаміку музичних образів, їх поступове виявлення й емоційний розвиток»¹. Однак оновленню й відкриттям передувало міцне засвоєння традицій. Перша балетна партитура Віталія Губаренка продемонструвала новаторське сприйняття класичної спадщини й опанування традиційного жанру великого балету: 1969 року був створений його «Камінний господар». Успіхом нового твору закріплено в українській музиці права на існування і переваги специфічно балетної узагальненості. Відбулась остаточна перемога над засадами хореодрами на користь узагальнено-танцювального типу лексики професійного мистецтва.

У спадщині композитора важко знайти чітку межу між жанровими сферами театральної та симфонічної музики. Його опери й балети пронизані симфонічним розвитком, а оркестрові партитури сповнені театральної виразності, заостреного психологізму, мають підвищений емоційний тонус.

Вісім балетів, створені впродовж тридцятирічного шляху майстра, демонструють творче засвоєння класичної спадщини та досягнень минулих поколінь, сучасних здобутків, національного матеріалу – і поєднання їх із самобутніми рисами авторської манери письма. Удосконалення

¹ Краснопольська Т. В. Віталій Губаренко // Українська радянська музика. Вип. 2. Київ, 1962. С. 102–113.

художнього методу й еволюція стилю репрезентують образне і композиційне розмаїття балетного жанру у творчості композитора (див.: Додаток, с. 250).

Перше десятиліття балетної творчості Віталія Губаренка (1968–1978) розпочалося вдалою спробою опанування класичної форми великого балету («Камінний господар» за драмою Лесі Українки), а через дев'ять років композитор знову звернувся до хореографічної музики, створивши, однак, твір у жанрі симфонії-балету («Ассоль» за Олександром Грінтом). Експерименти цього періоду завершилися ще більш далекою і неочікуваною структурою – хореографічними сценами «Запорожці». Але, напевно, результати пошуку не задовольнили композитора, і вісімдесяти роки він знову присвячує великим сценічним формам. Однак пошук відбувався і в надрах цієї структури: опера-балет «Вій» (за творами Миколи Гоголя), великий лірико-героїчний балет «Комуніст» (за кіносценарієм Євгенія Габриловича) та народно-жанровий («Майська ніч» за мотивами Миколи Гоголя) типи змінювали один одного впродовж 1980–1988 років. У цей час балет уже не намагався створити ілюзію реальності, а навпаки, всіляко підкреслював свою умовну, театральну природу¹, розвивав інтелектуально-філософське та психологічне начало.

У дев'яності роки ХХ ст. посилилася синтезація балету з іншими видами мистецтва², й останнє десятиліття творчості В. Губаренка, що припадає на цей час, пов'язане із жанровими експериментами. Але різниця результатів поєднання двох парадигм (симфонії та балету) у цьому випадку ще більш разюча: в усіх трьох творах («Зелені святки», «Liebestod», «Вій») композитор спирається на різні структурні і драматургічні моделі.

¹ Чурко Ю. М. Хореографическое искусство в эпоху научно-технической революции // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 5. Ленинград, Музыка, 1987. С. 17.

² Там само. С. 27.

Віддаючи належне внеску в українську балетну музику Євгена Станковича, наголосимо, що на час народження його перших балетних партитур Віталій Губаренко вже випробував жанрові модифікації великого багатоактного балету, симфонії-балету, хореографічних сцен і опери-балету, а поява на сцені першого балету Є. Станковича – «Ольга» (1982, Національна опера України) – збігається в часі із початком у творчості В. Губаренка наступного кола жанрового пошуку. Надалі відбувається своєрідне «змагання» двох композиторів, що в врешті-решт привело до суттєвого поповнення національного музичного фонду. Правда, не всі їхні твори побачили сцену, а в архівах інших українських композиторів також залишилося багато партитур, «забутих» хореографами.

Перебравши на себе змістовну основу твору, музичний ряд партитур В. Губаренка (як і твори Є. Станковича) викликав суттєві зміни хореографічної лексики, що, своєю чергою, значно зрушило темпи розвитку національного балету, вплинуло на зближення останнього зі світовими тенденціями розвитку.

Отже, за тридцять років роботи в музичному театрі В. Губаренко опанував складні закони балетного жанру, поєднав найкращі відкриття в хореографічній галузі І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича зі здобутками українського балету, урізноманітнив репертуарну палітру і розширив її жанрові межі, чим розвинув і збагатив національне мистецтво.

Крім традиційної форми великого балету у доробку В. Губаренка представлені симфонії-балети, хореографічні сцени та опера балет. Поява цих творів у жанровому контексті української хореографії стала сполучною ланкою між традиціями і новаціями національного балету. Однак не всі балетні партитури композитора побачили світло рампи. Важкий шлях до сценічної реалізації останніх опусів ком-

позитора можна пояснити певними якостями його партитур. Враховуючи надзвичайно вдалі спроби початку шляху і притаманне композиторові відчуття театрального драматурга, залучення для хореографічного синтезу навіть «чистої» (Симфонія № 3) музики і хореографічне ж виконання ін-термедій опери «Ніжність», можна зробити припущення, що ці якості випередили традиційні уявлення хореографів про балетну музику, а саме про її дансанти якості.

З позиції нинішньої музичної практики ми маємо сприймати дансантисть як таку, що функціонує у кількох різних вимірах, **як інтегративна якість балетної музики:**

– музичний матеріал з чіткою метричною пульсацією (первинна дансантисть);

– прояв змістовності;

– зовнішньо-тілесний прояв пульсації життєвого начала;

– суб'єктивна творча настанова.

Дансантисть таким чином здатна функціонувати **як базовий музичний принцип**, що діє на різних рівнях і перетворюється на тотальну дансантисть.

Постановка проблеми та пошуки нових підходів до її вирішення перебувають не лише у сфері регулярного ритму. Природа дансантисті – історично модифікованої та модернізованої – вимагає свого усвідомлення під час роботи і з творами несценічного задуму, і з творами суто хореографічними. Здається, що саме тут криється ключ до розуміння відповідного потенціалу балетних партитур двох останніх століть.

РОЗДІЛ 3.

ФОРМИ ПЕРВИННОЇ ДАНСАНТНОСТІ У ВЕЛИКИХ БАЛЕТАХ

ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА

До створення свого першого балету Віталій Губаренко підійшов, уже маючи в доробку вокальні цикли, оперу, дві симфонії, концертні та камерні твори. Композитор на практиці засвоював існуючі жанрові моделі і шукав шляхів їх індивідуалізації. Так, першою вдалою спробою оновлення усталеного жанру стала Симфонія № 2. На відміну від Першої симфонії, що була ще досить традиційною і «мало чим відрізнялась від класичних зразків»¹, симфонічна концепція Другої була реалізована у тричастинному циклі, що складався з Прелюда, Сонати і Фуги. Вихід Віталія Губаренка у сферу балетної творчості здійснювався також через опанування усталених жанрових структур, зокрема, форми багатоактного «великого балету».

3.1. «КАМІННИЙ ГОСПОДАР» ЯК СПРОБА ВИКОРИСТАННЯ АРСЕНАЛУ ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦЮ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Перший хореографічний задум композитора (ор. 16) виник 1968 року на основі одного з шедеврів світової літератури – філософської драми Лесі Українки «Камінний господар» (1912). У сценічній транскрипції Едуарда Яворського він постав як великий балет у трьох діях семи картинах. Утілення концепції філософської драми засобами

¹ Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. С. 53–54.

балету було ризикованою справою, серйозним і сміливим кроком на шляху еволюції композиторського стилю.

Образ іспанського ідальго в балеті втілено не вперше. У 1761 році до старовинної легенди звернувся Крістоф Віллі-бальд Глюк («Дон Жуан» на лібрето Раньєрі де Кальца-біджі), у 1781 – Карло Каноббіо / Carlo Canobbio («Дон Жуан» за п'єсою Жана-Батіста Мольєра (лібрето і постановка Джузеппе Канціані), у 1832 – Л.-Іпполіт Сонне («Дон Жуан, або Вражений безбожник»), 1941 – Вацлав Кашлік (Václav Kašlík). Балет за Олександром Пушкіним («Каменный гость») 1946 року створив Борис Асаф'єв. З 1948 року йшов одноактний балет на музику однойменної симфонічної поеми Ріхара Штрауса за Ніколаусом Ленау (Nikolaus Lenau), у 1964 з'явився успішний у сценічному житті «Дон Жуан» на лібрето Анатолія Кузнецова композитора Леоніда Фейгіна, а героїко-романтичний балет на цю ж тему композитора Юрія Кочурова залишився незавершеним¹. В усіх цих спробах легендарна колізія трактувалась у різних ракурсах: гедоністичному, героїчному, алегоричному, романтичному, філософському тощо. Українські автори, на відміну від попередників, розширили соціально-побутову канву драми Лесі Українки і створили властиву для сучасного музичного мистецтва яскраву багатопланову драматургічну основу балету².

Український композитор так захопився роботою, що від перших начерків до прийняття балету до постановки художньою радою Київського театру ім. Т. Г. Шевченка пройшло всього півроку³. Результати натхненної творчості не забарилися, і на Всесоюзному конкурсі балетних спектаклів

¹ Ступель О. М., Пилинський М. М. Образи світової поезії в музиці. Київ: Муз. Україна, 1971. С. 151.

² Після Віталія Губаренка до цього образу в Україні звернувся Олександр Козаренко, створивши свого «Дон Жуана з Коломиї».

³ Яворський Е. Н. Шлях до прем'єри // У світлі рампи. Вип. 1. Київ: Муз. Україна, 1981. С. 31–33.

у 1970 році автору «Камінного господаря» було присуджено Другу премію¹.

Притаманний композиторові «принцип узагальненості та симфонізації образної системи» став своєрідною матрицею для виникнення «різних за стилем і драматургічними особливостями сценічних інтерпретацій твору, не позбавлених водночас тісного зв'язку зі змістом партитури»². У 1969 році його поставив на київській сцені балетмейстер Анатолій Шекера, через три роки – під назвою «Дон Жуан» – у Харкові Маргарита Арнаудова, а у 1983 році – у Дніпропетровському театрі Зоя Кавац. Твір був сприйнятий як значне досягнення українського балету, нове явище національної хореографії та індикатор загального її стану. Усі його сценічні редакції увійшли до театрального літопису, хоча були «дуже різними за стилем, танцювальною лексикою, мірою символічної умовності»³. Балет був поставлений навіть у далекому Ашгабаті балетмейстером Керімом Ніязовим (1972), а Маргарита Арнаудова 1972 року перенесла своє пластичне вирішення на театральну сцену болгарського міста Русе. За рахунок гастрольних мандрів ареал побутування твору був ще більш розширений у наступні роки: Русенський театр показав спектакль у м. Стара Загора (Болгарія) на фестивалі «Мистецтво-1977», 1981 року харків'яни возили «Дон Жуана» у новій редакції на гастролі в Одесу, а 1988 – на сцені Большого театру в Москві його поставив колектив Дніпропетровського театру.

¹ Яворський Е. Н. Шлях до прем'єри // У світлі рампи. Вип. 1. Київ: Муз. Україна, 1981. С. 32.

² Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 200.

³ Загайкевич М. П. Балетний світ Віталія Губаренка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 65.

Новий балет надовго закріпився в репертуарі театрів у різних сценічних версіях і здобув заслужене визнання й активну позитивну пресу. Критики та музикознавці не обходили увагою жодну виставу. Оцінюючи досягнення українського композитора, Микола Гордійчук відзначав, що Віталій Губаренко «піднісся до мистецького рівня драми Лесі Українки» і «створив талановиту музично-хореографічну повість, адекватну в основних мистецьких показниках видатному зразкові класичної національної літератури»¹.

Багато уваги творові приділила Марія Загайкевич у капітальній праці «Драматургія балету» та численних статтях у періодичних виданнях. У рецензії вона характеризує (щоправда, досить стисло) усі складові спектаклю та відзначає експресію і динаміку музики, «загострені гармонічні барви і щедрий розлив оркестрових звучань», «підкреслене розмежування 2-х світів – свободи і насильства»².

У ґрунтовній статті Марини Нестьєвої «Автори – єдиномышленники?»³ у всіх ракурсах (літературна основа, музика, робота балетмейстера, художника, виконавців головних партій) детально проаналізовано спектакль Київського театру. Важливо, що музикознавець не обминає недоліків кожної складової видовища і дає власну оцінку всім компонентам спектаклю. Наталія Чернова приділяє менше уваги музичному ряду, проте називає Віталія Губаренка «вірним послідовником Прокоф'єва», роблячи широкі узагальнення соціального забарвлення на зразок: «Карнавальна тема вулиці звучить як народна тема, що протистоїть світу палаців»⁴.

¹ Гордійчук М. М. На музичних дорогах. Київ: Муз. Україна, 1973. С. 165.

² Загайкевич М. П. Поетично, барвисто, свіжо [«Камінний господар» у Київському театрі] // Київська правда. 1969. 15 липня. Про спектакль у Києві писали також Алла Рубіна, Тетяна Швачко, Наталія Чернова, Катерина Добриніна, Тамара Мар'янівська, Людмила Коробчак.

³ Нестьєва М. И. Авторы – єдиномышленники? // Советская музыка. 1970. № 3. С. 28–38

⁴ Чернова Н. Ю. Репетиция и спектакль // Театр. 1971. № 5. С. 52–56.

Більшість авторів, що писали про постановку «Дон Жуана» у Харкові, відзначали симфонічні якості партитури і як її стрижень і основу музики балету – лейтмотив Дон Жуана та його тонкі психологічні зміни у стосунках з іншими персонажами і, відповідно, у різних ситуаціях. Цього можна було досягти лише музикою високих симфонічних якостей.

М. Беденко наголошує на змістовності й багатозначності твору, що спричинило появу абсолютно різних прочитань авторської редакції, відзначає її «цікаву і своєрідну музичну мову», зв'язок композитора зі «сталими класичними законами музичного розвитку», а причину успіху вбачає у неповторності авторської мови композитора, «сценічності, логічності розвитку», «зримій образності і щирій ліричності» музики¹.

Кілька публікацій належать Ользі Гусаровій². Автор називає «Дон Жуана» відкриттям Віталія Губаренка для Харкова. Вона характеризує більшість дійових осіб, а в образі мандрівного лицаря акцентує волелюбність і сміливість у пошуках ідеалу. Музичний план визначається як «стрижень балету», що «несе напругу почуттів»³. Високо оцінюючи якість партитури, рецензент відзначає нове для В. Губаренка коло інтонацій: використання замість звичних для композитора українських – стилізованих, але досить конкретних інтонацій іспанської музики. Порівнюючи дві постановки – Харківського і Київського театрів, Ольга Гусарова визначає трактовку «Дон Жуана» як «насичену психологізмом», а «Камінного господаря» як осереддя значного символічного підтексту, що надало творові зовсім інших акцентів без зміни змісту та ідеї. Підкреслено, що у Київській постановці Дон Жуан скорився честолюбним

¹ Беденко М. Дон Жуан // Ленінська зміна. Харків, 1972. 27 червня.

² Серед них: Гусарова О. В. Харківський варіант [«Дон Жуан» у Харкові] // Культура і життя. 1972. 20 липня.

³ Гусарова О. В. «Дон Жуан» // Вечірній Харків. 1972. 26 червня.

намірам грандеси, а в трактовці Маргарити Арнаудової гине непереможеним. У завершальній сцені короткочасне підкорення волі Командора висловлюється через копіювання його рухів Донною Анною та Дон Жуаном.

Надія Некрасова відзначає поетичну образність, живописність, вражаючу пластичність музики, яскраву театральність і видовищність постановки і наголошує соціальний план трактовки легенди. У музиці вона вбачає психологічний конфлікт двох протилежних світів. Герой – співець кохання і свободи, який кидає виклик світській і духовній владі, гине, зрадивши свої ідеали заради досягнення честолюбної мети. Музичний лейтмотив Дон Жуана характеризується як пристрасний, політний і мінливий, насичений енергією і життєвою силою, веселим викликом, бравадою і примхою; характеристика Командора – як жорстка і зловісна маршова тема, а його образ – як утілення зла, наділеного верховною владою. Важливою є також думка автора про те, що Маргарита Арнаудова у своїй хореографічній редакції «<...> спирається на класичні канони балету. Це дає оригінальний ефект у поєднанні із сучасною яскравою музикою. Природність такому поєднанню надає вільний пластичний жест, що доповнює танцювальну лексику <...>»¹.

Згадуючи місце музичного театру у творчості композитора і редакції балету за Лесею Українкою, Неоніла Очеретовська² вбачає вагомість твору у висвітленні боротьби за звільнення особистості³.

¹ Некрасова Н. Й. Творческий успех. Премьера в театре оперы и балета им. Лысенко [«Дон Жуан»] // Красное знамя. 1972. 24 июня.

² Очеретовська Н. Л. Помножений на працю [Премія Шевченка – за «Дон Жуан» і оперу «Пам'ятай мене»] // Культура і життя. 1984. 29 січня.

³ Про спектакль Маргарити Арнаудової своє слово сказала Наталія Тишко (Новая балетная премьера («Дон Жуан» на харьковской сцене) // Правда Украины. 1972. 8 сентября), на гастрольні покази спектаклю

У статті Марії Агатової¹ проаналізовано спектакль у постановці Дніпропетровського театру: робота диригента Миколи Шпака, балетмейстера Зої Кавац, художника Володимира Ареф'єва. Високо оцінюючи музику балету, автор більше уваги приділяла особливостям бачення постановниками філософського змісту твору і нюансам трактовки образів виконавцями: «Новий твір був цікавим для пластичного втілення. Основним мотивом партитури була тема Дон Жуана, що трансформуючись і розщеплюючись (еволюціонуючи) постійно набувала нових якостей, демонструвала душевну трансформацію героя і пояснювала трагедію фіналу»². Найкраще тут було сформульовано і головну думку твору: людина гине як особистість, коли зраджує свої ідеали, зраджує себе.

Оцінюючи хореографічний варіант балету Віталія Губаренка у постановці Зої Кавац³, Марія Загайкевич робить висновок про пряму залежність між глибиною сценарного задуму і його музичного втілення та простором для виникнення різних постановочних варіантів, і вважає можливість балету Віталія Губаренка необмеженими для «розмаїтих сценічних інтерпретацій»⁴. Дослідниця наголошує, що твір

відгукнулась І. Кузнецова (Новая балетная премьера («Дон Жуан» на харьковской сцене) // Правда Украины. 1972. 8 сентября). Не обминув своєю увагою хореографічну версію Віталія Губаренка і літописець українського балету Юрій Станішевський (Барви танцювальної палітри // Радянська Україна. 1973. 14 лютого).

¹ Агатова М. З. Раскрывая пафос трагедии // Советский балет. 1984. № 4. С. 21–22.

² Там само.

³ На спектаклі Дніпропетровського театру також відгукнулися: Тетяна Безверха (Языком балета // Днепровская правда. 1983. 3 ноября), І. Кузнецова (Два балета на сцене днепропетровцев // Вечерняя Одесса. 1986. 26 июня), А. Михайлов ([Долорес, Дон Жуан, Донна Анна...]) // Днепропетровск вечерний. 1983. 8 октября) та ін.).

⁴ Загайкевич М. П. Нове прочитання // Музыка. 1984. № 1. С. 19.

В. Губаренка – це «зразок балетної музики, де симфонічність мислення, психологічна насиченість образів <...> поєднуються з танцювальною ритмічною пружністю і посправжньому театральною яскравістю оркестрових барв». М. Загайкевич помітила, що характеристика Дон Жуана побудована «на двох лейттемах – монологічних мотивах “роздумах” віолончелі соло та стрімливих фанфарних награваннях труби»¹. Основним завданням спектаклю авторка вважає розкриття конфлікту характерів, у чому вагоме місце посідають ансамблеві сцени, а як досягнення дніпропетровської редакції оцінює образ Долорес: його музичне втілення пронизує всю партитуру і стає символом жертвності. Як важливий компонент постановки відзначене художнє оформлення заслуженого художника УРСР Володимира Ареф'єва. «Змінність колористики видається доцільною <...> тому, що і драматургія Лесі Українки, і музика Віталія Губаренка побудовані на емоційних контрастах, зіставленні образів світла і мороку»².

Аріадна Постава пропонує погляд «із середини», вважаючи «Дон Жуана» «важливою віхою у становленні естетичних прагнень <...> балетної трупи». Автор статті відзначає «високе філософське звучання <...> аскетично суворого» спектаклю, «легку співучу пластику» позитивних героїв і «жорсткі рухи» інквізиторів і Командора. «Дія, – пише критик, – <...> виникає на ґрунті органічного злиття стилістично різних танцювальних елементів – класичних, сучасних, національних, виразної пантоміми, акробатики». Національна визначеність іспанського танцю «забарвлюється сучасними пластичними прийомами, завдяки чому втрачає побутову інтонацію і набуває символічного характеру»³.

¹ Загайкевич М. П. Нове прочитання // Музика. 1984. № 1. С. 19.

² Там само.

³ Постава А. К. Народження балету // Культура і життя. 1983. 10 липня. С. 6

Закордонні постановки «Дон Жуана» у болгарських містах Русе та Стара Загора також отримали позитивні рецензії¹. У болгарській газеті «Дунавська правда» і в українському журналі «Музика» Огнян Стамболієв уміщує інформацію про спектакль та його авторів і зазначає, що «у п'ятдесятирічній історії балетного жанру на Україні ця постановка стала першим сценічним утіленням українського радянського балету за кордоном»².

«Камінного господаря» згадували (і згадують) і в загальних роботах про творчість Віталія Губаренка³. у статті Едуарда Яворського від імені лібретиста викладено історію створення балету⁴.

Серед останніх розвідок, у яких ідеться про балетний театр Віталія Губаренка, відзначимо роботу Віри Марищак, уміщену у ювілейному збірнику «Віталій Губаренко: сторінки творчості»⁵. У ній докладно проаналізовано трактовки середньовічної легенди, визначено особливості бачення колізії (прочитання сюжету) у творі Лесі Українки, ґрунтовно охарактеризовано образ головного героя. Велику увагу приділено двом авторським оркестровим сюїтам з балету.

¹ Відгукнувся на цю подію і Е. Н. Яворський: Місто музикантів. («Дон Жуан» в Болгарії) // Вечірній Київ. 1977. 24 листопада, присвятивши кореспонденцію постановці «Дон Жуана» в Болгарії.

² Стамболієв О. Вперше в Болгарії // Музика. 1978. № 1.

³ Так, Надія Некрасова у статті «Відданість театру» (Музика. 1984. № 3. С. 9–10) характеризує творчість В. Губаренка загалом і балетну зокрема. Серед інших творів у ній побіжно згадуються факти створення і постановок балету в різних театрах України.

⁴ Яворський Е. Н. Шлях до прем'єри // У світлі рампи. Вип. 1. Київ: Муз. Україна, 1981. С. 26–53.

⁵ Марищак В. Трактовка образу Дон-Жуана в балете В. Губаренко «Каменный властелин» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003 С. 43–53.

Отже, очевидно, що «Камінний господар» – удалий хореографічний твір щасливої долі. Виявимо ті особливості музичного матеріалу, якими визначено його тривале сценічне життя, а відтак – відповідність специфіці жанру.

Важливою передумовою успіху був вибір літературного першоджерела. В основу драми Лесі Українки покладено один із «вічних» сюжетів – популярну в літературі різних часів та народів середньовічну легенду про Дон Жуана. До неї зверталось безліч талановитих митців, але їхні погляди бували докорінно різними. Починаючи з XVII ст., у Тірсо де Моліна, Лопе де Вега, Мігеля де Сервантеса іспанський ідальго прямолінійно подавався як розбещений феодал, колекціонер жіночих сердець; у Карло Гольдоні, Жана Батіста Мольєра і Томаса Шедуелла (Thomas Shadwell) він був спритним і витонченим спокусником, в Ернста-Теодора-Амадея Гофмана, Альфреда де Мюссе – благородним мрійником та постійним шукачем ідеалу; розчарованим і спустошеним – у Ніколауса Ленау, прекрасним – у Джорджа Байрона та Бернарда Шоу. Своє слово про шукача ідеалу свого часу сказали Олександр Пушкін, Проспер Меріме, Олексій Толстой, Александр Дюма-батько та ін.¹

Але у виборі першоджерела для балету були і певні труднощі. Сюжет драми Лесі Українки відмінний як від легенди, так і від її обробок. Українська письменниця трактувала його як філософсько-психологічну драму і змалювала в ній перемогу «камінного» начала над живим, утіленою в образі Командора ідеї влади – над реальною свободою і Анни, і Дон Жуана. Тема загибелі особистості при зраді своїх ідеалів була співзвучною й актуальною і для «шістдесятників» – покоління Віталія Губаренка.

Проблему свободи особистості, свободи людського вибору Леся Українка вирішила через романтичну лінію

¹ Ступель О. М., Пилинський М. М. Образи світової поезії в музиці. Київ: Муз. Україна, 1971. 160 с.

кохання, через чотирикутник стосунків двох чоловіків і двох жінок. Письменниця, як і свого часу Бернард Шоу у п'єсі «Людина і надлюдина» (1903), змінює традиційні акценти і наділяє більш сильним характером жіночі особистості. Образ Дон Жуана вона подає у психологічно й соціально згущеному вигляді. Але попри конфлікт з усіма оточуючими, герой не зміг проявити ані волі, ані витримки, його переконання виявилися нестійкими. «Борець за духовне розкріпачення людини, непримиренний противник кастових забобонів»¹ і моралі «для обраних» зрікається своїх ідеалів. Не витримавши спокуси планами Донни Анни, він погоджується стати володарем «камінного царства» замість Командора, і тому гине.

У п'єсі розкриваються думки про вічну і тотальну залежність людини від суспільства, про свободу і моральну недосконалість людської природи, про згубність пристрасті. Єдиний шлях до розв'язання цих проблем Леся Українка бачила у самопожертві, яка втілена в образі Долорес.

У першій картині «Камінного господаря», що є експозицією головних образів, виникає конфліктне зіткнення полярних принципів: свобода і догма, незалежність і кохання, бунт і норма. Драма ґрунтується на взаємодії та розвитку двох ліній: внутрішнього конфлікту Дон Жуана (прагнення незалежності і, водночас, служіння жінці) та конфлікту між прагненням незалежності й непохитними законами влади, що їх уособлюють Командор, Донна Анна, а згодом сприйме Дон Жуан. У своїх крайніх проявах їх протилежності збігаються, принципи Дон Жуана та Донни Анни виявляються тотожними і приводять до згоди. Загибель Дон Жуана є результатом внутрішньої зради героєм самого себе.

¹ Загайкевич М. П. Балетний світ Віталія Губаренка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 63.

Створення пишного видовища іспанського колориту не входило до задумів лібретиста: його цікавили морально-психологічні ракурси сюжету. Застерігши слухачів від очікування буквального розгортання драми на балетній сцені ремаркою «за мотивами», лібретисти виткали драматургічну канву, яка, зберігаючи ідейну концепцію, була значно відмінною від літературного оригіналу.

В Едуарда Яворського події першої картини драми розгортаються у чотири хореографічні картини. У п'ятій картині балету використано матеріал другої картини драми, у шостій – четвертій, сьомій – третьої (Жертва Долорес) та шостої (загибель Дон Жуана). Так закладаються умови музично-драматургічної єдності твору.

В образному плані порівняно з літературним оригіналом виявляється послаблення негативних рис героїв (в образі Дон Жуана підкреслюється прагнення свободи та пошук ідеалу в коханні, у рисах Донни Анни хижацьке та егоїстичне часом зникає під тиском емоцій). Особливо акцентується чужорідність Дон Жуана в його оточенні, суспільстві (своїми діями він порушує певні «норми», які насправді виявляються штучними, фальшивими або оманливими).

У драматургічному плані зміни стосуються «згущення», концентрації подій та «укрупнення» основних ліній. Сюжетний стрижень, пов'язаний із Дон Жуаном, розширений і персоніфікований. Натомість лінія Донни Анни скорочена й узагальнена: залишені «за кадром» оточення грандеси, її батьки, служниця. Героїв зближує лише кохання. У балеті трансформовані також часові події. Так, спогади Долорес переведені в теперішній час, а їх обсяг збільшений з однієї картини у драмі до чотирьох у балеті.

Саме ця концепція і була реалізована у музичному перебігу балету. У тематичному матеріалі, зумовленому іспанською тематикою сюжету, репрезентовано традиційно дансатну сферу: сторінки партитури насичені численними

зразками характерного танцю і навіть просто його ознаками, чим, всупереч лібрето, створено ґрунт для яскравого національного забарвлення спектаклю. З цього погляду цікаво простежити, як усі компоненти твору підпорядковані досягненню основної мети композитора – засвоїти арсенал характерного танцю загальноєвропейської традиції.

Культивація первинної дансантиності відбувалась у балеті свідомо і тотально. Хабанера і сегідилья, які ґрунтуються на народних іспанських інтонаціях та ритмах, стають додатковим компонентом музичної характеристики Донни Анни, якій властиві ознаки менуету. Характеристика світу камінних господарів узагальнюється паваною, народні образи – хотою. Вальсові формули є основою більшості ліричних висловлювань Дон Жуана, а серед інших його характеристик трапляється метрика серенади і фанфари; у характеристиці ченців виникає пульсація розміреної ходи, у Фіналі звучать маршові ритми і т. д.

Працюючи над партитурою, Віталій Губаренко прагнув розкрити закладену в лібрето філософсько-етичну проблематику. Головним джерелом дії і причиною конфлікту він вважав внутрішній світ героя. Тому музична мова твору спрямована на виявлення психологічної суті образів та сценічної дії. Вона пронизана єдиним наскрізним розвитком інтонаційно-тематичних комплексів, які відповідають основним образним сферам. Їй притаманні контрастність, конфліктність, напружений розвиток почуттів у характеристиці взаємин героїв та сценічних ситуаціях, підвищена експресія вислову, широкі узагальнення – усі ознаки драматичного симфонізму.

Усі номери балету¹ (ix 41) об'єднуються лейтмотивною системою навколо центральних персонажів. У низці основ-

¹ Аналіз балету «Камінний господар» здійснено за клавіром: Губаренко В. Камінний господар. Клавір. Київ: Муз. Україна, 1974.

них характеристик, окрім мелодичних і тембрових, використані метро-ритмічні засоби, якими посилюється персоналіфікація образів і створюються танцювальні передумови.

Образно-смысловий план **Вступу** (*Sostenuto drammatico*) формується в опозиції двох центральних сил: незмінної, непорушно заляканої теми Командора та мінливого, рухливого мотиву Дон Жуана. Перша сфера характеризується остинатною квартовою лейтгармонією октави з прилеглими (суміжними) секундами та розщепленою квінтою (загалом – кластером). Викладена у парній метриці рівними уривчастими акцентованими акордами на *fortissimo* (так і бачиш моцартівського Командора), вона залишається незмінною до кінця Вступу. Друга – розгортається в русі від низхідного мінорного квартсекстакорду до висхідної великої септими. Її запитальні інтонації і тріольне викладення – «інтонаційно-ритмічна рефлексія»¹ (за визначенням Марини Нестьєвої) – розхитує чіткий метричний поступ жорстких акордів Камінного господаря і створює передумови для експозиційної характеристики Дон Жуана, що у подальшому набуде конкретизації одразу у трьох емоційно-смыслових ракурсах (№ 3). Протягом Вступу (46 тактів!) ритмічна вільність характеристики, як плин думки Дон Жуана, усе більш «випрямляється» ритмічно, і вже з 26 такту рефлексуюча мелодія повністю «вписується» в парну метрику «камінних» акордів. Така згорнута ідея підпорядкування волі і свободи нормі, закону, надає Вступові функції епіграфу.

Інтонаційно-тематичні комплекси двох основних сфер надалі будуть постійно супроводжувати їх появу в дії. При цьому характеристика Командора не зміниться, а інтонаційна сфера Дон Жуана буде постійно розвиватися і

¹ Нестьєва М. И. Авторы – единомышленники? // Советская музыка. 1970. № 3. С. 28–38.

збагачуватися. При зближенні опозиційних сфер їх протистояння стає виразнішим. Короткі, як безапеляційні накази, і непорушні, немов моральні норми, жорсткі акорди набувають напруженого і тривожного забарвлення саме у взаємодії з упевнено незалежними і принципово «вільними роздумами» головного героя.

У № 2 – народно-жанровому «**Карнавалі**», *Allegro giocoso* (ц. 4), – Віталій Губаренко використовує первинну характерну танцювальність, відкриваючи картину святкового вечора в Севілії музикою з ознаками хоти. Рондоподібна будова номера постійно повертається до основного мотиву Карнавалу і на номерному рівні є проявом рондоподібної ж будови всієї першої дії балету. Дансантизм як театральність також залучається до формотворення, тимчасово змінюючи свою первинну сутність квадратного акцентного рефрену на виразну дієву змістовність епізодів.

Серед музичного гомону Карнавалу (ц. 10) з'являються тематичні звороти, споріднені зі вступною характеристикою Дон Жуана. Узагалі його образ супроводжують кілька мотивів зі спільними, але мінливими ознаками. Перший лейтмотив, що проводився у № 1 – «Вступ», виразно опуклий на тлі дискретного остинато, привертає увагу впевненими вагомими ходами акцентованими звуками квартсекстакордів, динамічною повнозвучністю, «речитативною» свободою метрики (тріолі), риторичними оспівуваннями і характерними «напружено-запитальними» висхідними широкими ходами до сильної долі. Узагальненість і напруженість фраз Дон Жуана-**філософа** – *a*, (тт. 2–20) підіймаються до гамлетівського рівня. Але запитання у Вступі залишені без відповіді і найменшого реакції оточення. У хореографічному плані це може бути вихід Дон Жуана («монолог героя», аналог «вихідної арії»), а може і просто оркестровий вступ, як у «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва. Якщо допустити ще більший ступінь узагальнення, то пригаду-

ється вступ «Ромео і Джульєтти» П. Чайковського. У музиці В. Губаренка також можна сприйняти характеристику Командора як догмат Середньовіччя, а речитативну характеристику Дон Жуана як символ живої думки. Виникає подібність між творами П. Чайковського та В. Губаренка і в характеристиці часу й місця дії та основного конфлікту.

У «Карнавалі» Дон Жуан з'являється спершу як галантний **гранд** – **в** (ц. 10). Спокійно-поважні розмірені ходи з акцентованою сильною долею зберігають напрям руху першої характеристики героя і розвивають ліричні інтонації до більшої впевненості. Можливо, герой з'являється в масці? Знайомі квартсекстакорди «ховаються» в розгорнутих тризвуках, гострі запитання обертаються лагідним умовлянням. Нова тема навіть змінила форму висловлювання. Лейтмотив, позбавлений тріольної суперечливості, у загальному русі на 6/8 набуває вальсових ознак (цц. 10–12). Безперервна мелодія постійно «завмирає» на сильній долі – замість речитативних філософських роздумів виникає індивідуалізований упевнено-галантний танок. Опонуючи оточенню, на тлі загальної хоти Дон Жуан веде... вальс! Тут-таки герой виявляє й інші грані характеру – у високому регістрі, із загостреним ритмом і тріолями лейтмотив гранда набуває гордовито-героїчних рис (ц. 12). Далі (ц. 14) тема гранда сягає низького регістру, лінія її мелодичного рисунку потовщується – Дон Жуан знову вдає поважного і пристойного ідальго.

Але повною мірою образ героя розкривається в наступному **№ 3** – «**Дон Жуан**» (ц. 18) – масштабних варіаціях головного персонажа. Тут у непарному метрі (6/8) формується нова тема сигнального типу з висхідними фанфарними інтонаціями та гострим закличним ритмом, тема Дон Жуана – сміливого й самовпевненого **авантюриста**, шукача пригод – **с**. Вона споріднена з темою рефлексуючого героя-**філософа**, але вже більш цілеспрямована, що

виражено в музиці укрупненими й випрямленими лініями, ходами звуками квартсекстакорду, лише з меншою ритмічною свободою мови (ц. 18). Пульсація басової лінії тут нагадує ритм серця і надалі часто супроводжує героя. Серед бурхливих оркестрових хвиль (ц. 20, *amoroso*, 6/8) ми бачимо образ романтичного **лірика** – **d**, який виголошує свій монолог пристрасно й декламаційно (репетиції, дуолі). Відбувається немовби модуляція у сферу речитативно-вокальну. Доповнює експозицію образу важлива грайлива скерцозна тема Дон Жуана – **звabника-вигівника** – **e**, у якій Марина Нестьєва вбачає «Маску Меркуцію»¹. У супроводі імітації тихого *pizzicato* «мандолінного» акомпанементу на 3/4, що віддалено нагадує серенаду (ц. 21) знайомі квартсекстакордові ходи викладені стакато, рівно розділені паузами і прикрашені мелізмами (тіратами і мордентами). Інтенаційно тема асоціюється і з першою характеристикою героя-філософа, і з темою Дон Жуана-лірика, принаймні її складові ідентичні першій темі, але, як і в попередньому випадку, ці звороти подані в оберненні (внутрішня опозиція): змінюють напрямок квартсекстакордові ходи, висхідні запитальні інтонації перетворюються на тісні низхідні мотиви ствердження. Герой начебто співає серенаду, але «вокальна» характеристика завершується коротким, немов перерваним на півслові, проведенням лейтмотиву героя-**авантурника** (ц. 24).

Лише двічі порушується іспанський танцювальний ритм карнавалу: аскетичною ходою монахів до вечірньої молитви і дуеллю Дон Жуана та Принца (у номерній структурі першої картини це послідовність номерів: 4 – **«Карнавал продовжується»**, 5 – **«Хід ченців**, 6 – **«Дон Жуан, Черничка і карнавал»**, 7 – **«Карнавал і ченці»**, 8 –

¹ Нестьєва М. И. Авторы – единомышленники? // Советская музыка. 1970. № 3. С. 28–38.

«**Маски**», 9 – «**Двобій**», 10 – «**Ненависть**»). У загальному плані тут представлено взаємодію різних жанрових начал: танок – сигнал – серенада – хода. Об'єднуються ж усі жанрові прояви у симфонізовану сцену рондо-сюїти – мотивом хоти. Таке розширення меж одного номера аналогічне знахідкам П. Чайковського, а форма сюїти – одна з найважливіших у класичній хореографії.

Тема Дон Жуана-гранда (ц. 26–28, **№ 4**) звучить в оточенні мотивів карнавалу і поглинається непорушною силою жорстокого Середньовіччя. Секвенція, що дуже нагадує *Dies Irae* (ц. 29+4 тт.), викладена рівними тривалостями і посилена знайомими зі Вступу кластерними акордами, немов відділяє Дон Жуана від життя і, водночас, передчує появу ченців. Крім умовно середньовічної секвенції, ченці одержують ще одну безособову характеристику: у **№ 5 «Хід ченців»** остинатним проведенням тритонові послідовності на крещендо і в ритмічному прискоренні створюється враження невідступної і неблаганної караючої, навіть смертельної сили. Образ поглиблюється ремаркою *Pesante*, різкими перепадами динаміки (від *p* до *fff*) і відповідною оркестровкою. Непримиренність до проявів життя виражена і в метриці: тридольність стрімких і яскравих карнавальних тем змінюється механічним парним метром, помірним темпом і ритмом, яким передається природа ходи. Цікаво, що епізод, позначений парною метрикою 2/4, реально звучить спочатку на 6/4, згодом на 3/4, а закінчується поліметрією оркестрових пластів. Карнавал!

У **№ 6 «Дон Жуан, Черничка і карнавал»** розгортається яскравий епізод зваблення (цц. 43–45). Тут взаємодіють дві комплементарні лінії. Одна з них – скута, майже незмінна остинатна послідовність положливих (на слабких долях) коротких неповних септакордів, що, напевно, уособлює Черничку, друга – експресивна – лірична лінія репрезентує Дон Жуана. Згодом на гармонічній основі теми ченців,

проведеної у збільшенні, другим (паралельним) пластом звучить тема Чернички, але дискретно викладена і ритмічно підпорядкована вальсовій метриці: здається, що Черничка вальсує. Вальсує і Дон Жуан: усі елементи його лейтмотивів тут також підпорядковані вальсовій метриці. Акцентні сильні долі, тріольні тірати до сильних долей сприяють ефектності характеристик персонажів. Задум композитора розкривається і в темпових ремарках номера. Він починається *Allegretto grazioso*, після епізоду зваблення – у власне ліричному фрагменті – стоїть вказівка *Meno mosso*, а закінчення номера на темі Дон Жуана-гранда – *Allegro giocoso* пояснює ситуацію: лицар жартує.

У № 7 «**Карнавал і ченці**» Дон Жуан знову з'являється у вигляді статечного гранда, хоча лейтмотив тут очищений від ритмічних вільностей. Цікаво, що в якийсь момент (ц. 60), на відміну від попередніх виступів, характеристика ідальго позбувається вальсових ознак і входить у ритмічний «зговір» із ченцями, повертаючись до дводольної метрики лейтмотиву Дон Жуана-філософа.

№ 8 – «**Маски**» – сюжетно пов'язаний із зустріччю Дон Жуана і Кармели. Щире захоплення красунею (*Allegro appassionato*) дає змогу співіснувати без втрати «власного обличчя» темі Дон Жуана-лірика і характерного ритму циганки в «загальному знаменнику» парного метру. Діапазон характеристики героя, який у «красномовності» перевершує самого себе, сягає більше двох октав і виконується *forte*, хоча його речитативна свобода стримується пружною остинатною формулою Кармели. Натомість холодно-безстрасно звучить епізод Інфанти й Принца: розмірені коротенькі **кроки** парної метрики (назвемо це лейтмотивом **грандів**) своєю механічністю, безособовістю дуже подібні до руху **ченців**, але вони не хроматичні, а діатонічні, і на відміну від невблаганно-наступальних тритонових ходів, здається, зовсім не обтяжені емоціями. Якщо не враховувати

щедрі розсипи ритмоформул народних танців, характеристика грандів – найпростіший і найвдячніший у балеті приклад первинної дансантистності: розмірена пульсація, секвентність, повторність дають постановнику широкий простір для використання системи класичних *pas*, а принципова беземоційність стає ознакою збірної характеристики високородного бундючного оточення героя. А Дон Жуан, спілкуючись з Інфантою (епізод *Con amore*, ц. 72), наче наближається до її образу інтонаційно: інтервальні ходи його музичного вислову стають усе тіснішими, метрика – дрібнішою. Настирно скандується на *forte*, повторюється і заклично піднімається у вищий регістр (ц. 76, *Appassionato*) перша тема Дон Жуана-філософа – із загостреним пунктирним ритмом і численними речитативними тріолями – неначе герой декларує своє кредо. На Дон Жуана-лірика дуже схожа – а можливо, близька душею – Долорес, яка з'являється у «Масках» у момент танцю ідальго з Інфантою (ц. 77, *Andante cantabile*). У її характеристиці використовується пісенна, коліскового типу мелодика з численними оспівуваннями і поліфонічним комплементарним викладом, що нагадує повторюваність думок, стійку цілісність особистості. Характерним є приховане поєднання загальної непарної метрики (3/8) і парної пульсації мелодії. Там же (ц. 80) повторюється мотив Дон Жуана – шукача пригод, авантюриста.

Бурхливий «Двобій» (№ 9) увесь побудований на контрастному динамічному чергуванні й інтонаційному поєднанні акордових комплексів Командора (*Allegro energico*) та мотиву грандів із кількома вкрапленнями низхідних малих септим, які нагадують випадки чи ухиляння фехтувальників. Загалом номер відзначається рівною швидкою пульсацією парної метрики, що викликає у пам'яті події Фіналу другої дії «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва і є матеріалом для характерного (дієвого) сюжетного танку. «Ненависть» (№ 10) – контрастний за темпом, повільний

(*Largo*) номер, що, судячи по динаміці, є кульмінацією конфлікту. Побудований він на попередньому матеріалі з накопиченням дисонантності, на своєрідному гармонічному крещендо. Окрім наскрізної остинатної ритміки та знайомих мелодичних інтонацій, тут з'являється формула тривожного фанфарного ритму. У кінці номера використано основу лейт-комплексу Дон Жуана: максимально вирівняний ритмічно (цілі – половинні) висхідний квартсекстакорд у подвійному збільшенні із зупинкою на малій септимі, *fortissimo*. Це суть героя, звільнена від усіх поверхових, дрібних деталей.

Друга картина другої дії невелика за обсягом, концентрична за будовою і завершена репризним проведенням спільної характеристики контрабандистів. У музиці скрізь відчувається потужний вплив симфонізації, чим створюється основа для дієвого танку в хореографії.

№ 11 – «Контрабандисти» – великий за обсягом номер у швидкому темпі. Тут відбувається чергування видозміненого матеріалу з ознаками хоти («Карнавал» – *a*) та інтонаційної основи другого лейтмотиву ченців (*b*), що має вигляд формули *a – b – a₁ – b₁ – a₂*. Дон Жуан присутній серед контрабандистів як носій зла, тому його характеристики здебільшого вплетені до механічної пульсації руху ченців, хоча віолончельні монологи героя суттєво змінені (наприклад, у ц. 103).

Дуже короткий «розмовний» пантомімічний епізод – «**Дон Жуан, Долорес, Педро**» (№ 12), побудований на деформованій темі Дон Жуана-філософа із варіантно повторюваною парною метрикою. Він несе емоційну семантику лінійних побудов і розкриває значення дансантиності як змістовності, тобто «емоційного носія дії» (Б. Асаф'єв).

«**Колискова Долорес**» (№ 13) побудована на розміреній безособовій темі грандів з одноразовим проведенням у підголоску (ц. 118) мотиву *Dies Irae*, але сумна пісен-

на тема Долорес (*Adagio*), хоча і підпорядкована парному коливальному руху, протистоїть механістичному негативно-узагальненому матеріалу.

«**Дует Кармели і Дон Жуана**» (№ 14, *Sostenuto*) виконаний у жанрі вальсу (*ABA*) зі вступом і кодою. У вступі чергуються баркарольні й речитативні фрази (запрошення до танцю), а після танцю, як спогад, повторюється матеріал «Масок» № 8 із нерівним але періодичним активним ритмом, яким характеризувалася циганка, і фанфарний лейтмотив Дон Жуана-авантюриста. Так композитор поєднує класичні завершені форми із наскрізним сюжетним розвитком, «підказуючи» балетмейстеру можливі складові сценічної дії.

Скорочена тематична реприза другої картини – «**Ненависть контрабандистів**» (№ 15), побудована, як і № 11, на матеріалі з ознаками хоти («Карнавал» – *a*), але без інтонаційної основи другого лейтмотиву ченців (*b*). Такий музичний зміст відповідає сценічній ситуації: перемозі контрабандистів і вигнанню Дон Жуана.

Третя картина другої дії відкривається стрімким схвильованим (*Allegro agitato*) епізодом («**Прощеніум**», № 16), у якому узагальнено розкрито одну з ліній морального конфлікту твору, пов'язану із самопожертвою Долорес. У його основі – рівнобіжні тритонові ходи ченців, поєднані з темою колискової Долорес, витримані на єдиному диханні швидкої непарної метрики.

Характерна скерцозно-пародійна сцена «**Інес, Алькальд**» – (№ 17) у формі рондо парною (2/2) метрикою нагадує мотив грандів із Карнавалу (№ 8). Але остинатна моторність, механістичність, «лялькова» удаваність почуттів та інтонаційна виразність наближає епізод до найкращих характерних сторінок балетів С. Прокоф'єва.

«**Сцена спокуси**» (№ 18), у якій беруть участь Інес, Дон Жуан та Долорес, реалізована не як тріо, а як два дуети:

Andante із Долорес, *Allegro* з Інес. У першому використана комплементарна фактура коротких ліричних фраз парної метрики та інтонації теми Дон-Жуана-лірика, у другому – остинатно-моторна скерцозність, пов'язана з характеристикою витівника.

У «**Сварці Дон Жуана і Алькальда**» (№ 19) на загальному крещендо в парній метриці розвивається безособова тема грандів. Як данина традиціям жанру, тут повторюється музичний матеріал (№ 9) в аналогічній гострій драматичній ситуації. Так само у «**Просценіумі**» **четвертої картини** (№ 20) повторюється антракт до третьої картини (№ 16).

«**Молитва Долорес**» (№ 21) – велика сцена, у якій чергуються різнохарактерні епізоди непарної метрики. Контраст фрагментів посилений контрастом пульсації: приховано парною (другого порядку), вальсовою, тривожно остинатною на 6/8, умовно-статичною у тремоло струнних. У цій сцені вперше з'являється музична характеристика Анни, пов'язана з чіткою незмінною метрикою менуету. На цьому ґрунтується принципова різниця характеристик головних героїв: якщо жанрове походження «висловлювань» Дон Жуана пов'язане з речитативним началом як проявом вокальності, то Донна Анна характеризується танцювальними формулами.

У пантомімічній сцені «**Світло в склепі**» (№ 22) на органному пункті у скрипок у непарній метриці чергуються запитальні і незакінчені фрази речитативного походження. Можливо, під впливом Донни Анни, тематизм Дон Жуана ритмічно вирівнюється і в останніх тактах також набуває ознак менуету. Показово, що квадратні побудови постійно «руйнуються зсередини» інтонаційним розвитком. Композитор не міг себе перебороти і як природжений симфоніст, оперував усіма засобами виразності (зокрема й метро-ритмічними) абсолютно рівноправно.

Побудоване у варіаційній формі і поєднане метричним контрастом епізодів «Тріо» (№ 23) підпорядковується загальній лінії зменшення рівного остинато непарної метрики в бік синкопованого руху метрики парної, від мелодичної лінеарності до хоральної акордовості. Поступовою зміною фактури й метрики змальовано боротьбу жіночих персонажів за увагу лицаря. Перемога Анни виглядає як завершення номера її інтонаційним матеріалом, синкоповано «вписаним» у парну метрику потовщених оркестрових ліній *fortissimo*. Мелодичною складовою балету самостійно пояснюються і поступові психологічні зміни вільного характеру ідальго.

Портрет «Командора» (№ 24) пронизаний розмахистим рухом парної акцентної метрики з характерним скерцозним відтінком (*Larghetto scherzando*), що робить образ, створений В. Губаренком – Е. Яворським дуже схожим на узагальнений образ лицарів із балету С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта». Але з музичного матеріалу зрозуміло, що ставлення композитора до цього героя було іронічним.

Портретна характеристика «Дон Жуана» (*Allegro energico*, № 25) являє собою ритмічно вільне (дуолі, тріолі, синкопи) викладення лейтмотиву Дон Жуана-авантюриста в непарній (6/8) метриці і наскрізній формі. Акомпанементом тут слугує лише тремоло струнних. Це змістовно-важливе вираження життєвого кредо героя, його «речитативний» монолог, можливо, пантоміма.

П'ята картина третьої дії – танцювальний дивертисмент із концентрацією номерів первинно дансантакої якості, а по суті – характерна сюїта.

«Гранди і грандеси» (№ 26 Павана. *Pesante*) – використано первинну дансантиність старовинного іспанського (за однією з версій) бального церемоніального танцю парної метрики. У великому номері, крім нової короткої і

спрощеної теми, використано лейтмотиви Грандів і Командора зі збереженням парного метру і розміреного руху. Особливого колориту павані надає блискуча мідна оркестровка, якою посилюється враження помпезності важких кроків, акцентується проста тема танцю, що немов виростає із секвенції *Dies Irae*. Тут знову виникають асоціації з бальними образами «Ромео і Джульєтти» Сергія Прокоф'єва, але, на відміну від його «Менуету», не так урочисті, як гордовито-пихаті.

У **«Серенаді Дон Жуана» (№ 27)** продовжено розвиток меркуціанської складової характеру героя (*Allegro scherzando*) на основі ритмічного контуру скерцозної теми Дон Жуана – теми **звabника-вигівника**. Тут використано репризну тричастинну форму зі вступом і розімкненим завершенням, із класично витриманою атрибутикою серенади: тридольною метрикою, «гітарною» та «мандолінною» фактурою викладення, акордами піцикато, ліричною темою закоханого Дон Жуана. Авторський додаток до схеми – ритмічна лінія, яка з'являється в супроводі як ритм другого плану. Тут поєднуються метри $3/8$ і $3/4$. Нагадаємо, що більшість сцен Дон Жуана були пов'язані саме з вальсовими формулами. Але його поступове «скам'яніння» уже зрозуміле: у середині номера тема Дон Жуана-лірика, обмежена тритактовими масштабами, підпорядкована парній метриці володарів камінного світу. Навіть м'які тембри дерев'яних і арфи не можуть приховати гармонічну суть першого лейтмотиву Командора, що звучить супроводом ліричному висловлюванню героя.

«Сегідилья Донни Анни» (№ 28) має традиційно непарну метрику ($3/8$) з різноманітними ритмічними формулами та «гітарну» або «мандолінну» фактуру супроводу. Для всього номера характерне двотактве остинато басової поспівки, яке принципово витримується упродовж усього номера. Цим остинато добре вуалюється заявлена в ремарці

ліричність (*Allegretto amoroso*) виступу героїні. Навпаки, стриманим «диханням» коротких фраз, яке лише в епізоді *meno mosso* (ц. 258) ненадовго пом'якшується більш широкими побудовами, викривається внутрішня суть далеко не закоханої, а лише честолюбної грандеси.

«**Варіація Дон Жуана**» (№ 29) невеликий за обсягом номер, у якому використано матеріал «Карнавалу» (№ 2) *Allegro giocoso* з ознаками хоти, що своєю спорідненістю з характеристикою вулиці, натовпу, щирих почуттів і радісного свята свідчить про чужорідність Дон Жуана світові бундючних грандів.

«**Хабанера Донни Анни**» (№ 30) – чергова сторінка в характеристиці героїні із гордовитою і примхливою музикою. У ній використано типову для цього танцю парну метрику помірного темпу (*Andantino*) з гострим ритмом, що, як і в сегідильї, остинатно витримується в акомпанементі до останніх тактів номера.

У «**Сцені, Адажіо Дон Жуана і Донни Анни**» (№ 31) змальовано зустріч героїв на балу. Номер має форму ABA^1B^1 , у якій перший розділ (A) – стриманий ліричний речитатив на матеріалі лейтмотивів Дон Жуана, а другий (B) – сумна сповідь у супроводі траурних (тріольне викладення, хоч і без пунктиру, дуже нагадує «Пісню без слів» Ф. Мендельсона), наближених до маршу остинатних акордів. У розділі A^1 згущення тематизму дає змогу відчути фанфарні інтонації закликів, а в B^1 потовщеною мелодичною лінією поглиблюються тривожно-трагічні відчуття. Парна метрика і помірний темп витримуються до кінця епізоду і перериваються лише загрозливим тремоло і широкими пунктирними ходами наступного номера – «**Поява Командора. Конфлікт**» (№ 32). Його витримано на матеріалі обох лейтмотивів Командора в парній метриці (2/2). Крайні розділи характерні гострим пунктирним ритмом і загрозливою динамікою, середній – періодичною

акцентною, але нерегулярною ритмікою. Закінченість номера і різнохарактерний матеріал дає змогу уявляти в пластичці варіацію владного і рішучого героя.

Картина шоста повністю відповідає структурі класичного *Pas de deux*. У короткому **Вступі (№ 33 *Pesante*)** охарактеризовано Анну і Командора, хоча крім їхніх лейтмотивів, тут є тритонові ходи лейтмотиву ченців. Відповідно амплуа героїв, характеристики Командора і ченців викладено у парній метриці. Ліричні речитативи Анни руйнують задану схему своєю змінною пульсацією (цц. 283, 285). «**Танок з прикрасами**» (№ 34 *Allegretto*), оформлений як п'ять варіацій із кодою, що виростають із лейтмотиву Донни Анни. Задекларована в темі лірична тридольність нівелюється неперіодичними акордами супроводу. Але надалі танцювальність конкретизується то у формулі вальсу (цц. 287, 288), то в пунктирних акордах полонезу. Остання – п'ята варіація фактурно і ритмічно споріднена із безакцентним розміреним лейтмотивом грандів. На характер образу тут, безумовно, впливає остинатність супроводу, яка періодично виникає у вигляді різноманітних ритмічних формул і відверто підпорядковує своїй розміреності світлі ліричні пориви героїні. У «**Сцені Донни Анни і Командора**» (№ 35) – збережено метричні відмінності в характеристиках героїв: лейтмотив Командора, павана, матеріал тем грандів та ченців «укладаються» в парну метрику. З появою лейтмотиву Анни вона змінюється на непарну. Темпова ремарка «*Andante. Pesante. Larghetto*» накладає на усі тематичні складові відбиток характеру важких кроків, чим пояснюється панівне становище Командора у його світі. «**Сцена Дон Жуана і Донни Анни**» (№ 36) за музичним матеріалом є діалогом Дон Жуана і Донни Анни, а, можливо, й освідченням у коханні. Фрагмент починається активною бентежною темою Дон Жуана з «ритмом серця», у кульмінації подано

напружену, щільно гармонізовану тему Донни Анни на *fortissimo*, а на завершення – ту саму тему Дон Жуана в іншому (лагідному) характері: позбавлену тривожного тремоло акомпанементу, зміщену ритмічно, у тихій динаміці й без акцентованих сильних долей. У «**Танку кохання**» (№ 37) повертається розмірений плин попереднього номера *Andante*. Він побудований у довільній формі, яка, проте, метрично нагадує тричастинність: *A-BC-D* (6/8 – 4/4 – 6/8). Музичні характеристики Дон Жуана і Донни Анни поєднуються непарною метрикою вальсового типу. Натомість, при появі теми грандів (*B*) чи інтонацій лейтмотиву Долорес (*C*) метрика змінюється на парну. У цьому відношенні цікавий епізод *C*, у якому поєднуються інтонаційні сфери Дон Жуана та Долорес (ц. 312). Метричні сфери цих персонажів залишаються опозиційними, але композитор поєднує їх тріольним рухом у парному метрі. Цим знову підтверджується те, що метроритмічну сферу композитор розглядав як одну із дієвих у створенні образів і в зображенні їх взаємодії. «**Двобій і смерть Командора**» (№ 38) витриманий у похмурих тонах (*Adagio funebre*). За динамікою та фактурою він нагадує Фінал другої дії «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва. Це сцена, що демонструє психологічний розвиток станів, розвиток дії, побудована на наростаннях динаміки і раптових її зривах, на темах Командора, закоханого Дон Жуана і лейтмотиву ченців. Метричні сфери залишаються опозиційними. Ченці і Командор споріднюються парною метрикою, невеликий фрагмент із характеристикою Дон Жуана (ц. 319), викладений на 6/8. За хореографічною функцією номер є кодою *Pas de deux*, симфонізованою дієвим танцем (*Pas d'action*).

Картина сьома починається як **Pas de deux**. Дія у **Просценіумі** (№ 39) насичена подіями і має багато епізодів, адже Дон Жуана «переслідують ченці і гранди». Здається, тут зібраний увесь важливий тематизм балету:

остинатні тритонові ходи ченців, динамізований матеріал Молитви Долорес, знеможені інтонації та обернений тематизм Дон Жуана, лейтмотив грандів і друга тема Командора та інші теми з їх модифікаціями. Усі вони, підпорядковані ідеї твору, «приведені до загального знаменника» – парного метру і дають матеріал для *Entrée* – виходу будь-кого із заявлених у музиці героїв.

«Сцена Донни Анни і Дон Жуана» (№ 40) самою послідовністю темпів – *Sostenuto* – *Agitato* – *Adagio* – *Adagio* – змушує згадати про розвиток почуттів: стримана зустріч, палка пристрасть і хвилі ліричних емоцій. Це динамічний епізод, у якому музичними засобами викладено результат хореографічної драми: у «Сцені Дон Жуана і Донни Анни» немає характеристики героя! Його воля повністю підкорена бажанням жінки, а проведення деформованого другого лейтмотиву Командора в непарній метриці говорить про появу нового – переродженого Дон Жуана. За масштабами це дуже великий номер, що може включати хореографічні варіації і адажіо, ускладнені дієвим танком.

«Фінал. Відплата» (№ 41) є кульмінаційною розв'язкою у драматургії твору. У ньому, вже у парній маршовій метриці, сплелися характеристики головних образних сфер: тема Павани і схований у ній мотив *Dies Irae*, лейтмотив грандів, теми Анни і Командора. *Tempo di marcia* (ц. 352) – (теж первинний вид руху, якого не було в балеті), також повідомляє про народження нової іпостасі Дон Жуана – нового Камінного господаря. У номері є всі підстави для використання дієвого танку, що робить його подібним до специфічного Апофеозу чи загальної Коди.

Три дії (сім картин) балету пов'язані за принципом контрасту і логікою розвитку наскрізної дії. Ірина Драч убачає в цьому аналогію із прокоф'євським монтажним зіставленням, акцентуючи наявність «<...> лаконічних контрастних епізодів, поєднаних гнучкою системою лейтмотивів і

тематичних арок. Як і у С. Прокоф'єва <...> лейтмотиви <...> перебували у стані активного перетворення, трансформації та оновлення <...> Своїм “внутрішнім життям” лейтмотиви накреслювали “лінію долі” кожного персонажу»¹.

Музична тканина балету В. Губаренка, як і у С. Прокоф'єва, сплетена з низки лейттем та їх модифікацій. Лейттеми пронизують усю драматичну систему твору: вплітаються у дійові епізоди і завершені танцювальні номери, на них побудовані сполучні ланки між сценами і вузлові драматичні кульмінації. У своєму розвитку вони фактично відтворюють музичними засобами драматичний конфлікт п'єси.

Прагнення до відтворення «драми характерів» виразно проступає у постатях головних героїв. Основу партії Дон Жуана, наприклад, складають кілька тематичних утворень: закличний фанфарний мотив, що асоціюється зі стрімким злетом і душевними пориваннями; напружені монологічні пасажі віолончелі, пов'язані з вальсовими формулами, які репрезентують сферу рефлексій романтичного філософа; скерцозно-пародійні мотиви, споріднені з жанровими ознаками вокальних серенад, що характеризують героя як витівника і непохитного оптиміста.

Лейттеми Командора, головного представника світу влади, ґрунтуються на механічно розмірених мотивах, забарвлених похмурим колоритом. У такому ж емоційному плані накреслено узагальнений образ ченців: їх лейтмотив позначений настирною одноманітністю ритму ходи і «важким» тембровим колоритом (низькі регістри струнних та мідних інструментів).

На протривагу їм, лейтмотив нареченої Дон Жуана – Долорес вирізняється особливо просвітленим звучанням.

¹ Дроч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. С. 76.

Покладені в його основу прозорі хоральні поспівки в усіх своїх модифікаціях нерозривно пов'язані з пісненими інтонаціями.

Анна змальовується як натура сильна і непохитна у своїх прагненнях. Її тема майже незмінна, але через певну духовність (жіночість), іншість відносно камінного світу, її характеристики не вкладаються у парну метрику.

У номерній структурі балету вражають чіткі, логічні побудови – наскрізні конструкції, складні рондоподібні утворення, репризні форми. Вони не створюють статичного враження, хоча й використано у них майже класичні схеми. Так, наприклад, у першій картині **№ 1 – Вступ** – номер наскрізної будови, може бути виходом Дон Жуана, починати експозицію його образу, або (як у П. Чайковського в «Ромео і Джульєтті») – утворювати експозицію часу, місця й оточення. У драматургії спектаклю він має функцію епіграфа. **№ 2 – «Карнавал»** – рондоподібний сам по собі, може трактуватися як початок танцювального дивертисменту і рефрен картини загалом. **№ 3 – «Дон Жуан»** – номер двочастинної будови *AB-CA*, і водночас – класичні хореографічні варіації у середині дивертисменту. **№ 4 – «Карнавал продовжується»** – тричастинної безрепризної будови *ABC* на вже відомому матеріалі підтверджує типовість дивертисменту. **№ 5 – «Хід ченців»** – характерно-танцювально-пантомімічний деформований дивертисмент. **№ 6 – «Дон Жуан, Черничка і карнавал»** – класичний ансамбль (*Pas de deux*) в оточенні номерів характерного танцю. **№ 7 – «Карнавал і ченці»** – продовження дивертисменту із солістами. **№ 8 – «Маски»** (Кармела, Педро, Дон Жуан, Інфанта, Принц, Долорес) – довільні варіації на дві теми, де чергуються лейттеми Дон Жуана і лейтмотив грандів, обрамовані ритмічною характеристикою Кармели та пісенно-поліфонічною – Долорес. **№ 9 – «Двобій»** Дон Жуана та Принца – пантомімічний чолові-

чий дует. **№ 10 – «Ненависть»** – кульмінація розвитку теми грандів, кульмінація першої картини.

Повністю уся картина постає як метарондо, у якому є вступ, рефрен – карнавал – і епізоди з уведенням нових осіб. За драматургією – це експозиція героїв із зав'язкою у № 9 – «Двобій», за хореографічними параметрами – дивертисментна характерна сюїта.

Головний конфлікт балету – перетворення «лицаря свободи» у «камінного господаря», надалі розвивається й ускладнюється у другій – четвертій картинах. Тут відбувається постійне накопичення протидії. Музична драматургія відповідає розвитку подій. У першій картині опозиція Дон Жуан – ченці закінчується погрозами, зіткнення із грандами – (Принц) – пораненням. У другій картині поява Дон Жуана серед контрабандистів приводить до їх ненависті. Третя картина закінчується пораненням Дон Жуана Алькальдом. Наступна картина – без протидії, розвиваюча. Вона ставить Дон Жуана в центр подій та інтересів: з одного боку – жіночі персонажі зі своїми планами на кавалера, з іншого – категорично ворожий Командор. П'ята картина, затримуючи розвиток дивертисментною сюїтою, завершується конфліктом, а шоста – убивством. В останній картині настає розв'язка і психологічного конфлікту (Дон Жуан приймає умови гри камінного світу), і моральної проблеми (вбивство Командора). Остання подія має дивну функцію «перерваного кадансу». Кожна зустріч із нежіночим оточенням закінчувалася для шукача пригод драматично або трагічно. За «накопичувальною шкалою» протидії вбитим мав бути саме Дон Жуан. Але розв'язка затримується: Сьома картина починається як Епілог (№ 40 «Сцена Донни Анни і Дон Жуана»), і лише потім настає трагічний фінал.

Розгортання драматургічної канви у музиці концентрується в емоційно-сміслові вузли, які сприяють більшій

цілісності розгортання художньої концепції. Таких вузлів кілька: перший – вступ, який відразу визначає антагоністичні сили основного конфлікту і ніби прокладає інтонаційно-смыслову арку до останнього номера – «Фінал. Відплата». Останній же номер першої картини – «Ненависть» – ще один важливий вузловий драматургічний момент. Саме тут уперше зав'язується конфлікт між Дон Жуаном та інквізиторами (ченцями). Тут відбувається їх зіткнення, яке на цьому етапі не одержує розв'язання, посилюючи драматургічну напруженість наступних сцен.

Черговою зоною концентрації драматургічної енергії стає «Тріо Дон Жуана, Анни та Долорес» (№ 23): у свідомості головного героя відбуваються кардинальні психологічні зміни, що врешті-решт призводять до краху його особистості, до підкорення Донні Анні. Тут музична характеристика героя вперше переймає деякі інтонації Донни Анни, які надалі все більше будуть проявлятися у його «портреті».

Кульмінацією лінії кохання є «Сцена, адажіо Дон Жуана і донни Анни» (№ 31). Цей драматургічний вузол – емоційно-психологічне сплетіння внутрішніх характеристик героїв. Поява ж Командора ніби зупиняє ліричні відносини, а лінія розвитку надалі стрімко наближається до генеральної кульмінації – трагічного фіналу.

Сюжет Лесі Українки багаторівневий і багатовекторний. Відносини героїв драми розгортаються в різних площинах. Чітко простежується етичний рівень на лініях добро – зло, вірність – зрада, гордия – самопожертва. На рівні користолюбному лінії дотику виникають між Донною Анною і Дон Жуаном, Донною Анною та Командором, Дон Жуаном та Інес, Донною Анною і Долорес. У партитурі така багатовекторність породжує постійну модифікацію образів і внутрішнього світу героїв, сприяє розкриттю їх конфліктних зіткнень із реальністю. У результаті виникає багата гама психологічних змін, які, своєю чергою, викликають до життя

низку специфічних музично-виражальних засобів, збагачення музичного словника новими, не притаманними балетному жанрові прийомами. Арнольд Сохор зробив свого часу важливе зауваження, зазначивши, що «музика володіє дуже цінною для будь-якого театрального жанру здатністю виявляти приховані від зовнішнього погляду сюжетно-логічні зв'язки між образами, розкривати їх досить складні взаємини, показувати еволюцію»¹. Проаналізований матеріал і є яскравою ілюстрацією цієї унікальної музичної якості.

Але на початку роботи, коли композитор уперше звернувся до жанру балету в «Камінному господарі», то зовсім не знав, як писати музику у балетному творі. Про це говорила в одній зі своїх доповідей Марина Черкашина: «Він хотів пізнати секрети й закони цього жанру, вчився, як писати музику для балету. Для цього працював із хореографом. Віталій Губаренко вимагав <...> щоб хореограф розписав дуже чітко, по хвилинах, структуру. Вчився <...> дансантистості, і це справді була найскладніша проблема <...> Що таке <...> дансантистость, якою має бути характеристика, скажімо, тієї ж Донни Анни, якою має бути лейттема Донни Анни, щоб її можна було станцювати, а не лише щоб це була красива, хороша, виразна музика <...> це була справді колосальна, велика проблема. Потім він працював з іншим хореографом – Віктором Смирновим-Головановим, з яким обговорював також “Майську ніч”, і “Комуніст” <...> вимагав <...> щоб хореограф розповідав, як це буде на сцені, якими будуть пластичні образи. Без цього композитор не зміг би створити музику <...> ідея того, що, з одного боку, хореографія є первинним поштовхом для створення музики, а з другого – музика, коли вона вже написана <...> може стати об'єктом інтерпретації для хореографа. Тобто тут

¹ Сохор А. Н. Композитор-драматург в балете // Музыка советского балета. Москва: Музгиз, 1962. С. 79.

процес подвійний. Віталій Губаренко хотів пізнати <...> закони <...> жанру. Щоразу, коли композитор маніакально наполягав на тому, що хоче назвати твір саме симфонією-балетом, назви (симфонія-балет), виникали вже тоді, коли твір був написаний. Тому що він сам відчував, що в музиці є якийсь секрет, якийсь момент <...> таємнича якість, яку можна назвати дансатністю»¹.

Цього разу вся новизна вислову в балеті досягається шляхом «запрограмованої» в музиці психологізації жесту, що є основою, причиною і сенсом сучасної дансатності. Звернення до психології означало появу нового типу спектаклю і його музично-хореографічних елементів. У розробці внутрішніх станів, емоційних спалахів, підсвідомих процесів та еволюції образів важливу роль відіграло симфонічне мислення композитора. У балеті це реалізовано в системі лейтмотивів. Частина їх інтонаційно незмінна (лейтмотиви Долорес, Командора, ченців), інші постійно деформуються, залежно від стану героїв (Анна, Дон Жуан). Образний зміст лейтмотивної системи розширений за рахунок (лейт)метроритму. Останнє явище надзвичайно важливе: відбувається своєрідна «симфонізація танцювальних ритмоінтонацій» (Неоніла Очеретовська). Фактично вирішення конфлікту основних складових сил драми відбулось не тільки на вербальному рівні, а й на рівні жанрової, зокрема метро-ритмічної, опозиції. На цьому рівні простежуються і вірність Долорес, і підкорення волі Дон Жуана спочатку Донні Анні, а згодом – Командору. Лейтмотиви, що активно взаємодіють між собою розвиваються, модифікуються, а якщо цього вимагає зміст – докорінно перетворюються і породжують нові за змістом і характером образи і стани.

¹ Зі стенограми виступу Марини Черкашиної-Губаренко на засіданні Спеціалізованої вченої ради у Харківському державному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського 11 квітня 2007 року.

Але, незважаючи на психологізацію і наскрізний розвиток, «Камінний господар» є тотально дансантичним твором. Широке використання первинних танцювально-жанрових елементів (зокрема, у вигляді формул іспанських танців), органічно введених у дію дивертисментних номерів (карнавал у першій сцені, картина балу у п'ятій), мелодичні, гармонічні і ритмічні остинато, активний акцентний ритм, чітка пульсація, ритмічна пружність і яскраве звучання оркестру підкреслюють танцювальну стихію музичної дії та визначають специфіку твору. Таким поєднанням складових компонентів танцювальності створено благодатну основу для виразних пластичних рисунків, розгортання динамічної хореографічної тканини.

Проте жанрові елементи, використані в партитурі, є лише первинним проявом танцювальності. Дансантичність як рух, хода (павана, чакона, сарабанда, марш – також її первинні види) є принциповою опозицією вокальності. Остання втілюється у речитативній мовності лейтмотивів Дон Жуана, колисковій і хоралі Долорес, а ширше – у «живій» непарній метриці більшості їх характеристик на відміну від парної метрики грандів і Командора, що у підсумку подає дансантичність як вузький прояв пластичності (Олена Зінич). У чергуванні етапів сюжетної дії та контрастах емоційних станів (у дивертисментних побудовах та окремих розділах форми), діалогічних фрагментах із використанням лейтмотивних характеристик дансантичність постає як окремий прояв театральності.

Розширене трактування основного компоненту балетного жанру було новацією в українській музиці і дало змогу надалі оперувати в хореографії дансантичністю як мовною виразністю. Завдяки цьому балет «Камінний господар» посів вагоме місце в загальному руслі психо-

логізації жанру. Але композитор опановував не тільки первинні форми дансантиності, а й первинні композиційні форми класичного балету – варіації, ансамблі, дієвий танок. Тут відбувався сплав класичних традицій із компонентами авторського стилю. Дуже цікавими стосовно можливостей хореографічного вирішення здаються сталі поліфонічні форми, які використовуються в партитурі. Інколи канонічний виклад музичного матеріалу контрапунктує з гомофонно-гармонічним, зумовлюючи появу специфічного виду фактури – поліфонії пластів. Таке викладення є готовим матеріалом для полілінейних сценічних композицій.

Значення для українського балету «Камінного господаря» полягає в узагальненні досягнень класичної західноєвропейської та вітчизняної композиторських шкіл і видатних композиторів сучасності. Віталій Губаренко створив «драму характерів», у якій розвивалися класичні традиції театру Сергія Прокоф'єва. Відомий і популярний сюжет, випробувана століттями форма «великого» балету, сталий сучасний тип монтажної структури, свідомо культивована первинна «чиста» дансантиність у поєднанні із психологічним ракурсом подання музичного матеріалу забезпечили балетові стабільний успіх, зробили його хрестоматійним. Успіх «Камінного Господаря» надихав на подальшу працю, але наступна балетна партитура з'явилася у Віталія Губаренка лише через десять років. Тоді набутий досвід знадобився композиторові під час роботи над партитурою симфонії-балету «Асоль».

3.2. МУЗИЧНЕ УЗАГАЛЬНЕННЯ КЛАСИЧНОЇ ЛЕКСИКИ АКАДЕМІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В БАЛЕТІ «КОМУНІСТ»

У середині 1970-х років – у період роботи над оперою «Відроджений травень» – Віталій Губаренко задумав наступний «балетний проект» і почав шукати сюжет відомий і зрозумілий, який не потребував би докладних роз'яснень. Зрештою, такий сюжет трапився, і майже через двадцять років після «Камінного господаря» автор створив значний хореографічний твір. Написаний у вкрай стислий термін (за сім місяців), цей твір мав авторську назву «Обов'язок, і віра, і любов» (ор. 39), але побачив світло рампи на сцені Одеського театру опери та балету під назвою «Комуніст». Здавалося б, сьогодні твір із такою назвою може мати лише історичне значення. Проте закладені в ньому незмінні, загальнолюдські цінності, надають твору актуальності і в наш час. В основу балету покладено сценарій однойменного популярного історико-революційного фільму Євгена Габриловича – Юлія Райзмана (1958), у якому йшлося про важкі часи відбудови зруйнованої країни після громадянської війни, моральні цінності нової людини («віра й надія»), особисту відповідальність за суспільну справу і велич героїки мирного життя. Згадуючи фільм з Євгеном Урбанським та Софією Павловою у головних ролях, композитор «знову і знову повертався до сценарію, щоразу дивуючись, як багато в ньому простору для пластики!»¹.

Це була не перша спроба відтворити сюжет кіносценарію на музичній сцені. Його драматургію, сповнену напруженої морально-психологічної боротьби, випробовувано у різних за жанрами творах. Ще 1966 року на сцені Харківсько-

¹ Конькова Г. Центральний герой – комуніст («Комуніст» на сцені Одеського театру) // Культура і життя. 1986. 9 лютого. С. 5.

го театру опери та балету йшла опера Дмитра Клебанова «Василь Губанов». Напружений конфлікт, контрастне протиставлення соціальних сил, живі життєві типи, яскравий позитивний образ героя відповідали сценічним вимогам, а узагальнена реальність, піднесена на художній рівень і висловлена мовою музики, створювала особливе емоційне напруження і забезпечувала опері успіх.

Дмитро Львович Клебанов – учитель з композиції, людина, яка формувала майбутнього композитора Віталія Губаренка. Успіх його опери міг вплинути і на вибір сюжету і на жанрове вирішення нового опусу учня. Але вплив був від противного: не наслідувати вчителю прямо, а знайти себе і ствердити свою власну концепцію.

Річ у тому, що у Дмитра Клебанова були балетні твори дуже вдалого сценічного життя: «Дружні серця» («Лелеченя») і «Світлана» ставилися в Москві і Харкові, дуже довго трималися в репертуарі. Цей момент, можливо, і вплинув на Віталія Губаренка як на автора в майбутньому численних хореографічних творів.

Для балету обрана тема і головний герой певною мірою були проблематичними. Можливість відтворити сьогодення засобами класичної хореографії тривалий час узагалі викликала сумніви (про це писали ще Борис Асаф'єв та Іван Соллертинський), але на момент появи «Комуніста» сучасність уже не була новим явищем на балетній сцені: в Одесі, наприклад, було поставлено і «Розповідь партизанки» Андрія Штогаренка (1967), і «Симфонію революції» на музику Одинадцятої та Дванадцятої симфоній Дмитра Шостаковича (1977), «Осяйність» з музикою Олександри Пахмутової. Однак створити образ конкретного сучасного героя у великому балеті було все ще надзвичайно важко. «Пафос праці, тема Вітчизняної війни, революційної боротьби, ентузіазм п'ятирічок частіше знаходили своє висвітлення у формі танцювальних сюїт

і хореографічних мініатюр – в узагальнених, а не конкретизованих образах»¹.

Новий твір Віталія Губаренка відразу привернув увагу. На думку Марії Загайкевич, це відбулося саме завдяки популярному фільму, у якому наголошувалося на звеличенні морального подвигу, сили справжнього кохання, що перероджує людей².

Справді, лібрето, постановка й оркестр під орудою Ігоря Шаврука закладали міцні основи успіху. Проте був ще один фактор, який підніс балет до рівня балетної класики: це його узагальнено-естетичний план і особливості партитури. Автори вважали, що для балету на такий сюжет найголовніша проблема «<...> полягала в доланні побутової деталізації і в необхідності відійти від численних, необхідних у фільмі достовірних подробиць. Треба було перейти до узагальненого, укрупненого погляду на події і образи»³.

Відомий широкому загалу сценарій перетворили на балетне лібрето⁴ балетмейстер Віктор Смирнов-Голованов⁵ та музикознавець Марина Черкашина-Губаренко. Після успішної прем'єри опери-балету «Вій» Віталій Губаренко мав ще одного однодумця – художника Володимира

¹ Юнгвальд-Хилькевич Ю. Э. Живой образ коммуниста // Вечерняя Одесса. 1985. 7 декабря.

² Загайкевич М. П. Балетний світ Віталія Губаренка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 66.

³ Барський В., Богатирьов В. Символ і живе серце. Новий балет В. Губаренка на сцені Одеського оперного театру // Культура і життя. 1985. 29 грудня.

⁴ Див. Додаток. С. 267–271.

⁵ У доробку В. Смирнова-Голованова – постановки на музику композиторів ХХ століття від Сергія Прокоф'єва й Арнольда Шенберга до Олександра Локшина та Едуарда Артем'єва.

Ареф'єва. У співпраці з ними і готували балет. Прем'єра відбулася 1 та 5 грудня 1985 року, а в березні наступного виставу було показано на українському телебаченні, що розширило аудиторію глядачів і викликало жваву реакцію преси. Відгуки публікувалися не тільки в місцевих («Вечерняя Одесса», «Чорноморська комуна», «Комсомольська іскра»), а й центральних виданнях («Правда», «Культура і життя»), професійних журналах («Советский балет» і «Советская музыка»). Авторами відгуків були Галина Конькова¹; А. Іванова², Маріам Ігнат'єва³, Є. Єрмаков⁴, Юрій Юнгвальд-Хилькевич⁵, В. Барський та В. Богатир'єв⁶.

Рецензенти відзначали повну відповідність спектаклю настрою кіносценарію: «той же потужний драматичний пафос і глибока людяність» (М. Ігнат'єва); «романтична узагальненість, символічність, психологізм, метафоричність образів» (М. Ігнат'єва, Ю. Юнгвальд-Хилькевич, М. Загайкевич); «чітка і цілісна музична драматургія» (Є. Єрмаков); «Справжній симфонізм розвитку, яскраві, пластично виліплені характери», стрімка «дієвість музики в масових сценах і мелодичний розлив у ліричних» (Г. Конькова, Ю. Юнгвальд-Хилькевич, М. Загайкевич).

¹ Конькова Г. В. Центральний герой – комуніст («Комуніст» на сцені Одеського театру) // *Культура і життя*. 1986. 9 лютого. С. 5.

² Іванова А. Прем'єра балету // *Чорноморська комуна*. 1985. 8 грудня.

³ Ігнат'єва М. А. Ім'я ему – комуніст // *Советский балет*. 1986. № 2.

⁴ Єрмаков Е. И долг, и вера, и любовь // *Советская музыка*. 1986. № 6. С. 29–31.

⁵ Юнгвальд-Хилькевич Ю. Э. Живой образ коммуниста // *Вечерняя Одесса*. 1985. 7 декабрия.

⁶ Барський В., Богатир'єв В. Символ і живе серце. Новий балет В. Губаренка на сцені Одеського оперного театру // *Культура і життя*. 1985. 29 грудня.

У відгуках наголошувалося також на особливостях музичної мови: інтонаційна спільність кожної з опозиційних сил балету (Є. Єрмаков); спорідненість теми Комуніста з популярною мелодією «Наш паровоз» та інтонаціями народних пісень (Є. Єрмаков, Г. Конькова); украй загострена, позбавлена мелодійності характеристика сил контрдії, яка справляє враження своєрідного «жаргону» (Г. Конькова).

Показовим видається визнання пресою танцювальних ознак партитури, які не оминули увагою рецензенти. Вони відзначили мелодійність і дансантизм музики: «Інструментальна мелодія на очах ніби перетворюється на мелодію рухів <...> Здається, вирішення кожного руху, кожної сцени повністю випливає з музики»¹. До тієї ж думки схиляється і Юрій Юнгвальд-Хилькевич, відзначаючи «точно знайдену пластику», надзвичайно влучно «покладену на виразну музику В. Губаренка»². А Маріам Ігнат'єва оцінює партитуру балету як «важку для прочитання» і на підтвердження своєї думки серед труднощів називає «багатоманітність тематичних пластів, контрастність образних характеристик, динамічність розвитку при частих миттєвих змінах емоційного настрою, велику кількість поліфонічних “поєднань” різних образних сфер» та безліч оркестрових соло»³. Зазначені особливості, безумовно, незвичні на той час для нашої балетної музики, водночас були показовими щодо новаторських ознак партитури і в наступних хореографічних творах поглиблювались у напрямі симфонізації.

Привернули увагу рецензентів цікава, красива, пластична й індивідуалізована танцювальна лексика, винахід-

¹ Конькова Г. Центральний герой – комуніст («Комуніст» на сцені Одеського театру) // Культура і життя. 1986. 9 лютого. С. 5.

² Юнгвальд-Хилькевич Ю. Э. Символ і живе серце. «Комуніст» В. Губаренка // Культура і життя. 1985. 29 грудня.

³ Ігнат'єва М. А. Імя ему – коммунист // Советский балет. 1986. № 2.

ливість балетмейстера, який жодного разу не вдався до «натуралістичних прийомів», відповідність пластики виразній музиці В. Губаренка, символічне і живописне оформлення сценічного простору¹. Успіх балету був настільки переконливим, що невдовзі обговорювалося питання про його показ на з'їзді композиторів у Москві².

У березні наступного року у газеті «Культура і життя» повідомлялося про нагороду Одеського академічного театру опери та балету за спектакль «Комуніст» Віталія Губаренка Дипломом першого ступеня і грошовою премією (1200 крб.) за перемогу в республіканському огляді вистав до XXVII з'їзду партії, а у квітні одесити показали балет на гастролях у Москві, на сцені Музичного театру імені К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка. Успіх був безумовним.

Події у лібрето балету розгортаються на основі ідеологічного і морального конфлікту, але воно не було вирішальним для нового твору. У ньому стисло переказувався кіносценарій: будівництво електростанції у важких природних умовах, саботаж ворогів, моральна перемога переконаного

¹ Пізніше про балет писали М. Загайкевич (Балетний світ Віталія Губаренка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 62–69) та Ю. Станішевський (Балетний театр України. 225 років історії. Київ: Муз. Україна, 2003. 440 с.), а І. Драч (Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.) неодноразово апелювала до його музики в узагальненнях щодо стилю композитора.

² Телеграма з Одеси за підписами директора театру В. Семенова та головного балетмейстера В. Смирнова, містить виклик В. Губаренку до Одеси на 3 березня 1986 року: «Прошу быть 3 марта в СК в связи с показом балета в Москве на съезде композиторов». Директор Семёнов, Главный балетмейстер Смирнов» (Особистий архів В. С. Губаренка).

у перевазі суспільних інтересів над особистими самовідданого героя та його загибель – типовий радянський міф про сильну особистість, яка жертвує життям заради щастя інших. У лібрето сіра інертна маса («Росія в імлі») протистояла революційності, статика – творчому началу, утверджувалася ідея героя, який збурював масу і насичував її існування змістом (тут угадується Прометеївський комплекс, ідея жертвності, виникає аналогія вогонь – хліб).

У фіналі головний герой перетворювався майже на богоподібну істоту, яка має вічне життя: кинутий у топку паровоза, він виходив з вогню великим загоном, убитий – оживав і багаторазово «матеріалізувався» тощо. Принцип епічної множинності асоціювався тут із відомою тезою («з іскри розгориться полум'я»), сприяючи переконанню загалом у непереможності революційної ідеї. Але всі подробиці не могли приховати головного – ішлося не про ідеологію, а про вічне і потужне творче начало.

Широка і темна побутова картина важкої праці органічно збагачувалася розповіддю про кохання головних героїв – світлий ліричний струмінь, ніби створений для класичних балетних форм. Посідаючи в лібрето другорядне, периферійне місце, лірична лінія пом'якшувала й олюднювала лінію основну.

Контраст опозиційних сил (прометеївської та ворожої) утворював напружену драматургію, у якій подвійна, ледь не барокова фабула (смерть героя у боротьбі з ворогами на благо суспільства) у фіналі твору розв'язувалася на зразок оптимістичної трагедії: тихим апофеозом кохання, яке символізувала дитина Василя й Анюти.

Але музика балету мала свою самостійну концепцію, відмінну від лібрето. Композитор ніби створював її за своїм сценарієм, у якому лірика була важливіша за героїку¹, а засо-

¹ Згадаємо, що авторська назва твору – «Обов'язок, і віра, і любов».

би хореографії, ґрунтуючись на музичному матеріалі, перетворили нібито вторинну (у кіносценарії, навіть у лібрето) лінію кохання на ідею безсмертя справжньої людини. Ця концепція виявила здатність музики бути автономною від театральної сцени, від знаків хронотопа і сюжетних пут. Уже після постановки балету в Одесі музичний матеріал балету був скомпонований у симфонічну поему “*In modo romantico*” (1989), а згодом перетворився на Камерну симфонію № 4 (1994), у якій фрагментарність знімається зовсім, а залишається «процес поступового освоєння, усвідомлення, а далі подолання діючим “я” зовнішнього “ворожого” континуума», а у фіналі – «стан ідеальної “космічної” любові»¹, яка, в уявленні композитора, найпотужніша з нескінченостей.

Далекою від кон’юнктурності музикою «Комуніста» було порушено питання про сенс людського життя. В. Губаренко вбачав його у самореалізації особистості, адже Василь Губанов став собою, став людиною, ідучи на допомогу інертній масі всупереч її небажанню. У балеті це становлення здійснюється за допомогою пластичних засобів, закладеного в музиці пластичного еквівалента, що, водночас, символічно відтворює шлях героя.

Композитор також проходить у своїй еволюції певний шлях: надавши головному героєві першого балету – Дон Жуану – комплекс характеристик, новому героєві він відмовляє не тільки в темі, а й навіть у лейтмотиві. Відсутність персональної музичної характеристики вказує на те, що герой уособлює епоху, що він сам є епоха, а всі випробування – це етапи його шляху. Інші герої, які трапляються на цьому шляху, є знаками епохи, які виринають з аморфного заданого середовища (подібного до Океану із «Соляриса», який продукує абсолютно несподівані явища). Отже, йдеться навіть не про героя, а про шлях його станов-

¹ Дроч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. С. 82.

лення. У цьому відношенні, «Комуніст» – принципово нове слово у хореографії. Композитор використав знакові архетипи людської свідомості, з яких постає міф другого порядку. У В. Губаренка людина асоціюється з її долею – тут і виникає міф людської свідомості. Розстрига символізує тіньове начало людської психіки, Анюта – *Anima* – підсвідоме, у якому живе кохання.

Отже, і «обов'язок», і «віра» виявляються складовими пошуку своєї особистості, виявляючись у вчинках героя. Тому для В. Губаренка головною є навіть не тема кохання, а рефлексія, хоч не авторська, а символічна, яка перетворює балет на чистий потік внутрішнього самоспоглядання.

Балетмейстер-постановник відчув особливу важливість ліричної лінії: «У “Комуністі” мене приваблювали два моменти, – говорив він, – це втілення ідеї безсмертя героїв, які віддали своє життя за Батьківщину, і сильне ліричне начало, що міститься в образі Анюти»¹. Про важливість ліричної лінії пише і М. Загайкевич: «<...> Дуетні сцени вирізняються особливо просвітленим забарвленням. Мелодична наповненість, щедра використання сольюючих інструментів (розгорнута партія віолончелі в Адажіо з третьої картини, кларнета і фагота у “поемі кохання” з п'ятої) допомагають відтворити сутність нелегкого і водночас дивовижно чистого, романтичного кохання»². На той час визнання рівності у сприйнятті героїки і лірики сприймалося як сміливий крок, а музична концепція так і залишилася затьмареною ідеологічною традицією.

¹ Барський В., Богатирьов В. Символ і живе серце. Новий балет В. Губаренка на сцені Одеського оперного театру // Культура і життя. 1985. 29 грудня.

² Загайкевич М. П. Балетний світ Віталія Губаренка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 67.

Побутова деталізація кіносценарію була адаптована лібретистами до умов хореографічної сцени і подолана завдяки закладеним у музиці специфічним жанровим якість і засобам: потужною ліричною лінією, наскрізним розвитком і широкими узагальненнями, які межують із символікою чи навіть сягають філософської глибини.

Вирішення сценічної колізії у В. Губаренка не було суто симфонічним, а передбачало пластичну візуалізацію засобами класичної танцювальної сфери. Це особливо підкреслював в одному із своїх інтерв'ю балетмейстер-постановник спектаклю В. Смирнов-Голованов: «<...> Ми одразу відмовились від спокуси використати прекрасний жанрово-побутовий матеріал сценарію для створення ефектно-дивертисментних номерів»¹.

У процесі втілення задуму композитор шукав ту міру умовності, яка б дала змогу примирити високе мистецтво хореографії з побутовою канвою лібрето. Порівнюючи машинописне лібрето (в архіві композитора) із клавіром, виявляємо деякі зміни, здійснені авторами із наближенням творчого процесу до завершення. У клавірі, на відміну від лібрето, поділ названо «сценами», назви більшості картин, крім шостої та сьомої, знято, а першу – конкретизовано (Замість «Початок» названо «Загора будується» і т. п.). У назвах більшості сцен – також конкретизація: замість «І неможливе – можливо!» – «Хліб! Або не буде Загори»; замість «Випробування» – «Голод», у назві «Побиття» додано «Анюти». У клавірі також немає власних імен, крім Анюти, яке, навпаки, додане до сюжетних назв («Сон – Анюти», «Побиття – Анюти»). Але здебільшого зміни стосуються знеособлення героїв і узагальнення ситуацій.

¹ Конькова Г. О стойкости и мужестве («Коммунист» на сцене Одесского театра) // Музыкальная жизнь. 1986. № 7. С. 6.

Вирішений відповідно до законів класичного балету, але сучасною експресивною лексикою, спектакль мав дві дії (сім картин) і пролог¹. У **Пролозі** змальовано зруйновану країну після революції та громадянської війни. У **першій дії** головний герой – Василь Губанов – намагається вивести будівництво електростанції з хаосу, який утворився з вини аморальних типів. Успіх ентузіаста викликає спротив ворогів. Зустріч з Анютою породжує кохання і хвилю пліток. У **другій дії** відбувається зіткнення: успішна робота будівників викликає роздратування й саботаж негідників. Василь знаходить побиту Анюту, а загальні випробування ще більш ускладнюються: людям загрожує голод. Герой розшукує ешелон із продуктами, який зупинився в дорозі, розчищає для нього шлях, але гине від рук бандитів. Остання статична скульптурна картина символізує вічність ідеї: на дорогу безсмертя виходить дитина Василя й Анюти.

Музика перших сторінок партитури має тривожний характер: витримані акорди струнних освітлюються короткими імпульсивними сигналами-перегуками. Так створюється музичний пейзаж, у якому переважає тривожне відчуття перебігу часу. В оркестрі поступово зароджується мотив, що викликає остинатно-метричні асоціації з активними образами Георгія Свиридова («Час, уперед!») чи Андрія Петрова («Приборкання вогню») і, водночас, мовні виразні інтонаційні алюзії страждальних народних образів Модеста Мусоргського («Светик, Саввишна»). На органному пункті литавр у низьких мідних і струнних ($\frac{8}{8}$ з різним групуванням) виникає образ організованого масового руху, хорового речитативу. У середній течії цього руху (ц. 9, *maestoso*), при підхопленні органного пункту струнними, до оркестрового *crecendo* додається урочистий хорал органа і дерев'яних,

¹ Аналіз здійснюється за рукописною партитурою, яка зберігається в архіві В. С. Губаренка.

який органічно завершується кульмінаційним епізодом «Прологу» – фугато (ц. 14, *Moderato risoluto*) на ритмічних та інтонаційних варіантах початкового мотиву пісні «Наш паровоз». Ця кульмінація – вираження головної ідеї «Прологу»: герой постає, як і відома пісня, уособленням, символом часу.

На початку **першої картини «Загора будується»**, у сцені «Господар складу», відроджується литаврова лінія органного пункту «Прологу» (ц. 9–13). Тривога, суєта, чіткий і злагоджений рух відтворюють атмосферу великого будівництва. Вагомість кожної восьмої нагадує ярмаркові картини «Петрушки» або «Весну священну» Ігоря Стравінського, у яких рух був сенсом образної системи. Цей рух – основний модус дансантиності і в «Комуністі». Рух на 8/8, організований у поліостинатний пласт із лініями різного метричного групування, до кінця твору буде характеризувати атмосферу і пульс часу, «згущуватися» чи «світлішати» у відповідних ситуаціях. Відчуття сучасності (механічності, моторності) цього руху вимагало і відповідної роботи виконавців-танцюристів. У створенні нової лексики автори спиралися на здобутки ритмопластичного танцю, які дають змогу трансформувати музичний ритм у відповідний йому ритм пластичних рухів.

Наприкінці першої сцени («Господар складу») в епізоді, пов'язаному із зіткненням основних опозиційних сил твору, байдуже-агресивних і творчо-дієвих (ц. 23), ясніше звучать інтонації теми-символу «Наш паровоз» зі зміненою на непарну ($\frac{3}{4}$) метрику у поєднанні з кадансовими закінченнями, типовими для історичних пісень (наприклад, «Стенька Разин»). У **другій сцені («Сумніви»)**, емоції та рішення також розкриваються метро-ритмічними засобами: розспівно-речитативну мелодію проводять валторни й англійський ріжок (ц. 33, *Agitato*) на динамічних хвилях струнних та дерев'яних. Її вагомість

посилена «укрупненою» ($2/2$) метрикою в оточенні тотального руху на $8/8$. Таким чином композитор виділяє головного героя з організованої рухом маси. Подібний прийом було використано у балеті «Камінний Господар», у якому різною метрикою наділялися представники «камінного світу» та опозиційні їм Дон Жуан і Донна Анна. У «Комуністі» динамізації сприяють також репризні проведення окремих епізодів у змінній оркестровці.

Експозиція деструктивних і творчих сил продовжується у **першій сцені («Гулянка») другої картини**, яка в лібрето мала назву «**Вороги**». Вона вплетена у суцільний симфонічний плин основної музичної ідеї твору. Тут, окрім розгорненої характеристики Розстриги та його «друзів», відповідно до сюжету, відбувається перша зустріч Василя з дружиною Федора Анютою, що приведе до великого кохання. «Гулянка» – єдина сцена, побудована на танцювальних мотивах різної метрики, але без конкретних ознак будь-якого з відомих побутових чи популярних танців. «Не вдаючись до цитування чи стилізації, композитор створює таку виразну музичну лексику їх (шахраїв – Г. П.) мови – вкрай загострену, позбавлену мелодійності, що вона справляє враження своєрідного “жargonу”, підказує балетмейстеру шляхи пластичного вирішення», – відзначала Галина Конькова¹.

Виразна змістовність інтонацій партитури значною мірою залежить від оркестрових і метро-ритмічних засобів. Початок сцени (ц. 42 *Sostenuto, pesante*, $4/4$) свідчить про важкий стан підпилої компанії і поступове приєднання до танцю окремих персонажів. Так, оркестровкою низькими інструментами (валторни, низькі струнні та низькі дерев'яні) з додаванням литавр, великого барабана і тамтама,

¹ Конькова Г В. Центральний герой – комуніст («Комуніст» на сцені Одеського театру) // Культура і життя. 1986. 9 лютого. С. 5.

рівними половинними «вигуків» учасників зримо змальовано характер цього «зібрання». Перший тромбон заводить речитатив з невеликими гліссандо, до нього приєднується третій тромбон, а далі у струнних *tutti* з форшлагами дерев'яних і «легкими» ударними (ксилофон, трикутник) починається танок (ц. 43). Поступово він переходить до груп інструментів (ц. 45–46), змінюється важким гупанням міді і вигуками «героїв» (соло труби та англійський ріжок) і на *crescendo stringendo* підводить до кульмінації. І тут (ц. 52, $\frac{2}{2}$), зовсім несподівано танцювальність змінюється ліричною мелодією глазуновської широти (у діапазоні октави, а в кульмінації – децими) в альта і віолончелі, а надалі (ц. 52, *Lene*) у скрипки соло – як зовсім новий позитивний ліричний образ у брутальному оточенні. Танцювальний мотив розвивається й далі, у його перебігу помітна рондальність (ц. 43=49=56), у характері – динамізація (останнє проведення мотивів квартетом мідних імітує фальшиве інтонування), а наприкінці (ц. 58), як вторгнення зовнішнього світу, з'являється мотив валторни і «робочий» метр (*Meno mosso* $\frac{8}{8}$ *duramente*) із Прологу, що нагадує про реальне життя.

Лірична мелодія парної метрики (*amoroso*, $\frac{2}{4}$) у скрипки, знайома зі сцени гулянки з'являється і в **третій картині («Субота»)**. Тут її проводять високі дерев'яні (флейти, гобої, кларнети). Оточена постійним непарним метром, ця тема уособлює підтримку і допомогу Василю. В акцентованих секундових, спрямованих до сильної долі «звертаннях» скрипки відчувається прохання і заклик. Наступна **сцена – «Народження кохання»** – найбільш подібна до класичного *Adagio*, вплетеного у наскрізний ритм балету. Анюта приходить на побачення з Василем, і лірична лінія балету набуває чітких ознак. Із висхідної запитальної інтонації валторни (ц. 97–98) народжується повнозвучна пластична мелодія широкого діапа-

зону. Її пристрасно повторює віолончель соло (ц. 99–101, *Meno mosso, doloroso*), а потім (ц. 102, *Dolce*) пошепки (*p*) проводить труба, підтримана хоралом струнних (*ppp*). Такі широкі побудови кантиленного характеру в балетних партитурах композитора надалі будуть з'являтися все частіше («Зелені святки», “*Liebested*”), спрямовуючи твори цього жанру «на круги» класичної хореографії.

Підкреслено нерегулярна акцентна метрика наступної **сцени («Поголос»)** третьої картини повертає слухача до слухових алузій Ігоря Стравінського. Майстерність оркестровки («шелест» струнних) створює виразну сцену поширення поголосу.

Початок **другої частини балету (перша сцена «Постояльці Федора»)** відзначається виразним, майже «мовним» інтонаційним наповненням: ліричний монолог кларнета (ц. 113, *Sostenuto*) змінюється його дуєтом із бас-кларнетом (ц. 116), а звуконаслідувальні «істеричні вигуки» дерев'яних, тривожні фрази труби й англійського ріжка завершуються «плачем-схлипуванням» перших скрипок та їх діалогом із віолончеллю при загальному мовчанні інших «свідків». Витримана впродовж усієї картини дводольна метрика, спокійна динаміка (*p – mp*), розмірений рух (*Sostenuto*) і численні інструментальні монологи утворюють ознаки коліскової, які формуються, виникаючи, як порядок із хаосу.

Один із засобів класичної хореографії – використання умовної форми «сну» для зображення фантастичних, уявних або бажаних подій. У **другій сцені четвертої картини** уповні використано його можливості. Розкішним музичним пейзажем, у якому тремтять голоси скрипок, переливається місячне сяйво челюсти і м'яко спалахують акценти дзвіночків, відкривається розгорнута симфонічна картина розімкненої побудови, яка передає блаженний стан сну. «Блискавки»-глісандо у духових освітлюють

спогади миттєвостей зародження кохання. У центрі сцени (ц. 129) уміщений комплементарно викладений повтор у зменшенні мелодії народження кохання. Але у розвитку ця мелодія потрапляє до потоку загального тривожного *crescendo*, спотворюється тремоло і входить до кульмінаційної зони – сердитого діалогу, у якому туба і тромбон у супроводі «шабельних» пасажів струнних повідомляють щось дуже «страшне». За лібрето, Анюті наснилося, як банда Розстриги розправляється з Василем. Прокинувшись, вона долає останні сумніви і біжить до коханого. Різка зміна динаміки (*ff* – *p*) переводить розвиток подій на новий, реальний етап. Діалог струнних на основі колискових інтонацій змінюється рішучими акордовими звучаннями. Страшний сон спонукав героїню до активних дій.

У сцені «Свято» п'ятої картини змальовано актуальну для радянської доби радісну атмосферу трудового піднесення. Тут, на тлі загальної суєти (ц. 137, *Moderato*), звучить розмірений поступ попередньої сцени «Сну» у мідних інструментів. З пульсуючого руху виростає прекрасна мелодія (соло труби), побудована на інтонаціях революційних пісень. Відсутність пунктиру не змінює її закличного характеру. Мелодія розвивається і поступово набуває впевнено-урочистого характеру. Завершує картину Фуга (ц. 148, $\frac{4}{4}$, *Sostenuto assai, risoluto*) – вираження організованого руху імітативного типу – приклад і його наслідування. У кульмінації переконаність у вірності ідеї підкріплена органною звучністю. Завершується сцена матеріалом Прологу, але на $\frac{4}{4}$ (як зменшення порівняно із $\frac{2}{2}$ першого проведення). Тут переважає максимальна динаміка, а оркестровий колорит із тривожно-темного змінюється на радісно-галасливий.

У сцені «Побиття Анюти» також застосовано інтонаційно-метричний контраст характеристик. Лагідним дуєтом флейти і скрипок створено ліричний образ героїні,

танцювальним мотивчиком із «Гулянки» – ворогів: Федора і його поплічників. Остинато неперіодичної акцентності і скандованими мотивами струнних ілюструється епізод бійки.

У **третьій сцені («Поема кохання»)** п'ятої картини настає кульмінація розвитку ліричної лінії. У структурі, яка нагадує *pas de deux*, підготовлена пісенними, викладеними у варіаційній формі (ц. 168–173, *Allegro, agitato*) монологами духових (валторни, англійського ріжка, трьох труб, валторн з альтами) у тремтливому оточенні струнних і дерев'яних, у кларнета, а згодом – гобоя звучить похідна від попередніх монологів тема кохання (ц. 175, *Adagio*, $\frac{4}{4}$). Її повторює гімн двох солюючих скрипок, підтриманий акордами арфи. Подібні емоційні кульмінації у хореографії завжди вирішувалися за допомогою підтримок, що стверджує думку про запрограмованість пластичного розкриття змісту партитури. Восстання тема, яка весь час поступово змінювалась інтонаційно, проходить, сповнена ніжності (перші та треті валторни і дзвіночки, *p*), у канонічному викладенні. Зміна непарної метрики на парну символізує спокійну впевненість у вірності.

У **шостій картині**, як композиційному прийоми репризи, ідеться про випробування будівників холодом і хворобами. У **сцені «Голод»** Віталій Губаренко знову апелює до символіки Модеста Мусоргського: серед закличних фанфарних мотивів варіантного викладення (ц. 180) та фуги (ц. 186) на основній темі балету («Наш паровоз») виникають важкі стогони (*tutti f*), які викликають прямі алюзії народного плачу з «Бориса Годунова» («Хліба! Хліба!»). Знайдений вихід символізує марш, який народжується наприкінці сцени.

У наступній пейзажно-психологічній сцені відтворено пошуки ешелону. Основна функція створення стану непевності героя тут покладена на дискретність як засіб. У «пейзажній» частині сцени (дзвін тарілок *pp*, арфові

акценти, хвилеподібне тремоло струнних) це дискретність викладення інтонаційно-мелодичних утворень у дерев'яних інструментів (підкреслена пасторальність). У «крупному плані» (ц. 196) це стосується теми «Наш паровоз», яка також викладена дискретно, і навіть інколи «випадає» із загальної метричної пульсації. Цікавим моментом, також закладеним у музику, є використання «ритму серця» (ц. 202, *crescendo*), що передує радісним почуттям від знахідки ешелону (ц. 203) і переможному кульмінаційному проведенню тромбонами теми «Наш паровоз».

Закінчення шостої картини (**сцена третя «Хліб! Або не буде Загори!»**) присвячене моральній перемозі Губанова над бригадою потягу. Знайшовши ешелон, Василь починає сам-один розбирати завал на залізничній колії, і, підкорена такою рішучістю і волею, бригада наслідує його приклад. У музиці це динамізована реприза «Прологу», доповнена рішучим маршем (ц. 206) і спогадом про кохання в центрі побудови $A - B - C - B_1 - A_1$. У послідовності висхідних репетицій струнних спостерігається певна звуконаслідувальна символіка («мчить уперед потяг!»). Тут можна було ставити крапку у випадку щасливого фіналу. Однак відчуття завершеності оповіді виявляється оманним, і дія продовжується.

Остання (**сьома**) картина найбільш символічна і найбільш природна (як здається) для балету. Розв'язка за драматургічною функцією має нетипову подвійну будову. Трагедійне напруження **першої сцени («Розправа»)** розв'язується потужним оптимістичним звучанням варіантів основної теми («Наш паровоз») (цц. 220–224, *Allegro con brio*, $2/2$), її дискретними проведеннями у тромбонів і туби (ц. 226), і завершується справжнім шквалом оркестрового звучання.

Відгомін фрагментів теми кохання, які промайнули у трагічній ситуації (ц. 226), несподівано звучить у символічній

сцені «Дорога у безсмертя» (ц. 226, *Adagio doloroso*). Композиційно це **Кода**, у лібрето – епілог, у балеті – тихий апофеоз із символічною і дивовижно статичною музикою. Остання піднесена скорботна мелодія дзвіночків і флейти звучить по висхідній на *p*, ніби пам'ять про коханого наповнює серце Анюти світлою піднесеною скорботою.

Партитура балету «Комуніст» створена як музично-сценічна драма: її музика сягає високого рівня узагальнення, наближеного до зразків академічної хореографії. Композитор відтворив підкреслену в лібрето балету гостроту розвитку фабульної лінії. У «Пролозі», як і має бути у вступі, окреслені час і місце дії, відтворено конкретну картину напружено-тривожного пульсу епохи. Експозиція основних сил розпочинається з образів ворогів: здирників і нероб – Розстриги, Степана, Федора та ін. Уже у першій сцені («Господар складу») відбувається зав'язка (замість Розстриги призначено Губанова). Поява Василя одразу переводить показ у дієвий план, і вже у другій сцені («Вигнання Розстриги») відбувається перша сутичка («Будівники не підкоряються Василю»). Основна лінія, пов'язана з діями головного героя, як позитивна і людяна, витісняє лінію дії ворогів, а їх зіткнення утворюють зони напруженості, що складають єдину магістраль драматургічного розвитку. Наступний конфлікт виникає у сцені «Гулянка», наприкінці другої картини, коли Василь з'являється в хаті Федора зі звісткою про суботник. Зустріч Василя й Анюти, яка відбулася тут, влітає паралельний основному, ліричний мотив балету. Надалі лінії лірики й героїки розвиваються у тісній єдності, утворюючи «підголоски» на зразок «Поголосу» чи «Побиття Анюти», які конкретизують, але не затьмарюють самостійної динаміки цієї подвійної лінії. Конфліктні зіткнення відбуваються й у сцені суботника, про них віщує сон Анюти.

Щоправда, саме завдяки двоплановості, кульмінація і розв'язка твору розведені у часі, що є специфічним, прита-

манним цьому балету явищем. Так, кульмінація ліричної лінії настає у третій сцені («Поема кохання») п'ятої картини, а розв'язується у другій сцені («Дорога у безсмертя») останньої картини – в апофеозі твору, а лінія людської мужності і героїзму сягає свого піку в останній сцені шостої («Хліб, або не буде Загори»), а розв'язується у першій сцені («Розправа») сьомої картини. Таким чином, лірична лінія оточує і ніби «поглинає» кульмінацію і розв'язку лінії героїчної, створюючи передумови для усвідомлення героїки як постаменту для вічності кохання.

Отже, музика балету відкрита для будь-яких її втілень і прочитань. У ній закладено всі сюжетні ходи і передбачено можливі мізансцени. У цьому творі, напевно, найбільше з усіх балетних партитур В. Губаренка музична змістовність як носій дії сублімується у дансантистсь.

Якщо в «Камінному Господарі» переважали первинні танцювальні формули, то в «Комуністі» вони втрачають своє значення, а як допоміжні використовуються пісенні звороти та знаково-інформативні мотиви.

Зважаючи на постійну наявність у партитурі остинатних формул, їх можна вважати ритмічним стрижнем музичної основи. Остинатна метрика й остинатний рух є основою дансантистсь в «Комуністі», а зміна метрики – основою і музичною вказівкою для зміни емоційного стану персонажу чи гурту героїв. Жодного натяку на танцювальні дивертисменти (сюїти) в балеті немає.

У великих побудовах (сценах) композитор часто використовує репризність, чим наближає формальну якість своєї партитури до класичних зразків. Інколи (наприклад, ц. 19) ця репризність перетворюється на рондальність і квадратність вищого порядку.

Нова для жанру балету тема, перенасичена великою кількістю побутових сцен, породила напружену, навіть у межах стилю В. Губаренка, надзвичайно експресивну музичну

мову. Вона створила основу для використання в хореографії здобутків не тільки академічного, а й сучасного, модерного та постмодерного балету (вільної пластики та елементів ритмічних танців). Далекий від традиційного тип музичного висловлювання потребував новаційного вираження станів і почуттів акторів-виконавців.

На відміну від попереднього балету, «Комуніст» має лише три масштабних рівні: цілого твору, картини і сцени (номера). Не декларовані в назвах, однак наявні класичні форми організації матеріалу: *pas de deux*, *pas de trois*, *pas d'action*, *grand pas*, підпорядковані загальному симфонічному розвитку. Такі ознаки надають підстави вважати балет належним до багатоактного типу з ознаками симфонічної драми. Драматургічний конфлікт, який розгортається, починаючи з першої сцени твору, його напружений розвиток і трагічна розв'язка вказують на драматичний тип балету.

У «Комуністі» відбувається накопичення якостей *Adagio* – нове для В. Губаренка, але природне для академічної хореографії явище. У ліричних епізодах кантиленний тип мелодики і комплементарність фактури вимагали усвідомлення дансантиності як вузького прояву пластичності (О. Зінич). Водночас, різноманітні прояви дансантиності у цій партитурі вказують на опанування композитором її жанроутворювального принципу як принципу балетності.

Музика балету не вичерпується, але часто апелює до первинних жанрів та форм висловлювання: речитативу, танку, маршу, фанфари, хоралу, пісні. Однак усі вони використовуються дуже узагальнено, даючи підстави для майбутніх прочитань, різноманітних трактовок і хореографічних бачень. Висока міра узагальнення первинних жанрів і форм висловлювання, використання класичних поліфонічних засобів і форм, провідна роль метроритмічної складової відповідають сучасному стану лексики академічної хореографії.

3.3. АКТУАЛІЗАЦІЯ МУЗИЧНИХ ФОРМ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В БАЛЕТІ «МАЙСЬКА НІЧ»

Різні жанрові варіанти популярного твору виправдовують себе тоді, коли художня інтерпретація дає змогу поновому побачити давно знайоме, виявити нові грані змісту. У балеті «Майська ніч» (як і в написаній у той же період опері «Кому посміхалися зорі») продовжено розпочаті в опері «Святи мимоволі» пошуки шляхів оновлення сфери комедійних сюжетів українського музичного театру. Однак опера «Кому посміхалися зорі» залишилася невідомою глядачам. Сценічний «штиль» не надихав на подальшу розробку комічного пласту народної чи літературної спадщини, «байдужість сучасників відвернула назавжди композитора від комічних сюжетів, і українська музична сцена надалі втратила природженого комедіографа»¹. Пригадується гірке висловлювання Сергія Прокоф'єва про те, що йому все життя відмовляли в ліриці. Віталію Губаренкові так само відмовляли у схильності до комічного.

Спадщина Миколи Гоголя здавна була невичерпним джерелом натхнення для митців різного жанрового спрямування. З часом асоціативна ємність творчості письменника не зменшувалася, а кожне наступне покоління відкривало в ній усе нові, резонансні для себе глибини. Емоційна палітра його творів сяє всіма можливими барвами: ліризмом і трагізмом, гумором і сатирою, реалізмом і фантастикою.

Музична гоголіана позначена значними здобутками Миколи Римського-Корсакова, Модеста Мусоргського і Дмитра Шостаковича, Юрія Буцка, Геннадія Банщикова, Олександра Холмінова, Родіона Щедріна, Олександра

¹ Дроч І С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. С. 182.

Чайковського і багатьох інших композиторів. В українській музиці другої половини XIX століття інтерпретації повістей Миколи Гоголя майже повністю пов'язані з лірико-комічним жанром. У XX столітті, на відміну від минулих часів, коли в музичному театрі переважали оперні інтерпретації гоголівських текстів, з'являється низка балетних вирішень. Ірина Драч зазначає: «Увага композиторів усе більше зосереджується на розкритті їх величезного пластичного потенціалу»¹. Вирішальну роль у такому перегляді позицій відіграли представники «срібної доби». У їхньому розумінні «гоголівський світ із його гіперболічністю, казковістю, фантастичністю та різким гротеском в усьому <...> починав дивовижно резонувати з умовною специфікою балетного мистецтва, легко піддаючись транспонуванню у сферу пластичного “показу”»².

Гоголівська тематика в музиці композитора могла би стати предметом самостійного дослідження, оскільки утворює наскрізну лінію: від «Запорожців» до «Зелених святків» і двох модифікацій «Віа».

Сюжет «Майської ночі» до Віталія Губаренка був використаний у творах різної жанрової спрямованості та стилістики. Щоб зрозуміти сміливість нового проекту, досить пригадати, що до нього зверталися Микола Римський-Корсаков, Петро Сокальський, Микола Лисенко, Дмитро Клебанов, Олексій Рябов, що 1947 року у Києві звучала музика хореографічних сцен Миколи Чайкіна, а в останнє століття виникали ще й твори дрібних форм.

Наприкінці вісімдесятих років XX століття майже одночасно створили балети на сюжет «Майської ночі» Євген Станкович і Віталій Губаренко. Фольк-балет Є. Станковича (1986) написаний на лібрето Віктора Гаченка для дитячого

¹ Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. С. 190.

² Там само. С. 190.

музичного театру. Він побудований як низка «<...> народно-жанрових замальовок – ліричних і комічних, камерних і масових – майже кожен сюжетну ситуацію, портрет персонажа Станкович “вирощує” з конкретного народнопісенного зразка. Можна сказати, що він “розтанцював” українську пісню (або розспівав балет). Відчуття зануреності у пісенну стихію при хореографічній спрямованості матеріалу посилюється включенням до партитури балету вокальних форм (хорових і сольних). За зовнішньою простотою лірико-комедійного опусу ховається ретельна професійна робота, що виявляє притаманну Станковичу оркестрову винахідливість і вміння “переплавляти” фольклорний тематизм у нову якість»¹.

Віталій Губаренко надав своєму твору виключно пластичного вирішення, але музична партитура не одержала сценічного втілення, хоча й створювалася на замовлення Одеського театру опери та балету. Успіх «Комуніста» в цьому театрі спонукав авторський колектив до нової роботи. За повістю Миколи Гоголя і на основі народних пісень та обрядів Марина Черкашина-Губаренко і Віктор Смирнов-Голованов створюють лібрето балету «Майська ніч» (ор. 41, 1988)².

У лібрето автори намагалися показати героїв М. Гоголя на тлі давніх обрядових традицій, великим знавцем яких був письменник. Тому вони поглибили фольклорне тло твору – доповнили сюжетні ситуації та образи повісті матеріалами народних пісень і русальних обрядів. Можна вважати, що у «Майській ночі» етнотанком прокладається зворотній

¹ Зинькевич Е. С. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Ужгород: Ліра, 2002. С. 113.

² Переосмислення драматургічних форм народного танцю у професійній музиці, поєднання народного матеріалу та композиторської техніки у хореографії охоплює все ХХ століття. Як приклад, можна згадати також партитури Юлія Мейтуса та фольк-оперу «Цвіт папороті» Євгена Станковича.

шлях до ритуалу, спорідненого із рухом в обрядовому магічному дійстві. Конкретність поетичної ідеї завжди була важливою для композитора, а інколи вона визначала музичне рішення, впливала на конструкцію твору. Цього разу остаточний виклад склався не одразу. Спочатку виник задум охопити ситуації всього циклу гоголівських «Вечорів», не обмежуючись лише «Майською ніччю». Тому цікаво звернутися до попередніх стадій оформлення ідеї. Аналіз текстових варіантів лібрето, що зберігаються в архіві автора, дасть змогу увійти до творчої лабораторії митця та простежити взаємодію лібрето і музичного рішення, яке врешті-решт обирає композитор.

У першому (рукописному) лібрето під назвою «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» фабула «Майської ночі» інкрустована окремими запозиченнями з «Ночі перед Різдом» (Чорт, Солоха, залицяльники), «Зачарованого місця» (пошуки скарбу), відтворенням русальних обрядів. Загальна двоактна композиція балету поділена на п'ять «вечорів» та чотири інтермедії із наскрізною нумерацією, у яких експонуються окремі ланки сюжету: Солоха, що виявляється Відьмою, стає Мачухою Панночки і зводить її зі світу; п'яний Каленик тікає від «живих» мішків, парубки знаходять у мішках поважних людей і т. ін. Вступ та фінальна інтермедія, що мають обрядовий характер – «Зелені святки» – обрамовують композицію твору своєрідною пишною аркою, водночас виконуючи драматургічні функції вступу та епілогу.

Наступний (машинописний) варіант, що зберігся у двох великих фрагментах має більш розгорнутий текст зі значним обсягом прямої мови героїв, зберігає двоактну будову, але поділ на «вечори» та інтермедії замінений нумерацією сцен кожного акту (5+4), без урахування обрядової «арки», позбавленої сюжетної дії.

Інші два (також машинописні) варіанти близькі за загальним планом. Тут уже сформульовано остаточну назву

балету, визначено джерела лібрето, вказано імена авторів. Твір і надалі зберігає двоактну будову зі сценічним поділом, але у ньому вилучені запозичення з «Ночі перед Різдрвом», конкретизуються обставини та дії героїв: тіні мерехтять «в сріблястому тумані», танці молоді – «темпераментні», Каленик танцює «гопак», Левко насунув шапку «набакир», Голова хвалиться, «привертаючи увагу» тощо. Дрібні текстові відмінності щодо першого машинописного лібрето стосуються скорочення прямої мови героїв, вилучення деяких емоційних оцінок, що надає розвитку більшій узагальненості та концентрації. Найсуттєвішим надбанням нових варіантів є поява серед прозового тексту елементів поетичного ряду, запозиченого з народних пісень. Вони то вплетені до змісту («Ой, зав'ю вінки» у вступі, «Курчатка, до квочки, до квочки» у «Грі в ворона», «Ой, горілочка-тума» при частуванні Винокура), то настроюють на певний емоційний стан («Там на дубчику два голубчики» у сцені побачення Левка та Ганни, «Ой, заплакала русалонька» при першій появі Панночки, «Не стій, вербо, над водою» у вступному приозерному пейзажі другого акту).

В останньому, виключно поетичному лібрето, що за часом виникнення може збігатися з двома попередніми, метафорично-узагальнюється і, водночас, доволі докладно переповідається загальна канва літературної основи балету. Серед його елементів є вибрані строфи й окремі вірші популярних пісень: («Вишні, черешні розвиваються, жито силоньки набирається»), фрагменти текстів весільного обряду (Сцена 4 – «Заручини» – «Порадь мені, батеньку»). Відповідні пісенні сюжети пристосовані до імен головних героїв («Не журися, милий Левку», «Буде тобі Гануся»). Такий розгорнутий поетичний текст міг би слугувати основою великого вокально-сценічного твору, але став балетним лібрето.

Танцювальна музика нашого народу здавна побутувала у кількох варіантах, і один із них – «танок під пісню».

Є навіть ціла низка мелодій, які стали невід'ємними супутниками танців, що мають особливі риси: квадратність структури, чітку ритмічну основу, повторність мотивів, розмаїття рим, своєрідне ладове забарвлення. Вербальні тексти таких пісень часто менш важливі, ніж їх емоційний колорит чи ритміка. Але для композитора з таким яскравим сценічним обдаруванням, яким був В. Губаренко, поетика слова, запрограмована в ритміці вірша пластика руху, відповідна емоційність були надзвичайно важливими. Вони виклика́ли музичні ідеї, були каталізаторами наступного їх розвитку, підказували можливі шляхи композиційних вирішень. П'ять варіантів лібрето, що еволюціонували в бік посилення лірико-поетичних якостей, свідчать про високу вимогливість композитора до літературного тексту. Умовна пластична символіка, утілена в музичному матеріалі балету, ґрунтується на різних елементах художньої виразності, але домінує серед них ритм, моторика, дансатність. Інші елементи вносять у твір уточнення, додаткові барви, але не змінюють головного – характеру руху, за яким постає узагальнений образ. Вивчення підготовчих матеріалів допомагає зрозуміти значну залежність авторського вирішення сценічного твору від його літературної основи. Так, поетичне лібрето, зорієнтоване на пісенні тексти фольклорного походження, надихало композитора на створення яскраво виразних пластичних мотивів та на відповідні сюжету типи їх розвитку, а вони, своєю чергою, сприяли яскравій сценічності й асоціативній насиченості образів, притаманних балетній музиці.

Найбільш споріднені з балетним мистецтвом старовинні обрядові пісні, хороводи-веснянки, купальські ігри, генетично пов'язані з рухом. У їх синкретичній природі закладені виразні елементи зображальності танцювальної дії. Музичні ідеї, породжені образністю перших поетичних рядків давніх пісень («Ой, зав'ю вінки» та «Сорву цвіток»), стали каталізаторами варіаційно-поліфонічного викладу, що якнайкраще імітує ключовий тип народного танцю

(ц. 7 клавiру); в iншому (ц. 17) – викликають накладання на гопаковий ритм трихордового мотиву з глiсандуючою iмiтацiєю «гуканок», якi поступово формують новий короткий мотив на основi гопакової формули. Потiм до двох ритмiчних лiнiй додаються ритмоiнтонацiйнi «зерна» характеристик головних героїв (гордовита пунктирна репетицiя Левка i витончена вiртуозна рулада Ганни). Виникає складна, але прозора полiлiнiярна музична тканина. Ремарка до цього епiзоду в клавiрi – «Вечiр на вулицях села з танцями дiвчат та парубкiв». В останньому варiантi лiбрето цитується вiдповiдний пiсенний текст:

Що на нашiй улицi та побитi тини,
Ой вийшли на улицю отецькiї сини.
Що на нашiй улицi побитi тиночки,
Ой вийшли на улицю отецькiї дочки.

Музика насамперед дає широкий спектр можливостей для розвитку саме танцювальної стихiї. У нiй вiдтворюється багатоплановий потiк руху в його рiзноманiтнiй пластичнi – емоцiйно забарвленiй та образно ускладненiй. Наведений уривок є типовим для балету, що аналізується. Так музичними засобами композитор утворює символiчну картину фольклорного дiйства iз психологiчною деталiзацiєю окремих формул музичного руху.

Особливе мiсце танок посiдає у весiльному обрядi: окреми фiрагменти дiї тiсно сплетенi iз танцями чи танцювальними рухами, завжди емоцiйно визначенi, а iнколи мають символiчний змiст. Серед чернеток «Майської ночi» В. Губаренка є нотний аркуш, списаний оливцем, iз назвою «Весiльнi пiснi». 38 фiрагментiв рiзного обсягу (вiд поспiвки до перiоду) без тексту важко iдентифiкувати, та у цьому й немає потреби. Жодного натяку на iх цитатне використання у клавiрi не знайти. Але характер фiрагментiв здебiльшого емоцiйно визначений, ритм – яскраво iндивiдуальний, тому логiчно припустити наявнiсть певних впливiв. Так, напри-

клад, дводольний фрагмент № 36 структури «питання – відповідь» має у другому реченні речитативно-репетиційну будову; № 37 являє собою двотакт на 6/4 упевненого, гордовитого характеру, з акцентним регулярним ритмом, репетицією, «декоративною» тріоллю та об'єднуючою синкопою танцювального походження. У балеті ознаки цих двох фрагментів трансформуються у пружний, схвильований і дещо тривожний мотив Левка. Його розмір перетворюється на 6/8, розгорнута репетиційність ускладнюється пунктиром, вуалюється тихою динамікою, і лише затримка на синкопі кожного другого проведення, певно, вказує на генезу характеристики. Фрагменти №№ 1, 8, 15, 16, експонуючи варіанти оспівування та фігуративного завоювання діапазону, безперечно вплинули на формування в балеті образу Ганни. Свідчення цьому знаходимо й у чернетковому фрагменті рукопису балету: її тема подана у процесі формування – від короткого простого мотиву до повної ідентичності з характеристикою героїні в балеті. Імпровізаційна свобода і водночас ритмічна чіткість, високий напружений регістр і танцювальна рухливість символізують її жвавий експресивний характер.

Порівнюючи роботу з фольклорними джерелами, цікаво розглянути використання пісні «Зав'ю вінки» (у збірнику Олександра Рубця за № 37), яка виконувалася на русальному тижні в однойменних творах Миколи Лисенка і Віталія Губаренка. У М. Лисенка (№ 10 клавiру опери) пісенну мелодію викладено в розмірі 3/8. На відміну від продовження кожної другої долі та постійного підкреслювання устоїв, що характерно для оригіналу пісні, мелодія в опері стає моноритмічною і немовби вирівнюється (у ній переважає рух восьмими). Характерна ритмічна третність з'являється в кадансах та подекуди в акомпанементі, але розспівування останніх складів виключно у непарних тактах значно нівелює її, створюючи рівну пульсацію вищого рівня. У ладовому

забарвленні виникає фригійський нахил. Композитор зберігає властиву русальним пісням структуру (4+4) із приспівом, повторювану відповідно до тексту. Динамізація відбувається за рахунок поступового збільшення кількості хорових голосів (до чотирьох) та оркестрового крещендо. Емоційно та динамічно контрастуючи попередньому номеру (парубочий хор «Туман ярим котиться»), у якому процитовано народну пісню, хоровий № 10 сам є контрастним стосовно наступної сольної пісні Каленика, у якій авторська мелодика спирається на характерну гопакову ритмоформулу. Так, використовуючи пряме цитування, деформацію та синтез у ритмоінтонаційній сфері, М. Лисенко прокладав шлях національному мистецтву у його сценічних формах.

У В. Губаренка кварткові та секундові ходи, характерні для мотиву «Зав'ю вінки», поступово складаються у варіаційно-поліфонічну побудову, сплетену з його ритмічно деформованих варіантів та оточену сонористичним статичним «пейзажем» (ц. 1 клавіру). В епізоді *Andantino* (ц. 7) чотиритактний мотив, із декларованою третністю початкової та кадансової інтонацій, варіаційно-поліфонічним викладенням, накопиченням голосів та концентричною будовою нагадує про традиційні русальні хороводи і танцювальні ігри. Завдяки фольклорним імпульсам і відповідному їх музичному опрацюванню у творі виникає невідомий колорит історичного минулого. Водночас високий ступінь узагальненості, закладений у лібрето зняттям усіх побутових подробиць, суб'єктивних оцінок, піднімає образність балету до символічного рівня.

Розглянувши окремі аспекти двох різножанрових творів української музичної гоголіани, можна зробити висновок, що в останній чверті ХХ століття з розкриттям ширших можливостей фольклору виникли і його нові відносини з професійною музикою. Незаймана «сировинність» змінилася широкою «дифузійністю» – постійною наявністю елементів

фольклору в «підтексті» авторських задумів. У літературознавстві аксіоматичною стала думка Дмитра Лихачова про те, що будь-яка своєрідність створюється не окремими елементами, а їх поєднанням. Це справедливо і для сучасного мистецтва. Композитори користуються знайомим матеріалом, поєднуючи елементи різних стилевих систем та різних музично-історичних епох. Показавши, за словами Миколи Грінченка, «що таке національна опера», Микола Лисенко відкрив наступним поколінням українських митців широкий шлях для індивідуальних пошуків. Його творчі спадкоємці, йдучи тими ж шляхами і спираючись на ті ж самі фольклорні джерела створюють власні «своєрідності» – індивідуальні стилі. Тобто, упроваджуючи у художній світ твору фольклорний матеріал, сучасний український композитор спирається на здобутки народної культури і традицію, започатковану у професійній музиці у творах Миколи Лисенка.

На жаль, маючи всі потрібні передумови для сценічного життя, твір Віталія Губаренка не знайшов театрального втілення.

Отже, опанування форм первинної дансантиності у великих балетах було для В. Губаренка школою майстерності, підвалиною для майбутніх пошуків. Робота композитора в балетній музиці починалася з класичної форми, а по її засвоєнні, коли великі балети, попри всі об'єктивні умови відходили на периферію жанрової системи, починались експерименти. Невдоволеність результатами пошуків знову повертала композитора на початок шляху, тому в еволюції його творчості помітні два кола, два цикли звернення до форм великого балету.

Використання арсеналу характерного танцю західноєвропейської традиції і національних хореографічних форм, засвоєння класичної лексики академічної хореографії і народно-сценічного українського танцю знадобилося для подальших жанрових пошуків композитора.

РОЗДІЛ 4. ШЛЯХИ МОДИФІКАЦІЇ ДАНСАНТНОСТІ У БАЛЕТНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

У ХХ столітті активізувалися процеси художньої «дифузії» – як між різними видами мистецтва, так і в жанрово-стилістичній сфері. У хореографічному мистецтві останні п'ятдесят років позначені активним розвитком жанрових мікстів. Нині ми маємо, крім класичних балетів та мініатюр, хореографічні картини і поеми, опери-балети, балети-симфонії тощо. Інший рівень взаємодії хореографії та музики досягається також у процесі пластичного відтворення симфонічних партитур.

У 1960-ті роки симфонія потрапляє в ситуацію дестабілізації та кризи. Вона активно маневрує, колонізуючи інші сфери музичного вислову, пристосовуючи їх до своїх законів. З'являються симфонія-балет, симфонія-концерт, симфонія-ораторія, симфонія-вокальний цикл. Це рефлекс самозбереження, пошук шляхів виживання засобами своєрідної колонізації інших сфер музичного вислову. Симфонія не може змінити своєї суті і починає пристосовувати жанрову реальність до своїх законів.

Жанрові процеси у хореографічному мистецтві розгортаються у зустрічному напрямку. Пройшовши певний еволюційний шлях, балет шукає оригінальні художні рішення з відповідними формами їх реалізації, і насамперед асимілює жанровий потенціал симфонії при використанні притаманних їй принципів становлення й розвитку музичних образів.

4.1. СИМФОНІЇ-БАЛЕТИ

Симфонія-балет є характерним зразком «специфічного різновиду хореографічної творчості», у якій саме музика «виступає драматургічною першоосновою» спектаклю¹. Здається, що у міксті симфонія-балет утворюється навіть не синтез, а альянс – «угода» між двома самодостатніми видами без права домінування. Пригнічення одного з них – танцювального чи симфонічного – прирікає твір на вибіркове існування. При ознайомленні, аналізі чи оцінці такого явища варто обирати ширшу (в нашому випадку балетну) парадигму, тому що симфонія не зобов'язана втілюватися на сцені, тобто має вузький, обмежений діапазон побутування.

Для синтезу хореографії та «чистої» симфонії в історії музики було напрацьоване потужне підґрунтя. Спорідненість танцювального зі звуковими та з видовищними мистецтвами пояснюється спільністю джерел хореографічного мистецтва і «чистої» музики. Образна сфера обох видів походить від проявів людського, емоційного (інтонації, жесту) в житті. На цій основі розроблялися специфічні системи художніх засобів, які вже не були тотожні побутовим формам. Тут виникають аналогії як між художніми образами, так і між музичними танцювальними структурами та формами.

У музичній науці доведено, що «прабатьківщиною» симфонії був театр². На певному витку розвитку народження опери-симфонії, опери-балету, симфонії-балету було діалектично зумовленим. І так само, як театр XVII ст. став колискою класичної симфонії, так симфонія XX ст. надала свої форми та принципи розвитку музичному (балетному) театру.

¹ Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 29.

² Конен В. Дж. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд. 2. Москва: Музыка. 1975. 376 с.

Починаючи із середини ХХ століття, з часу розквіту симфонічного танцю, вирішення симфонічних творів засобами хореографії, використання танцю для узагальненого втілення найважливіших моментів музичної драматургії, – балет підіймається над побутовою оповідністю, досягає граничних можливостей узагальнення в танці людської екзистенції. Хореографічними засобами відтоді створюються образи життєвих подій, явищ, ситуацій.

Уперше про **симфонію-балет** заявив ще 1882 року французький композитор Бенджамін Годар, у спадщині якого було кілька програмних симфоній із виходами у суміжні жанри. Але то був лише початок пошуків, і згодом ці перші зразки стали вважати поемними структурами¹. Як «хореографічну симфонію у трьох частинах» замислював свій балет «Дафніс і Хлоя» Моріс Равель². У 1921 році одночастинну симфонію-балет (мімічну симфонію) «Горацій-переможець» написав Артур Онеггер. Проте, як окремий жанровий тип новий феномен затверджується лише у другій половині ХХ століття³.

Безпосереднім поштовхом для жанрового експерименту в Україні міг бути «Балет-симфонія» (1959) естонського композитора Ейно Тамберга (Eino Tamberg)⁴. В. Губаренко, ознайомлений з цим твором, через кілька років запропонував свій варіант поєднання симфонії та балету.

¹ Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6. Москва: Сов. композитор, 1987. С. 16.

² Там само.

³ У 1967 році, наприклад, збирався писати «Танцювальну симфонію» для Джорджа Баланчина Ігор Стравінський.

⁴ У 1961 році на сценах Латвійського та Київського театрів опери і балету були поставлені «Симфонічні танці» Сергія Рахманінова (постановка Олени Тангієвої-Бірзнієк), 1972 року спектакль відновив хореограф Роберт Клявін. Про останній випадок Віталій Губаренко не міг не знати, що дає підстави припустити наявність ще одного, зовнішнього, поштовху до створення власної моделі симфонії-балету.

При вивченні таких міжвидових феноменів наша увага традиційно концентрується на їх симфонічному інгредієнті, начебто він обов'язково домінує. Першочергова реакція на симфонічний чинник – результат багатомісячного панування симфонії, хибний штамп, своєрідна інверсія «генетичного коду» жанру¹, який «на рівні підсвідомості» намагається зберегти власну парадигму. У кожному конкретному випадку зв'язок між симфонією і балетом може бути дуже різним – від рівнопропорційної участі до взаємопроникнення. Симфонія увібрала надбання і дансантиного висловлювання, і вокального інтонування, а у міксті симфонія-балет утворюється своєрідна «угода» між двома самодостатніми видами мистецтва без права домінування. «Мова художнього тексту по своїй суті є певною художньою моделлю світу і в цьому значенні всією своєю структурою належить “змісту” – несе інформацію», – вважає Юрій Лотман. – Вибір письменником певного жанру, стилю або художнього напрямку – теж є вибір мови, якою він збирається розмовляти з читачем»².

Отже, симфонії-балети – нові оригінальні концепції, у яких традиційні композиційні структури симфонії постають переосмисленими. До таких творів треба ставитися не як до механічного поєднання якостей двох жанрових типів, а як до принципово нової художньої моделі світу.

Збагачення балетної палітри через розширення жанрової парадигми симфонії ХХ століття не було окремим випадком у творчості українського музиканта. Шлях до симфонії-балету пройшло багато авторів. Цікаво порівняти метод поєднання симфонічних і балетних ознак у творах двох сучасників, композиторів яскравої індивідуальності Віталія Губаренка та Родіона Щедріна.

¹ Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6. Москва: Сов. композитор, 1987. С. 7.

² Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство, 1998. С. 30.

Майже одночасно вони звернулися до симфонічної музики. Одночасно зацікавилися іспанською тематикою. («Кармен-сюїта» – 1967, «Камінний господар» – 1968). Принципи дансантиності обидва також засвоювали на специфічному жанровому іспанському матеріалі. У Других симфоніях (1965) обидва шукають нові шляхи і продовжують їх у балетній творчості. У 1977 році український композитор закінчує тричастинний твір, який уперше визначає як симфонію-балет. У 1980 році його російський колега ознайомлює широкий загал із балетом «Чайка», написаним у формі 24 прелюдій (як і його Друга симфонія). Така аналогія дає змогу припустити паралелі не тільки у формі, а й у характері мислення. Структура балету, його композиційні принципи буквально повторюють принцип побудови симфонії (25=24 прелюдії+1 постлюдія). Тут варто згадати думку Марка Арановського про те, що ланкою, якою поєднується мова й жанр, є музична форма: «<...> З одного боку, вона зумовлена нормами мови, а з іншого – є конструктивною опорою жанру»¹. Можна припустити, що в цьому значенні «Чайка» не просто балет, а симфонія-балет.

4.1.1. «Ассоль»: визрівання концепції камерного симфонізму

Так само, як у «Чайці» Р. Щедрина повторено структурні параметри його Другої симфонії, так ознаки форми Другої симфонії² В. Губаренка повторюються (лише в іншій

¹ Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6. Москва: Сов. композитор. 1987. С. 6.

² Драч І. С. «Образ часу» в музиці українських шістдесятників (на прикладі Другої симфонії В. Губаренка) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 12: Історія музики в минулому і сучасності. Київ, 2000. С. 32–41.

послідовності) у його симфонії-балеті «Ассоль»¹. В обох випадках – і у В. Губаренка, й у Р. Щедріна формальні структури поєднуються сюжетом. Вони могли би бути програмними симфоніями, але замислені саме як балети². У «Чайці» (друга половина 1970-х років), як і в більш ранній «Анні Кареніній», синхронно з «Асоллю» виражено рух динаміки переживань (контрастністю, монтажністю прелюдій-епізодів забезпечується зміна психологічних «температур» і «рух» почуттів, виражених жестом), використано далекий від механістичної модифікований вид дансантиності.

В «Ассоль», відповідно до літературної програми, крім емоційно-психологічної, активно розробляється сюжетно-драматургічна лінія, що вимагає використання різних проявів дансантиності – від збережених часом до новітніх. Отже, обидва композитори одночасно і незалежно один від одного прийшли до симфонії-балету. Типологічна подібність творів та різноманітні паралелі дають можливість говорити про певну тенденцію часу.

У 1977 році Віталій Губаренко завершує «Ассоль» – симфонію-балет для сопрано, тенора та симфонічного оркестру. За життя композитора твір мав кілька диригентських

¹ Частина симфонії автор назвав *Прелюд, Соната, Фуга*, а частини симфонії-балету нагадують відповідно структури сонати, токати, прелюдії.

² Ірина Драч відзначає, що тричастинна композиція Другої симфонії «<...> побудована за законом філософської тріади. Перша частина є позитивною тезою, друга – її дієвим запереченням, третя – синтезом як формою розв'язання заданого конфлікту» (Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. С. 55). Таку ж будову має й «Ассоль». Збігаються також подробиці форми: зовнішня фрагментарність, самодостатність образів, раптовість змін, підпорядкованість сонатній формі тощо в першій частині; конфліктність та нервова збудженість ритму у другій, наскрізний рух «антонаційної фабули» у третій. Тобто і Симфонія і балет зроблені за одним і тим самим кліше, і дансантиність можна шукати в Симфонії № 2, а симфонічні ознаки – в «Ассоль».

прочитань. Для концертного виконання музичний опус відкрив Вахтанг Жорданія, який здійснив його прем'єру у Харківській філармонії (24 листопада 1977 року). У наступні роки твір виконували Сергій Ферульов (2 листопада 1979, Донецьк), Роман Кофман (22 грудня 1989 року на фестивалі «Київські прем'єри»). Автор сподівався на сценічне виконання і з цією метою вносив зміни до партитури. На жаль, надія не виправдалася, і правки залишилися як текстові варіанти. Здається дивним, але з приводу виконання першого українського зразка симфонії-балету критики висловлюватися не поспішали. Побіжно згадує про «Ассоль» Надія Некрасова¹, у жанрі «миттєвого фото» відгукнулася на виконання симфонії-балету у Донецьку С. Олтаржевська². Але Історія часто буває незрячою, проходячи повз явища, які відкриваються наступним епохам.

Залишаючи осторонь перипетії сценічної долі та виконавських інтерпретацій, зосередимося на питанні дансантистності нового утворення як фактору «розвитку балетної дії»³.

Нову жанрову модель уперше в українській музиці Віталій Губаренко розробив на літературній основі романтичної феєрії Олександра Гріна «Пурпурові вітрила».

У творах О. Гріна, як і в О. Скрябіна (1872–1915), майже в один час – в одному історичному просторі – народжується думка про реформаторську (*виховну*) роль мистецтва і навіть більше – прагнення засобами мистецтва змінити світ на краще. Виникають і інші паралелі. Усе життя О. Грін збирався написати (на жаль, безрезультатно) роман про психологію творчої особистості та механізми виникнення художнього твору, твір про творчість⁴, що в

¹ Некрасова Н. Й. Відданість театру // Музика. 1984. № 3. С. 9–10.

² Олтаржевська С. Прем'єра симфонії-балету // Культура і життя. 1979. 13 грудня.

³ Асаф'єв Б. В. О балете. Ленинград: Музыка, 1974. С. 40–41.

⁴ Царькова Ю. В. Испытание чуда // Вопросы литературы. 2003. № 5. С. 304.

О. Скрябіна символічно втілює у колізії «Поєми екстазу». Письменник стверджував, що людську психологію можна змінити без «соціальних дій», що мистецтво, філософія можуть корегувати моральні установки не тільки окремої людини, а навіть цілих спільнот¹. Як композитор, так і письменник активно розробляли теми польоту (думки, душі, творчого генія тощо), мотиви гри, творчого начала. Але поза літературним контекстом яскраві і виразні образи О. Гріна багато втрачають. Найперше це стосується екранізацій його творів.

Колись – у 1920-ті роки, – ще за епохи німого кіно – письменник власноруч «набросал киносценарій “Алых парусов”»², але художня ідея реалізувалася лише в 1960-ті, у період «відлиги». У 1961 з'явився однойменний кінофільм режисера Олександра Птушка. Вихід фільму на екрани супроводжувався значним успіхом (фільм переглянули у прокаті 22,6 млн. глядачів)³. Сценарій був дебютом у кіно Олексія Нагорного, який працював над фільмом разом із Олександром Юровським та Леваном Шенгелія. Останній був і головним художником картини. На роль Ассоль була запрошена шістнадцятирічна школярка Анастасія Вертинська (це була її перша роль у кіно). Василь Лановий виконував роль Артура Грея, йому на той час було двадцять сім років. Критика одностайно відзначала їхню молодість, зовнішні дані і романтичність концепції.

У фільмі також знімався Микола Волков (Егль), Сергій Мартінсон був добрим і щирим вуглярем Філіпом, колорит-

¹ Дрягин Е. П. В стране воображений // Грин А. С. Романы: Блестяющий мир. Бегущая по волнам. Золотая цепь / вст. ст. Е. П. Дрягина. Симферополь: Таврия, 1980. С. 4.

² Воспоминания об Александре Грине / сост. В. Сандлер. Ленинград: Лениздат, 1972. С. 276.

³ Раззаков Ф. И. Досье на звёзд (Кумиры всех поколений). Москва: ЭКСМО-Пресс, 1998. С. 11.

ний Олександр Хвиля зіграв Меннерса-старшого, у ролі батька Артура – Ліонеля Грея знімався Павло Массальський, Олег Анофрієв грав і співав за матроса Летіку. Скрипалем Циммером був майстер епізодичних ролей Еммануїл Геллер.

Музика, що належала композитору Ігорю Морозову¹, підтримувала романтичну спрямованість фільму ілюстративними «морськими» картинами, переможними фанфарами в характері зразкових радянських гімнів, бадьорими світлими маршами у традиціях Ісака Дунаєвського та нехитрими піснями. Однак, приємний сам по собі, фільм не став шедевром. Можливо, цьому завадив далекий від грінівського психологічного діапазону показний оптимізм режисерського рішення, можливо надто реалістичним, перевантаженим побутовими подробицями був переклад на кіномову чарівного сюжету, можливо, щось інше, але невдалість кіно- і телеверсій творів письменника відзначають і кінокритики, і літературознавці².

¹ Морозов Ігор Володимирович (1913, Луганськ – 1970, Москва) – випускник Московської консерваторії, автор творів різних жанрів, зокрема й музики для дітей. Його балет «Доктор Айболить» ставився у багатьох театрах колишнього СРСР та інших країн, відзначений Сталінською премією (1948).

² Більш удалим сьогодні видається експериментальний анімаційно-ігровий музичний художній телефільм за мотивами Олександра Гріна «Ассоль» (1982, режисер та сценарист Борис Степанцев), у якому грали Олена Зайцева (Ассоль), Андрій Харитонов (Грей), Лембіт Ульфсак (Лонгрен), Володимир Сошальський (Меннерс), Ігор Ясулович (Казкар). Фільм не мав діалогів. Пояснював сюжет короткими і не завжди точними цитатами з О. Гріна диктор. У викладенні фабули переважала кадровість, ізольованість, символічність, вільні авторські коментарі і навіть незначні відхилення від сюжету: Меннерс-молодший вдарив Ассоль; «чтобы утешить дочку, Лонгрен смастерил корабль» та ін. В оформленні використовувалися техніки негативного кадру (як у гравюрах С. Бродського), мальованого фільму (у випадках мрії чи спогаду і чомусь у сатиричному тоні), у пейзажних картинах – ознаки імпресіонізму та неопримітивізму, напливи та ін. Жанр театрального мистецтва, ігрового й анімаційного

Серед глядачів цієї стрічки був і двадцятисемирічний Віталій Губаренко. Через півтора десятиліття, перетнувши межу своєї молодості, він звернувся до творчості Олександра Гріна. У 70-х роках ХХ ст. для молоді аудиторії Олександр Грін був ледь не культовою постаттю, уособлюючи ідею юнацького романтизму. Композитор, маючи від природи загострене світовідчуття, не міг не помітити «піонерський» оптимізм режисерського вирішення й у своєму творі не погодився з ним. З цього, напевно, і випливає експресивність його висловлювання. Дисонанс ідеї і буття розв'язався в концентрованому негативі художнього твору. Причиною звернення композитора до «Пурпурових вітрил» могла бути і характерна для покоління «шістдесятників» віра в ідеал, всепереможність мрії. Трактовка ж образу головної героїні типова вже для сімдесятих років, коли «образ ідеального», притаманний авторові, закладався у свідомість героя-дивака, героя, не зрозумілого приземленому загалу¹. Чим далі наше буття відходило від мрії, ідеалу, тим більше роздратування викликало лицемірство. І десь була межа, за якою навіть гіркота недосяжності зникала, а ідея переставала працювати. На підході до цієї межі створена «Ассоль» Віталія Губаренка.

кіно органічно поєднувалися. Декорації використовувалися як реальні, так бутафорські й мальовані. Соціальна гострота була майже знята, побутові та натурально-реалістичні подробиці вилучені (життя Грея до набуття статусу капітана, побут Каперни та ін), але в розгортанні сюжету збереглася основна драматургічна ідея: іграшка з червоними вітрилами викликала у казкаря Егля образ, а згодом перетворилася на символ, що теж зазнавав різної оцінки. Сфери музичних характеристик у фільмі з музичним оформленням Віктора Бабушкіна чітко визначені. Ассоль супроводжує звучання класики, наближене до оригіналу (Й. С. Бах – А. Марчело), Меннерса – джаз-рок (Олександра Гольдштейна), Грея – динаміка, енергія, дієвість «загальних форм руху».

¹ Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. С. 80.

Створюючи 1922 року «Пурпурові вітрила», О. Грін подавав сюжет у жанрі романтичної феєрії, Але твір важко пробивався до свідомості читача. «Чужий я їм і незвичний» – пояснював письменник у листах до друзів. Визначення жанру феєрії як «циркової або театральної вистави з казковим чи фантастичним сюжетом» передбачає «сценічні ефекти і трюки»¹, але коли сюжети О. Гріна називали казковими, письменник навіть ображався. Він вкладав у своє визначення інший зміст: не фантастичний, а символічний.

Деякі дослідники переконані в існуванні «суто балетного жанру – феєрії»², але це швидше форма викладення казкового сюжету, а казка може бути переказана і лірично, і драматично, і комічно.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. елементи феєричності активно вкорінюються у літературу. Паросток, виплеканий О. Гріном, був не першим і не єдиним. Як набуток пізньоромантичної естетики виникає драма-феєрія (драмаказка), для якої характерне виразне ліричне начало, зіставлення природного і людського, широке використання міфічних і фольклорних образів, чарівничого, магічного сенсу тощо³. В О. Гріна міфічність проявляється в комплексі Лоенгріна (утілюється в нагороді, приходить з іншого світу, іншого виміру). Але натуральна фольклорність, локальна конкретність письменнику не притаманна. Вона взагалі несумісна з його творчістю. Море – це море взагалі. Каперна – одне з мільйонів містечок, а от подвійність (двосвіття) світобачення романтиків використана на всі сто відсотків. Героїня – Ассоль – чужа серед своїх, самотня серед людей. Її стихія –

¹ Феєрія // Літературознавчий словник-довідник. Київ: Академія, 1997. С. 705–706.

² Куриленко Е. Н. Понятие жанра современного балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. Москва: Музыка, 1982. С. 100.

³ Феєрія // Літературознавчий словник-довідник. Київ: Академія, 1997. С. 705–706.

природа – протиставлена брудній задимленій Каперні. Ім'я героїні «Пурпурових вітрил» – дивне, «таке однотонне, музичне, мов посвист стріли або гомін морської мушлі»¹, у перекладі з іспанської (*al sol, para el sol*) означає «сонце», «до сонця», як і з латини *ad solem* – «до сонця». В Олександрі Гріні воно з'являлося ще в ранніх оповіданнях «Навколо світу» (1916) та «Вороги» (1917) й асоціювалося з жінкою, що вміла активно мріяти і вірно кохати. Вона – «<...> живий вірш, з усіма дивами його суголось і образів, з таїною сусідства слів, у всій взаємності їхній тіней і світла, які падали з одного на інше. Вона знала життя у межах, поставлених її досвідом, та понад загальними явищами бачила відображений зміст іншого порядку. Щось <...> бачила вона ще понад видимим»².

Романтичний побутовий елемент – не єдина, але важлива складова романтизму. Він асоціюється з «емоційним позитивом», мрійливістю, молодістю, захопленістю, чистотою та шляхетністю думок і поривань. По своїй суті, у побуті «романтичне наближене до ідеального»³ і зосереджується в культурі природи, у феномені мрії, вірі в казку.

Герої «Пурпурових вітрил» полярно різні. Вони належать до далеких соціальних прошарків, їхня життєва позиція ледь не протилежна. Розробляючи сюжет, О. Грін розумів нездійсненність їхньої мрії в реальному житті, тому весь твір оповитий світлим смутком. Чарівність і феєричність першоджерела сконцентровані у сфері мрії, а «трюк» полягав у зустрічі героїв, – «реалізації» цієї мрії, коли двоє людей із різних сфер простору шукають і знаходять одне

¹ Грін О. С. Червоні вітрила / пер. з рос. Л. Г. Кононович. Київ: Грані-Т, 2007. 92 с. URL: http://www.zarlit.com/lib/grin_oleksandr/1.html (дата звернення: 15.05.2016).

² Там само.

³ Клочек Г. Д. Юрій Яновський – Костянтин Паустовський – Олександр Грін: деякі паралелі // Слово і час. 2003. № 3. С. 72.

одного. Прекрасний Принц – теж із казки, із мрії. В Олександра Гріна одна самотність шукає і знаходить іншу. Саме ідея самотності знаходить резонанс у Віталія Губаренка.

Перша спроба балетного прочитання цього сюжету належить радянському композиторові Володимирі Юровському, який реалізував свої «Алые паруса» з трупією Большого театру 1942 року в Куйбишеві та 1943 – у Москві. У головних ролях на московській сцені виступали знамениті Ольга Лепешинська, Асаф Мессерер, Володимир Преображенський, а сам спектакль неодноразово відновлювався (1964 – Узбецький театр опери та балету, 1976 – Куйбишевський театр опери та балету, 1984 – у Москві, 1986 – Державний дитячий музичний театр у Києві).

В. Губаренко обрав за основу своєї нової моделі романтичну феєрію в час розквіту її слави. На відміну від О. Гріна, він знімає з фабули нашарування феєричності і розгортає ідею самотності – чекання – пошуку – зустрічі. Грнівський побут – брутальність – композитора не цікавить. Самотня людина, що шукає свою половину, знаходить її.

Ідею срібної доби про зустрічний пошук двох самотностей російський поет Інокентій Анненський визначив як «я», що «вічно плете своє павутиння, щоб це павутиння торкнулося хоч краєчком своєї веселкової сітки іншого, такого ж безнадійно самотнього і тремтячого у порожнечі павутиння; не те “я”, яке протиставляло себе цілому світу, що наче б то його не зрозумів, а те “я”, яке жадібно його шукає, щоб стати ним, перетворюючи його на себе»¹.

Те, що новий твір буде балетом, композиторові було зрозуміло вже спочатку. У процесі роботи концепція лібрето великого балету кардинально змінилася, і залишилася ідея самотності та прагнення знайти в коханні свою половину. Колізія нового твору відмінна від лібрето тим, що реалізуєть-

¹ Анненский И. Ф. Что такое поэзия? // Анненский И. Ф. Избранное. Москва: Правда, 1987. С. 430.

ся як шлях через випробування, у результаті якого самотність отримує нагороду (у цьому полягав феномен феєричності; трапилося те, що можливе лише в казці). Звільнивши лібрето від зайвої деталізації, В. Губаренко наблизився до стрижня грінівської ідеї, а його проблематика втілилася в жанрі симфонії-балету. На цей час композитор достатньою мірою оволодів симфонічною колізією, створивши всі три свої великі симфонії і вбачав задум балету у симфонічній семантиці¹. Але у типові жанрові межі великої симфонії цей сюжет не вкладався. Він швидше був наближений до концепції камерного симфонізму (нагадаємо, що через рік після «Ассоль» композитор створить свою Камерну симфонію № 2). У великих циклах симфоній утілювалися суспільно-героїчні ідеї, а О. Грін розповідав про дуже особисте. У великій симфонії зазвичай змальовуються мандри у світі, а в камерній – у світі власної душі. В О. Гріна розкривається ідея концентричного кола – ідея становлення людського «я», тому жанровий пошук музиканта ішов у двох напрямках: уточнення парадигми твору та можливості візуалізації. Визрівала власна концепція камерного симфонізму, у якому балетна життєподібність сублимується у симфонічну. Основа балету – дансантиність – в «Ассоль» модифікується і підпорядковується симфонізму.

Отже, внутрішнім поштовхом до жанрового пошуку став не твір Ейно Тамберга, а задум, що йшов від грінівського твору.

У музиці цей сюжет подано під загостреним кутом експресіоністичного бачення, узагальнено, з поглибленою антитезою у контрастному зіставленні основних образів і ситуацій: довірлива дитина та її немолодий батько – матрос Лонгрен; соціально ізольована маленька мрійниця і брутальний крамар Меннерс; добрий чарівник і безжалюгідні діти;

¹ У першому рукописному екземплярі партитури «Ассоль» вичначалася як Симфонія № 4.

поезія внутрішнього світу й агресивний соціум; душевна стійкість і здійснення мрії. Театрально-казково-фантастична феєричність літературного задуму в композитора, як і в письменника, розкрита начебто в реальному плані. Вороже оточення Каперни фактично ізолювало Ассоль, проголосивши її несповна розуму. І дівчина витримала випробування.

Головна думка феєрії про непохитну віру в диво зберігається в музиці, утворюючи поліфонічні сплетіння і з образом природи (моря), і з перипетіями сюжету.

Першим – романтичним – варіантом лібрето (з робочою назвою «Ім'я твоє – кохання» або «Корабель мрії»)¹ передбачено розгорнуту дію твору у двох актах п'яти картинах із прологом. У лібрето М. Черкашиної-Губаренко акцентувалася сила віри й кохання, зберігалася фабульна лінія першоджерела, і, водночас, враховувалася специфіка сценічної драматургії: чергування контрастних сцен, епізодів масових та сольних, дієвих і психологічних. З літературного оригіналу було обрано лише ті епізоди, де була присутня Ассоль чи її ім'я. Уся контрапунктуюча лінія твору, пов'язана з життям Грея (розділ другий – «Грей», п'ятий – «Бойові приготування») та деякі епізоди з розділів першого – «Пророцтво», третього – «Світанок» і четвертого – «Напередодні», присвячені молодому капітанові та батькові Ассоль – Лонгрену, були вилучені. У лібрето історія пророцтва розгорталася немов би з погляду головної героїні. Вузлові драматургічні моменти таким чином були іншими. Відносно літературного першоджерела відбулася зміна роду і ракурсу висвітлення події. У лібрето читач бачить світ очима Ассоль, вона чує голоси, які в німому кіно життя, крім неї, не чує ніхто. Егль не пророчить, а кличе втаємничених. У лібрето був закладений комплекс митця, і подавалася типово романтична колізія з ідеєю подвійного сприйняття світу і людини з «іншою» долею.

¹ Див. Додаток. С. 255–266.

Насичений пластикою Пролог починався сценою прощання з моряками, прощанням Ассоль із батьком – матросом Лонгренем. Символічне місце у ньому мали «жіночі фігури», що, «немов птахи над хвилями, завмерли на безлюдному березі» (Пролог, «Кораблі ідуть у море»)¹.

У першій картині, «Самотність», експонувався образ майстрині й мрійниці Ассоль, але акцентувалися в ній не болісні емоції покинутої дитини, а мальовничий світ дівчини, картини її пам'яті: зіткнення з Меннерсом, епізод прощання. Друга картина – «Чужа» – за контрастом була масовою, у її розвитку чергувалися епізоди побутової праці рибальського селища, спілкування Ассоль із діворою, розлученнями жінками, Меннерсом і неочікуваної підтримки з боку вугляра Філіпа. Третя картина «Світанок» мала лірико-психологічний зміст. Ассоль і природа, поява капітана Грея, його зустріч зі сплячою дівчиною. Четверта картина (друга дія) – «Розгадана таємниця» розпочиналася масовою сценою у трактирі: появою капітана Грея, припиненням бійки. Його запитання про Ассоль викликало зливу різноманітної інформації. Завершувалася картина веселим танцем матроса Легіки та вуглярів. Картина п'ята «Зустріч» відбувалася на морському березі. Населення Каперни святкувало день сонцестояння, проводячи його в обрядових танцях та іграх, пов'язаних із побутом рибалок. На світанку до берега підходив корабель. Самотньо блукаючи лугами, дівчина першою помічала Пурпурові вітрила і бігла їм назустріч.

У драматургії лібрето окреслювалися дві зустрічні течії, кожна з яких змінювала свою вагомість за рахунок іншої: лінія суцільного психологічного мороку та негативного суспільного тиску поступово зникала, поступалася загальній атмосфері доброти, кохання, радісного хвилювання та очікування щасливої розв'язки. Розвиток дії поступово при-

¹ Див. Додаток. С. 255–266.

скорювався за рахунок невпинного збільшення кількості подій у картині (від першої до четвертої). Появою позитивного чинника (образ Філіпа) змінювався баланс добра і зла, і надалі кількість прихильних до Ассолі образів (і картин природи) збільшувалася.

Зайва побутова конкретність початкового варіанту лібрето не задовольняла композитора. Він зняв мотив винятковості Ассолі і реально – у музиці – всупереч сценарію написав того О. Гріна, якого прочитав сам.

Створення остаточного варіанту лібрето розгорталося в напрямку концентрації дії та укрупнення основних образів і ситуацій (від попередніх п'яти картин лібрето залишилося три). У **симфонії-балеті** основний конфлікт узагальнено відтворював головну драматичну колізію повісті і розкривався у взаємодії двох протилежностей: ліричної теми добра та різноманітних проявів «зла», утілених у темах-символах. У кульмінаційних моментах як драматургічний засіб, як голос долі, іншого світу, вводився вокальний компонент – монологи та дуети сопрано і тенора. Поява третьої жанрової складової, що викликає згадку про первинний синкретизм балетних вистав була викликана початковою ідеєю дива.

Композиція симфонії-балету¹ має тричастинну будову: «Самотність», «Чекання», «Зустріч». Концентрованим конгломератом ритмічних та мелодичних інтонацій – тривожним, схвильованим і напруженим образом Стихії – починається **перша частина** симфонії-балету (*Moderato, agitato*), передуючи вільно трактованій сонатній формі. Тут, у своєрідному епіграфі, як фанфари у давніх виставах, активізує увагу розмірена пульсація ввіднотонових сполохів дзвону *fortissimo*. У соло вони нагадують корабельний побут, дзвін склянок, а з'єднані з відчайдушним галасом високих струнних, стають сигналом біди. Схвильована картина вступу

¹ Аналіз здійснено за рукописним клавіром, що зберігається в особистому архіві В. С. Губаренка.

не збігається з діловим, «інформативним» тоном розповіді письменника, одразу надаючи музиці потужної динаміки.

Початковий мелодичний зигзагоподібний мотив епіграфа, подібний до крику чайки, багатогранний і багатозначний (його можна назвала мотивом трепетної душі, мотивом чайки, бо він – складова Стихії): *чиста кварта – мала терція – велика терція – збільшена квінта* (т. 3) одразу попадає у вир розробки, захоплює понад дві октави діапазону і демонструє, здається, усі можливі ритмічні варіанти з використанням синкоп, пунктиру, пауз. Інтервальный обрис мотиву гострий і «розхристаний». У загальному висхідному напрямку руху важливу роль відіграють ритмічно «непідготовані» метання, які самі по собі створюють напруження та немов би «стримують» вільний плин оповіді. Репетиційні включення з пунктиром (тт. 5, 9, 11 і т. д.), тріолі і синкопи надають музиці характеру мовної схвильованості.

Розмірене остинато половинних *gis* упродовж 16 тактів (6+4+6) і стрімке розширення діапазону у швидкому темпі асоціюються з розгубленою метушнею, а у «відеоряді» дають змогу уявити масову сцену прощання у виконанні кордебалету та світлові ефекти. Тут виникає аналогія з музикою подібної сцени в балеті Андрія Петрова «Берег надії» у вирішенні Ігоря Бельського (Ленінград, 1959), у якій поєднувалися специфіка балетної драматургії, танцювальна образність і складні форми поліфонічного танцю. Через увесь спектакль проходив образ чайок, створений балеринами у білих туніках. Образ був багатозначним: він символізував політ мрії, порив до свободи, різноманітні почуття людей, а танок кордебалету використовувався «не для зображення реального натовпу, а для вираження людських почуттів»¹.

¹ Ванслов В. В. Современная тема в балете (новые черты музыки и хореографии) // Ванслов В. В. Статьи о балете. Ленинград: Музыка, 1980. С. 148–149.

Такий стихійний вияв емоцій може бути вирішений аналогічними засобами (засобами вільної пластики та пантоміми).

У першій темі головної партії (ц. 1) уповільнення темпу (*Largo*), зниження регістру, збільшення тривалостей – пульсації руху – (вісімки замість шістнадцяток), «потовщення» оркестрових ліній асоціюються з кінематографічним ефектом «напливу», великого плану. Тут виникає розмірене комплементарне сплетіння двох оркестрових пластів: верхнього, що ґрунтується на виразних низхідних секундових інтонаціях *lamento* і розпочинає тему страждань, та нижнього – з висхідними секундами від сильної долі – оповіді, розради, заспокоювання. У музичному викладі запропоновано матеріал для конкретного пластичного діалогу або *Adagio z pas de deux*.

У наступному епізоді (ц. 2) спостерігаємо статичну сцену контрастних станів глазуновської традиції. При важкому завоюванні діапазону басовою лінією речитативно-ламентозні, страждальні інтонації плачу вибухають відчаєм безнадійних октавно-квінтових скандованих співзвуч. У відповідь на їхню щирину, прозору відкритість (струнні інструменти) звучить сухий злорадний кластерний глум мідних. Завдяки періодичній акцентній репетиційній пульсації тут виникає своєрідний «дует незгоди». Комплементарність різних метричних типів та контрастної динаміки *fortissimo* і крещендо на його тлі може трактуватися як кульмінація відчаю та його осміювання негативними персонажами (у вигляді характерної опозиції соло й кордебалету) чи відкритого конфлікту Ассоль і Меннерса.

«Сольне» словолювання романтичного типу (але швидше монологу, ніж варіації) знаходимо, наприклад, у другій темі головної партії (ц. 3). Тут у високому регістрі з'являється ледь чутний контрастний прозорий «кадр»: примара чи казка. У розвитку дії він збігається за часом

з епізодом – спогадом про пророцтво. Мелодія «мрії» дивним чином нагадує обриси першого драматично напруженого мотиву чайки-душі (т. 3), але непевна синкопа остинатного супроводу, тремтіння високих скрипок *pianissimo* роблять її ірреальною, немов сон. Ця романсова мелодія широкого дихання – ланцюжок «вокальних» секст, тісних секунд тощо – викладена у теплому тембрі струнних. Її виразність підтримана супроводом синкопованої остинатної пульсації (*pp*), яка додає образу динаміки і тонкого відтінку легкого хвилювання.

Фундаментом третьої теми головної партії стає динамічний і схвильований мотив чайки-душі зі вступу. Він спрощений інтонаційно і зміщений ритмічно, а у процесі розвитку (ц. 5) набуває амбівалентності: «стає небагатослівним» (скорочується до чотирьох звуків), і, збільшений ритмічно, набуває ознак імперативного зла.

Структурно замкненим епізодом багатотемної головної партії завершується знайомий з епіграфу (вступу) голос дзвону, який на певний час припиняє агресію.

Поява побічної партії знаменується лагідним гойданням колискової. Її ритмоформула – оправа найбільшої коштовності – мрії. На противагу «злу», сфера позитивних образів ґрунтується на майже незмінному тематичному утворенні, уособлюючи самотність доброти. Інтонаційні й образні елементи у діапазоні октави складають мелодію широкого дихання, яка вже звучала в оточенні тематизму людських страждань (ц. 3). Тепер, покладена на анапестову метрику первинного жанру колискової, забарвлена специфічним тембром гобоя, тема викликає слухові алюзії на тематизм ще часів М. Глінки та кучкістів. В уяві виникає умовний російський «Схід» – мистецький рай ХІХ століття. Подібність до нього посилюється синкопами, екзотичною інкрустацією акцентів ксилофоном, «гітарним» акомпанементом. Узагалі побічна партія створює опозицію до мате-

ріалу головної з усіх можливих параметрів: динаміки, колориту, фактури, тембру, образів. Але, попри всі відмінності, мелодична інтонація мрії залишається спільною для обох образних сфер. У розвитку (цц. 7–10) мелодія, викладена спочатку у гобоя, переходить до віолончелі, знову нагадуючи варіації солістки, соліста і завершальне *pas de deux* (ц. 12 – *Grazioso*, вальс). Мрія, як сон, зникає несподівано, зметена хвилиною агресивної жорстокості. Ассоль виросла серед зла, а її унікальність на загальному тлі – лише паросток забутого зерна. Вона – приклад того, якими чистими і прекрасними можуть бути люди, неусвідомлений докір, який свідомо відштовхується оточенням. І якщо інтонації «зла» мають безліч самостійних похідних варіантів, то тема мрії – єдина у своїй суті і чужа у своєму середовищі (друга картина первинного лібрето мала назву «Чужа»). Зіставленням контрастних тематичних утворень і розвитком контрапунктичних ліній пояснюється життєва ситуація Ассолі. Тобто, В. Губаренко безпосередньо звертався до літературного джерела, апелював не до жанрової традиції балету, а безпосередньо до текстів О. Гріна.

Надалі (ц. 10) утворюється своєрідна поліметрія: мелодія (похідна від теми мрії) продовжує рухатися у розмірі 4/4, а акомпанемент набуває вальсової тридольності, викликаючи асоціації з «дуетом незгоди». Трепетна вальсова мелодія типова для «поля ілюзій» композитора, перебуває у сфері його уявлень про взаємне кохання, що втілювалося у низку подібних тем від Першої симфонії (ор. 2) до симфонії-балету «Liebestod» (ор. 53).

У розробці протидіють знайомі образи зла, глуму, мрії, тривоги. Виникає динамічна сцена, у якій сплітаються і чергуються в лінійному проведенні їх дискретні агресивні мотиви. Нанизані вони на гострий, розірваний паузами остинатний малосекундовий кластер, що віддалено нагадує епізод наступу хрестоносців у п'ятій картині («Льодове

побоїще») з кантати С. Прокоф'єва «Олександр Невський». В обох випадках музичними засобами створено образ випробування: ворожої агресії, наступу, а при сценічному втіленні постановнику запропоновано широкий вибір дієвих засобів хореографії від «хаотичного» заповнення сценічного простору «добррозичливцями» Ассолі до організованої сцени знущань (зустріч із дітьми), вирішеної кордебалетом пантомімічними прийомами. Добро завжди самотнє і беззахисне, зло – стадне й експансивне. Парадокс полягає в тому, що це відбувається в частині під назвою «Самотність». Самотність серед натовпу – ознака іншості. У музиці це протиставлення вирішується інтонаційною деформацією теми побічної партії, а її безпорадність в оточенні «зла» передається ритмічними зміцненнями мотивів: експозиційне розміщення звуків на сильних долях у розробці змінюється на протилежне – тобто вони з'являються лише на слабких долях. Типова масова сцена кульмінаційної зони однозначно вимагає появи перед глядачем дієвого ансамблю (можливо і з кордебалетом). Тривалим наростанням динаміки на кульмінацію виноситься очищений від поліфонічної вуалі мотив «страждань» – скорочена тема першої головної партії (ц. 20). Тут, у момент переходу до р е п р и з и відбувається контрастне зіставлення особистого страждання із загальним: *fortissimo* проривається плач (ламентозні інтонації у традиціях М. Мусоргського – Д. Шостаковича) на матеріалі головної партії в супроводі коліскового ритму побічної. Так горе в уяві застує світ. На тлі масової сцени (можливо, очікування повернення близьких, або простого співчуття) особливо виділяється сольний епізод мрії, що функціонально є скороченою побічною партією. У цьому контексті вона виглядає більш земною, звучить у середньому регістрі й оточена мерехтливим арфовим сяйвом. Так музикою створено ефект наближення, кінематографічного «великого плану», начебто мрія вже поряд.

Статична і просвітлена пейзажно-психологічна кода першої частини (ц. 24), зіткана із низки імпресіоністичних мотивів, дає змогу розгорнути урочисте фінальне дійство, але не традиційно характерне, а витончено символічне, піднесене, можливо скульптурно-пластичне. Із загублених побічною партією колискових інтонацій тут виростає величний і мінливий образ Моря. На його тлі стають зрозумілими і блиск арфових *entree*, і фанфарні пунктири труб (ще одна класична алюзія) – які покликами далекої мрії долинують із морських пейзажів М. Римського-Корсакова. Статичний хорал образу Моря – акордових утворень малосекундового співвідношення – оточує і поглинає яскравий епізод *Risoluto* – останній демарш зла. В апофеозі у вальсовому кружлянні вириваються теплі тембри людських голосів – сопрано й тенора. Хоч вокальний компонент вводився у балетну музику з 1950–1960-х років¹, В. Губаренко мав власне мотивування. Семантика голосової кантилени є протиставленням язичницькій ідеї ритму як носія зла. У симфонії-балеті це набуває знакового вигляду ідеї. Її окреслення, оформлення з туманного, аморфного невизначеного стану, продовжується в наступних частинах. Композиторові цей ефект був потрібен для створення власної оригінальної концепції. І голос справді сприймається як ідеал, і, як любов, стоїть над усім. У цьому підтвердженні надбуттєвості кохання полягає сучасність твору. За лібрето, тут відбувається перша зустріч капітана Грея з дівчиною, що заснула на морському березі. Перстень, який побачила Ассоль на своїй руці, став для неї знаком наближення, підтвердження реальності мрії. Поетичний вальс змінюється лагідною колисковою. Це – складові образу мрії, що, як згадка про сон, впливають із завершальних акордів моря. Уся кода є зразком пейзажно-психологічної музики.

¹ Катанова С. В. Музыка советского балета: очерки истории и теории. Изд. 2-е, доп. Ленинград: Сов. композитор, 1990. С. 119.

Музичний твір, названий іменем головної героїні (так само, як і в балеті «Комуніст»), не має її лейтмотиву, жодна тема не належить тільки їй. Та сфера мрії – уся побічна партія сонатного *allegro* – пов'язана з дівчиною і завжди супроводжує її появу. В. Губаренко переписав твір О. Гріна від першої особи, наблизивши сюжет до ліричного роду. Відсутність персональної характеристики героя – явище типове для подібних творів. У нашому випадку слухач «дивиться на світ» очима Ассоль і переживає її життя разом із нею. Драматична ситуація самотності, «покинутості» була вмотивована вже в лібрето. Пізніше, у музиці, вона перетвориться у відчуття. У лібрето самотність подається як ситуація, а в музиці – особливо у першій частині – це екзистенціал, внутрішня форма існування завжди самотньої людини. Парадокс полягає в тому, що частина з назвою «Самотність» не є ні монологом, ні моносценою, а вирішується композитором як дієвий ансамбль. Ідея самотності серед людей була актуальною для В. Губаренка.

Друга частина симфонії-балету – *Sostenuto* – «Чекання» – нове коло випробувань, у якому розгорнуто експонується зіткнення поетичної душі Ассоль із жорстким навколишнім світом. І, якщо випробуваннями першої частини формувалася ідея, то випробування другої мали сприяти її досягненню. У людини, яка знає, чого хоче, виникає бажання дії. А у В. Губаренка друга частина при всій її моторності і технічності демонструє бездіяльність героїні. Вона не бореться! Брудній брутальності, агресії і прозі побуту дівчина протиставляє лише абсолютну віру у мрію, прагнення високого кохання і краси, надію на щастя – і витримує випробування. У 1970-ті роки такий шлях досягнення ідеалу суперечив нормам буття: зразком для радянської людини вважалась дієвість і рішучість у досягненні мети. Ассоль у другій частині твору зовсім інша: вона не протистоїть оточенню, а живе в ньому з вірою. Від Егля вона одержала

ідею божественного кохання і несе її в душі, як вогонь у свічнику, крізь усі випробовування з вірою та покірною. Її бездіяльність натхненна цією ідеєю.

Музика частини сповнена «механістичної» стихії ритму¹. Багаторазове імітаційне проведення інтонаційного «зерна» сприймається як кривляння, знуцання. Широкий діапазон (дуодецима) висхідного мотиву із затакту до вершини на сильній долі може трактуватися як риторичне запитання чи заклик, але заклик умисно «зупинений» (підсумкове ритмування) і ствердно-запитальний – типу «чи не так?» (із закінченням висхідною терцією). Найбільш розвинене, четверте запитання-заклик викликає сухий «сміх» струнних. Так у зіставленні інтонаційного змісту проявляються впевнені у своїй правоті зловтіха, обмеженість, «нормальність», приземленість. За змістом цей епізод є вступом до подій основного розділу частини, своєрідною передмовою, введенням у дію, що пояснює причини того, що відбувається.

В основному розділі *B* розширенням мотивів та їх розвитком створено ефект наближення, масштабності, великого плану. Сухе *spiccato* струнних, задихаючись у паузах, формує механістичну тему розгнуданого, нахабно-го, навіть макабрового характеру (*Moderato*, ц. 49). З інтонаційного розгортання короткого мотиву виростає настирний і недобрий загрозливий образ. Тривале поліфонічне викладення вільних остинатних мотивів однозначно сприймається як глузування, знуцання, і можливе лише у масовому вирішенні кордебалету або ансамблю. Далі

¹ Щоправда, в рукописі загальну тричастинну будову «Чекання» – *BCB* – обрамляють більш спокійні пластичні епізоди *A* (ц. 46, 82). Вони виростають із плавного, широкого діапазону «випрямленого» мотиву, спорідненого з мотивом чайки-душі (лейтінтонації першої частини). Його розгортання нагадує поступовий вихід кордебалету або наближення до центру сцени (*entree*) когось із героїв (можливо, Меннерса, або іншого негідника).

(ц. 50) остинатний потік «прикрашається» філіруванням окремих звуків короткого, похідного від основного, мотиву, які стрімко наближаються і згортаються, викликаючи асоціації з постійним залякуванням. Ланцюгова повторність містить елементи варіаційності і має вигляд поліостинатності вертикального й горизонтального параметрів. Таке вільне остинато було одним із найвитонченіших і найскладніших відкриттів композиторської практики ХХ століття. «Усвідомлення остинатності як певного “антирозвитку” (І. Стравінський), як можливого засобу образної передачі константних умовно незмінних і певною мірою статичних даностей життя – це, по суті, відкриття цілого семантичного кола. Одночасно виникає можливість передати діалектичну рухливість умовно-статичного й “незмінного”, що постійно перебуває у змістовій взаємодії з ідеєю варіантного оновлення, тобто розвитку»¹. Тут виникають і перетинаються хореографічні й інструментально-симфонічні сутності: «вільне остинато» та «вільна пластика» одержують беззаперечні підстави для співіснування. Зміна, поєднана з повтором, несе нову інформацію. Таким чином пластика може висловлювати не тільки притаманну їй емоцію, а й зміст. Симфонічна остинатність і пластичний танок, який ґрунтується на варіантному повторі, нагадують утілення мрії Жана-Жоржа Новерра про пантомімічний дієвий танок.

Черговий варіант основного мотиву (ц. 51) збагачується речитативно-репетиційною «інкрустацією». Далі (ц. 56) до нього приєднується скандування «акордів відчаю» з першої частини (ц. 2, мотив № 3) – своєрідний «контрнаступ» або самозахист. Доведений до кульмінації, він раптово зникає,

¹ Задерацький В. В. Сонористичне перетворення принципу остинатності у творчості Олів'є Мессіана // Українське музикознавство: щорічник. Київ: Муз. Україна, 1979. № 14. С. 105.

залишивши перегуки пересмішників. Чергова хвиля розвитку – динамічне й оркестрове крещендо – поєднується із хвилиною сум'яття, душевного розпачу і зупиняє цілеспрямовану агресивну навалу перед центральним контрастним «кадром»¹. У тиші *piano* (ц. 64) на пульсуючому остинато арфового кластера піднімається вгору випрямлений і обернений мотив Мрії – в образному плані – аналог балетного *Adagio* з підтримками, або, якщо трактувати мрію у традиційному плані «сну» – початок *pas de deux*. Так реалізується загальна ідея про непереможність і силу віри й краси. Психологічним центром «Чекання» (і середнім розділом форми) є вокальний епізод, який вербально доповнює музичну та пластичну інтонаційні лінії. Водночас у драматургії частини цей розділ виконує функцію ліричної кульмінації, у якій в оточенні дієвих сцен розкривається психологічний стан героїні. Остинатний принцип у ньому проявляється у чергуванні різних, контрапунктично викладених пластів тематизму.

В авторському екземплярі клавіру збереглися варіанти цього епізоду без вокальної партії і такий, у якому сопрано звучить без тексту. Вони свідчать про тривалий процес пошуку композитором шляхів втілення свого задуму. На жаль, часову послідовність цих правок уже не можна з'ясувати.

Суттєво скорочена реприза основного образу «зла» символізує його безсилля перед вірністю мрії та симфонізує струнку концентричну форму. Хореографічна форма другої частини нагадує *Grand pas* дієвого складу, з обов'язковим експозиційним *entre*, різноманітними формами поліфонічного танцю, варіаціями, *Adagio*.

У частині третій – «Зустріч» – розвивається намічена в експозиційних частинах симфонії тема одухотво-

¹ Із крайніми розділами частини центральний фрагмент контрастує і в темповому відношенні, протиставляючи моторному *Moderato* концентричну темпову послідовність *Andante cantabile* – *Adagio* – *Agitato* – *Adagio* – *Andante cantabile* ліричних побудов.

реного сприйняття героїнею навколишньої природи. Її форма поєднує ознаки репризної тричастинності та варіаційності. Нічне море, зоряне небо стають співбесідниками дівчини, яку хвилюють тривожні й радісні передчуття. З першими променями світанку збудеться її мрія: до берега рибальського селища наближається корабель з пурпуровими вітрилами. Грей і Ассоль знайдуть одне одного.

Після «крупного плану» другої частини третя сприймається як план дальній, за змістом – синтезуюча реприза другого плану стосовно всього циклу¹, а за хореографічною формою – як фінал другого акту. На це вказує і архітектоніка твору: перша частина = 14 хвилин, друга – 9, третя – 8 хвилин; і природний перехід на *piano* від другої до третьої частини, відсутність авторської подвійної лінії в кінці другої частини балету (а автор був надзвичайно точним, до педантичності пунктуальним щодо письмового викладу своєї думки). Варіаційна форма першого розділу третьої частини – *Tranquillo* (ц. 85) спирається на принцип «вільного остинато» і ґрунтується на темі моря, започаткованій у коді першої частини твору. Другий розділ – *Moderato, agitato* (ц. 100) починається як буквальный повтор вступної побудови циклу з концентрованим викладенням основної ритмо-мелодичної інтонації. У розвитку ще раз повторюються образи зла та мрії з першої частини. В останньому розділі «Зустрічі» *Estatico con espressivo* (ц. 104) – схрещенням вальсової та колискової ритмоформул з образу мрії (першої частини) породжується баркарольний тип фактури супроводу. Його функція як змістовної кульмінації циклу посилюється дуєтом вокальних тембрів сопрано й тенора, що дзвіночками підноситься над прозорим звучанням оркестру. Таким екстатичним апофеозом композитор закінчує свою розповідь.

¹ За схемою: теза – антитеза – синтез.

Ко да «Ассоль» з невеликими змінами використана у пізній симфонії В. Губаренка «De profundis», у якій в годину довгоочікуваної зустрічі Поета з Україною як символ вивільнення душі також звучить дует тенора й сопрано. Повторенням епізоду підтверджується піднесеність душі, її обов'язкова нагорода після життєвих випробувань. Як символічна душа, Ассоль також одержує обіцяне воздаяння. Про її нагороду, на противагу ситуації, традиції, моді, уважний читач В. Губаренко дізнався в О. Гріна.

Новизна симфонії-балету полягала у поєднанні принципів симфонічного розвитку, елементів драматургії кіномистецтва («монтажність», контраст епізодів), глибокої внутрішньої пластичності. Остання складова виникає за допомогою акцентного ритму та його розвитку. Для посилення й підкреслення виразності ритмопластичних інтонацій композитор використовує ударні інструменти. Вони диференціюють музичні пласти і забарвлюють пульсацію відповідно до психологічної ситуації. Протистояння двох образних сфер – ворожого середовища і романтичної мрії також вирішене через розвиток ритмо-інтонаційних комплексів. «Зло», широко експоноване у безлічі варіантів, виростає з початкових інтонацій твору (з розміреного остинато вступу та характерного мотиву струнних у четвертому такті) і постійно змінюється, розвиваючись від епізоду до епізоду. У рецензії С. Олтаржевської¹ згадується про 17 метро-ритмічних трансформацій цієї образної сфери – широку основу для гротескного танцю. Серед них:

– остинатний репетиційний секундовий кластер, викладений рівними вісімками – глум, що вперше з'являється у другому такті (ц. 2); він, скандуючи на кресендо гостродисонансне утворення, викликає асоціацію із нахабним викликом, залякуванням, знуцанням;

¹ Олтаржевська С. Прем'єра симфонії-балету // Культура і життя. 1979. 13 грудня. С. 6.

– мотив здивування, у якому використано той самий ритмічний рисунок у розширеному до малої терції діапазоні і з зупинкою на висхідній малосекундовій інтонації (ц. 4);

– малосекундовий пульсуючий остинатний кластер, що створює в розробці стан тривоги (ц. 15);

– безапеляційно стверджуючий низхідний хід рівних шістнадцяток чистими квартами в останній чверті такту (четвертий такт від ц. 15) та його модифікації (із зупинкою на сильній долі та варіантною кількістю звуків);

– висхідний горизонтально розгорнутий секундовий кластер (ц. 16), що спалахує миттєво, як блискавка, у коротких мотивах шістнадцяток; обернений напрям руху та інтервальна послідовність споріднює його з мотивом чайки-душі.

– розірваний паузами ритмічний варіант мотиву **a** (ц. 16, *Duramente*);

– висхідний хроматичний кластерний мотив, спрямований до сильної долі (чотири такти до ц. 17);

– репетиційний мотив «заперечення», що складається з чотирьох шістнадцяток і щоразу починається низхідною малою секундою (ц. 19);

– періодичний акцентний заклично вольовий мотив тромбонів (мотив сили, ц. 29, *Risolto*).

– презирливо-запитальний мотив парної метрики (ц. 46);

– остинатний стакатний знущально-сміховий мотив тритонового діапазону (ц. 47), що образно нагадує послаблений мотив глуму (ц. 2);

– вкрадливе стакато із пропуском сильної долі (ц. 49), що асоціюється із прихованою підлістю;

– низхідний горизонтально розгорнутий секундовий кластер, що поєднує динамічне «наближення» (крещендо) мотиву **a** й основну дисонантну суть (ц. 50);

– двотактовий репетиційний мотив чверток, висхідний від малої терції (ц. 51) та ін.

В усіх випадках композитор користується парною метрикою, остинатністю, «активним» спрямуванням до сильної долі. Численні мотиви викликають в уяві персоніфікований натовп доби язичництва. Таку розробленість сфери зла у В. Губаренка можна пояснити впливом «Весни священної» І. Стравінського, який, використовуючи жорсткі остинатні формули, показав криваву красу язичницького ритуалу. У В. Губаренка це проектується на сучасну бездуховність. У нескінченних метро-ритмічних трансформаціях основних мотивів реалізується підпорядкована симфонічному розвитку танцювальна (дансатна) складова твору.

Отже, наприкінці 70-х років ХХ століття в українській музиці з'явився перший зразок мікстового жанру симфонії-балету. Загальна тричастинна циклічна композиція, принцип монотематизму, на якому зводилися побудови всіх частин, активний розвиток і результативна трансформація тем, образна диференціація та контраст в експозиційних епізодах і синтез похідних тем у репризних розділах, образний контраст на рівні тем і частин, вільно трактована форма сонатного *Allegro* першої частини та принцип літературної програмності наближають «Ассоль» до жанру лірико-психологічної симфонії поемного типу. Змістовністю емоційно-поетичної музичної драматургії створено основу для високого симфонічного танцю.

До балетних ознак «Ассолі» належить драматургічна основа – умовний сценарій, поділ на частини, що відповідають актам балетного спектаклю, чітка внутрішня структура частин, яка подібна до чергування сцен та номерів, і, найголовніше – дансатність.

Специфіка музичної основи першого зразка симфонії-балету полягає в характерному поліфонічному типі матеріалу і його організації. Лінійним розвитком мотивів інструментального походження визначено якість партитури, далекі від традиційних балетних побудов, навіть характерного

типу. Незначна кількість символічних ритмічних формул (колискова, вальс, фанфара, речитація) у напруженому плинні розвитку «нейтралізується» навалом активних остинатних мотивів. Ритм як носій змісту, дії, емоції, фізіологічний імпульс руху стає основою модифікованої дансантиності, що проявляється у вигляді виразної змістовності. У цьому вимірі вона також максимально наближається до основного показника музичного твору – симфонізму. Виняткові у цьому творі прояви дансантиності як пластичності наближають її до значення вокальної якості, кантилени.

Традиційно усвідомлюваної первинної дансантиності як якості музичного матеріалу з чіткою метричною пульсацією в партитурі немає. Натомість на різних рівнях діє її модифікація – дансантиність як базовий музичний принцип.

Найскладніша форма модифікованої дансантиності пов'язана з особливим статусом головної героїні, що несе свою мрію крізь вороже оточення. Ця дансантиність виявляється як творча настанова, як спонукання до дії.

На балетній сцені все розмаїття танцювальних ритмів, темп дії, структурне і метричне вирішення хореографічних епізодів визначається музикою. Однак збіг музичних і танцювальних ритмів для спектаклю не є обов'язковим. У цьому випадку музичним текстом передбачено саме таку можливість, продемонстровано паралельний плин асинхронних ритмічних ліній або метрів. Це комбінації остинатного мотиву дзвону та поривчастої лінії головної партії першої частини, принциповий різнобій вальсової ритмоформули та «східного» мотиву побічної партії (ц. 9) тощо. Найчастіше поєднуються остинатні та дієві мотиви, але часто така незалежність виникає як результат поліфонічного розвитку контрастних мотивів-образів.

Контрастним протиставленням образних сфер на різних рівнях визначено кадрову («монтажну») драматургію «Пурпурових вітрил» – яскраву ознаку кінематографічного

впливу. Це відчувається на прикладі образного контрасту частин, чергуванні «масових» поліфонічних сцен та сольних епізодів, побутових та ірреально-фантастичних розділів форми, і в доборі матеріалу, у якому протистоять теми пісенного та інструментального походження, ліричний мотив і тема «агресивного» характеру, пластична і кутаста лінії. «Кадровість», зміна картин могли би бути ознаками епічного симфонізму, але властива «монтажній» драматургії експозиційність тут заперечується психологічним розвитком сюжету, долається драматизмом окремих епізодів, тематичними арками, активним монотематичним розвитком, наскрізними мотивами та їх драматургічною спрямованістю на сюжетну кульмінацію третьої частини.

Безперервна низка випробувань наближає твір до типу безсюжетного балету. Наявність недеklarованого у жанровому синтезі третього компоненту – вокалу, чужого як для симфонії, так і для балету, наближає твір до кантатного чи навіть оперного жанру. Такі приклади траплялися в історії музики і можуть трактуватися як рудиментарні явища («Торжество Вакха» О. Даргомижського, «Спляча красуня» П. Чайковського), з активізацією у ХХ столітті (І. Стравінський). У самого ж В. Губаренка подібне поєднання виникне у хореографічних сценах «Вій», у яких пісня Хоми сприймається як інший вимір простору-часу. Але в останньому випадку використана опозиція язичництво – християнство, а в «Ассоль» божественне – інфернальне (світ занурений у зло), тут пронизлива туга за втраченим раєм (вокал) сприймається як моління *de profundis*.

Ознаки симфонії-балету – нового явища, започаткованого в Україні «Ассоль» В. Губаренка, склалися в систему у наступних творах автора. За «Ассоллю з'явилися симфонії-балети «Зелені святки» і «Liebestod».

А ідея мрії, закладена у творі Олександра Гріна, продовжує знаходити пластичні транскрипції до нашого часу.

У 2008 році Херсонський музично-драматичний театр імені Миколи Куліша показав пластичну феєрію «Червоні вітрила» (лібрето і постановка Олександра Бельського, музичне оформлення Антоніни Бельської, балетмейстер Юрій Бусс).

У 2013 році балет «Ассоль» композитора Володимира Савчика було поставлено в Білоруському державному академічному музичному театрі (автор лібрето і балетмейстер-постановник – народний артист Білорусі Володимир Іванов).

Цей грінівський сюжет і сьогодні знаходить нові музично-сценічні втілення.

4.1.2. «Зелені святки»: танцювальність у контексті жанрової моделі великої симфонії

Новим твором В. Губаренко продовжив розробляти гоголівську тему. Його назва, на перший погляд, нагадувала першу частину балету «Майська ніч» (ор. 41), над яким композитор працював наприкінці 1980-х років. У той час з об'єктивних обставин твір не побачив сцени, і матеріал, не реалізований на сцені, частково увійшов до симфонічного балету «Зелені святки» ор. 44, що був представлений на суд слухачів 1992 року.

Чотири частини «Зелених святків» – «Вулиця», «Русалки», «Звірячі розгри», «Благослови, мати» – поєднані за принципом образно-поетичного контрасту і при хореографічному втіленні утворили би одноактний балет у чотирьох картинах. Образно-тематична ємність насиченого сюжету повнометражного балету «вписалась» у симфонічну парадигму традиційного чотирьохчастинного циклу із класичною послідовністю частин: сонатне *Allegro*, *Adagio*, скерцо та фінал. Реальні й фантастичні, побутові й обрядові замальовки були тісно пов'язані з народною твор-

чістю, звичаями, образним строєм українського епосу і ви-кликали в уяві слухача вкорінені у підсвідомості яскраві образи національного фольклору. У творі велику роль віді-гравали звуконаслідування, пейзажний звукопис, обрядові елементи і стали типи висловлювання: заклички, пісні, хоро-води, медитації, танці, характерні пантомімічні речитативи.

«Зелені святки» виявляють і риси народного харак-теру: викликають чіткі програмні асоціації, демонструють епізоди побутові (перша частина), пейзажно-психологічні (друга частина), жанрово-фантастичні (третья частина), обря-дові (четверта частина).

Зрима атмосфера, змальована Миколою Гоголем, вимагає від хореографа чіткої реалізації змістовного плану музики. **Перша частина – «Вулиця»** (*Sostenuto, соль-бемоль мажор*) – намальована ледь не з натури жан-рово-характерна побутова сцена гулянки молоді, що ґрунту-ється на остинатній розміреній пульсації. Вона – сам рух: то спокійний, то удавано байдужий, то лукаво-зацікавлений чи стихійно-танцювальний. Дансантизм тут можна вба-чати на зовсім різних рівнях: від первинного (розмірена пульсація), традиційного (ритмоформула гопака) до «дан-сантистності як розвитку балетної дії».

Остинатний хід вступу (*велика терція – велика секунда – чиста кварта*) – у загальному висхідному на-прямку пронизує всю першу частину твору, імітуючи роз-мірені обережні «кроки». Спочатку вкрадливі – *piano*, у контрафагота й арфи, низьких струнних *pizzicato*, згодом упевнено-поважні – у тих же струнних, але *arco*, у міксті з низькою міддю; часом пружні, ритмічно подрібнені, син-коповані («з підскоком»); вони постійно підпорядковані широкому тембровому діапазону та загальному танцюваль-ному руху «Вулиці». На первинну танцювальність тут вка-зують квадратність, періодичність, остинатність, акцент-ність. У вступі започатковано весь майбутній тематичний

матеріал частини, що виростає з мотиву «кроків». Значимість цієї поспівки настільки велика, що «луна» від неї сягає останніх частин твору, а всі інші похідні тематичні утворення, несучи узагальнену образність, у процесі розвитку багаторазово видозмінюються, стають самодостатніми і взаємодіють із «лейтмотивом кроків», аж до зворотного впливу на останній. Інтонаційне зерно із модифікаціями несе в собі «знак родового коріння»¹ і «сходить» паростками тематизму в усіх наступних частинах. Цілісність і єдність твору спирається на цей принцип.

Далі (т. 9) звучить низхідна поспівка англійського ріжка, яка постійно «обертається» в межах терції – початкової інтонації основного мотиву. Нове утворення періодично акцентоване октавними форшлагами гобоїв та гліссандо флейт і скрипок. Його настирне проведення разом з остинатним тріольним хроматичним мотивом кларнетів нагадує звучання і скрипіння ліри, вписане до танцювального «гудіння» молодечого гуляння (форшлагги – короткі й довгі у подальшому розвитку теж набудуть самодостатності, відіграють значну роль у пейзажних та передкульмінаційних зонах як засіб збудження, активізації матеріалу).

Третій образний «обертон» вступу – танцювально-скерцозного, гопакового походження завжди «вбраний» у валторновий тембр, виконується *forte* і сприймається як заклик, запрошення до танцю. Підкреслений ритмічним подрібненням початок і висхідна хореїчна «запитальна» терцієва інтонація кінця мотиву підхоплюється загальним радісним танцювальним галасом оркестру («вулиці»). Останнє стисле проведення всіх мотивів вступу на крещендо підводить до зміни тональності і початку «дійства». Його будова нагадує вільно трактовану форму сонатного *Allegro*,

¹ Дроч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. С. 89.

у якій між основними темами «хороводу» (головна партія, *сі-бемоль мажор*, ц. 5) та заклику на тлі швидкого танцювального мотиву (побічна партія, *Ges dur*, ц. 8 партитури) вплетені сюжетно-ілюзорні мотиви.

Хвалькувато-нахабний низхідний вигук тромбонів (шостий такт до ц. 12), дисонантне (великими септимами) проведення теми «заклику»; епізод боротьби (ц. 15); кумедний речитатив-ретирування фагота (перед ц. 19) – ці та багато інших промовистих знахідок в музиці сприймаються як вторгнення пантомімічних епізодів в організовану балетну тканину. Різними типами руху – від кроку до танцю – уся перша частина нагадує дивертисмент. У коді сонатного *Allegro (сі-бемоль мажор*, ц. 24) загальний напружений плин розвитку раптово уривається тричі повтореним напружено-драматичним «запитанням» солюючих альтів і віолончелі. Вторгнення далекої тональності (*мі мінор*) і стрімкий спад динаміки як хвиля холодного повітря переводять події в інший план. Виразний контрастний тематизм коди може слугувати матеріалом для пантомімічної зв'язки із другою частиною симфонічного циклу. В усіх випадках сюжетні аналогії з гоголівськими текстами поглиблюють візуальні уявлення, викликані музикою.

Як промінь світла посилює темряву, так пристрасний благаючий голос віолончелі соло підкреслює безлюдність пейзажу при переході до **другої частини** симфонії-балету – «**Русалки**» (*Sostenuto*). Безнадійні низхідні малі секунди наголошуються у цьому монолозі. Можливо, то голос Панночки лунає в нічній тиші? Монотемброве звучання струнних у композитора завжди символізувало сферу витонченої інтимної лірики. Інтонаційна виразність, «зримість», пейзажний звукопис створюють ґрунт для статичної фантастичної сцени. Ірреальне мерехтіння холодного місячного сяйва винахідливо передано поліритмічним викладенням хроматичного мотиву струнних *pizzicato* (ц. 26).

Його вертикальним варіантом – остинатними секундами арф – зображуються тихі сплески хвиль, що тануть у повітрі. При сценічній реалізації це благодатний ґрунт для використання освітлювальних ефектів, для реалізації скрябінської ідеї світломузичного синтезу.

Доручена двом кларнетам сумна лірична пісня, що спочатку нагадує колискову¹, довго пливе над поліритмічним шелестом, відгукується тембровою луною фагота, англійського ріжка, валторни, розчиняється у хвилях тріолей, відбивається низьким хоралом струнних, немов у дзеркалі озера. Характер музики, тембровий колорит викликають асоціації з царством тіней – Елізіумом. При сценічному втіленні тут мали би бути варіації (*Adagio*).

Вузлова велика секунда з мотиву «кроків» першої частини оспівується і розростається до ширших інтервальних ходів. Далі (ц. 31) метрика пісні змінюється на тридольну, підпорядковується «диханню» природи, її хвилюванню. В епізоді *Andantino* варіаційний розвиток мелодії приводить до появи нового мотиву, що більше нагадує не пісню, а пристрасний монолог, змальований схвильованим і напруженим звучанням англійського ріжка у високому регістрі. Це, напевно, найяскравіший приклад психологізації пейзажу у творі. Ямбічні «благання русалок» (ц. 37) комплементарно поєднані з драматизованими (малі нони замість малих секст) інтонаціями Панночки. Розділ завершується рішучим проведенням трубами збільшеної мелодії пісні.

Форма другої частини наближається до тричастинної. Перший розділ (ц. 26, *Sostenuto, doloroso*) становлять темброві варіації на матеріалі пісні; другий розділ – епізод вільної побудови на імпровізованому варіанті пісні в англійського ріжка, згодом у гобоя та флейти, але схвильовано-

¹ Інтонаційна спорідненість із початковим мотивом романсу Олександра Бородіна «Пісня тёмного леса» у підготованого слухача посилює і закріплює пейзажні алузії.

декламаційного характеру: музичні варіації складають основу *Adagio*, типового балетного «сну» (ц. 31, *Andantino*). У момент кульмінації весь інтонаційний матеріал частини поєднується (третій розділ, ц. 37, *Piu mosso, agitato*), його розвиток змінюється швидким оркестровим крещендо на викладеному секстолями мотиві «шелесту» і завершується хвилеподібним гліссандо арф. У тиші – немов звідусіль – лунають і тануть драматичні речитативні інтонації закликів-молінь. Так варіаційна з ознаками тричастинності форма в оточенні виразних мовленнєвих фраз шляхом розростання секундово-терцієвої інтонації набуває сюжетного змісту («розвиток балетної дії»), драматизується, стає завершеним симфонічним епізодом циклу. Внутрішня музична будова і глибока інтонаційна виразність дають змогу припустити появу в хореографічному плані класичної форми *Pas de deux*, із варіаціями *terre a terre* солістів, щоправда, без коди.

Третя частина «Зелених святко» – «Звірячі розгри» (*Allegro non troppo*) – типове симфонічне скерцо. «Явище ізольованого музичного ритму»¹, відоме у танцювальному фольклорі ще у прадавні часи. Тоді танці виконувалися під акомпанемент одних лише ударних інструментів. У тембровій палітрі Третьої частини переважають ударні та дерев'яні духові інструменти. Головним серед засобів виразності є ритм, в образній сфері взаємодіють, з одного боку, відчайдушні танцювальні та задушевні пісенні мотиви, а з іншого – низка ірреальних образів. Останні переважають, що, за музичним матеріалом, відповідає фіналу Першої дії «Майської ночі» – «Сатанинська кара» («Сатанинские наваждения»), а за образами, нагадує сцени перевдягання з «Майської ночі» М. Гоголя чи моторошний епізод із його «Пропалої грамоти». Серед «фантастичних» мотивів – гліссандо ксилофона в межах децими, сухий ста-

¹ Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 36.

катний висхідний мотив дерев'яних і струнних, постійна «механічна» пульсація горизонтальних і вертикальних секунд, специфічні тембри бонга, коробочки, малого барабана. Обидві сфери взаємодіють, впливаючи одна на одну, створюючи уявлення про спілкування, гри в піжмурки, «ігрищ» із нечистою силою. Форма третьої частини наближається до рондо зі вступом і кодою. Уже в перших восьми тактах вступу на інтонаційному рівні закладено майбутній образний конфлікт. Секундовий стакатний мотив «стук» в міксті литаври та низької міді протиставлений природному диханню терції у струнних гліссандо. Увесь наступний розвиток будується на тембрових і ритмічних трансформаціях першого елемента і ланцюговому варіюванні – другого. Загальна форма частини – рондо – будується за формулою: $ABA^1CA^2DA^3EA^4$. В епізоді *D* (ц. 50), без застосування звуконаслідувальних чи звукообразжальних засобів виразно проходить низка різних емоційних етапів психологічного «поєдинку» зі смертю чи з «нечистою силою»: умовляння, залякування, погрози, заперечення, тріумф... Це досягається звичайними засобами на зразок оркестрового крещендо, перегуків груп чи солістів, філірування звука в мідних інструментах, різкими зривами динаміки тощо. Але результат поєднання цих нескладних засобів вражає силою емоційного впливу, зримістю сюжетного розвитку. Значну роль відіграють також виразні мелодичні мотиви позитивної, реальної сфери. Здебільшого вони мають жанрові ознаки і є трансформацією лейтмотиву різних «поколінь».

Четверта частина (*Andante con anima*) має назву «**Благослови, мати**». Як фінал циклу, вона виконує функцію синтезуючої репризи. Як безсюжетний, розімкнений у вічність статичний обрядовий символ, вона найбільше нагадує фінальний балетний апофеоз. Чистота і прозорість її акварельних кольорів викликають у пам'яті ідею аристотелівського катарсису: смерті немає, усе є життя. Тематичні

«арки» міцно зв'язують фінал з усіма попередніми частинами, формуючи струнку структуру. У хореографічному плані тут можливе фольклорно-етнографічне або символічне вирішення, але в обох випадках із використанням елементів української народної хореографічної лексики.

Перебіг частини безпосередньо пов'язаний з обрядами «русалій» – «зелених святок», які, за язичницькими уявленнями, мали збільшити родючість матері-землі. На зеленому тижні прикрашали клечанням житло, «завивали» берізку, дівчата ворожили, пускали вінки на воду, водили хороводи. Фантастичні звучання вступу, у якому примарно тремтять флажолети струнних, квилять форшлаги дерев'яних, нагадує про водойми арфа і «дзвенить» пташиним співом повітря, – теж, як і друга частина симфонії-балету, є психологізованим пейзажем. Тільки цього разу він не тривожно-драматичний, а блаженно-світлий, ліричний. Як уособлення єдності людини і природи звучить пісня, доручена двом гобоям. Порівняння з пісенною мелодією другої частини теж дає «просвітлений» результат. У пасторальній мелодії фіналу залишилися інтонації веснянки, винесеної у назву частини, але її характер завдяки темпу й тембру став ліричним, мрійливим, через ритмічну неоднорідність утратив урочистість. Перший розділ форми є варіаціями на дві теми (варіант куплетно-варіаційної форми). Із «піснею» чергується мелодія скрипки скерцозно-танцювального характеру. Принципова монологічність викладу, широке мотивне варіювання, високий регістр нагадують про сферу ірреального: русалки, лісовики, потерчата – світ фантастичних істот, що завжди існував поряд з нашими пращурами, допомагав чи загрожував їм. Причетність мелодії до низки їхніх характеристик пояснюється також абсолютною спорідненістю мотиву зі вступним елементом рефрену третьої частини (наприклад, т. 13 до ц. 48).

У середньому розділі загальної тричастинної конструкції – *Agitato*, ц. 61 – не тільки експонуються реальний та фантастичний плани поетичного світу, а й, як і у другій частині, показане їх співіснування. На тлі схвильованого, навіть тривожного ритму (остинатний пунктир у дерев'яних і арфи) виникає діалог інтонаційних варіантів «пісні» та напружено-драматичного мотиву солюючої віолончелі з крайніх розділів другої частини. Їх симфонічний розвиток приводить до кульмінації, виникає новий тематичний матеріал, яким підсумовуються ознаки всіх образів частини.

Третій розділ (ц. 67 партитури) знову повертає дію до початкового темпу *Andante* і пісенного матеріалу. Але після першого одностайного проведення чергового варіанту пісні (він також має спільні риси з іншими піснями троїцького циклу, наприклад, «Зав'ю вінки» зі збірника Олександра Рубця) практично нова тема у подальшому викладається двоголосно, обплітається підголосками. Імітаційна фактура нагадує традиції хорового виконання, а незмінне проведення більшістю оркестрових голосів – навіть валторнами і тромбонами – складає матеріал у форму оркестрових (тембрових) варіацій. Неспішний рух, постійне повернення мелодії асоціюються із танечними кружляннями. Це відповідає авторському задуму: в автографі партитури над початком цього розділу (ц. 67, *Andantino*), помічено «Хоровод». Його тема має в основі знайомі з першої частини інтонації терції, секунди та кварта, спрямовані у висхідному напрямку. Але тут ритмічний рисунок більш індивідуалізований, доповнений підголосками і створює ефект постійного збільшення учасників танцю. У світлій і прозорій коді частини (ц. 75), у якій використані *pianissimo* високі інструменти всіх оркестрових груп, продовжено оспівування терцієво-секундових інтонацій у межах квінти. Характерну для народної музики ладову невизначеність (постійне уникання терції ладу) розв'язує канон двох труб, що лине,

немов здалеку, прозорим повітрям. Пейзажна замальовка завершується перегуками гобоя і труби *pianissimo*, у яких упізнаються ті ж самі інтонації секунди і терції з основного мотиву твору, але вже в низхідному напрямку. Так закінчується весна, і замикається коло монотематичного розвитку великої оркестрової партитури.

Балет «Майська ніч» невеликий за обсягом – має всього дві картини, причому вся друга його частина за структурою є фрагментарною репрізою.

У першій частині «Зелених святків» використано фрагменти тематизму клавiру опери від ц. 17 («Вечір на вулицях села»), що в партитурі балету-симфонії позначено ц. 2, та від ц. 26 тієї ж сцени (партитура, ц. 17).

Мотиви сцени «Шумно понісся гурт хлопців по вулицям села» (ц. 93 клавiру) з'являються у партитурі від ц. 6. Матеріал сцени Винокура і Своячениці (клавiр, ц. 97) звучить від перших тактів партитури до ц. 3).

Фрагмент клавiру від ц. 32 «Танцює старий Каленик» використано у цц. 9–12 партитури, але у більш складних побудовах (наприклад, рондоподібна форма замість репрізної тричастинності).

У другій частині використано матеріал клавiру: ц. 47 (сцена «Місячна ніч на березі озера») – ц. 26 партитури; ц. 138 («Розповідь Панночки») – ц. 31 партитури; ц. 170 (сцена «Перерване побачення») – ц. 37 партитури.

У третій частині використаний тематизм сцени «Сатанинська кара», а у фіналі звучать мелодії сцени «Левко і Ганна» і вступна сцена балету. Тобто, до симфонії-балету «Зелені святки» залучено увесь матеріал балету, а не тільки з першої частини: не операція «виділення фрагмента», а концентрація тематизму.

Унаслідок такого перекомпонування виникає нова художня цілісність, підпорядкована зовсім іншим настановам. Якщо в балеті реально простежуються лейтмотивні тематич-

ні утворення, то в «Зелених святках» відбувається нонперсоніфікація матеріалу. У балеті автор передбачив хореографічні форми (варіації, адажіо, сцени тощо), а партитура повністю підпорядкована симфонічному плану розвитку. Обрядовий план, виокремлений у балеті на кшталт епічної тематичної арки, у партитурі використаний як робочий матеріал.

«Зелені святки» є цілісним за формою великим симфонічним твором з яскравою експресією образного змісту. Епічний характер сюжету і тип його викладення зберігає домінуюче положення протягом усього циклу. Безконфліктна драматургія реалізується з використанням тематичних «арок» та переважно варіаційного типу розвитку. Варіаційність має ланцюговий характер, коли похідні від основного мотиву теми (образи, інтонації), продовжують утворювати власні (інтонаційні, тематичні, образні) варіанти, які взаємодіють між собою (по горизонталі) та з утвореннями інших «поколінь» лейтмотиву (по вертикалі). Для прикладу можна простежити становлення танцювального мотиву першої частини, що веде початок від валторнових інтонацій вступу: від виокремлення (ц. 6), розвитку (ц. 9), через активну розробку впродовж усієї третьої частини, до відгомону інтонацій у коді четвертої частини (ц. 78). Таким же наскрізним є мотив гліссандо струнних, валторни або ксилофона, що мандрує через першу, третю та четверту частини. Друга частина – «Русалки» – є образною антитезою, і крім інтонаційних, не має інших зв'язків із сусідніми частинами твору. Проте мотивом драматичного речитативу, образними і жанровими планами, вона поєднується з фіналом симфонії-балету. Так уся партитура пронизана наскрізним розвитком споріднених мотивів.

«Зелені святки» – найчистіший варіант жанрового типу симфонічного циклу серед усіх симфоній-балетів В. Губаренка. Водночас у послідовності різних типів руху тут проглядають риси дивертисменту, а ієрархія частин –

видима. Однак дивертисментність розмита буттям, а кожна частина самодостатня, як форма буття. Чим ближче до симфонії, тим далі від неї дивертисмент.

Численні сольні каденції «Зелених святок» надають твору ознак концертності барокового типу, що змушує згадати жанр *Concerto grosso*.

В «Ассоль» дансантиність підпорядкована розкриттю ідеї і розчиняється у симфонічному розгортанні. У «Зелених святках» дансантиність наявна як така і є самодостатнім компонентом, який не підпорядковується симфонії.

4.1.3. «Liebestod»: перетворення дансантиної парадигми на основі поемного симфонізму

Витоки третього твору, позначеного автором як симфонія-балет, сягають останньої чверті ХХ століття. На цей час традиційна циклічність уже давно не була для симфонії обов'язковою композиційною моделлю. Новий твір виявився одночастинним і більше нагадував симфонічну поему. Джерелом його тематизму став матеріал ліричних сцен – опери для двох солістів та великого симфонічного оркестру «Альпійська балада» (1984), написаної за однойменною повістю Василя Бикова¹.

Опера Віталія Губаренка створювалася майже одночасно з балетом «Обов'язок, і віра, і любов». Загальна її тема – кохання на порозі смерті. Можна припустити, що паралельна робота над різножанровими полотнами вплинула на спільність тематизму; що пластичність і вокальність на певний час збіглися; що балетним мисленням коригувався тематизм оперний і навпаки, і дансантина якість була «закладена» в симфонії-балеті ще при народженні.

¹ 1967 року білоруський композитор Євгеній Глебов написав за цим літературним твором однойменний балет, що став репертуарним у наступні десять років.

А можливо, що музичний тематизм сценічного твору взагалі концентрується в ареалі пластичної виразності. Так чи інакше, жанровий експеримент 1997 року одержав назву «Liebestod» і був визначений як симфонія-балет.

Відбулося таке ж перетворення, яке спостерігалось при зміні оригінальної парадигми початкового задуму балету «Майська ніч» на симфонію-балет «Зелені святки», опери-балету «Вій» у хореографічні сцени однойменної назви. Тут В. Губаренко йшов від опери, у драматургії якої був дієвий оркестровий план. У протистоянні героїв та ворожого оточення він перетворювався на носія образу зовнішнього світу, фактично на третю дійову особу. Звучанням «альпійської симфонії» супроводжувався весь шлях утікачів¹.

Оркестровий план, «згущений» до ідеї симфонічного твору, експонує максимальне узагальнення почуттів і подій, утворює опозицію двох антагоністичних начал – зла та кохання, їхню взаємодію, розвиток людських почуттів.

Увесь тематизм «Liebestod»², усі варіанти його основних мотивів об'єднуються у дві антагоністичні групи: «кохання» та «небезпеки». Такий «розклад сил» одночастинного оркестрового задуму «вписався» у форму вільно трактованого сонатного *Allegro* з розгорнутою експозицією, активною компактною розробкою, скороченою дзеркальною репризою та кодою. Дві образно-тематичні сфери відповідають головній та побічній партіям музичного полотна. Моторика головної партії – образ зовнішнього світу – є сферою «небезпеки». Вона по-експресіоністськи загострена, зіткана із низки негативно забарвлених мотивів,

¹ Черкашина-Губаренко М. Р. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере // Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох: зб. ст.: у 2 т. Т. 1. Суми: Наука, 2002. С. 63.

² Проаналізовано за рукописною партитурою, яка зберігається в особистому архіві В. С. Губаренка.

несе з собою панічний страх, сум'яття, розгубленість, рух, тривогу, безнадію, страждання. І все це з перших тактів «контролюється», охоплюється, «накривається», ритмом сарабанди. Одразу виникає алюзія з бетховенським «Егмонтом». Рух, дорога, життя, мета – усе «придавлене» гнобителем, ворогом, злом. Характерний губаренківський ланцюговий тематизм, дещо подібний до шенбергового принципу «додатковості»¹, утворює безперервну лінію розвитку, вісуючи про важкий і водночас швидкий поквапливий рух нескінченним шляхом та постійну небезпеку. Оркестровий потік на крещендо, що починається від гетерофонічної лінії литавр і том-томів, поєднується з мотивом сарабанди і мобілізує, підкорює собі весь основний склад потрійного оркестру. Усе крокує в одному напрямку, слухняно втілюючи ідею, проголошену «злом». На довершення бетховенських асоціацій у середньому розділі головної партії (репризна тричастинність) прориваються і спадають хвилі плачу (ц. 12 партитури), ламентозних інтонацій, що зникають у судомах відчаю без відповіді, без допомоги, без зовнішньої реакції. Але дія викликає протидію, а тиск і гноблення – прагнення звільнитися від них. Із кристалізацією, визріванням мотивів (тт. 3–10) у головній партії чітко вирізняються дві контрастні лінії: активно акцентованого швидкого розміреного ритмічного остинато – теми гірської дороги, шляху, та похідного від ритму сарабанди хрестоподібного мелодичного утворення – мотиву «зла», що в подальшому утворить наскрізну лінію. Але порівняно з «Ассоль», у «Liebestod» зло іншого ґатунку, воно не стихійно-емоційне, а раціонально-впорядковане. У розвитку обидві лінії утворюють складні поліфонічні візерунки, «обростаючи» підголосками, мелодично споріднюючись і знов повертаючись до первинних станів.

¹ Брагіна Н. В. Художня концепція творів А. Шенберга // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. Вип. 31. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 327.

Негативізм головної партії проявляється і в тому, що зовнішній світ – природа – не співчуває героям. Антиромантичною трактовкою підкреслено беззахисність героїв, чим ще більше поглиблюється драматизм ситуації. Цікаво, що тема «зла», яка на початку імперативно заявляє про себе, стверджує, акцентує сильну долю, важко розширює діапазон по висхідній і досягає напружених висот септими, губиться або в наступному мотивному розвитку, або у крику верхньої тоніки (тобто не має логічного сумарного завершення, умисне незакінчена). Так утворюється драматургічна напруженість – очікування наступного проведення чи віддаленого завершення вислову, а в підсвідомість закладається ідея безплідності, безрезультатності негативу. У безперервному ланцюговому, сповненому поліфонічної комплементарності русі досить швидко визначаються квадратні побудови, мотивні цезури, репризи дрібних форм – те, що може знадобитися традиційній техніці та типовим формам балетного спектаклю. У хореографічному плані тут можлива грандіозна ансамблева сцена загального моторно-механістичного руху у стилі танцю модерн із використанням лінійних побудов та елементів пантоміми. Але складна філософська тема, висока узагальненість матеріалу вимагають нетрадиційного вирішення. Такій музиці повинна відповідати і нова хореографія, і нова сценографія.

А в середньому – ламентозному – розділі (цц. 12–18) головної партії за рахунок спаду динаміки, розрідження фактури та комплементарної ритміки виникає ефект «напливу», крупного плану, де можна уявити пластичний дует з елементами акторської гри за участю головних героїв, або доручену лише двом солістам.

Таке чергування контрастного матеріалу дає змогу передбачати в розвитку матеріалу номерну структуру, а репризність побудов – об'єднання їх у великі сцени, що досить типово для балету.

Побічна партія (цц. 25–35) має таку ж струнку тричастинну репризну будову, як і головна, але на противагу негативним образам останньої, її сфера – осередок світла, лірики, добра. Це – мрія, кохання, життя. На відміну від мрії-долі Ассоль, воно чуттєве, через свою матеріальність вразливе для зла і може бути зруйноване, знищене. Після безупинного моторного розвитку головної партії (образу небезпеки) тут панує відносна статика. Дія переноситься у сферу емоційно-психологічних станів, із типовою для традиційного балету мовою повільного (*Lento*) вальсу, викладеного у солюючого альтового саксофона (перша тема побічної партії). Тут проявляється зворотний процес конкретизації через танок. Прекрасна мелодія стає романтичним символом кохання, що природно утворюється мовою поетичного танцю. У середньому розділі побічної партії (ц. 30), позначеному зміною розміру (2/2), крупним планом відтворено образ мрії, спогаду. Розгортання у ньому пристрасних ліричних монологів у партіях віолончелей, а згодом у труб та скрипок, їх «оточення» тембрами дзвіночків, челести, арфи створює казкову атмосферу. Тричастинна репризна за музичною будовою сфера побічної партії – матеріал для *Pas de deux* – з *Adagio* та варіаціями солістки та соліста.

Розробковий епізод *Allegro energico* (ц. 37 партитури), починається матеріалом головної партії, позбавленим всеохоплюючого важкого ритму сарабанди, набуває ознак зловісного скерцо, своєрідного «мефісто-танку». Музична тканина насичується стакатним штрихом, перфорується паузами, оркестрові акценти підкріплюються можливостями литавр і великого барабану, напруженню сприяє тотальне панування секунди на всіх рівнях і динаміка, яка на короткому крещендо (тривалістю два такти) від *piano* досягає рівня *forte* – *fortissimo*. Дансантизм проявляється тут у суворій ритмічній організації безперервного остинатного руху, що повертає до сюжетних алузій дії – дороги в

горах, відчаю втікачів, лавини (звукообразальний епізод – цц. 43–44)¹.

Структурно завершений розділ розробки на матеріалі побічної партії (ц. 45) повністю переінструментований і нагадує про себе передусім вальсовою метрикою і тихою динамікою. Тема кохання доручається альтам. Але новий ступінь її розвитку виявляється в іншому мелодичному змісті: альт виконує зовсім нову мелодію, ніж це було досі. Вона подібна до розвиваючої частини теми кохання, проведеної саксофоном в експозиції (див. ц. 27). Захоплення, піднесеність змінюються стриманою лірикою і рефлексією. Зникає «казковий» тембр челести, а схвильовані паузами дзвіночки змовкають після проведення першого ж мотиву.

У середньому розділі – другій темі – побічної партії *Andantino con anima* (ц. 47) фоновий ланцюговий рух у валторн змушує думати радше про мрію серед суворих іспитів, ніж про епізод відпочинку. Тембр саксофона тут з'являється пізніше, після монологу альта, і теж із новим мелодичним матеріалом. Соло труби мелодично теж лише віддалено нагадує подібне в експозиції. Відбувається суттєва динамізація: змінюються мелодична лінія, тембри (віолончелі передує контрабас, а трубі – валторна), мелодії «кохання» та «мрії» зближуються інтонаційно. Явно помітні темброва драматургія та узагальнення через жанр: вальс – як символ кохання; скерцо-токата, що уособлює довкілля, зовнішній світ; сарабанда – як утілення зла. Ліричний матеріал цього епізоду знову викликає в уяві дует кохання з варіаціями солістів. Це може бути сон, марення, спогад про щастя, слабка надія, але на відміну від експозиції тут природа співчуває героям.

¹ І хоча творчість І. Стравінського не була близькою В. Губаренку, але натхнення породжували різні творчі знахідки, зокрема й відкриття автора «Весни» у галузі оркестрового письма та ритму, що виразно демонструє цей епізод.

Далі (ц. 54), в епізоді *alla breve* – *Un poco meno mosso, fortissimo* вісімками скандується тема зла. З цієї миті опозиційні сфери не протиставляються, а взаємодіють. Замість експозиційної оповіді тут діє жорстока реальність – зло проникає повсюдно і постає у «розчиненому» стані, звільнене від ритму сарабанди.

Дзеркальна реприза починається сумно заспокійливим матеріалом побічної партії – *Tempo di valse lento* – викладеним як комплементарний діалог бас-кларнета і саксофона, а згодом саксофона та двох гобоїв – як зримий образ хореографічного дуету. У ньому (ц. 56) до сумних роздумів додаються й акцентуються болючі висхідні септими – експресивні ознаки прощання. Струнні *pizzicato* акомпанують на *piano*, а потім підхоплюють, немов увічнюють, мелодію кохання. Власне в цьому тихому апофеозі і проявляється кульмінація розвитку почуттів – найважливішого за все на світі кохання.

Allegro energico – останнє проведення матеріалу головної партії. Стрімке крещендо до форте наближає кінець (ц. 60). На тлі остинато теми гірського шляху тромбони вигукують подрібнений мотив зла з розробки, який луною відгукується у флейт і ксилофона. Тема зла поєдналася з тематизмом шляху, і далі дороги немає.

«Liebestod» за образним наповненням, експресією викладення та кінематографічною кадровою монтажністю викликає асоціації з жанровим типом «*In Memoria*», що активно формується у ХХ столітті (Альфред Шнітке).

Три твори Віталія Губаренка, позначені як симфонії-балети, являють собою три абсолютно різні жанрові моделі. У хронологічній низці – «Ассоль», «Зелені святки», «Liebestod» – утворюється послідовність різних форм, що розкриває специфіку жанрового синтезу:

– Формально тричастинна, «Ассоль» більш близька до контрастно-складової двочастинності, використаної автором у Другій і Третій камерних симфоніях.

– «Зелені святки» – велика чотиричастинна програмна симфонія з усією необхідною атрибутикою: формами, послі-

довністю частин, обов'язковою контрастністю або антагонізмом образів, їхньою взаємодією; типова циклічна конструкція з повільним фіналом малерівського зразка.

– «Liebestod» – одночастинний твір у формі вільно трактованого сонатного *Allegro*, це фактично симфонічна поема із парадигмою одноактного балету. Але ще ближчий він до передпоемного жанру увертюри-фантазії.

В усіх випадках у музичній формі так чи інакше узагальнено позамузичний – літературний – чинник, що дає змогу уявити сценічне втілення у пластичному вирішенні. Дансантина якість музичного матеріалу реалізується за рахунок обов'язкової повторності, квадратності або завершеності (замкненості) побудов на різних рівнях (первинна якість), а її модифікації проявляються насамперед як розвиток балетної дії, при чіткій метричній пульсації – як якість музичного матеріалу, в інших випадках – як виразна змістовність та окремий прояв театральності.

Однак «балет стає балетом, реальним фактом мистецького процесу лише тоді, коли одержує сценічно-хореографічне втілення»¹. Симфонії-балети Віталія Губаренка, маючи блискуче концертне життя, жодного разу не потрапили на балетну сцену.

Звичайно, для виправдання відсутності сценічної «прописки» досконалих творів завжди знаходиться низка «об'єктивних» обставин (час, соціально-історичні умови, відсутність коштів), але композитор замислював симфонії-балети, і музика, що була призначена для сцени, а одержала визнання лише у концертному варіанті, можливо, лише вчасно не знайшла свого постановника. Адже балетні якості партитури не поступаються музичним, а її хореографічний потенціал просто не використовується.

¹ Загайкевич М. П. Балетний світ Віталія Губаренка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 68–69.

4.2. ОПЕРА-БАЛЕТ «ВІЙ»: ПЕРЕТВОРЕННЯ ДАНСАНТНОСТІ У СКЛАДНОМУ МІЖВИДОВОМУ СИНТЕЗИ

«Вій» Миколи Гоголя належить до найпривабливіших мистецьких сюжетів. Його глибина і багатозначність від часу створення провокували появу все нових і нових прочитань як лібретистами, так і композиторами. Ця проза викликала до життя оперні транскрипції Олександра Горелова (1897, Чернігів); Карела Моора (1903, Прага); Михайла Вериківського (1946); оперету, а по суті казку-феєрію Марка Кропивницького (1894), симфонічну поему Бориса Яновського (1899), постановки 1920-х років, що належали Остапу Вишні та Леоніду Улагай-Красовському, твори малих форм.

Епоха кіно не могла не зреагувати на скарби такого сюжету. Появу «Вія» на великому екрані глядачі сприйняли захоплено. Дебют Костянтина Єршова, який поставив фільм 1967 року¹, став, за нинішньою термінологією, явищем «резонансним». У творчості молодого режисера було започатковано низку фільмів із гострими моральними проблемами і психологічним дослідженням характерів, які завжди вирішувалися ліричними засобами. Серед акторських досягнень відзначали роботу Леоніда Куравльова² (Хома Брут), Наталії Варлей (Панна Сотниківна), Степана Шкурата (Сотник). Своїм успіхом фільм значною мірою завдячив і роботі художника Миколи Маркіна та оператора Федора Проворова. Стилю останнього завжди були притаманні високий професіоналізм, живописність, колористичних рішень, детальна розробка всіх елементів кадру і темпераментний світловий рисунок, що уповні проявилось в

¹ Ершов Константин Владимирович // Кино: энциклопедический словарь. Москва: Сов. энциклопедия, 1986. С. 138.

² Куравлёв Леонид Вячеславович // Там само. С. 222.

новій кінострічці. Музика Карена Хачатуряна відзначалася характерною гостротою, гротесковістю, а водночас поетичністю і ліризмом¹. Без сумніву, фільм був відомий Віталію Губаренку, який не міг не помітити своєрідне, щедро насичене пластикою і співом поетичне полотно. Колоритні живописні побутові сцени і моторошні ірреальні епізоди фільму надовго залишались у пам'яті.

В. Губаренко реалізував свій перший гоголівський задум неочікувано і нетрадиційно, немов поєднуючи національну традицію музично-театральної практики і сучасне йому пластичне бачення гоголівської прози: він звернувся до жанру опери-балету. Введення хореографічних номерів етнографічного плану до музичних спектаклів в Україні здавна було нормою, навіть правилом. Але водночас коріння цього феномена сягає кінця XVII ст. і пов'язане з традиціями французького музичного театру, з античністю, міфологією. Певним чином досвід і традиція відбилися у двох останніх операх Миколи Лисенка («Енеїда», 1910 та «Ноктюрн», 1912), у яких були намічені основні лінії жанрово-стильових новацій, зокрема поєднання оперної та балетної лексики. Поява опери-балету в Україні пов'язана з «Волзькою баладою» Германа Жуковського – зразком формального поєднання двох жанрів. На основі здобутків попередників Віталій Губаренко знайшов свою модель міксту, показав полярні сили, що самостійно діють у різних сферах. Вони співвідносяться за принципом день – ніч: опера – день, свідомість; балет – ніч, підсвідомість, із глибин якої і впливає свідомість. Далі міфологічна фабула розв'язується парадоксально. Фольклорний матеріал, який зазвичай вирішувався в етнографічному плані, композитор узагальнив до рівня міфу через накопичення дансантиності.

¹ Хачатурян Карен Суменович // Кино: энциклопедический словарь. Москва: Сов. энциклопедия. С. 465.

Лібрето нового «Вія» створили музикознавець Марина Черкашина-Губаренко та режисер Лев Михайлов. Керуючись заповітом Всеволода Мейерхольда бачити окремих творів автора в контексті усієї його спадщини, вони розширили сюжет повісті, додавши до нього фрагменти народнопоетичної творчості, пам'яток стародавньої української літератури, інших творів Миколи Гоголя та його старших сучасників¹.

Увагу авторів привернула до себе багатозначність літературного джерела і те, що минуле у творах Миколи Гоголя «дозволяє виявити головні риси народного характеру: невичерпний оптимізм, яскравість поетичного сприйняття, широту й розмах душі, вільної від усіляких догм»² Однак, при перенесенні на сцену, органічність поєднання реальних життєвих і побутових фрагментів із картинами фантастичного світу літературного оригіналу могла бути втрачена.

Саме цим застереженням аргументує вибір подвійного жанру М. Черкашина-Губаренко. Щоб зберегти «таємницю сюжету і стилю повісті Гоголя» у сценічному варіанті, «було знайдено поєднання опери з розвиненими вокальними партіями, яскравими масовими сценами, виразно змальованими сценічними характерами, і узагальненого балетно-симфонічного плану»³. Про необхідність балетної імплантації говорив і автор музики, пояснюючи, що «хореографія дозволяє робити переходи від яскравої побутовості, гумору,

¹ Петриченко М. В. Жанрово-драматургический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1992. С. 90–95.

² Губаренко В. С. А тепер «Вій» // Культура і життя. 1981. 5 квітня. С. 6.

³ Черкашина-Губаренко М. Р. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере // Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох: зб. ст.: у 2 т. Т. 1. Суми: Наука, 2002. С. 65.

поетичної лірики до таємничо-ірреального світу»¹. Танок Панночки, партія якої у спектаклі вирішена виключно хореографічними засобами, уміщений у контекст відчайдушно-радісних або побутово-активних епізодів партитури. Так жанрова подвійність, виявлена вже на першому етапі роботи над лібрето, трансформувалася в опозицію дансантиності та вокальності опери-балету: у союзі самостійних мистецтв узгоджувалися закони обох музично-театральних видів мистецтва. Водночас специфікою кожного з цих жанрів диференційоване побутове і фантастичне вже самою відмінністю своїх виражальних засобів.

Робота Віталія Губаренка над новим задумом почалася 1979 року, після завершення «Запорожців» і Другої камерної симфонії. Через рік, у Харкові, партитура твору була закінчена, та її шлях до сцени виявився непростим. Створений на замовлення союзного міністерства культури, «Вій» довго «стукав у двері» різних театрів, де про нього «пам'ятали»², але світло рампи опера-балет побачила лише 19 вересня 1984 року в Одесі. У створенні спектаклю брали участь диригент Борис Афанасьєв, режисер Артур Почиковський, балетмейстер Віктор Смирнов-Голованов і художник Євген Лисик.

Поставлений у рік 175-роого ювілею великого письменника, губаренківський «Вій» викликав шалений успіх у глядачів і широке висвітлення у пресі. На сцені лише Одеського театру він ішов понад 200 разів. Виставу також показували на Всесоюзному огляді у Мінську, возили до Москви, висували на здобуття Державної премії, демонстрували на телеекранах.

¹ Губаренко В. С. А тепер «Вій» // Культура і життя. 1981. 5 квітня. С. 6.

² Черкашина М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 25.

На сторінках періодики новий твір однозначно оцінювалося високо й позитивно, як новий крок у розвитку українського музичного театру і балету зокрема. Рецензенти відзначали органічну єдність оперного і балетного пластів (Галина Челомбітько), які «існують немов би в одному вимірі, як в поліфонії, де паралельно розвиваються різні голоси» (Маріам Ігнат'єва); яскраву національність музики твору; оригінальність і новаторське вирішення; використання сучасної музичної мови, ускладнення та збагачення хореографічної лексики акробатичними та гімнастичними елементами.

У роздумах про новий спектакль Марина Нест'єва перша відзначила епічну складову твору і дійшла висновку, що спроба композитора сприйняти і трактувати «Вія» «як своєрідний мікрокосм, з антитезою добра і зла, мрії та реальності, зумовлена світовідчуттям письменника»¹. Головною знахідкою вважалося включення до оперного тексту стилістики балету. «Уведення балетних сцен у музично-драматичну версію “Вія” мало назвати вдалим і театральним ефектним прийомом, – писала М. Загайкевич, – саме вони стали істотним чинником проникнення у фантасмагоричний світ М. Гоголя, відображенням властивого для письменника дивовижного поєднання реального і містично-потойбічного»².

Пишне видовище, жанр якого визначали то як містерію (Галина Челомбітько), то як драму-притчу (Надія Некрасова), а то й узагалі порівнювали із життєм, варіантом народного епосу, думою про Хому Брута (Марина Нест'єва), спонукало до порушення серйозних проблем. Даючи ретро-

¹ Нест'єва М. И. В союзе с композитором // Советская музыка. 1985. № 8. С. 39.

² Загайкевич М. П. Балетний світ Віталія Губаренка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 68.

спективну оцінку спектаклю, хормейстер Одеської опери Леонід Бутенко підкреслює актуальність вирішення теми і вважає спектакль належним до зразків «сучасного синтезу». Він вважає, що ідея твору «втїлилась у симультанності дії, вражаючих паралелях як у музиці, так і у пластиці», тобто у тому, «чим живе зараз кінематограф»¹. Автор акцентує також характерний для музики Віталія Губаренка «особливий дух, притаманний лише Україні» – «найтонший ліризм», «неймовірну космогонічність» і, водночас, «відчуття динаміки сьогодення»².

Оперу-балет, історію її виникнення й особливості сюжету докладно й глибоко дослідила Марина Петриченко³. «Вій» і донині фігурує у ґрунтовних статтях, демонструючи свою невичерпну глибину і змістовність.

У «Вії» використання театрального, оперного і балетного компонентів є дивовижно рівноправним, чим найяскравіше з усіх творів підтверджується унікальність композиторського мислення В. Губаренка. Спектакль значною мірою спирається на сценічну дію: не пантоміма, а саме комплекс акторського (психологічного, мімічного), танцювального й оперного начал. Передумови такого явища закладені у партитурі.

Сюжет у новому творі (опера-балет складається з трьох дій – чотирьох картин – із прологом та епілогом)

¹ Бутенко Л. М. Слово про композитора // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 170.

² Там само. С. 169.

³ Петриченко М. В. Жанрово-драматургический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко (на примере монооперы «Нежность» и оперы-балета «Вий»): автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1992. С. 74–84.

розгортається стрімко і напружено. Випадкова ярмаркова зустріч Панни Сотниківни та Хоми Брута має продовження на хуторі серед нічного степу. Після побиття Панночки бурсак читає псалтир над покійницею, наражаючись на ірреальну небезпеку. Загибель філософа у нерівній боротьбі з інфернальними силами відновлює баланс реального та ірреального (як зникнення Снігуроньки) у світі.

Значною мірою така стрімкість залежить від подвійності жанру, а саме від взаємодії оперного і балетного пластів та від монтажного зіставлення контрастних за змістом «кадрів», що й помітив Леонід Бутенко. Монтажною, «кадровістю» будови на різних рівнях (від сцени до цілого твору), притаманними кінематографу, осучаснюється музично-театральний жанр. У «Вії» контрастно змінюються не тільки масові та сольні епізоди, радісні чи ліричні фрагменти, реальні й фантастичні картини, а й оперно-балетні плани. Їх складна взаємодія – стрижень конструкції, основа драматургії, що продукується унікальним мисленням композитора-драматурга. Багатоплановість драматургії, поліфонія змістовних пластів і самодостатність музичних ліній, подібно до драматургії Федора Достоєвського, описаної Михайлом Бахтіним, – на різних рівнях наповнює твір Віталія Губаренка.

На цій багатоплановій контрастності побудоване лібрето. Пролог, дія у якому відбувається у класі Києво-Могилянської колегії, змінює бурхливе вирування ярмарку (перша картина), де вперше зустрічаються головні герої. Друга дія – нічний степ, хутір з уже незрозумілими подіями, політ на відьмі і «смерть» Панни Сотниківни. Два плани наступної картини (третья дія) водночас реалізують родовий контраст комічних «плотських» ігор Бублейниці з Хомою та жалобного плачу за Панною у хаті Сотника. Натомість, події четвертої картини (тієї ж третьої дії), яка контрастує двом попереднім реальним побутовим планам, відбуваються в церкві на хуторі Сотника. Контраст розкритий тут планами реального

й ірреального, християнського і сатанинського, внутрішнього і зовнішнього світів. В епілозі на тлі танцювально-хорових купальських ігор відбувається побутовий, і, водночас, символічний діалог Тита Халяви і Тиберія Горобця.

Пролог, що «виріс» із окремих фраз письменника, у процесі роботи зазнав змін і в кінцевому варіанті має лише одну картину, яка відкриває спектакль енергійно-світлим (*Vivace, scherzoso*) хором. Експонуючи безупинну радість бурсаків якої починається спектакль. Експонуючи безупинну радість бурсаків із приводу закінчення навчального року, композитор одразу показує і контраст цієї радості з умовною щирістю «пісні покаяння» при появі Ректора.

У першій картині **першої дії** «Ярмарок на Подолі» радісний характер прологу відтворено й у хоровому рефрені. Тут одразу й відбувається зав'язка дії – поява Хоми (у супроводі інструментального награвання, ц. 38) і Панни Сотниківни (ц. 44, *Duramente ff*). У ремарці клавіру повідомляється: «З дочкою і Нянькою в супроводі Свирида і Дороша на ярмарку з'являється Сотник». Але їх поважний вихід перебиває підпилий Циган із сонними фантазіями (цц. 44–48) і загальна метушня, що стихає лише згодом (ц. 57). У кульмінації (цц. 58–59 *Agitato, ff*), немов закликаючи до уваги, звучить тричі повторений фанфарний мотив двох труб із сурдинами, *mezzo forte*, передуючи появі головної героїні. Цей мотив з'являється на загальному зниженні діапазону оркестрового галасу і є передвісником наступного таємниче-тривожного стану, коли навіть звучання ярмарку відступає перед важливою подією. Таке затишшя супроводжується ремаркою – поясненням немов би другого плану: «Стецько, що нарешті зібрав свою поклажу (горщики – Г. П.), раптово зустрічається поглядом із Панною Сотниківною і завмирає в німому здивуванні». Насправді це ще один елемент, яким поглиблюються контрасти реального та ідеального, побуту і потойбічності, буденності і під-

несеності. Надалі фанфарний мотив зростається з музичною характеристикою Панни – хоралом струнних на мінімальній звучності (*pianissimo*), із додаванням колористичних тембрів вібрафона та дзвіночків, мікст, який Світлана Лашенко називає лейтмотивом «краси»¹. З таким визначенням можна було б погодитися, якщо не звертати увагу на фанфарний мотив. Дуже лаконічний, але обов'язковий компонент характеристики героїні є ключем для розуміння відмінності бачення краси письменником і композитором. На думку Інокентія Анненського, «Краса була для Гоголя близька до нещастя» і завжди спотворена стражданням. «Це було уособлення переможеної <...> краси-муки»².

Віталій Губаренко ж не сприймає цей відтінок характеристики, він бачить красу так, як бачив її Іван Тургенєв – як магічну, потужну, пануючу і владну силу, яка «обеззворює, знесилює» людину³ – і цей ракурс для нього головний.

Уже перша характеристика героїні (*Meno mosso assai, religioso*) супроводжується речитативом Стецька, що замирає захоплений, побачивши Панну («Гляди, краса какая, глаз не оторвать, аж запекло в груди и занемели ноги. Ой, лышенько, ой, грех какой! Видать чёрт попутал» – ц. 60). Опозиційна ідея вокальності – дансантиності тут лише заявлена, хоча контраст уже програмується на різних рівнях: награвання – хорал, речитатив – рух, вокал – жест. Поєднання різних планів реалізується також через приховану поліритмію (дводольний лейтмотив накладається на загаль-

¹ Лашенко С. К. Идея «Страшной красоты»: опера-балет В. Губаренко «Вий» и опера Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 113.

² Анненский И. Ф. Книги отражений // Анненский И. Ф. Избранные произведения. Ленинград: Худож. лит., 1988. С. 533.

³ Там само. С. 534.

ну тридольну метрику), горизонтальний динамічний контраст загального галасу і «німої» сцени, ярмаркового руху і раптової його зупинки. У характеристиці героїні підкреслена непевність, несталість, – своєю винятковістю, чужорідністю вона «не вписується» у загальний пульс життя. Невизначеність посилена інтонаційним ходом на низхідну малу септиму і наступним хитанням мелодичної лінії у межах великої секунди. Усі наступні проведення хоралу «краси» (ц. 105, 184, 229) не несуть якихось змін. На героїню ніхто і ніщо не впливає. Її суть залишається холодно-незмінною, а розмірений рух сприймається як «завороженість» чи чарівність, супроводжується авторською ремаркою *religioso*. Хорал Панни як вираження її сутності, реалізований хореографічними засобами, немов спонукання прояву існування, проходить із мінімальними фактурними змінами при її контактах із Нянькою (ц. 105), Сотником (ц. 128–131), і на відстані – з Хомою (ц. 136). При цьому він ніяк не виділяється у сольну чи головну думку (мотив, ідею, лінію), а вплітається у загальний ярмарковий побутовий матеріал.

Лише один раз у першій картині, нічим не завуальовані, проявляються емоції гордовитої красуні. Схвильований танцювальний монолог героїні (*Agitato*) проходить у піднесеній непарній метриці (геміола) і повнозвучній динаміці. У його початку поєднуються тридольна мелодія й акорди на 6/8, до музичної тканини вводяться знайомі фанфари труб (ц. 161). Вражена відвертою сценою Бублейниці з Хомою, Панна висловлює почуття сум'яття, ревнощів, кохання. Дансантина якість пластичної мелодії її вислову знову проявляється як емоційний вираз. Напроти, у характеристиках побутових персонажів ярмарку, що мають енергійний характер, і навіть у багатьох пісенних епізодах партії Хоми танцювальними ознаками (танцювальними мотивами) характеризується дансантиність як первинна якість. Цікаво,

що попри відсутність фольклорних цитат такі фрагменти мають яскраво національне забарвлення.

Після експозиції у першій дії при переважанні оперного плану, у **другій** багатоманітність стосунків головних героїв розкриті переважно хореографічними засобами. У балетній сцені зображено нічну зустріч героя із начебто старою відьмою, фантастичні картини польоту, сон Хоми. Відношення хореографії і вокалу тут пропорційно зворотне першій картині: пластика сприймається як антитеза реальному світові, людським почуттям, оперному началу. Дзеркальним відбитком хореографічного монологу Панни виглядає аріозо Хоми «Чувство сладкое» (т. 4 від ц. 259), що навіть інтонаційно споріднене з лейтмотивом краси. Дансантист також виступає у новій (відносно першої картини) якості – як виразна змістовність, але, водночас, несе і яскраве емоційне навантаження.

Доповнена антитеза і третьою складовою «містерії»: ноктурн Купальської ночі, також вирішений засобами хореографії, не вваляє самостійної значущості симфонічного плану.

Перший і другий акти, виконані різними виражальними засобами об'єднуються у свідомості бурсака-філософа, програмуючи подальші перипетії долі.

Події обох картин **третьої дії** відбуваються на сцені, поділеній навпіл на володіння Сотника і Бублейниці. Але в «реальному» світі домінує людське – вокал, в ірреальних прошарках дії на хуторі – хореографічні засоби. Остання дія, як синтезуюча реприза твору, включає і хореографічну лінію, і цікавий двоплановий оперний матеріал. Образ Вія, подібно до хорової партії Голови в «Руслані» Михайла Глінки, утілюється в ансамблевій, але хореографічній формі.

Сконцентрованість зла у церкві вимагала розв'язання. Рішенням лібретистів розгул потойбічних сил врівноважується реальністю **Епілогу**, зміною дансантистного ритму

вокальною кантиленою, інфернальних образів – фольклорними. Автори закінчують свою оповідь оперними засобами (Хор «Ой, на Івана Купала»), але із притаманним народній традиції поєднанням пісні з танком, що є водночас апофеозом як дансантиності, так і вокальності. Таким фіналом скріплюється оперно-хореографічний синтез, а у свідомості глядача залишається фантастичне відчуття двоїстості реального світу.

Водночас, у такому фіналі розкривається концептуальна авторська позиція, яку можна простежити, немов в інфрачервоному світлі, лише через дансантиність. В інших ракурсах, «при денному освітленні», вона невидима, «не читається». Спочатку епілог планувалося писати на прозовий текст «Чуден Днепр...» як кантиленний пейзаж України, що обіймає собою все суще на її просторах. Композитор створив прекрасний хор, але змушений був відмовитися від нього через невідповідність своїй же концепції. Він усвідомив загрозу повтору концентрації зла, згубність і неможливість його виходу у простір, зрозумів, що вічна сила ритму має бути позбавлена руйнівного начала. Перемогти, нівелювати, змінити його негативний знак на позитив можна лише уведенням до вокальної сфери, що й відбувається в епілозі. Дансантиність тут виходить за межі музичного вислову, підіймається на рівень сутнісних характеристик музичного образу, які можуть трансформуватися чи пережити метаморфози.

У партитурі Віталія Губаренка є те, чого немає ні у Миколи Гоголя, ні в лібрето твору, а є притаманною композиторові тенденцією відчуття глибинного потоку, на якому тримається вся музика як єдине ціле. У відомому сюжеті композитор відкрив концепцію олюднення стихії (глибинний архетип Снігуроньки), на якій виникла акцентована рецензентами «органічна єдність» оперного й балетного пластів.

4.3. ХОРЕОГРАФІЧНІ СЦЕНИ ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ ДИВЕРТИСМЕНТНОГО ПРИНЦИПУ БАЛЕТНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

Полярно протилежні за задумом і часом виникнення, дві невеликі партитури Віталія Губаренка «Вій» та «Запорожці», крім жанрового визначення, мають спільну долю: їх музика знайома відвідувачам концертних залів¹, завжди справляє колосальне враження і має позитивну оцінку. Але як хореографічні задуми обидва твори донині очікують на свою сценічну реалізацію.

Авторське визначення «хореографічні сцени» сприймається загалом як відома даність. Такого ж визначення дотримувалася Неоніла Очеретовська². В іншій же періодичній літературі (Надія Некрасова³), дисертаційних дослідженнях (Оксана Давидова⁴, Марина Петриченко⁵), навіть в останній монографії Ірини Драч⁶ твір називають **балетом**. Так само називає свій твір і автор⁷. Виникає термінологічна

¹ У 1980 році було здійснено запис «Запорожців» і на Українському радіо.

² Очеретовська Н. Л. Харківські композитори – ленінському ювілею // Музика. 1980. № 3. С. 1.

³ Некрасова Н. Й. Відданість театру // Музика. 1984. № 3. С. 9–10.

⁴ Давыдова О. Н. Драматургия Леси Украинки в музыкально-сценическом творчестве украинских советских композиторов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1987. 151 с.

⁵ Петриченко М. В. Жанрово-драматургический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко (на примере монооперы «Нежность» и оперы-балета «Вий»): автореф. дис. ... канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 Муз. искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1992. 264 с.

⁶ Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.

⁷ Губаренко В. С. Києву присвячую (Величальна місту-герою) // Музика. 1982. № 2. С. 4–5.

плутанина, що потребує пояснень. До того ж, видовий термін не збігається із жанровим різновидом, що має не тільки балетний, а надто широкий родовід. Назва кореспондує з «Балетними сценами» Ріхарда Шумана, «потешними сценами» Ігоря Стравінського («Петрушка»), «ліричними сценами» («Євгеній Онегін») Петра Чайковського чи Родіона Щедріна («Анна Кареніна»), але з жодним із наведених творів партитури українського композитора не мають достатньо спільних ознак.

4.3.1. «Запорожці»

Колоритні образи Запорізької Січі хвилювали художню уяву діячів мистецтва не одне десятиліття. У 1921 році відома картина Іллі Рєпіна «Запорожці» (ор. 28, 1978) надихнула на роботу над однойменним балетом¹ Рейнгольда Глієра, який, однак, не завершив партитури, а продовжив розробку теми у балеті «Тарас Бульба» (1952)². Створивши колоритні картини написання листа турецькому султану, танці і сцени загальних веселощів, композитор, не маючи розробленого сюжету, припинив роботу над твором³.

Цій же темі присвячений відомий репертуарний балет «Тарас Бульба» Василя Соловйова-Сєдого (1940), що ставився провідними театрами Росії у середині минулого століття. З одноактного балету, а точніше – розвиненого хореографічного номера «Запорожці» (1954), поставленого балетмейстером Олександром Опанасенком для Державного ансамблю танцю УРСР, розпочав свою діяльність балетного

¹ Ігор Белза називає цей же твір симфонічною картиною (Белза І. Ф. Концерты Глиэра. Москва: Музгиз, 1955. 41 с.), Світлана Катанова – одноактним балетом (Катанова С. В. Балеты Глиэра. Москва: Сов. композитор, 1960. С. 4).

² Балет «Тарас Бульба» не був поставлений на сцені.

³ Катанова С. В. Балеты Глиэра. Москва: Сов. композитор, 1960. С. 4.

композитора Вадим Гомоляка, до цієї ж теми звертався Яків Лапинський.

Працюючи над своїми «Запорожцями», В. Губаренко «читав і перечитував “Тараса Бульбу”», прагнучи «хоч би якоюсь мірою знайти засоби, які б допомогли змалювати в музиці образи національної історії, орієнтуючись на притаманні геніальній епопеї Гоголя яскраві барви, силу узагальнень, неповторну виразність кожної деталі»¹. Образно-інтонаційне коріння «Запорожців» можна знайти у симфонічній картині В. Губаренка «Купало» (ор. 18, 1971). Пов'язана із «варварською» темою, вона несла в зародку ознаки зрілої авторської оркестровки, лінійного мислення і виразну «кінематографічну» образність.

Концертна прем'єра «Запорожців» відбулася 1980 року у Харкові, у виконанні симфонічного оркестру Харківської філармонії під орудою Вахтанга Жорданія. Того ж року новий твір записали на Українському радіо. Єдине виконання за життя композитора було відзначене пресою як насичене «яскравою характерністю народних образів, барвистістю оркестрової палітри, органічністю перетворення пісенно-танцювального фольклору»².

Підвалини драматургії балету традиційно закладаються у сценарії. У «Запорожцях» є лише узагальнений сюжет³. Він розкривається у монолітному симфонічному перебігу, що утворює шість етапів розвитку: I. Веснянки, I-A. Дует, II. Навала, III. Монолог героя, IV. Запорізька січ, V. Битва, VI. Фінал.

¹ Губаренко В. С. Києву присвячую (Величальна місту-герою) // Музика. 1982. № 2. С. 4.

² Некрасова Н. Й. Відданість театру // Музика. 1984. № 3. С. 10.

³ У лібрето Віктора Смирнова-Голованова і Наталії Риженко розповідається про те, як під час весняних свят роблять перші кроки назустріч одне одному Дівчина і Юнак. Після набігу чужинців хлопець не знаходить своєї коханої. Доля приводить його на Січ. Разом із запорожцями Юнак б'ється з ворогом і перемагає його.

Історична канва пропонує широке узагальнення, притаманне балетному мистецтву, і низку самодостатніх музичних мініатюр, що передають своєрідні емоційні барви. Крім сюжету, їх еднають тематичні зв'язки. У жанрі балету поділ на сцени визначається сценарієм, хоча музика часто не тільки передає розвиток сценарію, а й збагачує його змістом музичних образів.

«Запорожці», як низка закінчених номерів, можуть сприйматися як дивертисмент або цикл оркестрових мініатюр, які мають наскрізний сюжет та інтонаційну спільність. Хореографічні мініатюри – це жанровий різновид балету у площині структурній (великі, одноактні, мініатюри...).

Навіть якщо вважати загальний сюжет «Запорожців» недосить конкретним для літературної основи спектаклю (хоча балет може бути і безсюжетним), то музична драматургія, яка до деталей відповідає авторським назвам, самостійно скріплює план твору.

Враховуючи епічний характер фіналу, назви частин «Монолог героя», «Навала», значний обсяг тематизму народно-жанрового походження і здебільшого варіаційний тип розвитку матеріалу, драматургію «Запорожців» можна визначити як епіко-драматичну.

I. «Веснянки» (*Allegro ma non troppo, giocoso*) побудовані на чергуванні двох тематичних утворень. Перше – **a** – нестримно радісне, щире й галасливе, зі змінною метрикою (5/8, 3/8, 4/8) й акцентованою сильною долею, одразу створює алузію масового свята. Друге – **b** (ц. 1) *Cantabile* – помірно тихе і щемливе, ґрунтується на секундово-терцієвих послідовностях та співзвуччях у незмінному розмірі 3/8, у першому проведенні оформлене як ліричне двоголосся. Викладені у формі варіацій, ці дві теми фактурно збагачуються, «обмінюються» складовими елементами (цц. 13–15) і, як наслідок, постають у новій (синтезованій)

якості, на основі принципу зближення мотивів, використаного в «Камаринській» Михайла Глінки. Контрастним чергуванням епізодів уже в музичному матеріалі програмується і хореографічне чергування масових та ансамблевих побудов. У другому випадку (епізоди *Cantabile*) дансантиність виступає як формальна якість із метричними ознаками баркароли (3/8) і як пластичність.

I-A. «Дует» є доповненням, ймовірно більш пізньою вставкою, і може слугувати музичним рядом для класичної балетної форми. Тут є матеріал для *entree*, двох варіацій: ліричної – **c** (від ц. V, *Lene con anima*), технічної схвильованої – **d** (від ц. X, *Agitato*) і чудового експресивного дуету (від ц. XII, *Estatico*), у якому панує тематизм і образність ліричних варіацій (можливо ліричного героя). Але надалі (цц. 6–20), фактично після «Дуету» проводиться матеріал «Веснянок» (**a** і **b**) від *piano* до *forte*. Це нагадує синтезуючу репризу музичного ряду, експозиційний план пізнього Дмитра Шостаковича і велику балетну форму наскрізної побудови. Дансантиність тут постає як явище і як виразна змістовність.

II. «Навала» *Sostenuto, marciale, pesante* (ц. 21 – початок частини – має ремарку «з Заходу»), народжується із початкового восьмитакта, у якому представлені (у перших чотирьох тактах) важкі акорди *forte*, що завершуються закличним, спонукальним ритмом маршового типу – **e** (до сильної долі). Друге «зерно» тематизму – **f** (такти 5–8, *Dolente*) запитально-страждального характеру. Кожне з утворень варіаційно розвивається (**ef ef₁ ef₂...**), а далі (ц. 25) на тлі важкого поступу виникає інша складова тематизму. Це закличні напружені речитативи **g**. Дансантиність набуває ознак змістовної емоційності, театральності.

Наступний розділ частини – *Fastoso* (ц. 28) має іншу ремарку: «зі Сходу». Як і в попередньому випадку, у ньому немає локальної характерності. До важкої маршової акордики **e** та речитативів **g** тут приєднуються остинато із довгих

висхідних тират **h**. Увесь тематизм (до ц. 31) нагадує про масовий організований рух, вдячний матеріал для реалізації великих символічних або просто узагальнених масових дійств загрозливо-агресивного характеру. В *Agitato* (ц. 31) тривожне тремоло стає тлом для чергового напружено-страждального речитативу-заклику **g**. Після нього, у *Marciale, fastoso* (від ц. 32), починається тривале динамічне наростання на чіткому русі нічим не ускладненого маршового поступу **e**. І хоча в ньому постійно акцентується «страждальна» мала секунда, у мелодичних зворотах низького регістру відчувається певне молодецтво, завзяття. Остинатно-маршове оркестрове крещендо підводить до короткої кульмінації (ц. 33), емоційно спорідненої з вибухом страждань. У ній акцентована мала секунда, викладена мелодично, ритмічно розхитується синкопами і досить швидко тане у лагідно-зітхальних інтонаціях малої терції – великої секунди мотиву **f**. Наступний матеріал (цц. 34–36) – епічний суворий монолог віолончелі, що розгортається з тематичного утворення **g**, неквапливо викладений у тридольному метрі, з умовною танцювальністю. Далі, на схвилюваному супроводі (цц. 37–38) подається той самий мелодичний матеріал у високому регістрі *pianissimo* й у зменшенні, чим знову дається натяк на можливі варіації соліста і солістки (аналог див. у «Liebestod») і короткий сюжетний дует (ц. 39), у якому тема монологу викладена потовщено в басовому регістрі й укупі з тривалим і активним наростанням нагадує про героїчні вчинки персонажів. Це або заклик (приклад власним життям), або оптимістична трагедія, що дає поштовх наступному етапові боротьби, бо майже до кінця номера (до ц. 42) остинатно скандуються важкі акорди мотиву **e** («добивання ворога»), які символізують остаточну перемогу. На тремоло *fortissimo* (ц. 42) висхідні кварто-квінтові запитальні інтонації «тануть», дрібнішають, зникають, як спогад про трагедію.

III. «Монолог героя» має структуру своєрідного антифону: тричі повторений монолог і дві «хорові» відповіді на *pp* (цц. 43–45). Надалі (цц. 46–50) виникає матеріал героїчного характеру з постійним пунктиром (однозначна основа для варіації соліста, що переростають у сцену). Несподівано з'являється матеріал «Веснянок» (від ц. 51) і крещендо підводить до наступного номера. Як у «Навалі» й у «Веснянках», дансантизм проявляє себе тут як первинна якість, виразна змістовність і окремий модус театральності.

IV. «Запорізька січ» є центральною сценою. Від її початку – *Allegro ma non troppo, energico* все заповнює стихія танцю. Веселий танцювальний мотив (2/4) із «вигуками» труб характеризується квадратними побудовами, акцентністю й остинатністю. Щирий і потужний вияв емоцій наближає образну систему до «Богатирської» симфонії О. Бородіна, а дансантизм виступає у традиційному первинному вигляді як якість музичного матеріалу з чіткою метричною пульсацією.

V. «Битва» функціонально нагадує каденцію в концерті. Тут використано характерний танок (тобто первинний вид дансантизму) і є можливості для пантоміми (дансантизм як явище). В оркестрі звучать перегуки литавр із фаготами, литавр зі струнними. Епізодично (ц. 86) з'являється специфічний молодецький матеріал *h* з «Навали». Зважаючи на позитивну емоційність, його можливо трактувати як відсіч ворогу.

VI. Фінал – *Andante maestoso* (ц. 96) – ритмічно змінений і динамізований монологічний матеріал (тема-тизм *g*) із розділу «Навала» (цц. 34–36). Остинатний розмірений супровід арпеджіато нагадує арфу, що в цьому контексті може асоціюватися зі звуками бандури, а суворя мелодична тема – з епічною розповіддю кобзаря про минулі події (дансантизм як суб'єктивна творча настанова).

Але водночас це апофеоз, у якому оркестрове крещендо приводить до останньої кульмінації.

На слух «Запорожці» нагадують чернетку «Зелених святков», але симфонія-балет має значно яскравіший тематизм.

У загальному плані твору можна знайти ознаки сонатної драматургії і рондальної композиції (схема 1).

Схема 1.

«Запорожці». Структура

I	I-A	II	III	IV	V	VI
Веснянки	Дует	Навала	Монолог	Запорізька січ	Битва	Фінал
ГП	ПП	ЗП	розробка	реприза (скор.)		кода
$\underline{a}v_1v_1a_2v_2$	$cdc \underline{a}v$	$efge_1f_1$	$g_1hg_2e_2g_3$	$\underline{a}_3v_4a_4$	$e_3 \underline{a}_5$	$k l e_3 f_3 g_4$
R	R ¹			R ²	R ³	

У процесі розвитку матеріал **a** настійно повторюється, а матеріал **v** поступово зникає, губиться, тому що, на відміну від «Комуниста», у якому героїчна колізія розчиняється у хвилях кохання, у «Запорожцях», ранньому творі, відбувається героїзація образного змісту.

Як видно зі схеми, матеріал першої частини «Веснянки» **a** та **v** може складати головну партію. Матеріал «Дуету» (вставки) **c** і **d** – побічну партію; «Навала» з усіма трьома елементами: **e** – акордами, **f** – розгорнутою інтонацією з першої частини (мала секунда та велика терція), позитивним мотивом **h** може бути завершальною партією.

«Монолог» виконує функцію розробки: мотив **f** є ритмічно й інтонаційно зміненою лейтінтонацією великої секунди – малої терції; **g** (ц. 46), розвиненим матеріалом однієї з оркестрових ліній «Веснянок», а наприкінці номера взагалі використано матеріал першої частини **a**.

«Запорізька січ» може слугувати репризою, у якій танцювальний мотив **a** подібний за образністю до «Веснянок», галасливий матеріал також нагадує про першу частину; завершальний мотив є інтонаційно нівельованим

матеріалом із «Навали» (завершальна партія), а жанровий («козачковий») епізод у розробці, що викликає асоціації зі звучанням трієстих музик (ц. 66), інтонаційно й образно також пов'язаний з початковим мотивом «Веснянок». Тривожно-загрозливий епізод, що звучить на тремоло оркестру (ц. 76), мелодично споріднений з речитативно-фанфарним елементом «Навали». Розімкнена форма має дев'ятитактову коду на матеріалі епізоду «Козачка» і сюжетно (раптово) переривається.

«Битва» функціонально наближається до код-розробок бетховенського типу, код П. Чайковського або каденцій перед репризами. Це матеріал для характерного танку з елементами пантоміми. Фінал є **хореографічною кодою**. У його основі лежить сувора епічна мелодія-розповідь.

Наскрізний розвиток окремих інтонацій твору, тематичні «арки», типовий губаренківський «ланцюговий тематизм» висловлювання, що реалізується у постійних перевтіленнях різних складових музичної тканини, вказує на значну питому вагу симфонічних засобів у хореографічній партитурі.

Симфонізацію танцювальних ритмоінтонацій українських народних танців, епічний розмах і зриму музичну образність у «Запорожцях» В. Губаренка відзначили критики після прем'єри у Харкові 1980 року.

Дивертисментний принцип у структурній формі балетного спектаклю проявився в низці танцювальних номерів (концертних соло, ансамблів і сюжетних мініатюр). У середині дивертисменту мала бути кульмінація – зазвичай розгорнутий ансамбль класичного танцю в оточенні номерів характерного танцю. «Запорожці» відповідають і принципу дивертисментності, тому що вони є скітою (за принципом контрасту і завершеності номерів) із необхідними соло, ансамблями й сюжетними мініатюрами. Обов'язкова кульмінація тут виникає у п'ятому епізоді «Битва», що дає можливість його сценічного вирішення у вигляді розгорнутого ансамблю характерного танцю.

Тобто, принцип дивертисментності, що полягає у сюїтності, чергуванні контрастних закінчених номерів (у нашому випадку сюжетних) із кульмінаціями в оточенні номерів жанрового характеру, відповідає принципу побудови «Запорожців». Відмінності від дивертисментного принципу можна вбачати у наявності кількох кульмінацій: ліричної – Дует, героїчної – Монолог Героя; загальної – «Битва». Номери жанрового характеру заміщує матеріал Веснянок.

Водночас «Запорожці» наближені до «багатоєпізодного» одноактного балету, тип якого С. Катанова¹ вважає належним до контрастно-складових структур. У лібрето «Запорожців» сюжетний розвиток послаблений. Тобто тут відбувся синтез, злиття ознак двох різних рівнів: дивертисментної структури й одноактного балету.

Проекція дивертисментної структури на рівень структури балетного спектаклю загалом також наближає твір до типу зіставленої композиції. У такому випадку назва «Хореографічні сцени» є лише внутрішнім авторським баченням суті твору, що знаходить свою реалізацію в єдиній лінії симфонічного розвитку. Задум здійснився як одноактний балет із наскрізним розвитком музичного матеріалу, образно-інтонаційною музичною драматургією й узагальненим сюжетом.

За внутрішньою структурою твір можна вважати сюїтою хореографічних картин, хореографічним циклом, аналогічним вокальному шедевру «Прекрасної мельнички» Франца Шуберта. А можливо, у цій назві поєднуються театральне начало (сцени), музична (сюїта) і танцювальна (хореографічна) природа. Ознаки всіх цих компонентів можна знайти в «Запорожцях».

Стосовно дансантичних якостей партитури, то вони виявляються тут практично у кожній побудові. У щедрих розсипах жанрових епізодів спостерігається прояв п е р в и н н о ї

¹ Катанова С. В. Музыка советского балета: очерки истории и теории. Изд. 2-е, доп. Ленинград: Сов. композитор, 1990. С. 20.

дансанти; у конкретно-дієвих сценах («Навала», «Битва») дансантисть постає як явище і як виразна змістовність; у номерах суб'єктивних («Дует», «Монолог героя») вона проявляється як психологічна настанова.

У цьому відносно ранньому творі В. Губаренко проявив усі ознаки зрілого стилю: поліфонічне мислення, мотивне «проростання» інтонацій, варіаційний розвиток пластів, неперіодичний акцентний ритм і пишну оркестровку. Композитор-симфоніст постійно відчував потужний потяг до театру, і як наслідок, з'являлися твори сценічні за задумом і цілісні за музичною драматургією.

Однак, напевно ця спроба не задовольнила митця, бо він ще раз звернувся до тематичного матеріалу «Запорожців», намагаючись вирішити його в інших жанрових контекстах. Як це відбувалося, можна побачити в балеті «Майська ніч» та симфонії-балеті «Зелені святки».

4.3.2. «Вій»

Симфонічна партитура Віталія Губаренка «Вій» (ор. 57) – останній закінчений твір композитора, датований 1999 роком. Його музична драматургія (як і у попередньому випадку, визначена автором як «хореографічні сцени») спирається на матеріал однойменної опери-балету, але розвивається за власною логікою у межах одночастинної контрастно-складової форми. Тут були використані лише ті епізоди опери-балету, у яких ішлося про зіткнення і взаємини головного героя – Хоми Брута із потойбічними силами, тобто в новому творі був поглиблений (сконцентрований) відносно літературного першоджерела ірреальний, інфернальний, фантастичний аспект.

Попередником «Вія» в українській балетній музиці, зважаючи на народну тематичну основу, трансформовану фантазією М. Гоголя, можна вважати «Бісову ніч» Воло-

димира Йориша (1944) і «Сорочинський ярмарок» Вадима Гомоляки (1955), у яких розвивався традиційний для українського театру принцип характеристики через жанр¹.

Партитура хореографічних сцен «Вій» написана для потрійного складу оркестру із розширеною групою ударних, яку автор використав винахідливо й активно. Серед шумових представлені трикутник, кастаньети, бонги, том-том і там-там, серед висотно визначених – ксилофон і вібрафон, дзвін і дзвіночки, челеста, арфа й фортепіано.

Наскрізну лінію драматургічного розвитку складають шість епізодів із життя бурсака-філософа, розміщених за принципом динамічного наростання. Функцію вступу виконує картина нічного степу, де заблукали троє друзів (*Larghetto, fantastico*). Другий – фрагментарний епізод – у темпі *Andante, fantastico* (ц. 10) – нагадує про Панночку-відьму і коротко експонує силу контрдії (класичну у своїй двоплановості: краса – потворність, життя – смерть), її потяг до людського життя і фатальна належність до іншого світу (повний комплекс Снігуроньки). Третій – розгорнутий пісенний епізод *Moderato* (ц. 13), створений на основі фольклорної цитати. Четвертий – сполучний – у темпі *Allegretto* (ц. 29). П'ятий – своєрідне «скерцо-кантабіле» (ц. 39, термін М. Черкашиної), пов'язаний зі сторінками нічного польоту на відьмі. Шостий (ц. 62) – фінал-токата – духовна дуель, змагання Хоми із потойбічними силами. Останній (репрізнний) – світлий гімн бурсаків – виступає у ролі епілогу.

Увесь вступний розділ (до ц. 10) – своєрідний зачин, епіграф, насичений явним діалогічним змістом. Він має традиційну для епосу структуру: тричі повторений запитальний мотив (висхідне *glissando віолончелей divisi*) у межах малої терції і двічі повторений вигук-здивування (також висхідне *glissando* у валторн на велику септиму). Ці пасажі виклика-

¹ Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 171–172.

ють хоч і не ворожі, але без тепла і співчуття (об'єктивовані, відсторонені) уявлення про короткі відлуння нічного степу, виконані сонорними засобами з підкресленням наголошених висхідних малих секунд. Надалі у такому ж сонорному середовищі, зітканому із глухого бурмотіння литавр, лункого стукоту бонга, високого дзвону (челеста, дзвіночки), гудіння низьких і тремтіння високих струнних, формується і проводиться жорсткими паралельними квартами тема гімну бурсаків «Радость, радость велія» з подальшим варіюванням. Ця тема розщеплюється на окремі мотиви, з яких утворюється поліфонічне мереживо єдиної спільної «настирної» думки. Епізод асоціюється з пошуками хутора бурсаками, їхніми перегуками, жахами, видіннями та іншими можливими подробицями блукань у нічному степу. Асоціації посилюються тембровими ефектами: тема, що проводиться у різних за акустичними й динамічними можливостями інструментів, як основна думка, звучить то «здалеку» (фаготи), то «поряд» і ясно (соло туби), то глухо чи тьмяно (валторни із сурдинами). Дансантність виступає тут як зовнішньо-тілесний прояв напруженого почуття, психічного стомлено-наляканого стану героїв, а сонорні ефекти дають зручний матеріал для живописно-картинної роботи кордебалету.

Загальне динамічне наростання приводить до кульмінації і раптового зриву. У сполучному епізоді *Andante, fantastico* (цц. 10–12) сонорний фон, утворений тремтінням засурдинених струнних і тремлюючими чи гліссандуючими ударними стає більш однорідним, статичним, наче степ «змирився», припинив «лякати» і «прийняв» бурсаків, визнав їх право на існування. Останніми тактами вступного розділу (шість тактів до цц. 12–13) доволі натуралістично, «видимо» змальовується подив героїв: низхідні терцієві *glissando* валторни і як відповідь чи відгук – такі ж низхідні *glissando* струнного хоралу на септиму. Хутір знайдено. Виразно-театральні, однозначні «мовні» інтонації є готовим музичним матеріалом для хореографічної оповіді.

Наступний великий розділ партитури пов'язаний із вокальним епізодом – піснею Хоми «Ти скажи, соловейку, правду».

У запозиченому із фольклору¹ старовинному любовно-ліричному канті, зафіксованому ще у зібранні рукописів Андрія Тітова, висловлено сумні тужливі роздуми. Неквапливе медитативне розгортання його мотиву вписане у статичне пейзажне обрамлення із «солов'їними» руладами, чим частково компенсується діалогічний зміст оригінального поетичного тексту:

Скажи мені, соловейку, правду
Где я свою миленькую знайду?
Чи на горі чи на долинонці
Чи на білій своїй постілоньці?
Ой сама ж я сплю смачненько
Не буди ж мене з вечора серденько
Приди ко мні о самій півночі,
Єслі хочеш видіть мої очі.
Поговорим на той час з тобою
Як маємо вірне жить з собою.

Оркестрова фактура епізоду, що починається м'якими прозорими педалями валторн, з кожним проведенням вокальних фраз стає більш щільною, «обростаючи» тембрами струнної та дерев'яної груп, арфи, а спорадично – низької міді і навіть литавр. І хоча оркестровий пласт у цьому випадку тематично абсолютно самостійний, виразальною домінантою підноситься над ним вокальна партія соліста. Широка й розспівана, вона – прояв авторського бачення двовимірності буття. Філософська глибина композиторського задуму запрограмована у загальній поліритміці пластів. Змінний метр 5/8 – 4/8 надає музиці відтінку сумніву, не завершеності, непевності, нестійкості, а пісенна мелодія

¹ Скажи мені, соловейку, правду // Український кант XVII–XVIII століть. Київ: Муз. Україна, 1990. С. 53.

широкого діапазону своєю розміреною пульсацією «не вписується» у потік мінливого ритму. Так через поліритмію створюється ефект чужорідності людських переживань Хоми у дво- або багатовимірності нічного світу. Напевно, це один із найвиразніших для хореографії епізодів. Поліритмія пульсацій різних світів, уже закладена в музичній партитурі, має реалізуватись у зоровому ряді такою ж хореографічною поліритмією ліній.

Танцювальні якості музичного матеріалу партитури складні і глибоко приховані. Монологічними музичними побудовами широкого дихання характеризується дансантиність як пластичність, наближена до вокальної кантиленності. Вираз тієї непевності, що задається змінною метрикою і безнадійно напруженим змістом, може бути висловлений пантомімічно, тобто постає як зовнішньо-тілесний прояв думки і напруженого почуття (дансантиність як творча настанова). Водночас розвиток оркестрової фактури «підказує» сценографічне вирішення і, можливо, натякає на дансантиність другого плану: дансантиність – рух, дансантиність – життя матерії, дансантиність – змінність, плинність усього суцього навкруги філософа Хоми.

Пройшовши акустичний шлях наближення – віддалення (що є однією з безпосередніх авторських драматургічних вказівок), пісенний мотив «розсипається» відгуками луни в четвертому – сполучному – епізоді *Allegretto* (ц. 29). На розхитуванні його терцієвих інтонацій та на септимових низхідних ходах («мотив німого погляду-запитання»), зароджується новий «мотив остинатного кружляння» (терміни М. Черкашиної), що символізує пошуки виходу з тієї складної ситуації, до якої потрапив герой. Гігантське оркестрове кресендо на цьому мотиві в кульмінації двічі перекривається ритмічно змінним низхідним мотивом погляду-запитання у мідних *forte*. Але сам мотив цей заповнений зворотнім рухом на терцію-секунду і завершується символічною зміною напрямку руху (дворазовий повтор висхід-

ної септими глісандо мідних). Зміст такого перетворення (боротьби і перемоги одного з учасників дії) пояснюється в наступному епізоді (ц. 39, *Un poco più mosso*), пов'язаному з польотом Хоми на відьмі. П'ятий за наскрізним відліком і другий із трьох великих, цей епізод має центральне положення, важливе значення і складну структуру. За формою він виглядає як $A-B-A_1-B_1-A_2-B_2-A_3$ і нагадує подвійні варіації. Хореографічна ж форма наближається до химерного динамічного театралізованого *Pas de deux*.

Розділ **A** (ц. 39) – *Un poco più mosso*, 6/8 – побудований на остинато мідних неперіодичної акцентності (2+4). Цей рух постійно «освітлюється блискавками» подвійних низхідних септим «погляду-запитання» (від ц. 39+1), заповнених зворотним терцієвим рухом у дерев'яних духових, струнних і чотирьох бонгів. У розвитку (ц. 40) – остинато, ускладнене форшлагами, переміщується до дерев'яних духових і струнних, а замість «блискавок» «погляду-запитання» в мідних (ц. 41–7) звучить знайомий з пісенного епізоду інтонаційний комплекс Хоми (велика секунда – мала терція) у хоральному викладенні і супроводі литавр форте. Відбувається неначе дуель, інтонаційна «боротьба» мелодичної сутності реального бурсака й інтонацій-«блискавок» ірреальної Панночки-відьми, підпорядкована дружному остинатному ритму перегонів. У кульмінації тромбони *fortissimo* проголошують мотив «погляду-запитання», і звучність раптово обривається. Такий епізод «шаленого *Pas de deux*» дає можливість узагальненого виразу «двобою»: емоцій дії, боротьби, страждання, перемоги а при постановці – використання спецефектів. Концентрація почуттів надає дансантиності функції носія дії, що робить її своєрідним проявом театральності, виразної змістовності.

У розділі **B** (ц. 42, *Moderato*, 4/4) виникає статичний фон струнних із м'якими форшлагами челести і соло гобоя з імпровізаційним тріольним награванням *piano*. Потім фон стає прозорішим (ц. 43, *Leggiero*), і розцвічується пе-

реливами челюсти і «краплями» арфи, а труба соло у супроводі дзвіночків співає кантиленний мотив, похідний від мотиву «погляду-запитання» Панночки-відьми. Чарівний ноктюрн завершується скороченою динамізованою репризою: (ц. 46=ц. 42). Трактовка цього епізоду може бути дуже широкою: пейзаж, кохання, перепочинок – ліричний острівець захопленого погляду на Красу.

У наступному розділі **A₁**, по суті, продовжується розвиток матеріалу «духовного двобою» (ц. 47, *Allegretto* 4/4), але в чотиридольному метрі і «полегшений» оркестровій фактурі (без низької міді й ударних).

Розвиток пейзажного образу – **B₁** (ц. 51, *Sostenuto, cantabile*) – майже незмінний, але в оркестровці тут переважають імпровізації солюючих струнних (скрипка і віолончель). Матеріалом для цих соло є збільшений та обернений матеріал тихого (*piano*) імпровізаційного соло гобоя (ц. 42). Поетизується, одухотворяється матеріал і зміною розміру з 4/4 на 3/4.

Черговий виток розвитку матеріалу «шаленого *Pas de deux*» – **A₂** (ц. 54, *Risoluto*) – ґрунтується на подвійних низхідних септимах Панночки-відьми, збільшених і мотивно завершених у тритактах.

У новому «пейзажному» епізоді (ц. 55, *Sostenuto, cantabile*) матеріал струнних трансформується у розкішне соло валторни, а згодом – ліричний дует валторни і гобоя. Але ця лірика виростає на *крещендо* з тремоло литавр від *mezzo forte* до *forte* – так у музиці створюється своєрідний дует-дуель.

Кульмінаційна зона (ц. 57, *Risoluto*), що побудована на матеріалі «двобою», посиленій динаміці й оркестровому *крещендо*, підводить до власне кульмінації (ц. 58). У ній тричі скандується хоральний мотив, чергуючись із речитативом литавр. Перші два проведення відбуваються на *forte*, а останнє (ц. 60) проходить на *pianissimo* і звучить як здивований шепіт.

Пов'язаний із картиною нічного польоту на відьмі, цей епізод дає одночасно узагальнену картину зіставлення, порівняння і боротьби краси і потворності, позитиву і негативу (а взагалі зіткнення двох різних світів: ірреального і реального) – тобто того узагальнено-умовного оперування категоріями, що його конче й потребує балетна природа. Фантастичними звучаннями, закладеними у партитурі, програмується не тільки нова хореографічна мова, театральна (драматургічна) сюжетність, а й монтажність і кадровість, притаманні кіномистецтву, і технічні ефекти як сучасні досягнення сценічного оформлення.

Токата (ц. 62) – останній великий розділ форми – побудована як фугато й характеризується різними поліфонічними засобами розвитку. Механічна моторна тема, використана у симфонії-балеті «Ассоль», однозначно сприймається як розгул зла. Марина Черкашина¹ трактує токату як третій розділ скерцо-кантабіле. Але музика інтонаційно не пов'язана з попереднім матеріалом. Спорідненість можна запідозрити лише на змістовному рівні. Це швидше останній шабаш зла, перерваний криком півня (валторни, ц. 82+2). І навіть тут зміст поєднується лише на другому плані: політ змінює читання псалтиря і шабаш.

Дивертисментна контрастність спрацьовує востаннє, коли, досягши кульмінації, зло раптово зникає на порозі світлої радісної коди. Гімн бурсаків, яким починалась оповідь, звучить оптимістично й упевнено, у сяйві урочистих дзвонів, що дає можливість для створення балетної коди, короткого апофеозу.

Сутність авторської концепції визначає Марина Черкашина-Губаренко: «Губаренко реалізував свою концепцію в межах одночастинної контрастно-складової форми,

¹ Черкашина-Губаренко М. Р. Вариации на тему «Вия» // Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох: зб. ст.: у 2 т. Т. 1. Суми: Наука, 2002. С. 113–119.

що не має зупинок і цезур. Тут взаємодіють гомофонно-гармонічний і поліфонічний принципи викладення, зіставлення фактурно-тематичних пластів за принципом одночасного контрасту та симфонічні методи наскрізного образно-тематичного розвитку. Від симфонічних поем Ліста запозичено ідею поєднання одночастинності й циклічності. Набуває самостійного розвитку синтез симфонії і пісні, притаманний мистецтву Малера <...> Важливу роль відіграють трактовка токатності <...> як навали сил зла, підвищена увага до колориту <...> і до суто фактурного тематизму, що пов'язано із завоюваннями музики ХХ століття. Але все, що залучається з арсеналу музичного досвіду минулого, має продовження у зрілому індивідуальному стилі композитора і поставлено на службу авторській концепції»¹.

На рівні форми тут репрезентована дивертисментність, але при цьому зовсім немає номерів конкретного жанрово-танцювального характеру. Образна самостійність епізодів та їх контрастність у «Вії» виявляється на основі інтонаційної спорідненості матеріалу, що дає змогу об'єднати дивертисментність симфонічним розвитком.

Використане автором слово «сцени» має ще одне значення. З однойменної опери-балету вилучено весь оперний компонент і залишені хореографічні сцени, підпорядковані власній концепції, яка, порівняно з першим варіантом, виявляється більш концентрованою й узагальненою, якнайкраще відповідаючи принципам одноактного балету ХХ століття.

У музичній партитурі хореографічних сцен «Вія» реалізуються різні прояви дансантиності, пов'язані переважно із зовнішньо-тілесним проявом пульсації життєвого начала: думки, почуття, стану. У поліритмії пісенного епізоду, у «скерцо-кантабіле» – це базовий музичний принцип, що

¹ Черкашина-Губаренко М. Р. Вариации на тему «Вия» // Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох: зб. ст.: у 2 т. Т. 1. Суми: Наука, 2002. С. 113–118.

діє на різних рівнях, а не тільки на рівні ритму, перетворюючись на модифіковану – тотальну дансантиність.

Отже, в обох партитурах жанровий тип «хореографічних сцен» спирається на дивертисментний принцип побудови. Але при цьому притаманну дивертисменту сюїтність композитор намагається подолати різними засобами: від сюжетних конструкцій до використання принципів інтонаційного розвитку, якими симфонізується музичне ціле.

Але на різних етапах еволюції одне і те ж завдання митець вирішував по-різному. Між ранніми і пізніми зразками є істотні відмінності. Їх можна помітити при порівнянні із ранньою симфонічною картиною «Купало», написаною 1971 року як суто оркестровий опус. Створені на його основі хореографічні сцени «Запорожці» (1978) вже замислювалися як балет (твір музичного театру), але в цій партитурі від попереднього варіанту залишився потужний симфонічний струмінь. Аналогічним чином створювалась і симфонія-балет «Ассоль», яку композитор спочатку уявляв як Четверту симфонію¹, а остаточно визначив як симфонію-балет. Тобто після «Камінного господаря» у творчості Віталія Губаренка спостерігалася тенденція руху від симфонії до балету.

Навпаки, пізня партитура «Вія» виникла на принципово інших засадах, а саме на основі театрального матеріалу. Узяті з опери-балету хореографічні сцени (за наявності симфонічного розвитку) «живуть» за законами монотеатру. Барокове багатоголосся «Вія» тут згорнуто у моноконцепцію на зразок «Ніжності», а центральною постаттю виступає Хома Брут. Якщо в опері-балеті хореографічні сцени сприймалися як сфера «іншого», антисили, антисвіту, а Хома протистояв їм, то в хореографічних сценах хореографічне сприймається як частина його самого. Хореографічний план репрезентує сферу підсвідомого (плоті – за апосто-

¹ Автограф партитури зберігається в особистому архіві В. С. Губаренка.

лом Павлом), а голос Хоми – сферу духовного, піднесеного, як сублимацію підсвідомого. Маємо справу зі своєрідним «листом кохання», інверсією початку шляху у пізньому періоді творчості композитора.

Отже, у балетних партитурах Віталія Губаренка дансантиність виступає у різних площинах.

За формою висловлювання, вона може бути:

– риторичною (монологічною – наприклад, у висловлюваннях Дон-Жуана з «Камінного господаря» чи в пісенному епізоді з третьої частини «Зелених святок», використаному у сцені Панночки з «Майської ночі»);

– діалогічною (наприклад, у третій і п'ятій картинах «Комуніста», ліричних фрагментах «Liebestod», дуеті-дуелі з «Вія»);

– «хоровою» (кордебалетною, наприклад, у тому ж «Карнавалі» або характеристиці ченців із «Камінного господаря» чи «агресивному» розробковому епізоді з першої частини та крайніх (моторних) розділах другої частини «Ассолі», у сцені «Голод» із шостої картини «Комуніста», у «Звірячих розграх» «Зелених святок», скерцо-токаті з «Вія»).

За своєю генезою, дансантиність у балетній музиці В. Губаренка виявляється:

– канонічно-типізовано, з опорою на жанрові танцювальні або рухові формули (як у «Павані» з «Камінного господаря», козачковій характеристиці Каленика з «Майської ночі»);

– вільно (а як різновид – індивідуально), що є зовнішнім проявом тілесності (ліричні епізоди «Комуніста», ноктюрн купальської ночі з «Вія»).

За типом організації, вона виступає у вигляді:

– узагальненому (характеристика грандів у «Камінному господарі», інфернальне «зло» у «Вії», мотив шляху з «Liebestod», «Звірячі розгри» в «Зелених святках»);

– персоніфікованому, пов'язаному з особистими характеристиками персонажів («меркуціанська» характеристика Дон Жуана, «лейтмотив краси» Панни Сотниківни з «Вія»).

За родовими ознаками, у творчості Віталія Губаренка вона може бути:

– ліричною (пісня Панночки з «Майської ночі», фрагменти побічної партії з «Liebestod», пісня Хоми з «Вія», фрагменти «мрії» із симфонії-балету «Асоль», «Колискова Долорес» із «Камінного господаря», основна тема другої частини «Русалки» та середній розділ фіналу «Благослови, мати» із «Зелених святок» та ін.);

– героїко-закличною (на зразок сольних висловлювань у першій частині «Зелених святок» або у «Монологі героя» із «Запорожців»;

– епічною (як фінал «Запорожців», характеристика головного героя з «Комуніста»);

– драматичною (як «Битва» в «Запорожцях», агресивно-наступальні епізоди «Ассолі», «Liebestod» та «Вія»).

У Віталія Губаренка у формі дансантиності також демонструється та чи інша **психологічна настанова**, наприклад:

– інтравертна (як у численних випадках «усамітнення у натовпі» – колискова Долорес з «Камінного господаря») або екстравертна, коли герой у масовій сцені або серед корифеїв першим висловлює або підсумовує загальну емоцію (характеристики Командора, Вія);

– об'єктивована (як, скажімо, образ зла – сарабанда з «Liebestod» або «Навала» із «Запорожців») та суб'єктивно-психологізована (емоційно забарвлена, як у ліричних фрагментах другої та третьої частин «Ассоль», другої частини «Зелених святок», «Сні» Анюти» з «Комуніста»).

Зазначеними проявами названого феномена розкриваються його широта й універсальність.

ВИСНОВКИ

Український балет є складним і багатогранним конгломератом різноманітних явищ і процесів. Народження в ньому нових жанрово-стильових тенденцій свідчить не тільки про високий рівень досягнень національної композиторської школи, а й про значний творчий потенціал і перспективи подальшого розвитку музично-сценічних жанрів в Україні. Симфоніст і театральний композитор, Віталій Губаренко у своїй еволюції пройшов шлях, типологічно подібний до шляху Петра Чайковського, синтезувавши ознаки балетного жанру із власними оперними і симфонічними досягненнями. Український композитор присвятив роботі над балетною музикою майже тридцять років, створив дев'ять хореографічних партитур, але жоден з його балетів не повторює інший (попередній) ні за драматургічними, ні за композиційними, ні за родовими чи жанровими ознаками.

Пошуками нових моделей, пристосованих до життєвих реалій, авторською невдоволеністю досягнутими результатами і прагненням більш досконалих музичних форм визначено еволюцію балетної творчості композитора. Причини пошуку були зумовлені різними факторами.

По-перше, діяли об'єктивні чинники: композитор адаптував балетну музику до жанрової системи, яка функціонувала у той чи інший конкретно-історичний період.

По-друге, чинники суб'єктивні: у випадку, коли твір не реалізувався на сцені, наступний опус вимагав нових жанрових засад, пристосованих до життєвих умов, унаслідок чого саме через жанровий пошук зростала композиторська індивідуальність і відбувалося становлення художньої особистості.

Механізми жанроутворення теж були різними. Нові явища виникали через:

– ускладнення сталих жанрових моделей шляхом оновлення лексики («Комуніст»);

– вихід за межі існуючих жанрів (через симбіоз, як в опері-балеті «Вій» або через сплав ознак, як у симфонії-балеті «Зелені святки», й утворення жанрових мікстів);

– повернення до джерел (очищення хореографічної парадигми від іншовидових компонентів, включень – прикладом чого можуть бути хореографічні сцени «Вій»).

Зазначені тенденції мають наскрізний характер і найбільш потужно проявляються при виході за межі традиційних жанрів. Можна припустити, що такий механізм жанроутворення реалізується і в інших сферах, але це потребує подальшої перевірки на матеріалі інших видів мистецтва.

Жанрова сфера якнайточніше відбиває закономірності розвитку мистецтва і репрезентує будь-який з його конкретних історичних періодів. Компоненти цієї системи активно взаємодіють між собою, у процесі чого окремі з них посідають домінуючу позицію, а інші відходять на периферію. Існування на межі актуальності загрожує жанру, можливо, не остаточним, але зникненням із культурного поля.

На першому етапі творчості В. Губаренка, від кінця 1960-х до кінця 1970-х років, при панівному становищі музичного театру у жанровому полі мистецтва, пошук спрямований від власного засвоєння традиційної форми великого балету (у «Камінному господарі») до симфонії-балету різних модифікацій. На тлі експериментів відбувається позиціонування нових жанрових синтетичних форм.

У подальшому, у 1980-х, у балетній творчості композитора спостерігалася тенденція зворотного руху від симфонії до балету.

У пізній період (1990-ті роки) композитор поступово звільняє симфонію-балет від симфонії, а оперу-балет від опери, знову наближаючись до музичного театру.

На основі дослідження балетної спадщини Віталія Губаренка у пропонованій роботі виявлено художню своєрідність українського балетного театру другої половини ХХ століття. Доведено, що у балетних партитурах композитора є всі передумови для їхнього сценічного втілення і справа лише за практичною реалізацією авторських задумів.

У стилістиці композитора простежується активний процес засвоєння ним досягнень минулих поколінь. Музика В. Губаренка завжди відзначалася виразністю, «зримістю», яскравою театральністю. Щільна поліфонічна фактура зазвичай «промовляє» персоніфікованими тембрами, а неповторності мотивам надає оригінальна метро-ритмічна організація. Такою музикою відтворено конкретні образи, здатні розгортатися у сценічному просторі. Справжній композитор-драматург, В. Губаренко у балетних партитурах завжди прагнув до власного режисерського визначення зорового ряду.

Жанрова специфіка і драматургічні особливості балетних творів В. Губаренка пов'язані з різними напрямками розвитку художньої культури ХХ століття (неофольклорними та необароковими, етико-психологічними, філософсько-символічними). У балетній музиці В. Губаренка відчувається також вплив раннього І. Стравінського, зокрема його «Весни священної», що проявляється у гетерофонії, нерегулярній метриці, акцентному ритмі, значній ролі остинато (наприклад, у першій частині «Зелених святків», наскрізному образі руху в «Комуністі»), узагальнених типах героїв (Дівчина-жертва – Монолог героя і, Дует у «Запорожцях»), nonперсоніфікованому загалі («Навала» в «Запорожцях», «Карнавал» як образ народу, ченці як узагальнене

зло в «Камінному господарі»). Гостра характерність образів, гротесковість спирається на художній досвід С. Прокоф'єва, а принципово напружена музична драматургія і своєрідна поліфонічна мова сформувалися як наслідування симфонічного стилю Д. Шостаковича.

На матеріалі балетної музики В. Губаренка можна з'ясувати принципи жанроутворення в сучасному балеті взагалі. Звернення до великої класичної форми у композитора змінювалося хореографічним баченням симфонічного матеріалу (Симфонія-балет «Ассоль» у першому варіанті визначалася як Четверта симфонія). «Запорожці», задумані як балет, у процесі роботи набули ознак симфонізованої сюїти хореографічних картин. Новаторська спроба поєднання оперної та балетної складових у «Вії» породила однойменні хореографічні сцени і передувала поверненню до структури великого балету, пронизаного потужним струменем симфонічного розвитку («Обов'язок, і віра, і любов»). Великий епічний балет «Майська ніч» викликав до життя велику програмну симфонію-балет «Зелені святки», а симфонічне мислення театрального драматурга згодом привело автора до узагальнено-філософської парадигми одночастинної симфонії-балету «Liebestod».

Поява нового твору, тематично пов'язаного з основним, більшим, первинним, для В. Губаренка ніколи не була просто черговою редакцією основного матеріалу. Звільнений від знаків хронотопа та сюжетної конкретики музичний матеріал балету «Комуніст» (1985) на наступному етапі був покладений в основу симфонічної поеми «In modo romantico» (1989), а згодом увійшов до Четвертої камерної симфонії (1994). Опера-балет «Вій», трансформована у хореографічні сцени з тією ж назвою, дає уявлення про докорінне перетворення оригінальної парадигми початково-

го задуму. Симфонія-балет «Зелені святки» виникла як самостійна концепція у процесі узагальнення матеріалу великого балету «Майська ніч», у підвалинах якого знаходиться матеріал хореографічних картин «Запорожці» та симфонічної картини «Купало». Пригадаймо й авторське перекладення «Зелених святків» для двох фортепіано й ударних, у якому позбавлений оркестрової тембрової строкатості ритм – танцювальний і моторний – виводить на перший план дансанти якості губаренківської музики.

Робочим терміном «дансантизм», застосованим у пропонуваній монографії, визначено особливий прояв музичного феномена, опозиційного до вокальності. У такому розумінні дансантизм виявляє свою універсальність:

- як прояв змістовності;
- як зовнішньо-тілесний прояв пульсації життєвого начала;
- як суб'єктивна творча настанова.

Таким чином, вона здатна функціонувати як базовий музичний принцип, що діє на різних рівнях і перетворюється на тотальну танцювальність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агатова М. З. Раскрывая пафос трагедии // Советский балет. 1984. № 4. С. 21–22.
2. Анненский И. Ф. Книги отражений // Анненский И. Ф. Избранные произведения / сост., вступ. ст. и коммент. А. В. Федорова. Ленинград: Худож. лит., 1988. С. 374–667.
3. Анненский И. Ф. Что такое поэзия? // Анненский И. Ф. Избранное. Москва: Правда, 1987. С. 423–430.
4. Анфилова С. Г. Соотношение танцевального и пластического в жанре балета: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 Муз. искусство / Харьковский гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2005. 249 с.
5. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. – Вып. 6. Москва: Сов. композитор. 1987. С. 5–44.
6. Асафьев Б. В. В балете. Наблюдения, выводы и пожелания // Асафьев Б. В. О балете. Ленинград: Музыка, 1974. С. 28–36.
7. Асафьев Б. В. Музыка в балете // Асафьев Б. В. О балете. Ленинград: Музыка, 1974. С. 40–41.
8. Асафьев Б. В. «Спящая красавица» // Асафьев Б. В. О балете. Ленинград: Музыка, 1974. С. 76–85.
9. Барський В., Богатирьов В. Символ і живе серце. Новий балет В. Губаренка на сцені Одеського оперного театру // Культура і життя. 1985. 29 грудня.
10. Бахрушин Ю. А. История русского балета: учеб. пособие. 3-е изд. Москва: Просвещение, 1977. 287 с.
11. Безверхая Т. П. Языком балета // Днепровская правда. 1983. 3 ноября.
12. Беденко М. Дон Жуан // Ленінська зміна. Харків, 1972. 27 червня.
13. Брагіна Н. В. Художня концепція творів А. Шенберга // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. Вип. 31. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 327–332.

14.Бэлза И. Ф. Концерты Глиэра. Москва: Музгиз, 1955. 41 с. (Путеводители по советской музыке).

15.Браудо Е. М. Всеобщая история музыки: в 3 т. Т. 2: История Западно-Европейской музыки до 1850 г. Москва: Музгиз, 1925.

16.Бутенко Л. М. Слово про композитора // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 169–170.

17.Ванслов В. В. Григорович Юрий Николаевич // Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 162–164.

18.Ванслов В. В. Дансантизм // Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 175.

19.Ванслов В. В. Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Ленинград: Музыка, 1979. С. 5–36.

20.Ванслов В. В. Современная тема в балете (новые черты музыки и хореографии) // Ванслов В. В. Статьи о балете. Ленинград: Музыка, 1980. С. 148–149.

21.Ванслов В. В., Суриц Е. Я. Балет // Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 43.

22.Варковицкий В. А. Танец. // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 503.

23.Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец. Москва: Искусство, 1987. 382 с.

24.Вершинина И. Я. Балетная музыка // Музыка XX века: Очерки: в 2 ч. Ч. 1, кн. 1. Москва: Музыка, 1976. С. 187–232.

25.Воспоминания об Александре Грине / сост. В. И. Сандлер. Ленинград: Лениздат, 1972. 540 с.

26.Габович М. М. Душой исполненный полет. [Об искусстве балета]. Москва: Молодая гвардия, 1966. 173 с.

-
27. Гаевский В. М. Дивертисмент. Судьбы классического балета. Москва: Искусство, 1981. 383 с.: ил.
28. Гордійчук М. М. «Камінний господар» // Гордійчук М. М. На музичних дорогах. Статті та рецензії. Київ: Муз. Україна, 1973. С. 163–170.
29. Грин А. С. Алые паруса: Феерия. Киев: Веселка, 1981. 65 с.
30. Грін О. С. Червоні вітрила / пер. з рос. Л. Г. Кононовича. Київ: Грані-Т, 2007. 92 с. URL: http://www.zarlit.com/lib/grin_oleksandr/1.html (дата звернення: 15.05.2016)
31. Губаренко В. С. А тепер «Вій» // Культура і життя. 1981. 5 квітня. С. 6.
32. Губаренко В. С. Києву присвячую (Величальна містугерою) // Музика. 1982. № 2. С. 4–5.
33. Гусарова О. В. «Дон Жуан» // Вечірній Харків. 1972. 26 червня.
34. Гусарова О. В. Харківський варіант [«Дон Жуан» у Харкові] // Культура і життя. 1972. 20 липня.
35. Давыдова О. Н. Драматургия Леси Украинки в музыкально-сценическом творчестве украинских советских композиторов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1987. 151 с.
36. Дмитриев А. Н. Б. Асафьев и его работы о балете // Асафьев Б. В. О балете. Ленинград: Музыка, 1974. С. 5–12.
37. Добрынина Е. А. «Гибель эскадры» // Музыкальная жизнь. 1968. № 2. С. 2–3.
38. Добрынина Е. А. «Каменный властелин» // Музыкальная жизнь. 1970. № 2. С. 17–18.
39. Добровольская Г. Н. Лопухов Фёдор Васильевич // Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 322.
40. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.

41. Драч І. С. Новое прочтение Гоголевского сюжета («Зелёные святки» В. Губаренко) // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. наук. пр. Вип. 19 / за заг. ред. ак. АПН України М. Б. Євтуха. Київ: КНЛУ; НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 190–194.

42. Драч І. С. «Образ часу» в музиці українських шістдесятників (на прикладі Другої симфонії В. Губаренка) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 12: Історія музики в минулому і сучасності. Київ, 2000. С. 32–41.

43. Дрягин Е. П. В стране воображений // Грин А. С. Романы: Блистающий мир. Бегущая по волнам. Золотая цепь / вст. ст. Е. П. Дрягина. Симферополь: Таврия, 1980. С. 3–10.

44. Дунаевская И. К. Туда, где тихо и ослепительно... Опыт христианско-эзотерического прочтения А. Грина // Наука и религия. 1993. № 8. С. 52–55.

45. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь: мемуары. Киев: Мистецтво, 1989. 218 с.

46. Ермаков Е. И долг, и вера, и любовь // Советская музыка. 1986. № 6. С. 29–31.

47. Ершов Константин Владимирович // Кино: энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. Москва: Сов. энциклопедия, 1986. С. 138.

48. Загайкевич М. П. Балетний світ Віталія Губаренка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 62–69.

49. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. 258 с.

50. Загайкевич М. П. Невторованим шляхом // Музика. 1986. № 2. С. 5–7.

51. Загайкевич М. П. Нове прочитання // Музика. 1984. № 1. С. 19.

52. Загайкевич М. П. Поетично, барвисто, свіжо [«Камінний господар» у Київському театрі] // Київська правда. 1969. 15 липня.

53. Загайкевич М. П. Українська балетна музика. Київ: Наук. думка, 1969. 230 с.

54. Задерацький В. В. Сонористичне перетворення принципу остинатності у творчості Олів'є Мессіана // Українське музикознавство: щорічник. Київ: Муз. Україна, 1979. № 14. С. 103–135.

55. Зарецька І. А. Історія зародження та створення українського класичного балету // Педагогічні науки, 2011. Вип. 58, ч. 2. С. 48–51.

56. Захаров Р. В. Слово о танце // Мастера искусств – молодёжи. Москва: Молодая гвардия, 1977. 160 с.: ил.

57. Зинькевич Е. С. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Сумы: Регулярный сад. Научное приложение к журналу «Зеленая лампа». 1999. Вып. 1, 1999. 252 с. Друге видання – Ужгород: Ліра, 2002. 208 с.

58. Зінич О. В. Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 17 с.

59. Игнатьева М. А. Дуэт балета и оперы // Советская культура. 1984. 26 сентября.

60. Игнатьева М. А. Имя ему – коммунист // Советский балет. 1986. № 2.

61. Іванова А. Прем'єра балету [Повідомлення про прем'єру «Комуніста»] // Чорноморська комуна. 1985. 8 грудня.

62. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.

63. Каган М. С. Морфология искусства // Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.

64. Карп П. М. Балет и драма. Ленинград: Искусство, 1980. 246 с.

65. Карп П. М. О балете. Москва: Искусство, 1967. 230 с.

66. Карп П. М. Младшая муза. Москва: Современник, 1997. 238 с.
67. Катанова С. В. Балеты Глиэра. Москва: Сов. композитор, 1960. 24 с.
68. Катанова С. В. Музыка советского балета: очерки истории и теории. Изд. 2-е, доп. Ленинград: Сов. композитор, 1990. 416 с.
69. Клочек Г. Д. Юрій Яновський – Костянтин Паустовський – Олександр Грін: деякі паралелі // Слово і час. 2003. № 3. С. 71–77.
70. Комаров Г. А. Ритмопластический танец // Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 429.
71. Комаров Г. А. Танец модерн // Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 505–508.
72. Конен В. Дж. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд. 2. Москва: Музыка. 1975. 376 с.
73. Конькова Г. В. Центральный герой – коммунист («Коммунист» на сцене Одесского театра) // Культура і життя. 1986. 9 лютого. С. 5.
74. Косачёва Р. Г. Фольклорное направление в балетном театре начала XX века // Музыкальный современник. Вып. 5. Москва: Сов. композитор, 1984. С. 153–160.
75. Косачёва Р. Г. О музыке зарубежного балета 1917–1939 годов: опыт исследования. Москва: Музыка, 1984. 301 с.
76. Краснопольська Т. В. Віталій Губаренко // Українська радянська музика. Вип. 2. Київ, 1962. С. 102–113.
77. Красовская В. М. Балет // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1. Москва: Сов. энциклопедия, 1973. С. 294–308.
78. Красовская В. М. Дивертисмент // Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 185.

79. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века: в 2 ч. Ленинград: Искусство, 1971–1972. Ч. 1: Хореографы. 1971. 526 с. 32 л. ил. Ч. 2: Танцовщики. 1972. 456 с. 28 л.: ил.

80. Кузнецова И. Легенда о Дон Жуане [Гастроли Харьковского театра] // Вечерняя Одесса. 1981. 2 июля.

81. Куравлёв Леонид Вячеславович // Кино: энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. Москва: Сов. энциклопедия. С. 222.

82. Куриленко Е. Н. Понятие жанра современного балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. Москва: Музыка, 1982. С. 87–104.

83. Курышева Т. О. Театральность и музыка. Москва: Сов. композитор, 1984. 200 с.

84. Курт П. Айседора / пер с англ. С. С. Лосева. Москва: Эксмо, 2002.

85. Кюрегян Т. С. Танцевальная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 429–435.

86. Лашенко С. К. Идея «Страшной красоты»: опера-балет В. Губаренко «Вий» и опера Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4. Віталій Губаренко: сторінки творчості. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 106–119.

87. Леви В. Л. Вопросы психобиологии музыки // Советская музыка. 1966. № 8. С. 37–43.

88. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. Т. 1. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Музыка, 1983. 696 с.

89. Ливанова Т. Н. Люлли Жан Батист // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3. Москва: Сов. энциклопедия, 1976. С. 358–361.

90. Линькова Л. А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 3. Ленинград, 1979. С. 54–71.

91. Личность. Нация. Общине: редакционные беседы // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 49–67.

92. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. Москва: Искусство, 1972. 215 с.

93. Львов-Анохин Б. А. Галина Уланова. 2-е изд., доп. Москва: Искусство, 1984. 350 с.

94. Любимов А. Б. Кейдж // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. Москва: Сов. энциклопедия, 1974. С. 768.

95. Манукян И. Э. Сюита // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. Москва: Сов. энциклопедия, 1998. С. 359–363.

96. Маришак В. «Мифологичность» сюжетных воплощений темы Дон Жуана в классических образцах // Δόξα / Докса / Одеський нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Вип. 15: Універсальні виміри культури на пошану професора Олександра Кирилюка з нагоди 60-річного ювілею. Одеса, 2009. С. 383–389.

97. Маришак В. Трактовка образу Дон-Жуана в балете В. Губаренко «Каменный властелин» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4. Віталій Губаренко: сторінки творчості / До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003 – С. 43–53.

98. Маркус С. А. Глюк Кристоф Виллибальд // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1. Москва: Сов. энциклопедия, 1973. С. 1024.

99. Мар'янівська Т. Г. Дух і зміст вистави // Радянська Україна. 1969. 23 вересня.

100. Менделеева Д. С. «Возвращённый ад» Александра Грина // Литература: приложение к газете «Первое сентября». 2004. 16–22 июня (№ 23). С. 9–14, 19–24.

101. Михайлов А. [Долорес, Дон Жуан, Донна Анна...] // Днепрпетровск вечерний. 1983. 8 октября.

-
102. Некрасова Н. Й. Відданість театру // Музика. 1984. № 3. С. 9–10.
103. Некрасова Н. Й. Вічно юна класика // Культура і життя. 1985. 18 серпня. С. 6.
104. Некрасова Н. Й. Творческий успех. Премьера в театре оперы и балета им. Лысенко [«Дон Жуан»] // Красное знамя. 1972. 24 июня.
105. Нестьев И. В. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века: очерки: в 2 ч. Ч. 1, кн. 1. Москва: Музыка, 1976. С. 11–94.
106. Нестьева М. И. Авторы – единомышленники? // Советская музыка. 1970. № 3. С. 28–38.
107. Нестьева М. И. В союзе с композитором // Советская музыка. 1985. № 8. С. 39–46.
108. Нестьева М. И. Новые аспекты музыкально-театрального синтеза в советской опере рубежа 70–80-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания. Москва, 1988.
109. Олтаржевська С. Прем'єра симфонії-балету // Культура і життя. 1979. 13 грудня. С. 6.
110. Очеретовська Н. Л. Помножений на працю [Премія Шевченка – за «Дон Жуан» і оперу «Пам'ятай мене»] // Культура і життя. 1984. 29 січня.
111. Очеретовська Н. Л. Харківські композитори – ленінському ювілею // Музика. 1980. № 3. С. 1.
112. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца. Книга для учащихся. Москва: Просвещение, 1985. 223 с.
113. Петриченко М. В. Жанрово-драматургический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко (на примере монооперы «Нежность» и оперы-балета «Вий»): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1992. 264 с.
-

114. Петровский М. С. Романс и феерия. О происхождении сюжета «Алых парусов» А. С. Грина // Литература: приложение к газете «Первое сентября». 1997. Июнь (№ 24). С. 2.

115. Письмо Ф. Шляпина М. Горькому от 19 апреля 1913 г. // Шляпин Ф. И. Литературное наследство: в 3 т. Т. 1: Письма. Москва: Искусство, 1976. С. 351.

116. Поставна А. К. Народження балету // Культура і життя. 1983. 10 липня. С. 6.

117. Прохорова В. В. Константин Сергеев. Ленинград: Искусство, 1974. 245 с.

118. Раззаков Ф. И. Досье на звёзд (Кумиры всех поколений). Москва: ЭКСМО-Пресс, 1998. 752 с.

119. Розеншильд К. К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века. Москва: Музыка, 1979. 168 с.

120. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. / пер. с фр. Вып. 2: Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель. Москва: Музыка, 1987. 392 с.

121. Романишина Т. Музика допомагає пізнавати Шевченка (5 симфонія Віталія Губаренка. Прем'єра в Києві) // Голос України. 1996. 11 червня.

122. Рославлева Н. П. Марис Лиєпа. Москва: Искусство, 1978. 133 с.

123. Сапрыгина Н. В. «Всё в облике одном предчувствую тебя» // Русская словесность в школах Украины. 2004. № 2. С. 45–47.

124. Сборник песен, употребляемых простонародьем: 91 русских и 36 переводных с башкирского, чувашского, мордовского и черемисского языков, собранных Пульхерией Никитской в нескольких губерниях в продолжение 10 лет, с 1886 по 1896 год. Казань, 1900. 123 с.

125. Скажи мені, соловейку, правду // Український кант XVII–XVIII століть: нотне видання / упоряд., вст. ст. і прим. Л. В. Івченко. Київ: Муз. Україна, 1990. С. 52–53.

126. Советские балеты. Москва: Сов. композитор, 1985. 320 с.

127. Соловьева Н. Л. Проблемы симфонизма в советской опере 60–70-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Москва, 1988. 220 с.
128. Солодовников А. В. Ольга Лепешинская. Москва: Искусство, 1983. 212 с.
129. Станішевський Ю. О. Балетний театр радянської України. Київ: Муз. Україна, 1986. 237 с.
130. Станішевський Ю. О. Балетний театр України. 225 років історії. Київ: Муз. Україна, 2003. 440 с.; 32 с. фотоіл.
131. Станішевський Ю. О. Барви танцювальної палітри // Радянська Україна. 1973. 14 лютого.
132. Станішевський Ю. О. Історія українського музичного театру. Опера. Балет. Оперета. 1917–1967. Київ, 1970.
133. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка, історія і сучасність. Київ: Муз. Україна, 2002. 736 с.
134. Станішевський Ю. О. Обрії музичного театру. Київ: Муз. Україна, 1968. 201 с.
135. Станішевський Ю. О. Розквіт українського балету. Київ: Знання, 1961. 48 с. Київ: Знання, 1961. 48 с.
136. Станішевський Ю. О. Танцювальне мистецтво Радянської України. Київ: Мистецтво, 1967. 68 с.
137. Станішевський Ю. О. Театр, народжений революцією: нариси історії української радянської театральної культури, 1917–1987 рр. Київ: Мистецтво, 1987. 243 с.
138. Станішевський Ю. О. Театр Радянської України. Київ: Мистецтво, 1980. 136 с.
139. Станішевський Ю. О. Український радянський балет. Київ: Мистецтво, 1963. 175 с.
140. Станішевський Ю. О. Український радянський балетний театр 1925–1975. Нариси історії. Київ: Муз. Україна, 1975. 223 с.
141. Станішевський Ю. О. Український радянський музичний театр. Київ: Мистецтво, 1963. 175 с.

142. Станішевський Ю. О. Український радянський музичний театр 1917–1967. Київ: Наук. думка, 1970. 291 с.
143. Станішевський Ю. О. Хореографічне мистецтво. Київ: Рад. школа, 1969. 100 с.
144. 100 балетных либретто / сост. Л. А. Энтеліс. Ленинград: Музыка, 1971. 298 с.
145. 140 знаменитых балетных либретто / сост. К. И. Антонова, Л. А. Серебрякова. Челябинск: Урал Л.Т.Д., 2001. 716 с.
146. Ступель О. М., Пилинський М. М. Образи світової поезії в музиці. Київ: Муз. Україна, 1971. 160 с.
147. Суриц Е. Я. Горский Александр Александрович // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григоровича. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 156.
148. Танцевальная музыка // Энциклопедический словарь юного музыканта / под ред. В. В. Медушевского и О. О. Очаковской. Москва: Педагогика, 1985. С. 307.
149. Танцевальная музыка // Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г. В. Келдыша. Москва: Сов. энциклопедия, 1991. С. 535–536.
150. Тарасенко Н. Ф. Дом Грина: Краеведческий очерк. 2-е изд., доп. Симферополь: Таврия, 1979. 96 с., ил., 8 л. ил.
151. Толошняк Н. А. Украинская камерная опера (к проблеме эволюции жанра): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1991.
152. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: бібліографічний довідник / Біографічний ін-т НАН України. Київ, 1999. 224 с.
153. Українська народна пісня / упоряд., авт. вст. ст. А. А. Хвиля: нотне вид. Київ: Держлітвидав, 1936. 650 с.
154. Феєрія // Літературознавчий словник-довідник. Київ: Академія, 1997. 752 с., С. 705–706. (Серія Nota bene).

155. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера: статьи, письма / ред.-сост. и авт. вст. ст. Ю. И. Слонимский. Ленинград; Москва: Искусство, 1962. 640 с.
156. Хачатурян Карен Суменович // Кино: энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. Москва: Сов. энциклопедия. С. 465.
157. Хентова С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: монография: в 2 кн. Кн. 1. Ленинград: Сов. композитор, 1985. 544 с.
158. Хогарт У. Анализ красоты. Изд. 2. Ленинград: Искусство, 1987. 254 с.
159. Холопова В. Н. В начале был ритм // Советский балет. 1988. № 1. С. 27–29.
160. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Москва: Композитор, 2000. 310 с.
161. Царькова Ю. В. Испытание чуда // Вопросы литературы. 2003. № 5. С. 303–316.
162. Челомбитько Г. В. Сохраняя дух гоголевской поэтики // Советский балет. 1985. № 2. С. 22.
163. Черкашина-Губаренко М. Р. Вариации на тему «Вия» // Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох: зб. ст.: у 2 т. Т. 1. Суми: Наука, 2002. С. 113–119.
164. Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 5–32.
165. Черкашина-Губаренко М. Р. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере // Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох: зб. ст.: у 2 т. Т. 1. Суми: Наука, 2002. С. 56–70.

166. Чернова Н. Ю. Репетиция и спектакль // Театр. 1971. № 5. С. 52–56.

167. Чернова Н. Ю. «Светлана» // Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 455.

168. Чурко Ю. М. Хореографическое искусство в эпоху научно-технической революции // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 5. Ленинград, Музыка, 1987. С. 5–28.

169. Тышко Н. С. Новая балетная премьера («Дон Жуан» на харьковской сцене) // Правда Украины. 1972. 8 сентября.

170. Швачко Т. О. Знатоков Юрий Владимирович // Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 212.

171. Шереметьевская Н. Е. Мюзик-холл // Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 360.

172. Шереметьевская Н. Е. Эстрадный танец // Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 605.

173. Юнгвальд-Хилькевич Ю. Э. Живой образ коммуниста // Вечерняя Одесса. 1985. 7 декабря.

174. Юнгвальд-Хилькевич Ю. Э. Символ і живе серце. «Комуніст» В. Губаренка // Культура і життя. 1985. 29 грудня.

175. Яворський Е. Н. Віталій Губаренко. Київ: Муз. Україна, 1972. 50 с. (Творчі портрети українських композиторів)

176. Яворський Е. Н. Шлях до прем'єри // У світлі рампи. Вип. 1. Київ: Муз. Україна, 1981. С. 26–53.

177. Moshevich S. Dmitri Shostakovich, pianist. London: McGill-Queen's Press MQUP, 2004. 228 p.

ДОДАТКИ

БАЛЕТНІ ТВОРИ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА

№ п/п	Назва твору	Рік створення	Перше виконання	Жанровий тип
1.	«Камінний господар»	1968	1969, Київський оперний театр	Балет
2.	«Ассоль»	1977	1977, Харківська філармонія	Симфонія-балет
3.	«Запорожці»	1978	1980, Харківська філармонія	Хореографічні сцени
4.	«Вій»	1980	1984, Одеський оперний театр	Опера-балет
5.	«Комуніст» («Обов'язок, і віра, і любов»)	1985	1985, Одеський оперний театр	Балет
6.	«Майська ніч»	1988		Балет
7.	«Зелені святки»	1992	1992, Київ, зал Будинку архітектора	Симфонія-балет
8.	«Liebestod»	1997	1997, Київ, Колонний зал ім. М. Лисенка	Симфонія-балет
9.	«Вій»	1999	2000, Київ, Український дім	Хореографічні сцени
10.	«Вогняний шлях»	1974	Львів, 1980	Балет на основі Третьої симфонії

З ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА ФЕБРІЇ ОЛЕКСАНДРА ГРІНА «ЧЕРВОНІ ВІТРИЛА»

Олександр Грін (літературний псевдонім Олександра Гриневського, 1880–1932) сформувався як письменник на початку ХХ століття і посів у російській літературі унікальне місце. Його герої хвилювали, пробуджували надію, змінювали сталі уявлення про можливе і доступне, навчали вірності, шляхетності і просто порядності, вчили радіти життю.

Мрією письменника була більш досконала дійсність. Він уявляв її абсолютно реально, тому умовність його творів сприймається не як фантазія, а як природна особливість світовідчуття, особлива здатність знаходити незвичайне та піднесене серед буденних обставин. Його «чудеса» викликали по собі шлейф моральної інверсії. Він створював образи своїх героїв такими яскравими і сильними, якими люди хочуть бути, чим немов би розвивав Орфеевський феномен: не просто зачарувати слухача, а підняти його над буденністю і тим облагородити, докорінно змінити духовну суть. Він вірив у безмежну силу кохання і поєднував його вплив із цим феноменом.

У доробку Олександра Гріна найбільш відчутні зв'язки з літературою «срібної доби». Серед спільних мотивів – піднесений тон у зображенні жіночих образів, гетевська тема Вічної Жіночості¹, що дійшла до нас у творчості Олександра Блока, Миколи Гумільова, Анни Ахматової. Одним із ракурсів висвітлення цієї теми є історія про Полонену Царівну – Душу Всесвіту, яку тримає в полоні Світовий Хаос. Героїня «Пурпурових вітрил» Ассоль – теж свого роду Полонена Царівна, а в ролі Хаосу виступають мешканці Каперни, які символізують духовний полон. Варто зазначити, що сюжет «Пурпурових вітрил» прийшов у літерату-

¹ Сапрыгина Н. В. «Всё в облике одном предчувствую тебя» // Русская словесность в школах Украины. 2004. № 2. С. 45.

ру з «низового» романсу¹ «На берегу сидит девица», опублікованого 1900 року (Казань) у збірнику Пульхерії Нікітської²:

На берегу сидит девица,
Она платочек шелком шьет,
Но шелку, чудная работа,
Ей на платок недостает...
По счастью, парус близко веет,
Чтоб не сквозил сиянье дня.
– Моряк любезный! Нет ли шелку
У вас немного для меня?
– Ещё б не быть его, красotka!
Когда служить приятно вам.
У нас есть шелк и алый, белый,
Какой же цвет угодно вам?
– Мне нужно самый алый нежный,
Я для любви платочек шью...
– И вы скорее подымитесь
Со мной на палубу мою.
Она вошла... Раздулся парус,
Но skiper шелку не даёт,
И про любовь страны далёкой
Он песню новую поёт...

Кількість варіантів цього сюжету досить велика, що може бути доказом існування невідомого нам літературного першоджерела, можливо балади.

Як у будь-якого значного митця, у творчості О. Гріна бачимо багаторівневу, багатозвучну та багатозначну – поліфонічну ідейно-образну систему. Тому ставлення до його спадщини

¹ Петровский М. С. Романс и феерия. О происхождении сюжета «Алых парусов» А. С. Грина // Литература: Приложение к газете «Первое сентября». 1997. Июнь (№ 24). С. 2.

² Сборник песен, употребляемых простонародьем: 91 русских и 36 переводных с башкирского, чувашского, мордовского и черемисского языков, собранных Пульхерией Никитской в нескольких губерниях в продолжение 10 лет, с 1886 по 1896 год. Казань, 1900. 123 с.

змінюється і з віком читача, і з епохою. Літературознавці відзначають суперечливі оцінки офіційною критикою його творів у різні історичні періоди¹.

За життя письменника його майже не друкували, накладки книг були незначними, читачі сприймали його твори по-різному, критика (за деякими винятками) ставилася негативно, прохолодно або байдуже. Його не зовсім розуміли. «Мені важко. Неохоче, проти волі, визнають мене російські журнали та критики; чужий я їм, дивний і незвичний», – скаржиться письменник у листі до редактора «Журнала для всех» Віктора Миролюбова².

Його називали «казкарем», «осколком иностранщины», «иностранцем русской литературы»³, представляли перекладачем з англійської, майстром пригодницького жанру, в різні роки дорікаючи невідповідністю духу часу⁴.

Складні моральні концепції, етичні та психологічні проблеми доробку письменника довго «впритул» не помічали. У кращому разі, О. Гріна сприймали як світлого романтика та визнавали його вміння будувати сюжет і впливати на душі читачів. К. Паустовський зауважив, що О. Грін написав усі свої твори на виправдання мрії, чим суттєво вплинув на ставлення тодішньої влади до літератора і зберіг себе для майбутнього.

Після смерті письменника кілька десятиліть тривала епоха забуття. Його згадали лише наприкінці 1950-х років. Злет популярності збігся в часі з «епохою відлиги». Романтична наснаженість творів, палкий захист свободи духу, нестримність творчої фантазії відповідали потребам часу і немов би були вперше по-

¹ Менделеева Д. С. «Возвращённый ад» Александра Грина // Литература. Приложение к газете «Первое сентября». 2004. 16–22 июня (№ 23). С. 9.

² Тарасенко Н. Ф. Дом Грина: Краеведческий очерк. 2-е изд., доп. Симферополь: Таврия, 1979. 96 с.; 8 с. ил. С. 45.

³ Там само. С. 64.

⁴ Клочек Г. Д. Юрій Яновський – Костянтин Паустовський – Олександр Грін: деякі паралелі // Слово і час. 2003. № 3. С. 74.

бачені. Спроби віднести «Пурпурові вітрила» до революційної алегорії змінилися проростанням символу у молодіжних організаціях і навіть легкій промисловості. Ідеалізм 60-х років підніс обрис вітрильника до рівня символу мрії. «Прекрасное далёко» було луною, відгуком того символу в радянській ноосфері. (Тільки ступи на палубу бригантини, і вона понесе тебе в прекрасну далечінь.) Але активна експлуатація образу в поезії, на жаль, перетворила його на літературний штамп.

Спадщина письменника ставала чимдалі популярнішою. Зібрання його творів видавалися і перевидавалися, а молоде покоління прагло наслідувати найкращі риси характеру прекрасних героїв.

У той же час його творчість активно досліджується. В О. Гріна відкривають нові глибини: високу художню думку, складну концепцію особистості, розгалужену систему зв'язків із навколишнім світом, тонкий психологізм, навіть парапсихологічні передбачення, містичні пророцтва та езотеричні натяки¹.

На жаль, на межі ХХ та ХХІ століть ділові й енергійні, цілеспрямовані та безжальні герої життя і літератури втратили віру у мрію і не сподіваються на Казку, хоча прагматично «роблять чудеса своїми руками». Водночас, дефіцит романтики, жорстка приземленість того, що мало би бути духовним життям, спонукають творчих діячів і сьогодні звертатися до спадщини О. Гріна. Адже сучасним є не тільки те, що відтворює сьогодення, а й те, у чому є гостра потреба, необхідність. Так, 15 вересня 2004 року по українському телебаченню прозвучала інформація про початок роботи над фантазією за мотивами О. Гріна на Ялтинській кіностудії. Проект реалізується на основі роману про Фрезі Грант – «Ту, що біжить по хвилях».

¹ Дунаевская И. К. Туда, где тихо и ослепительно... Опыт христианско-эзотерического прочтения А. Грина // Наука и религия. 1993. № 8. С. 52; Менделеева Д. С. «Возвращённый ад» Александра Грина // Литература. Приложение к газете «Первое сентября». 2004. 16–22 июня (№ 23). С. 10.

**МАРИНА ЧЕРКАШИНА.
ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «ИМЯ ТВОЕ – ЛЮБОВЬ
(ИЛИ КОРАБЛЬ МЕЧТЫ)». ПО ФЕЕРИИ
АЛЕКСАНДРА ГРИНА «АЛЫЕ ПАРУСА»¹**

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Пролог. Корабли уходят в море

Гавань Лисса. Моряки отправляются в плаванье. Минуты прощания перед разлукой. Жёны провожают мужей, невесты – женихов. В стороне от всех нежно прощается с дочерью Ассоль немолодой матрос Лонгрэн. С тревогой в сердце он оставляет её одну, без друзей и близких. Ассоль пытается успокоить и утешить отца. Её ласки пробуждают на хмуром лице Лонгрэна улыбку любви и нежности.

Звучит сигнал расставания. Море зовет моряков в свои безбрежные просторы. На опустевшем берегу, словно птицы, парящие над волнами, застыли устремленные вслед уходящим кораблям женские фигуры.

Картина первая. Одиночество

Комната Ассоль, заставленная игрушками. Ассоль – умелая мастерица. Как некогда отец, она изготавливает на продажу маленькие, искусно сделанные модели лодок, катеров, однопалубных и двухпалубных парусников, крейсеров, пароходов. Живописный мир, окружающий девушку, таит в себе романтику далёких странствий, пробуждает жажду неизведанного, скрашивает тоскливое одиночество её существования.

Живостью воображения будничное ремесло превращается в поэзию. Когда скука и простота одинокой жизни, казалось бы, готовы со всех сторон обступить погружённую в повседневные заботы маленькую мастерицу, фантазия уносит её за пределы ре-

¹ Зберігається в особистому архіві В. С. Губаренка.

альности в мир мечты. Придумать бы что-то особенное, – размышляет Ассоль, оценивая выполненную за день работу. Изловчиться бы так, чтобы эти гребцы, неподвижно застывшие на сверкающей свежей краской лодке, гребли по-настоящему. Как весело и дружно работают их вёсла! Они гребут к берегу, всё ближе и ближе. Смелей, друзья, плывите сюда. А теперь честь честью сходите на землю, вот так. Откуда вы прибыли, весёлые путешественники, что везёте с собой? Что? Не хотите отвечать! Тогда марш назад, в лодку, и я положу вас в корзинку вместе со всеми.

Вид наполненной игрушками плетеной корзинки возвращает Ассоль к печальной действительности. Её товар имеет плохой спрос. С тяжёлым сердцем вспоминает она недавнюю сцену в большом игрушечном магазине – презрительную усмешку человека в чёрных очках, который рылся в её корзинке, разворачивал и рассматривал каждую нехитрую вещицу, а потом снова заворачивал в платок, пока не вернул всё, снисходительно пояснив, что не может приобрести ничего из предложенного.

Среди отвергнутых игрушечных моделей девушке попадает на глаза самое любимое из её маленьких сокровищ – белый кораблик с парусами, сделанными из обрезков алого шёлка. Пламенный цвет загорается в её руках, преображая все вокруг. В воображении оживает памятный эпизод детства. Её мысленному взору представляется синий разлив моря, край желтого обрыва, старик с буйно разросшейся бородой и седыми кудрями. Старик протягивает маленькой девочке, волосы которой сбились из-под косынки от быстрого бега, выловленную им из ручья маленькую яхту с алыми парусами. А девочка, словно завороженная, внимает его странному пророчеству.

Солист (вокал):

Однажды утром в морской дали сверкнёт под солнцем алый парус. Тихо будет плыть чудный корабль, без криков и выстрелов. Много соберётся народу, удивляясь и ахая. И ты будешь стоять там.

Корабль подойдет к берегу, и поплывёт от него, в коврах и цветах, быстрая лодка.

И ты увидишь храброго красивого юношу. Он протянет к тебе руки:

– Здравствуй, Ассоль!

Погружённая в грёзы, Ассоль до боли реально представляет себя рядом с удивительным юношей. Он берёт её за руки – и она прячет мокрое от слёз лицо на груди друга. Очнувшись, находясь под властью увиденной внутренним взором картины, Ассоль осматривается вокруг. Привычная обстановка предстаёт перед ней в новом свете. В душе девушки мурлычет свой забавный мотив чудесная песенка жизни. Полное маленьких открытий одиночество внезапно прерывается грубым вторжением лавочника Хина Меннерса – долговязого детины со скучным лицом и подслеповатым прищуром выцветших глаз. Он бесцеремонно обшаривает жилище Лонгрена, не обращая внимания на досадливое смущение девушки. Хитрый торговец чувствует себя хозяином положения и не спешит раскрыть цель своего прихода. Выдержав долгую томительную паузу и достаточно насладившись робким испугом дочери угрюмого моряка, замкнутая жизнь которого давно служит предметом толков и насмешек в деревне, Меннерс неожиданно взрывается. «Твой отец – паршивый мерзавец! Занял денег и сгинул. Хочет разорить меня, подлец. Отдавай долг ты, тронутая!» В растерянности от столь яростного напора, Ассоль одну за другой протягивает разбушевавшемуся лавочнику свои игрушки. Наивность этой убогой девчонки, которая всерьёз придает ценность какому-то никчемному хламу, сначала злит, а затем смешит Меннерса. Вид вконец растерявшейся, едва сдерживающей слёзы отчаянья Ассоль породил в душе торговца чувство самодовольного превосходства. С подленькой ухмылкой он наблюдает отчаянные попытки этого перепуганного зверёныша спасти положение. Что ж, если у девчонки и правда ничего нет, не уходить же с пустыми руками! И хотя это щуплое, заброшенное создание вряд ли назовёшь

хорошим уловом, он, Хин Меннерс, позволит себе маленькую расточительность. Он благодетельствует жалкую девчонку, чтоб не пропадать ей одной в холодной постели, так и не вкусив жизненных радостей. Иди сюда, зверёныш, не смотри так дико, и гляди, не повредись в уме от счастья, когда такой человек, как Меннерс, – да-да, сам Хин Меннерс, усмирит бодливую козочку.

Неожиданный отпор, такой решительный и непреклонный, которого лавочник никак не ожидал, повергает его в тупое недоумение. Невольно съёживаясь под долгим, полным печали взглядом, он с трусливой злостью пятится к двери и, потрясая кулаками, разражаясь яростными проклятиями, уходит.

Ассоль одна. Взрыв тоски и отчаяния. Одиночество надвигается, душит, сбросив таинственные покровы, оборачивается мертвенной пустотой.

Картина вторая. Чужая

Будничный день Каперны. Виден усеянный рыбацкими лодками морской берег. Слева трактир Меннерса. Жители заняты повседневными делами. Чистятся сети, зашиваются паруса, складываются снасти. Вымокшие и просоленные, возвращаются с промысла рыбаки. Тяжёл их труд, угрюмы лица, – под стать помужски скроенным, привыкшим к трудной работе женщинам, которые помогают кормильцам вытаскивать на берег поклажу, привязывать лодки. Здесь же вертятся босоногие ребятишки, вывозившиеся в уличной пыли. Крепкие кряжистые парни с грубоватым зубоскальством перекидываются шутками, заигрывают с девушками, ляпая по спицам ладонью и толкаясь, как на базаре.

У трактира Меннерса завязывается скандал. Хин выталкивает за дверь двух лохматых пьянчуг, которые требуют ещё выпивки и пытаются лезть в драку. На шум сбегаются женщины, которые делятся на две группы. Одна становится на сторону Меннерса, другая возмущается его самоуправством, не столько сочувствуя пьяницам, сколько пользуясь поводом изругать ненавистного лавочника. В момент, когда накал страстей дости-

гает предела и враждующие группы женщин готовы вступить в драку друг с другом, появляются жёны пьянчуг, которым, в конце концов, удаётся увести своих разбушевавшихся мужей и остановить скандал.

Толпа редет. На опустевшей улице с корзиной в руках появляется Ассоль. Дорогу ей тут же преграждает босоногая детвора. Для ребятишек дочь Лонгрена всегда служит предметом насмешек и проказ. Неожиданно в ответ на их вызывающие подстрекательства девушка вытаскивает из корзины свои сокровища – кораблики, лодки, маленькие фигурки. Дети заинтересованы всеми этими вещицами, хотя не сразу решаются к ним притронуться. Наконец, самый храбрый мальчуган берёт в руки лодку с гребцами и с восхищением её рассматривает. Смотри-ка! Совсем как живые! Между детьми и девушкой протянулась тоненькая ниточка доверия, лёд отчуждения готов растаять. Ассоль счастлива. Но тут же несколько женщин, заметив издали своих детей в компании с полоумной дочерью одичавшего матроса, подняли крик и, надрвав уши своим мальчикам, с азартом набросились на девушку. Что тебе от них надо, как ты смеешь говорить с нашими детьми, ты, тронутая!

Ассоль пытается предложить женщинам купить у неё игрушки – ведь ребятишкам они так понравились. Посмотрите, вот этот темный корабль – на нём плавал сам Летучий Голландец! А эта лодка, которая сверкает на солнце, точно жемчужина. Ведь её владелец однажды выловил золотую рыбку. А вот и он сам со своей счастливой добычей в руках. Берите, выбирайте из моих сказочных сокровищ – я продаю их совсем недорого. Доставьте радость своим мальчикам и девочкам, – вон с какой надеждой они смотрят на вас!

Женщины с тайным любопытством, прикрываемым холодным презрением, посматривают на диковинные вещицы, которые предлагает им Ассоль. Но затем, словно мстя самим себе за проявленное малодушие, они набрасываются на неё с возмущением, призвав в свидетели нескольких рыбаков, столпившихся

у трактира. Исполненный высокомерного достоинства, на шум выходит Меннерс. С мрачной ухмылкой он подходит к девушке.

– Твой отец – мерзавец! Сбежал от тебя и не вернул мне денежки! Это он научил тебя морочить честных людей и выманывать у них деньги, предлагая всякий негодный хлам??! Нет! Вы только посмотрите, чем эта паршивка вздумала промышлять! – Лавочник запускает руку в корзинку и выхватывает её содержимое, расшвыривая его по земле. Наконец, ему попадается под руку белый кораблик с алыми парусами. Со злобным хохотом подымает он над толпой этот символ заносчивого безумия.

– Эй, тётки! Вам бы не прозевать заморского принца, да ещё под красными парусами. Отбейте у неё диковинного жеманника. Эй, кто побойчей, хватай красный корабль!

Издвательскую сцену прерывает угольщик Филипп. Под его окриком мгновенно исчезает Меннерс, у которого он вырывает из рук небывалую игрушку. Толпа растаяла, словно ничего не случилось. Серdito отшлёпав ребятишек, женщины уводят их по домам, мужчины покидают место происшествия с ленивым равнодушием, показывая всем своим видом, что всё происходящее их нисколько не касалось. Ассоль и Филипп остаются одни. С грубоватой неуклюжестью черномазый детина старается подбодрить девушку. Он помогает ей собрать в корзину игрушки и отдаёт чудесный кораблик. Ассоль доверчиво делится с чёрным верзилкой своими сокровенными мечтами.

– Ты добрый, Филипп, ты часто меня возил. Скажу только тебе. Ты знаешь, я верю, он приедет, верю и жду своё алое чудо! – На лице угольщика расцветает неподдельная улыбка. Чудеса... пойдика, пойми её. Причудливый её разговор.

Картина третья. Рассвет

Опушка леса у берега моря. Раннее утро. Ассоль выпорхнула из дому в синих предрассветных сумерках, охваченная необычными, новыми ощущениями. Нечто, подобное отдалённому зову, всколыхнуло её изнутри и вовне. Всё ей мило, всё её радует.

Глубокая, непобедимая вера в мечту, в осуществление надежд ликует, пенится и шумит в ней. И всё вокруг кажется живым. Здравствуй, Ассоль! – слышится ей голос цветов. Здравствуй, больной, – с заботливым участием обращается она к лиловому ирису, пробитому до дыр червем. Необходимо погреться на солнышке. А ты стряхни-ка толстого пассажира, нежный колокольчик! – Большой толстый жук, сгибавший колокольчик, точно, не удерживается и с треском летит в сторону. Серый ёж выкатился на тропинку прямо у ног девушки и спугнул своим фуканьем процессию лесных мышей. Их забавная суетливость и торжествующее веселье колючего плутишки рассмешили Ассоль.

Ассоль чувствует себя среди друзей, окружённая могучими деревьями, которые величественно гладят её ветвями, и она здороваётся с ними, как с людьми, пожимая их широкие листья. Вот ты, вот другой ты. Много же вас, братцы мои! Я вас узнаю всех, всех помню и почитаю. В плавном хороводе закружился лес, убаюкивая девушку шелестом листвы, мягким прикосновением трав. Под музыку леса Ассоль засыпает, укутавшись в травный покров, среди жимолости и орешника. Её сон охраняет жук, примостившийся на кусте, притихший озорник – ёж.

К берегу на лодке причаливают двое. Это капитан Грэй и проворный, жуликоватый парень матрос Летика. Широкий костью и крепкий мускулами юный капитан поражает меткостью движений, умным блеском глаз. Его речь отличается краткостью и точностью, подобно удару чайки в струю, за трепетным серебром рыб.

– Капитан дельный, но не похожий, – думает о нём Летика. Загвозистый капитан. Здесь будем ловить рыбу, – говорит Грэй, хлопая гребца по плечу. Летика балагурит, разводя костер и насвистывая на ходу сочинённую песенку. Ну-ка, выпей, друг Летика, – предлагает капитан, протягивая бутылку. А теперь бери удочку и лови, если хочешь. А я не знаю... я потом... – Летика разматывает удочку, сопровождая все свои действия комическим танцем с прибаутками: «Из шнурка и деревяшки я изладил длинный хлыст и крючок к нему, приделав, испустил протяжный

свист. Этот червь в земле скитался и своей был жизни рад, а теперь на крюк попался – и его сомы съедят». Пританцовывая, в отличном расположении духа Летика уходит за откос удить.

Грэй один, поглощённый красотой утра. Везде торжествует свет. Костёр догорает, распространяя тонкой струей лёгкий запах дыма. Горит под солнцем трава. Влажные цветы выглядят, как дети, умытые холодной водой. Грэй едва пробирается сквозь ликующую тесноту обступившего его зеленого мира. Капитан впадает в рассеянную задумчивость, волнуемый тайными намеками и сжимающими сердце предчувствиями. И тут плутишка-ёж и толстый жук незаметно подталкивают его к тому месту, где спит Ассоль. Грэй склоняется к заросшему травой холму и, раздвинув ветви кустарника, замирает с чувством блаженно-опасной находки. Перед ним спящая девушка лежит на уютно подвернутых руках. «Тсссс... не разбуди», – тихонько предупредил ёж. «Не спугни её сон» – пропел на одной ноте жук. В траве, рядом со спящей, изумлённый Грэй замечает алый язычок пламени. Наклонившись, он поднимает маленький игрушечный кораблик с сияющими, словно лепестки роз, парусами. Капитан прячет этот сувенир и в ответ осторожно надевает на маленький мизинец девушки старинное дорогое кольцо, которое снимает со своего пальца. Погружённый в созерцание чуда, плавно покачиваясь в его теплых волнах, Грэй впитывает в себя всю полноту впечатления.

Солист (вокал):

*Море хранит твой сон*¹. Твоё лицо подобно тайне неизгладимо волнующих слов. Я не знаю твоего имени, не знаю, почему ты уснула, укрывшись в зеленой листве. Но я верю – ты ждёшь только меня.

Как прекрасен твой сон! Ресницы спят на щеке, спит платье и складки платья, темные волосы мягко раскинулись в сладкой дремоте. Спи, моё чудо. Тебя я найду, имя твое разгадаю. Спи... Деревья и травы пусть охраняют твой сон...

¹ Дописано від руки.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина четвёртая. Разгаданная тайна

Трактир Меннерса. Чад и дым, шумный говор. Захмелевшая молодая компания пирует, обмывая удачный улов. Мужчины соревнуются в силе, пытаясь положить друг друга на лопатки. В другой стороне идет азартная карточная игра. Все деньги проиграны и пропиты. В ход пошла одежда. Проигравший постепенно срывает с себя всё: тельник, брюки, башмаки, складной нож. Затем судьба улыбается ему – и он не только возвращает проигранное, но и раздевает своего партнёра.

В угарном веселье женщины пляшут со своими кавалерами. Возлюбленная одного из рыбаков, который от хмеля впал в столбняк и не замечает ничего вокруг, заводит флирт с трактирщиком. Тот охотно отзывается на её заигрывания и, распаясь, лезет к ней с объятьями, затаскивая в угол за стойку.

Появляется Филипп с двумя мрачными дружками-угольщиками. Где этот негодяй Хин! Тащи вина, подлец, – ревет он зычным голосом. Куда ты запропастился, гриб конопатый! – Филипп вытаскивает за шиворот из-за стойки пытающегося сопротивляться лавочника и его изрядно помятую партнёршу. Её кавалер неожиданно стряхивает хмельное оцепенение и, сообразив в чём дело, со звериной яростью бросается в драку. Затевается буйная общая потасовка. В ход идут ножи. И только картёжники продолжают игру, как ни в чём не бывало. Пьяный рыбак устраивает зверское избиение неверной возлюбленной, угольщики гоняются за Меннерсом.

В общей неразберихе внезапно раздаётся требовательный резкий голос Грэя. Остановить драку! Спрятать ножи! Все по местам! – Грэй оттаскивает разъярившегося рыбака от избиваемой им женщины, одним ударом сбивает с ног набросившихся на него дружков Филиппа, расшвыривает в разные стороны других забияк, которые попытались возмутиться его вмешательством. Ему активно помогает Летика. Властная решительность капитана

усмиряет страсти. Устанавливается порядок. Шумная компания покидает трактир. Столики пустеют. Остаются лишь Филипп с дружками и два картёжника, уставшие играть, уснувшие в углу на сброшенных вещах, которые так и не сумели поделить.

Грэй пальцем подзывает успешного оправиться от потрясения Меннерса, заказывая ром. С угодливой ухмылкой Хин Меннерс обслуживает необычного посетителя, польщённый его вниманием. Грэй вынимает из сумки кораблик Ассоль и показывает его трактирщику. Меня интересует имя девушки, которой принадлежит эта вещица. Внутренне завертевшись, вначале попытавшись увильнуть от прямого ответа, мучимый бесплодным любопытством и желанием догадаться о причине проявленного капитаном интереса к паскудной девчонке, Меннерс в конце концов со злобной насмешкой говорит незнакомцу о полоумной дочери Лонгрена, которая ведёт себя, как одичавшая кошка. А эта штука и свела её с ума, – добавляет трактирщик, указывая на кораблик. Мол, встретился девчонке в лесу некий волшебник и сказал ей ждать заморского принца на специальном красном корабле. Ну, она и ждёт, не тронь, мол, её, не подступи, – совсем с ума спятила. Меннерс с наслаждением кривляется Ассоль, изображая её недоступность, её дикую чуждость всему в деревне. Ему начинают вторить две заглянувшие на огонек женщины, которые вначале с молчаливым недоумением стояли в дверях, рассматривая диковинку – настоящего капитана. Сообразив, о ком идёт речь, они охотно вмешиваются в разговор и одна из них, изображая Ассоль, показывает, как она недавно предлагала всем купить её пустые вещицы и как Хин Меннерс прилюдно высмеял её. Лживого лавочника и словоохотливых бабёнок резко прерывает Филипп. Пусть капитан не слушает этих болтунов, он, Филипп, не позволит чернить девушку. Но Грэй уже узнал всё, что его интересовало, и спешит к осуществлению задуманного им плана. Оставляя Летика в обществе Филиппа, он покидает трактир. Бойкий балагур Летика быстро завоёвывает симпатии неповоротливых, мрачноватых тугодумов-

угольщиков. Он смешит их своими прибаутками. Не проходит и десятка минут, как вся компания пляшет в обнимку, обмывая приятное знакомство обильными возлияниями.

Картина пятая. Встреча

Каперна в праздничном убранстве. Жители деревни провожают лето в день солнцестояния. Самую короткую ночь в году молодёжь проведёт без сна. Каперницы, старые и молодые, участвуют в играх и обрядах, связанных с рыбацким промыслом. Вскоре, при свете вечерней зари на берегу остаются только молодые пары. Мрачно воинственный любовный танец мужчин призван определить самого сильного, ловкого и бесстрашного – того, кому будет принадлежать право выбора лучшей из капернских девушек. Победитель должен отвоевать свою избранницу, преодолев ряд чинимых ему препятствий.

Над Каперной опускается ночь. Ярко светят звёзды. Тёплый воздух пахнет морем. Звуки праздничного веселья удаляются за деревню в просторы лугов. Легкая, как птица, выпорхнула в ночь Ассоль. Вокруг всё спит с открытыми глазами, тайно рассматривая девушку. Но вот слабый румянец окрашивает горизонт. В медленно разгорающемся восходе утренней зари от воды поднимается пар, полный странных видений. Внезапно призывный сигнал проносится в тишине рассвета. Отдалённый зов прозвучал и оборвался, подхваченный эхо. Ассоль вздрогнула и замерла. Ей почудились вспыхнувшие в предутреннем тумане алые формы, полные роз. Она вслушивается в звучание негромкой музыки, подобной переливам алого шелка. С головокружительно падающим сердцем всматривается Ассоль в морскую даль, где смутно прорисовываются очертания корабля, свёрнутые паруса которого начинают оживать, наполняемые ветром. Не доверяя своим чувствам, девушка закрывает глаза, чтоб отогнать видение, пробует бежать, и не может. Ноги подкашиваются, дыхание срывается, сознание держится на волоске. Боясь оглянуться на море и увидеть, как рассеивается в тумане пригрезившийся ко-

рабль, Ассоль бежит вдоль улицы, чтоб в быстром беге унять волнение и подготовиться к встрече.

А тем временем в Каперне поднимается поголовная смута и замешательство. Кто-то уже заметил корабль, у которого были те самые паруса, что стали предметом острот и насмешек. Мужчины, женщины, дети мчатся к берегу, кто в чём есть. У воды образовывается изрядная толпа, полная змеиного шипения и растерянного изумления. Когда в неё стремительно вбегает Ассоль, ей со страхом уступают дорогу, оставив одну среди желтизны и пустоты прибрежного песка. Растерянная, беспомощная, с пылающим счастливым лицом, она протягивает руки к своему алому чуду. На берег выходит Грэй, подхватывая своё сокровище. Ассоль смело улыбается его сияющему лицу. – Вот я пришёл, узнала ли ты меня? – Она кивает, держась за его пояс, спрятав слезы счастья на груди друга, который пришёл так волшебю. Потрясённый и удивленный, переживает Грэй невыразимую, недоступную никому минуто. В глазах Ассоль – всё лучшее человека.

Солисты (вокал):

Я здесь! Здесь! Это я! Вот я пришёл. Узнала ли ты меня? Здравствуй, Ассоль! Имя такое лёгкое и чистое, как полёт ласточки, как свист стрелы или шум морской раковины. Ассоль! Это ты. Имя твоё – любовь.

Ты пришёл так волшебю, совершенно такой, какого я ждала. Сквозь толщу дней, через моря и страны мчал тебя корабль мечты. Реют над ним паруса цвета алой зари, цвета глубокой радости. Так это было, слушайте. В зелёной траве я нашёл тебя спящей. Так это было. Утром летного дня мы нашли друг друга, свою мечту отыскали.

ВИТАЛИЙ ГУБАРЕНКО.
БАЛЕТ «И ДОЛГ, И ВЕРА, И ЛЮБОВЬ».
ЛИБРЕТТО ВИКТОРА СМИРНОВА-ГОЛОВАНОВА
И МАРИНЫ ЧЕРКАШИНОЙ ПО МОТИВАМ
КИНОСЦЕНАРИЯ ЕВГЕНИЯ ГАБРИЛОВИЧА
«КОММУНИСТ»¹

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Пролог. Россия во мгле

Только что свершилась пролетарская революция. Рабочие и крестьяне ведут битву за советскую власть на фронтах гражданской войны. Лежит, дымиться в развалинах гигантская страна. Кочуют по русской земле, побитой пулями, сожженной пожарами, спекулянты и мешочники.

Великие мечтатели

В эту грозную пору в дерзновенной мысли Вождя революции родился гигантский план электрификации страны. Среди тех, к кому обращена речь Вождя – Василий Губанов.

Картина первая. Начало

Хозяин стройки

Главный заправила стяжателей и жуликов – Расстрига ведёт себя как полномочный хозяин стройки, собрав вокруг себя таких же головорезов и бездельников. Попытка коммунистов изменить ход событий не имеет успеха. После напряжённых дебатов принято решение поставить на место Расстриги Василия Губанова.

Изгнание Расстриги

Строители не подчиняются Василию. Дружки Расстриги испытывают его выдержку. Злобный Четвертак плюёт новому начальнику в лицо.

¹ Зберігається в особистому архіві автора.

С о м н е н и я

Василия обуревают противоречивые чувства, искушает желание всё бросить. Но он вновь слышит зов великой мечты и ощущает готовность к борьбе с хаосом. Порядок налажен. Начинается работа – дружная, целеустремлённая. Вслед за Расстригой Степан, Фёдор и их дружки демонстративно покидают стройку.

Картина вторая: Враги

З а г о в о р .

Приспешники Расстриги собрались в избе Фёдора. Расстрига и здесь полновластно распоряжается всем, вызывая недовольство хозяина дома. Жена Фёдора Анюта успокаивает мужа.

С о п е р н и к и

На глазах у всех Степан пристаёт к Анюте с наглыми притязаниями. В приступе гнева Фёдор готов убить затуманенного хмелем постояльца.

И з б а в л е н и е .

Василий, который пришёл оповестить о субботнике в помощь стройке, предотвращает катастрофу. Анюта и Василий впервые увидели друг друга. Встреча взглядов, ощущение зова судьбы. Расстрига и его дружки объявляют бойкот затее коммунистов.

Василий один среди болотной тьмы. Он понимает, что предстоит сразиться не на жизнь а на смерть с мрачной силой, олицетворённой в Расстриге, что он должен выдержать это сражение, что с ним рядом – сратники-коммунисты.

Картина третья. Субботник

Р е ш е н и е .

Вся стройка собралась на субботник. Кипит дружная работа, дело спорится. Тайком от мужа Анюта идёт к людям, преодолевая страх и сомнения.

Расстрига с бандой головорезов уходит в лес, чтобы повести решительную борьбу с советской властью. Степан на прощание грозит Анюте расправой.

Анюта становится в ряды работающих рядом с Василием. Несмотря на утомление, все радуются сделанному. Василий благодарит строителей и остаётся один, осмысливая разнородные впечатления и стремясь разобраться в нахлынувших на него чувствах.

Рождение любви.

На свидание с Василием приходит Анюта. Женщина, которую сжигает любовь, молит о гибели этой любви, но её мольба делает любовь всё более мощной и непобедимой.

Худая молва.

Степан доносит Фёдору о свидании его жены с коммунистом. Группа женщин-сплетниц судачит о случившемся. В звериной злобе Фёдор бьет жену, но тут же жалко вымалывает прощение.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Картина четвёртая. Предчувствия

Объяснение.

После встречи с Василием Анюта решает порвать с прежней безрадостной жизнью в доме мужа и уйти от Фёдора. Фёдор молит жену остаться. Тронутая искренностью его страданий, Анюта откладывает серьёзный разговор до завтра. Оба засыпают.

Тревожный сон Анюты.

Анюта видит во сне, как банда Расстриги расправляется с Василием. Проснувшись, она преодолевает последние сомнения и убегает к любимому.

Картина пятая. Стройка

П р а з д н и к .

Закончен первый этап строительства. Анюта рядом с Василием, разделяет общую радость. Василий рисует окрылённым людям бескрайние горизонты великой мечты, осуществление которой преобразует мир.

И з б и е н и е .

Фёдор с помощью Степана похищает Анюту в разгар праздника. Насытившись злобой, он думает, что убил жену и уходит в банду к Расстриге.

П о э м а л ю б в и .

Избитую Анюту находит Василий. Горячая радость встречи перерастает в поэму обретённой любви. Остановившиеся мгновения как бы растягиваются в недели месяцы. Любовь двоих рождает новую жизнь.

Картина шестая. Подвиг коммуниста

И с п ы т а н и я .

На стройку пришли испытания – холод, голод, болезни. Работать нечем, люди теряют надежду, женщины уговаривают людей оставить гиблое место.

Посланный в помощь стройке эшелон застрял в пути. Коммунисты направляют на его поиск Василия Губанова и просят измученных строителей остаться до его возвращения.

П о и с к .

Мучительно и трудно пробирается Василий через пустыри, болота, сырой осенний лес.

И н е в о з м о ж н о е – в о з м о ж н о !

Найдя эшелон, Василий начинает в одиночку разбирать завал на железнодорожных путях. Отупевшая от сонного безделья бригада поезда сначала отказывается ему помогать, а потом,

покорённая его неистовой решимостью и неsgiбаемой волей, принимается за изнурительную работу. Путь расчищен, мчится вперед поезд.

Картина седьмая. Смерть коммуниста

Расправа.

На эшелон нападает банда Расстриги. Бригада поезда перебита. Бандиты расстреливают Василия. Он падает замертво – но вновь подымается, уже не один. Снова борьба, выстрелы, и вновь подымаются умершие. Коммунистов толкают в огонь, в топку паровоза. Но, объятые пламенем, они наступают, сметая с лица земли банду головорезов.

Дорога в бессмертие.

Память о любимом наполняет сердце Анюты светлой возвышенной скорбью. Он вдохнул в неё новую жизнь. Оставил на земле сына, которому мать перескажет прекрасную поэму их трудного счастья.

ВИТАЛИЙ ГУБАРЕНКО.
БАЛЕТ «ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ».
ЛИБРЕТТО¹

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Вступление – Зелёные святки.
Праздник единения человека с природой
Вечер первый. Несравненная Солоха

Ведьма и Чёрт

Ведьма-Солоха по очереди принимает в своей хате кавалеров – Голову, Винокура, Дьяка, которых прячет в мешки.

Чёрт крадёт месяц и помогает Ведьме приворожить богатого вдовца Сотника.

Интермедия первая. Пьяный Каленик ищет свою хату, но натывается на мешки, которые начинают передвигаться. Он принимает это за бесовское наваждение и убегает. Группа гуляющих парубков обнаруживает странные мешки и, раскрыв их содержимое, смеётся над сконфузившимися Головой, Винокуром и Дьяком, каждый из которых по-разному ведёт себя в этой щекотливой ситуации.

Вечер второй. Утопленница

Девушки и Панночка

Сотник приводит в дом молодую жену. Дочка Сотника сражается с черной кошкой. Отец и мачеха-ведьма издеваются над Панночкой.

¹ Рукопис, що зберігається в особистому архіві композитора. Найперший (Л-І) з-поміж усіх наявних варіантів. Написаний пастою синього кольору рукою автора з двох сторін аркуша в клітинку із зшити стандартного формату без зазначення дати та місця створення.

Интермедия вторая. Заколдованное место. Чумаки, Каленик и Голова. Танец Головы, натякающегося на дьявольское место. Чумаки исчезают и начинается чертовщина. Голова и Чёрт со своей свитой. Голова ищет клад и выкапывает котёл. Бесы гоняют Голову, который, однако, не выпускает котла. Выходит из хаты Галя. Её перепуг при виде куквы¹. Галя обливает Голову помоями. Он показывает ей сокровища, спрятанные в котле, которые на деле оказываются грудой железа. Галя смеётся над одноглазым головой.

Вечер третий. Пропавшая Ведьма

На берегу пруда играют в лунном свете русалки, главная из которых – дочка Сотника. Увидев Мачеху, которая идёт к пруду, все прячутся. Панночка нападает на Мачеху и затягивает её в воду, но та превращается в русалку. Отчаянье Панночки, которая не может её узнать.

Появление Винокура, которого заставляют угадывать, кто же ведьма. Он не может угадать, за что чуть было не платит головой. Винокура выручают Каленик и чумаки.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Вечер четвёртый. Левко и Галя

Свидание юных пар. Среди них выделяются две. Прощание в лунном свете. Плач русалок – жалоба по несостоявшемуся земному счастью. Галя уходит. Левко откликается душой на таинственный жалобный стон. Появление головы, вызывающего Галю, которая отвергает его притязания. Возмущение Левко, узнавшего в обнаруженном сопернике отца. Стычка Головы с сыном.

¹ За текстом оригиналу.

Интермедия третья. Парубки гуляют.
Насмешки над Головой. Его гнев и угрозы. Дьяк пытается примирить враждующие стороны.

Вечер пятый. Освобождение

Левко на берегу пруда. Мечты о Гале. Появление Панночки, её мольба. Левко находит среди русалок Ведьму. Превращение Ведьмы в корявый пенёк, Панночки – в плакучую вербу.

Свидание под вербой Левко и Гали, которых охраняют вербочки-русалки. При появлении Головы влюблённых прячут, а самого Голову заманивают и увлекают до полного изнеможения.

Финальная интермедия. Зелёные святки.

Благословение растительности, зелени, щедрости цветущей земли. Единение с природой. Здесь же – обручение Левко и Гали.

БАЛЕТ «МАЙСКАЯ НОЧЬ».
ЛИБРЕТТО ВИКТОРА СМИРНОВА-ГОЛОВАНОВА
И МАРИНЫ ЧЕРКАШИНОЙ
ПО МОТИВАМ ОДНОИМЁННОЙ ПОВЕСТИ
НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ,
НАРОДНЫХ ПЕСЕН И ОБРЯДОВ¹

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Вступление. Зелёные святки

Ой зав'ю вінки та на всі святки,
Ой на всі святки, на всі празники.
Пресвятая Тройця – богородиця,
Посіємо жито да нехай зародиться;
Посіємо жито і ярюю пшениченьку,
Зароди, боже, всякую пашниченьку.
Вишні, черешні розвиваються²,
Жито силоньки набирається.

* * *

Що на нашій улиці та побиті тини,
Ой вийшли на улицю отецькії сини.
Що на нашій улиці побиті тиночки,
Ой вийшли на улицю отецькії дочки.
Збирались русалки та під вербою,
Просили русалки в дівочок сорочки.
Не стій, вербо, над водою³,
Бистра вода під тобою,
Удень, вночі прибуває,

¹ Остаточний варіант.

² Українська народна пісня / упоряд., автор вст. ст. А. А. Хвиля: нотне видання. Київ, Держлітвидав, 1936. С. 441. Використано перший рядок. *Першого та другого – другого куплету однойменної пісні.*

³ Там само. С. 402.

Всі коріння вимиває.
Сорву цвіток, сов'ю вінок,
Звивши вінок, піду в танок.
А в тім танку мій миленький,
Він на мене поглядає,
На мні вінок розцвітає.
Ой у саду вишня, під садом черешня,
Не любіть, дівчаточки, ви старого лежня.
Бо той старий лежень не хоче робити,
Тільки спати та гуляти, та горілку пити.

Сцена первая.
Лунная ночь на берегу пруда

Ховалась русалка та під вербою,
Хилилась русалонька та над водою.
Закувала зозуленька в лузі,
Чогось моя головочка в тузі¹.
Ой заплакала русалонька, гукаючи,
Собі миленького да шукаючи

* * *

Не стій, вербо, над водою,
Рано, рано.
Не стій, вербо, над водою²
Та ранесенько
Розвий, вербо, семсот квіточок.
Що всім хлопцям по квіточці,
Тільки Левкові нема квітки.
«Не журися, милий Левко,
Буде тобі квітка красна.

¹ Українська народна пісня / упоряд., автор вст. ст. А. А. Хвиля: нотне видання. Київ: Держлітвидав, 1936. С. 107. *Перший рядок – варіант. № 4 «Весільних пісень».*

² Заміна імені Гриця на Левка та скорочення решти куплетів.

Буде тобі квітка,
Буде тобі Гануся».

Сцена вторая. Левко и Галя

Ой коло броду брала дівка воду.¹
Ой пізнавала козака на вроду.
Там на дубчику два голубчики, –
Вони кумляться і голубляться,
Обнімаються й пригортаються.
Що в Ганночки брівоньки,
Що в Ганночки чорнії,
А хто її братиме,
Той цілуватиме.

* * *

– Колишися, колисонько, високо,
А щоб було видненько далеко.
Там десь Гануся походжає,
Може з парубками гуляє.
– Не лілуйся краще, лежню, не лежи,
До дівчини молоді сам біжи.

Сцена третья. Парубки гуляют

Між дощечки в заставочки
Водиця сочиться,
Коло дівки старий лежень
Півнем козириться.
– Не соромся, старий лежню,
Та вертай додому.
– Ой не кажи, дівчинонько,
Ти про се нікому.

¹ Коло броду, броду // Українська народна пісня / упоряд., автор вст. ст. А. А. Хвиля: нотне видання. Київ: Держлітвидав, 1936. С. 349. *Змінено текст першого куплету.*

Всім скажу, щоби про тебе
Співанки складали,
Щоб прізвища та прикладки
Тобі прикладали.
Зачиняйте, люди, хвіртки,
Ворота з тинами,
Сто чортів їм у печінку
З тими парубками.
А в нашого Голови
Та сивая шапка.
Як вийде на вулицю –
Скакає, мов жабка.
А в нашого Голови
Та довгі чуби,
Як побачить гарну дівку,
Розвішає губи.

Сцена четвёртая. Винокур и Свояченица

Ой гоп того дива!
Наварили меду, пива.
На здоров'я тому,
Хто живе в цім дому.
Дайте мені чарочку, то я вип'ю;
Дайте мені другу, то я й тую;
Дайте мені три – чотири,
То я стану в повній мірі
Й потанцюю.
Ой кумасю, кума, щибегушечко,
Звідки ти така погана, моя душечко?
Ой гоп не пила,
На весіллі була,
А в сусіда до обіда
В льоху спати лягла.
Ой гоп по вечері

Замикай, хазяїн, двері.
Кинь, кумасю, не журишь,
Та до мене пригорнись.

Сцена п'ята. Сатанинские навадження

Скільки можна пити,
Як у бочку лити.
Ой горілочка – тума,
Хоч кого зведе з ума.
Де взялась музика, загуділи бубни,
Як чорти за роги брались,
У кривий танок пускались.
Ой гоп по вечері
Відкривай, хазяїн, двері.
А в нашого Голови
Та довгії чуби,
Як побачить гарну дівку,
Розвішає губи.
Ось він, вражий козарлюга,
Розтриклятий волоцюга!
Розсипались груші,
Батько хлопців душить.
Лиш одного лишив,
Та й тому рот зашив.
Як була я молодиця,
Цілували мене в лице,
А як стала стара баба,
Поцілуйте – буду рада.
Ой горілочка – тума,
Хоч кого зведе з ума.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Вступление.

Старый дом в серебряном тумане

Не стій, вербо, над водою,
Бистра вода під тобою...

Сцена первая. Рассказ Панночки

Ой проведу я русалочку до броду...
А в бору сосна колихалася,
Дочка батенька дожидалася.
Дівка танок водила,
Дівка танок водила,
Що виведе та й стане,
На дівочок погляне,
Чи всі дівки танок в'ють.
Однієї немає –
В неї мати чужая...
– Скажи мені, зозуленько,
Чи довго буду я в батенька?
– Будеш, мила, та недовго,
Завтра день до вечора.
Бо не хочеш діла робити,
Молодій жоні його годити.
– Ой, боже ж мій, боже, що я вдіяв?
Рідную дочку зі світа зігнав!

Сцена вторая. Игра в ворона

Хто се, хто се
Сидить сумно над водою
Чеше довгі коси?
Ой йшла бережком зла мачуха,
А назустріч вийшла русалочка.
Загадала русалка три загадочки.
Мачуха загадок не вгадала, –

Русалочка її залоскотала.
Збиралися русалки та під вербою...
Хилилися русалоньки над водою...
– Виручи, парубок, із біди,
Мою злую мачуху знайди.
Ой коло кілочка там сиділа квочка,
Там сиділа квочка на двох яечках,
Висиділа квочка та й двоє курчаток.
– Курчатка, до квочки, до квочки,
А ти, вороне, за ними, за ними.
Як тих діточок здогониш,
То їм костоньки поломиш.
Курочка курчаточок сховала,
Русалонька відьму впіймала.

Сцена третья. Прерванное свидание

– Не кажи, парубче, не кажи,
Що гуляв зо мною.
– Не буду, русалонько, не буду,
Бо ще до світу забуду.
Проводили русалочки, проводили,
Щоб вони до нас не ходили.
Закувала зозуленька в лузі,
Чогось моя головонька в тузі.
Дівчинонька коло гаю ходила,
Дівчинонька да й в гаю заблудила.
– Дівчинонька, да учини свою волю,
Да походи хоч годинку зо мною.
Хто се, хто се
Сидить сумно над водою
Чеше довгі коси?
Що в Ганночки брівоньки,
Що в Ганночки чорнії,
А хто її братиме,

Той цілуватиме.
Ось він, вражий козарлюга,
Розтриклятий волоцюга.
А у полі яблунька кучерявая,
А на тій же яблуньці двоє яблучок,
Яблучко од яблуньки покотилося,
А Левко із Галею полюбилися.
– От тобі, батько, і невісточка,
І невісточка, зелене гіллячко.
Розсипались груші,
Батько хлопця душить...
Сидить зайчик під липкою
Очки тре:
– Похваляється пан староста
Бить мене.
Да чи ж я йому доріженьку
Перебіг,
Чи я йому красну дівку
Відбив?
Буду я про Голову
Співанку складати,
Прізвища та прикладки
Йому прикладати.

Сцена четвёртая. Заручини

Щось занило серденько,
Заболіли кості,
Їде на возочку
Комісар у гості.
Краще тобі, Голово,
Про громаду дбати,
Ніж удень та вночі
Пити та гуляти.
Краще тобі, Голово,

Сина ожени,
Ніж собі, старому дурню,
Сорому робити.
Ой у саду голуби гудуть,
Аж в світлоньку голоси ідуть.
Там парубок виряджається,
У батенька та питається:
– Порадь мені, мій батеньку,
Мій батеньку, мій порадничку,
Кого брати та у бояри.
– Збери, сину, усю родину,
І близькую, і далекую,
І вбогую і багатую...

Заклучение. Зелёные святки

Ой зав'ю вінки та на всі святки,
Ой на всі святки, на всі празники.
Вишні, черешні розвиваються,
Жито силоньки набирається.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

—А—

- Аверінцев Сергій Сергійович (1937–2004) – радянський і російський філолог-славіст, культуролог, філософ, літературознавець, біблеїст, перекладач, поет, 47
- Агатова Марія Залманівна (нар. 1937) – радянська і російська балерина, балетмейстер, педагог-хореограф, 84, 237
- Анджоліні Гаспаро (Доменіко Марія Анджоло Гаспаріні, італ. Domenico Maria Angiolo Gasparini, 1731–1803) – італійський танцівник, хореограф і композитор. Теоретик театрального класицизму, 10, 39
- Анненський Інокентій Федорович (1855–1909) – російський поет, драматург, перекладач, критик, літературознавець, педагог, 158, 206, 237
- Анофрієв Олег Андрійович. (нар. 1930) – радянський і російський актор театру і кіно, кінорежисер, співак, 154
- Антонова Клара Іванівна (нар. 1938) – радянська і російська артистка балету, театрознавець, балетознавець, педагог, 248
- Анфілова Світлана Геннадіївна – український музикознавець, педагог. Кандидат мистецтвознавства (2005), 7, 11, 30, 35, 237
- Арановський Марк Генріхович (1928–2009) – радянський і російський музикознавець. Доктор мистецтвознавства (1981), професор (1993), 7, 35, 148–149, 150, 237
- Ареф'єв Володимир Анатолійович (нар. 1949) – радянський та український художник театру, сценограф, 84, 85, 118
- Арнаудова Маргарита (1941–1994) – болгарська і радянська танцівниця й хореограф, 80, 83
- Артем'єв Едуард Миколайович (нар. 1937) – радянський і російський композитор, 117

Асаф'єв Борис Володимирович (Ігор Глебов, 1884–1949) – російський і радянський музикознавець, композитор, музичний критик і педагог. Академік АН СРСР (1843). Автор 27 балетів, 10, 27, 32, 33, 43–45, 53, 79, 98, 116, 152, 237, 239

Афанасьєв Борис Гнатович (1920–1992) – радянський та український диригент, скрипаль, педагог. Професор. Серед постановок – опера-балет «Вій» В. С. Губаренка (1984), 201

Ахматова Анна Андріївна (Горенко, 1889–1966) – російська поетеса, перекладач, літературознавець, 252

—Б—

Бабушкін Віктор Борисович (1930–1998) – радянський і російський композитор, звукорежисер. Професор. Засновник естрадної школи вітчизняної звукорежисури, 155

Байрон (Ноел-Байрон) Джордж Гордон (англ. Byron (Noel) George Gordon, 1788–1824) – англійський поет, 87

Баланчин Джордж (Баланчивадзе Георгій Мелітонович, англ. Balanchine George, груз. გორგი მელიტონის ძე ბალანჩივაძე, 1904–1983) – хореограф грузинського походження, засновник американського балету і сучасного неокласичного балетного мистецтва загалом, 40, 60, 61, 148

Бальсіс Едуардас Косто (лит. Eduardas Balsys, 1919–1984) – радянський литовський композитор, педагог, громадський діяч. Автор балету «Егле – королева вужів» («Eglė žalčių karalienė»), 1980), 72

Баншиков Геннадій Іванович (нар. 1943) – радянський і російський композитор, педагог. Автор хореографічних творів «Вестріс» (1969), «Хореографічна поема» (1980), «Оптимістична трагедія» (1985), «Винова краля» (1989), «Шаман і Венера» (1993), 136

Барбюс Анрі (фр. Varbusse Henri, 1973–1935) –

- французький письменник,
журналіст, 21
- Барський В. – старший
науковий співробітник
Одеського державного
педагогічного інституту,
117, 118, 123, 237
- Бауш Піна (Філіппіна,
нім. Bausch Pina, Philippine,
1940–2009) – німецька тан-
цівниця й хореограф.
Творець жанру «танцюпера»
(«Tanzoper»), у якому кож-
ному персонажу відповіда-
ють два сценічні виконав-
ці – оперний і балетний, 63
- Бах Йоганн Себастьян
(нім. Bach Johann Sebastian,
1685–1750) – німецький
композитор, органіст,
капельмейстер, педагог, 155
- Бахрушин Юрій Олексійович
(1896–1973) – радянський
російський балетознавець,
театральний критик, історик
балету, педагог, 237
- Бахтін Михайло Михайлович
(1895–1975) – російський
та український філософ,
літературознавець,
мистецтвознавець,
культуролог, 204
- Безверха Тетяна Павлівна
(нар. 1958) – український
мистецтвознавець. Кандидат
філософських наук, 84, 237
- Белза Ігор Федорович (1904–
1994) – радянський
український і російський
музикознавець, композитор,
літературознавець, історик
культури, педагог. Доктор
мистецтвознавства (1954),
професор, 211, 238
- Бенуа Олександр
Миколайович (фр. Benois
Alexandre, 1870–1960) –
російський і французький
художник, історик
мистецтва, художній
критик, 50
- Берліоз Гектор (фр. Berlioz
Louis-Hector, 1893–1869) –
французький композитор,
диригент, музичний
письменник, 23
- Бетховен Людвіг ван
(нім. Beethoven Ludwig van,
1770–1827) – німецький
композитор і піаніст, 36
- Беденко М., 82, 237
- Бельська Антоніна –
заслужений діяч мистецтв
України, 179

- Бельський Ігор Дмитрович (1925–1999) – радянський і російський артист балету, хореограф, педагог, 61, 72, 163
- Бельський Олександр – український хореограф, сценограф, 179
- Биков Василь Володимирович (1924–2003) – радянський і білоруський письменник, громадський діяч, 190
- Бібік Валентин Савич (1940–2003) – український композитор, педагог. Професор (1990), 14
- Бізе Жорж (фр. Bizet Alexandre-César-Léopold, 1838–1875) – французький композитор, диригент, піаніст, 42
- Білаш Олександр Іванович (1931–2003) – український композитор, поет, громадський діяч, 12
- Блок Олександр Олександрович (1880–1921) – російський поет, письменник, публіцист, драматург, перекладач, літературний критик, 17, 252
- Богатирьов В. – декан музично-педагогічного факультету Одеського державного педагогічного інституту, 117, 118, 123, 237
- Богатирьов Семен Семенович (1890–1960) – український і російський музикознавець, композитор і педагог. Доктор мистецтвознавства (1947), 18
- Бокаччо Джованні (італ. Vossaccio Giovanni, 1313–1375) – італійський письменник і поет, 69
- Больє (Больйо) Ламбер (Жирар) де (фр. Beaulieu Girard de, 152?–159?) – французький композитор і співак (бас). Спільно з Жаком Сальмоном (Jacques Salmon) написав «Комічний балет Королеви» («Ballet comique de la reine», 1581), який вважається першим балетом, 36
- Бородін Олександр Порфирівич (1833–1887) – російський композитор, учений-хімік і медик, 183, 216
- Брагіна Надія Володимирівна – український музикознавець. Кандидат мистецтвознавства (1991), 192, 237

- Браудо Євген Максимович (Мойсейович) (1882–1939) – литовський і радянський музикознавець, педагог, професор, 38, 238
- Браун Тріша (англ. Brown Trisha, 1936–2017) – американська танцівниця й хореограф, 63
- Бріттен Едвард Бенджамін (англ. Britten Edward Benjamin, 1913–1976) – британський композитор, диригент і піаніст, 15
- Бродський Сава Григорович (1923–1982) – радянський художник, графік, архітектор, скульптор, книжковий ілюстратор, сценограф у театрі, поет, 154
- Буєвський Борис Миколайович (нар. 1935) – український композитор, педагог. Автор балетів «Пісня синього моря» (1965), «Устим Кармелюк» (1980), 67
- Бусс Юрій – хореограф, балетмейстер, 179
- Бутенко Леонід Михайлович (нар. 1948) – український хоровий диригент. Кандидат мистецтвознавства (2001). Брав участь у постановці понад 60 вистав в Одеському театрі опери та балету, серед них опери-балети «Вій» В. С. Губаренка (1984), «Барвінок» В. А. Філіпенка (1995), 203, 204, 238
- Буцко Юрій Маркович (1938–2015) – російський і радянський композитор, педагог, 136
- В—
- Вагнер Вільгельм Ріхард (нім. Wagner Wilhelm Richard, 1813–1883) – німецький композитор, диригент і теоретик мистецтва, 36
- Вайнонен Василь Іванович (1901–1964) – російський радянський артист балету і балетмейстер, 54
- Валайтис Володимир Антонович (1923–1987) – радянський оперний співак (баритон), 17
- Ванслов Віктор Володимирович (нар. 1923) – радянський і російський мистецтвознавець, музикознавець, балето-знавець. Доктор мистецтвознавства,

- професор, 29, 30, 53– 56, 61, 62, 72, 163, 238
- Варковицький Володимир Олександрович (1915–1974) – радянський артист балету, балетмейстер, педагог. Кандидат мистецтвознавства (1969), 33, 238
- Варлей Наталія Володимирівна (нар. 1947) – радянська і російська акторка театру і кіно, еквілібристка, 198
- Васильєва-Рождественська Маргарита Василівна (1889–1971) – російська і радянська артистка балету, педагог. Дослідниця побутового танцю, 238
- Вериківський Михайло Іванович (1896–1962) – український композитор, педагог, диригент, фольклорист, музично-громадський діяч. Професор (1946). Автор балету «Пан Каньовський» (1930), 198
- Вертинська Анастасія Олександрівна (нар. 1944) – радянська і російська актриса театру і кіно, 153
- Вершиніна Ірина Яківна (нар. 1930) – радянський музикознавець. Кандидат мистецтвознавства (1968), 11, 43, 50, 238
- Вишня Остап (Губенко Павло Михайлович, 1889–1956), український письменник, новеліст, сатирик, 198
- Вігман Мері (нім. Wiegmann Marie, 1886–1973) – німецька танцівниця, хореограф. Створила власний стиль – експресивний танець, 59
- Волков (Агуров) Микола Миколайович (1902–1985) – радянський актор театру і кіно, 153
- Вронський (Надирадзе) Вахтанг Іванович (1905–1888) – радянський український артист балету, балетмейстер, хореограф, режисер, фольклорист грузинського походження. У Києві та Одесі поставив балети «Лілея» К. Ф. Данькевича (1945, 1956), «Лісова пісня» М. А. Скорульського (1958), «Княгиня Волконська» Ю. В. Знатокова (1966), «Поєма про Марину» Б. Л. Яровинського (1968), «У Солохи» («Ніч перед Різдом») на музику

О. П. Рябова (1982) та інші,
70, 71

—Г—

Габович Михайло Маркович
(1905–1965) – радянський
артист балету, педагог. Автор
лібрето балету «Лісова
пісня» Г. Л. Жуковського
(1961), 63, 70, 238

Габрилович Євген Йосипович
(Осипович) (1899–1993) –
російський радянський
письменник, драматург,
сценарист, 75, 115, 268

Гаєвський Вадим Мойсейович
(нар. 1928) – театральний
і літературний критик,
балетознавець, 239

Гаченко Віктор Михайлович –
український хореограф,
балетмейстер. Автор лібрето
балету «Майська ніч»
Є. Ф. Станковича (1986),
137

Геллер (Хавкін) Еммануїл
Савелійович (1898–1990) –
радянський актор театру
і кіно, 154

Гендель Георг Фрідріх
(нім. *Händel Georg Friedrich*,
англ. *Handel George Frideric*,

1685–1759) – німецький і англійський композитор, 246

Геринович Олександр
Олександрович (нар. 1936) –
диригент, педагог. Автор
лібрето балету «Сойчине
крило» А. Й. Кос-
Анатольського (1956), 71

Глазунов Олександр
Костянтинович (1865–
1936) – російський компо-
зитор, диригент, педагог,
музично-громадський діяч.
Автор балетів «Раймонда»
(1987), «Панночка-служниця,
або Випробування Даміса»
(1898), «Пори року» (1898),
10, 40, 128, 164

Глебов Євген Олександрович
(біл. Глебаў Яўген
Аляксандравіч, 1929–
2000) – білоруський
композитор, диригент,
педагог. Автор балетів
«Мрія» (1961), «Білоруська
партизанська» (1965),
«Альпійська балада» (1966),
«Обраниця» (1969), «Тіль
Уленшпігель» (1974),
«Маленький принц» (1981),
«Курган» (1982), 190

Глієр Рейнгольд Ернест
Моріцович (1875–1956) –

- український і російський, радянський композитор, диригент, педагог, музично-громадський діяч. Автор балетів «Хризис» (1912), «Клеопатра» («Єгипетські ночі», 1926), «Червоний мак» (1926–1927), «Комедіанти» (1922–1930, у новій редакції «Дочка Кастилії», 1955), «Мідний вершник» (1945–1948), «Тарас Бульба» (1951–1952), 10, 53, 54, 211, 242
- Глінка Михайло Іванович (1804–1857) – російський композитор, засновник російської класичної музики, 30, 165, 208, 214
- Глюк Крістоф Віллібальд (нім. Gluck Christoph Willibald Ritter von, 1714–1787) – німецький композитор. Спільно з віденським балетмейстером і лібретистом Г. Анджоліні створив і поставив кілька хореографічних драм, 39, 79, 244
- Гнедаш Вадим Борисович (нар. 1931) – радянський та український диригент, педагог, професор, 19
- Гоголь (Яновський, Гоголь-Яновський) Микола Васильович (1809–1852) – російський та український письменник, драматург, поет, критик, публіцист, 75, 136–138, 180, 184, 198, 200, 202, 206, 209, 212, 220, 276
- Годар Бенджамін Луї Поль (фр. Benjamin Louis Paul Godard, 1849–1895) – французький скрипаль і композитор, 40, 148
- Голейзовський Касьян Ярославович (1892–1970) – російський артист балету і балетмейстер-новатор. Один із засновників українського балетного театру, 52, 61
- Гольдоні Карло (італ. Goldoni Carlo, 1707–1793) – італійський драматург і лібретист, 87
- Гольдштейн Олександр Борисович (нар. 1948) – радянський і американський композитор, диригент, музичний продюсер і саунд дизайнер, 155
- Гомоляка Вадим Борисович (1914–1980) – український радянський композитор, педагог. Автор балетів

- «Запорожці» (1954), «Сорочинський ярмарок» (1956), «Чорне золото» (1957), «Кіт у чоботях» (1958), «Оксана» (1964), «Либідь» (1973), «За двома зайцями» (1965), 69, 212, 221
- Гордійчук Микола Максимович (1919–1995) – український радянський музикознавець. Доктор мистецтвознавства (1972), професор, 8, 65, 81, 239
- Гордон Девід (англ. Gordon David, нар. 1936) – американський танцівник, хореограф, письменник, театральний антрепренер, 63
- Горелов (Горілий) Олександр Леонтійович (1863 – після 1937) – російський диригент, композитор, музично-громадський діяч, 198
- Горська Алла Олександрівна (1929–1970) – українська художниця, 14
- Горський Олександр Олександрович (1871–1924) – російський артист балету, балетмейстер, 49, 248
- Горький Максим (Пешков Олексій Максимович, 1868–1936) – російський письменник, драматург, 48, 246
- Гофман Ернст Теодор Амадей (нім. Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 1776–1822) – німецький письменник, композитор, музичний критик, художник, юрист, 87
- Грем (Грехем) Марта (англ. Graham Martha, 1894–1991) – американська танцівниця і хореограф, одна з «Великої четвірки» (англ. «The Big Four» – Доріс Хамфрі, Чарльз Вейдман, Ханья Хольм) основоположників американського танцю модерн, 59
- Григорович Юрій Миколайович (нар. 1927) – радянський і російський хореограф, балетмейстер, артист балету, педагог, публіцист, 30, 72, 238, 239, 242, 248, 250
- Гріг Едвард Хагеруп (норв. Grieg Edvard Hagerup, 1843–1907) – норвезький композитор, піаніст, диригент, музичний діяч, 9, 30
- Грін (Гриневський) Олександр Степанович (1880–1932) – російський письменник і поет, 75, 152–159, 162, 166,

169, 174, 178, 238–240, 242,
244, 246, 248, 252–255

Грінченко Микола Олексійович
(1888–1942) – український
і радянський музикознавець,
фольклорист, педагог,
професор (1944), 145

Гумільов Микола Степанович
(1886–1921) – російський
письменник, поет, перекла-
дач, літературний критик, 252

Гусарова Ольга Василівна
(1928–2006) – український
музикознавець. Кандидат
мистецтвознавства (1967),
82, 239

—Д—

Давидова Оксана Миколаївна
(нар. 1952) – український
музикознавець. Кандидат
мистецтвознавства (1987),
доцент (1994), 66, 210, 239

Данькевич Костянтин Федоро-
вич (1905–1984) – україн-
ський радянський компози-
тор, піаніст, педагог. Автор
балету «Лілея» (1940), 68

Дарвін Чарлз (Чарльз) Роберт
(англ. Darwin Charles Robert,
1809–1882) – англійський
науковець, натураліст,

мандрівник, автор теорії
еволюції, 32

Даргомижський Олександр
Сергійович (1813–1869) –
російський композитор, 178

Дебюссі Ашіль Клод (Debussy
Achille-Claude, 1862–1918) –
французький композитор,
піаніст, педагог і музичний
письменник. Автор балетів
«Камма» («Khamma», 1911–
1912), «Ігри» («Jeux», 1912–
1913), «Скринька
з іграшками» («La boîte à
joujou», 1913), 28, 48, 51

Деліб Клеман Філібер Лео
(фр. Delibes Clément Philibert
Léo, 1836–1891) –
французький композитор
і органіст. Автор балетів
«Струмок» («La Source»,
1866) «Коппелія, або
Дівчина з емалевими очима»
(«Coppélia ou La Fille aux
yeux d'émail», 1870),
«Сільвія, або Мавка Діани»
(«Sylvia ou la Nymphe
de Diane»), 1876, 40

Дельсарт Франсуа (Delsarte
François Alexandre Nicolas
Chéri, 1811–1871) – францу-
зький співак (тенор), вокаль-
ний педагог, теоретик сце-

- нічного мистецтва. Автор системи естетичного виховання актора, принципів «вільних танців», 47
- Дичко Леся (Людмила) Василівна (нар. 1939) – радянський та український композитор, педагог, громадський діяч. Автор балетів «Метаморфози» (1963), «Досвітні вогні» (1967), «Натхнення» («Катерина Білокур», 1983), «Святкова феєрія», ораторії-балету «Слава робочим професіям» (1977), сценічних версій хорових концертів, феєрії-балету «Веселий концерт» (2008–2010), 12, 14, 72
- Дмитрієв Анатолій Никодимович (1908–1978) – радянський музикознавець, доктор мистецтвознавства (1967), 43, 239
- Добриніна Катерина Олександрівна (нар. 1926) – російський музикознавець, музичний критик, редактор, 81, 239
- Добровольська Галина Миколаївна (нар. 1934) – радянський балетознавець, театральний критик, історик балету, доктор мистецтвознавства, 53, 239
- Достоевський Федір Михайлович (1821–1881) – російський письменник, мислитель, філософ і публіцист, 204
- Драч Іван Федорович (нар. 1936) – український письменник, поет, перекладач, кіносценарист, драматург, критик, державний і громадсько-політичний діяч, 20
- Драч Ірина Степанівна (нар. 1958) – музикознавець, педагог. Доктор мистецтвознавства (2005), професор, 8, 13, 64, 66, 78, 106, 107, 120, 122, 136, 137, 150, 151, 155, 181, 210, 239, 240
- Дрягін Євгеній Павлович (1918–1984) – радянський філолог-літературознавець. Доктор філологічних наук, професор, 153, 240
- Дударова Вероніка Борисівна (осетин. Дудараты Барисы чызг Вероника, 1916–2009) – радянський російський диригент осетинського походження, 19

Дунаєвська Іраїда Кирилівна – літературознавець, педагог. Дослідник творчості О. С. Гріна. Доктор філології, 240, 255

Дунаєвський Ісак (Куні) Осипович (1900–1955) – радянський композитор, диригент, педагог. Родом з України. Автор балетів «Відпочинок фавна» (1924), «Мурзилка» (1924), «Наречена й автомат» (1934), «Джеккі – 14-річний матрос», 154

Дункан Анжеліна Ісідора (Айседора) (англ. Duncan Isadora, 1877–1927) – американська танцівниця-новатор. Розробила танцювальну систему й пластику, яку пов'язувала з давньогрецьким танцем, 31, 45, 47, 49, 58–60, 240, 243

Дущенко Євген Васильович (1925–2011) – український хоровий та симфонічний диригент, педагог. Професор (1986), 19

Дюка Поль Абрахам (фр. Dukas Paul Abraham, 1865–1935) – французький композитор, музичний

критик і педагог. Автор хореографічної поеми «Пері» («La Péri», 1911), 48

Дюма (Дюма-батько) Александр (фр. Dumas Alexandre, père, 1802–1870) – французький письменник, драматург, журналіст, 87

Дягілев Сергій Павлович (1872–1929) – російський театральний і художній діяч, антрепренер, засновник «Російських сезонів» у Парижі і трупи «Російський балет Дягілева», 48, 60

—Е—

Ентеліс Леонід Арнольдович (1903–1978) – радянський російський композитор, музикознавець, балетний та оперний критик, педагог, 248

—Є—

Євтух Микола Борисович (нар. 1938) – педагог. Доктор педагогічних наук (1996), професор (1991), академік АПН України, 240

Єрмаков Є., 118, 119, 240

Єршов Костянтин Володимирович (1935–1984) – український і російський режисер, кіносценарист, актор, 198, 240

—Ж—

Жак-Далькроз (Жак) Еміль (фр. Jaques-Dalcroze Emile, 1865–1950) – швейцарський композитор і педагог, творець системи музично-ритмічного виховання. Метод полягає в розвитку почуття ритму (відчуття часу), координації між нервовою і м'язовою діяльністю людини, 43, 59, 60

Жига-Резницький Ілля Самійлович (1906–1988) – український організатор кіновиробництва, редактор фільмів, автор сценаріїв науково-популярних стрічок. Написав лібрето балету «Світлана» Д. Л. Клебанова (1939), 68

Жорданія Вахтанг Георгійович (грузин. ვახტანგ ჯორჯაძე, 1942–2005) – грузинський і американський диригент, 152, 212

Жук Олександр Абрамович (1907–1995) – український композитор, диригент, педагог, 16

Жуковський Герман Леонтійович (1913–1976) – український композитор, педагог (1958). Автор балетів

«Ростислава» (1956), «Лісова пісня» (1961), «Дівчина і Смерть» (1971), 70, 199

—З—

Загайкевич Марія Петрівна (1926–2014) – український музикознавець. Доктор мистецтвознавства (1982), професор (1995), 8–11, 40, 41, 50, 64, 68–72, 80, 81, 84, 85, 88, 117, 118, 120, 123, 147, 184, 197, 202, 221, 240, 241

Задерацький Всеволод Всеволодович (нар. 1935) – радянський і російський музикознавець, музично-громадський діяч, педагог. Родом з України. Доктор мистецтвознавства (1985), професор, 171, 241

Зайцева Олена Геннадіївна (нар. 1962) – російська акторка і співачка (ліричне сопрано), 154

Замуель Герман Рафаїлович (нар. 1941) – радянський артист балету, балетмейстер, педагог. В Одесі поставив балет «Княгиня Волконська» Ю. В. Знатокова (1966), 71

Зарецька Ірина Анатоліївна – провідний концертмейстер

- кафедри театрального і хореографічного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського університету імені Василя Стефаника, 241
- Зарецький Віктор Іванович (1925–1990) – український живописець, монументаліст, графік, педагог, громадський діяч, 14
- Заславський Михайло Самійлович (1925–1976) – український балетмейстер (1975). Серед постановок – балет «Каменярі» М. М. Скорика (1967), 72
- Захаров Ростислав Володимирович (1907–1984) – радянський російський артист балету, балетмейстер, театральний режисер, педагог, літератор. Доктор мистецтвознавства (1970), 241
- Зінич Олена Володимирівна (нар. 1959) – український музикознавець, театрознавець, педагог. Кандидат мистецтвознавства (2005), 8, 11, 113, 135, 241
- Зінкевич Олена Сергіївна (нар. 1940) – український музикознавець, музичний критик, педагог, публіцист, громадський діяч. Доктор мистецтвознавства (1986), професор (1989), 65, 138, 241
- Знатоков Юрій Володимирович (1926–1998) – український композитор. Автор балетів «Торжество кохання» (1958), «Княгиня Волконська» (1966), «Свіччине весілля» (1972), 71, 250
- I —
- Іванов Володимир Юрійович – балетмейстер, 179
- Іванов Євген Миколайович (1936–1991) – український і радянський оперний співак (бас), педагог, 17
- Іванова А., 118, 241
- Іванова Ірина Леонідівна (нар. 1949) – український музикознавець, педагог. Кандидат мистецтвознавства (1984), доцент (1989), 47, 67, 241
- Івановський Олександр Вікторович (1881–1968) – російський радянський режисер театру і кіно, кіносценарист, лібретист. Автор лібрето «Динаміада», за яким Д. Д. Шостакович написав балет «Золота доба» («Золотой век», 1929), 54

Івченко Людмила Василівна,
246

Ігнат'єва Маріам (Міра)
Аронівна (1911–2009) –
радянський музикознавець,
музичний критик, 118, 119,
202, 241

Ігошин Олександр Миколайо-
вич – танцівник, автор лібре-
то «Княгиня Волконська»
(1966) і «Свіччине весілля»
(1972) Ю. В. Знатокова, 71

Ісаковський (Ісаков) Михайло
Васильович (1900–1973) –
російський радянський поет,
перекладач, 17

—Й—

Йориш Володимир Якович
(1899–1945) – український
композитор і диригент.
Автор балету «Бісова ніч»
(1944), 69, 221

Йоркін Павло Костянтинович
(1891–1953) – артист балету,
балетмейстер, педагог, 68

Йосс Курт (нім. Jooss Kurt,
1901–1979) – німецький
артист балету, балетмей-
стер, педагог. Прагнув
синтезу танцю модерн із
технікою класичного танцю
та небалетної пантоміми, 59

—К—

Кавац Зоя Євгеніївна
(нар. 1946) – артистка
балету, балетмейстер, 80, 84

Каган Мойсей Самійлович
(1921–2006) – радянський фі-
лософ і культуролог. Доктор
філософських наук, 45, 241

Кальцабіджі Раньєрі де
(італ. Calzabigi Ranieri de,
1714–1795) – італійський ліб-
ретист, драматург і поет, 79

Каннінгем Мерс
(англ. Cunningham Merce,
1919–2009) – американський
хореограф-новатор, творець
власного стилю сучасного
танцю, 62

Каноббіо Карло (Canobbio
Carlo, 1741–1822) – італій-
ський скрипаль, компози-
тор, педагог, капельмейстер.
Автор 13 балетів, 79

Канціані Джузеппе
(італ. Canziani Giuseppe,
бл. 1750 – після 1793) –
італійський танцівник,
педагог, балетмейстер,
послідовник реформ
Ж-Ж. Новера, 79

Караєв Кара Абульфаз огли
(азерб. Qarayev Qara Əbülfəz

- oğlu, 1918–1982) – азербайджанський радянський композитор і піаніст. Автор балетів «Сім красунь» («Yeddi Gözəl», 1952), «Тропою грому» («İldırımli yollarla», 1958), «Лейлі і Меджнун» («Leyli və Məcnun», 1958), 10, 43
- Карп Поель Месрович (нар. 1925) – російський публіцист, поет, балетознавець, перекладач. Родом з України, 241, 242
- Катанова Світлана Володимирівна (нар. 1925) – російський радянський музикознавець. Кандидат мистецтвознавства (1956), 11, 43, 49, 52, 54, 55, 56, 168, 211, 219, 242
- Кашлік Вацлав (Kašlík Václav, 1917–1989) – чеський композитор, режисер і диригент, відомий оперними й балетними виставами на сцені й на телебаченні. Автор балетів «Дон Жуан» («Don Juan», 1939), «Яношик» («Jánošík», 1951), «Празький карнавал» («Pražský karneval», 1959), 79
- Кейдж Мілтон Джон (англ. Cage John Milton, 1912–1992) – американський композитор, філософ, поет, музикознавець, художник, 62, 244
- Келдиш Георгій (Юрій) Всеволодович (1907–1995) – російський радянський музикознавець. Доктор мистецтвознавства (1947), професор, 242, 243, 244, 248
- Кива Олег Пилипович (1947–2007) – український композитор, диригент, педагог. Автор балету «Олеся» (1984), 12
- Кирейко Віталій Дмитрович (1926–2016) – український композитор, педагог, музично-громадський діяч. Автор балетів «Тіні забутих предків» (1960), «Відьма» (1967), «Оргія» (1977), «Сонячний камінь» (1982), 70
- Клебанов Дмитро Львович (1907–1987) – український радянський композитор, педагог, диригент (1967). Автор балетів «Лелеченя» (1937), «Світлана» (1939), 17, 67, 116, 137

- Клочек Григорій Дмитрович (нар. 1943) – український письменник, учений-літературознавець та організатор освіти. Доктор філологічних наук, професор, 157, 242, 254
- Клявін (Візиренко) Роберт Альбертович (нар. 1929–2002) – український артист балету, балетмейстер. Поставив балети «Оксана» В. Б. Гомоляки (1964), «Чарівний сон» на музику М. В. Лисенка (1983), «Золоторогий олень» О. В. Костіна, 148
- Козаренко Олександр Володимирович (нар. 1963) – український композитор, піаніст, музикознавець. Доктор мистецтвознавства (2001), професор, 79
- Комаров Георгій, 48, 59, 60, 242
- Конен Валентина Джозефівна (1909–1991) – російський радянський музикознавець, критик, педагог, 36, 147, 242
- Кононович Леонід Григорович (нар. 1958) – український письменник, перекладач, майстер детективного жанру, 157, 239
- Конькова Галина Вікторівна (нар. 1938) – радянський та український музикознавець. Кандидат мистецтвознавства (1979), 8, 65, 115, 118, 119, 124, 127, 242
- Коробчак Людмила – репортер, журналіст, 81
- Кос-Анатольський Анатолій Йосипович (1909–1983) – український композитор. Автор балетів «Хустка Довбуша» (1950), «Сойчине крило» (1956), «Орія» (1964), 69, 71
- Косачова Римма Георгіївна – російський музикознавець, театрознавець. Доктор мистецтвознавства (1983), професор, 242
- Костенко Ліна Василівна (нар. 1930) – українська письменниця, поетеса, 14
- Котляревський Іван Петрович (1769–1838) – український письменник, поет, драматург, основоположник сучасної української літератури, громадський діяч, 7, 30, 35, 112, 237
- Кофман Роман Ісаакович (нар. 1936) – радянський та український диригент,

- композитор, поет,
письменник, 152
- Кочуров Юрій Володимирович
(1907–1952) – радянський
композитор, 79
- Краснопольська Тамара
Всеволодівна (1937–2015) –
український і російський
музикознавець, фольклорист,
педагог, публіцист. Музичний
діяч Республіки Карелія. Кандидат
мистецтвознавства (1991),
доцент (1991), 8, 74, 242
- Красовська Віра Михайлівна
(1915–1999) – радянська і
російська артистка балету,
балетознавець, історик балету.
Доктор мистецтвознавства
(1965), професор (1975), 51, 59,
242, 243
- Крейн Олександр Абрамович
(1883–1951) – російський і
радянський композитор,
педагог і музичний діяч. Автор
балетів «Лауренсія» (1939),
«Тетяна» («Донька народу»),
1943), 72
- Кропивницький Марко Лукич
(1840–1910) – український
письменник, драматург,
режисер, співак, актор,
громадський діяч.
- Засновник українського
професійного театру, 198
- Кузнецов Анатолій
Володимирович (1918–
1976) – радянський артист
балету і педагог, 79
- Кузнецова І., 84, 243
- Куколь Галина Віталіївна
(нар. 1959) – радянський та
український музикознавець.
Кандидат мистецтвознавства
(1989), доцент, 47, 67, 241
- Куліш Микола Гурович (1892–
1937) – український
письменник, драматург,
редактор, педагог,
громадський діяч, 179
- Куравльов Леонід
В'ячеславович (нар. 1936) –
радянський і російський
актор, 198, 243
- Курбас Лесь (Олександр-
Зенон) Степанович (1887–
1937) – український
режисер, актор, теоретик
театру, драматург,
публіцист, перекладач, 18
- Курдюмов Всеволод
Валеріанович (1892–1956) –
російський і радянський поет
«срібної доби», актор, 54

- Куриленко Олена
Миколаївна – радянський і російський музикознавець, педагог. Кандидат мистецтвознавства (1977), професор (1999), 156, 243
- Куришева Тетяна Олександрівна (нар. 1937) – радянський російський і латвійський музикознавець, культуролог, музичний критик, журналіст. Доктор мистецтвознавства (1984), 7, 40, 243
- Курт Пітер (Kurt Peter) – американський письменник і публіцист, 31, 243
- Кюрегян Тетяна Суренівна (нар. 1950) – радянський і російський музикознавець, піаністка, педагог. Доктор мистецтвознавства (1999), професор (2001), 28, 29, 34, 39, 243
- Л—
- Лабан Рудольф фон (угорськ. *Lábán Rudolph*, 1879–1958) – танцівник і педагог, творець (спільно з М. Вігман) предтечі танцю модерн – «експресивного танцю». Створив методикку аналізу руху (кінетографія Лабана) і власну систему запису рухів людського тіла – лабанотацію, 59
- Лановий Василь Семенович (нар. 1934) – радянський і російський актор театру і кіно, майстер художнього слова (читець), 153
- Лапаурі Олександр Олександрович (1926–1975) – радянський артист балету, хореограф, балетмейстер, педагог, 70
- Лапінський Яків Наумович (нар. 1928) – радянський український композитор, педагог, 212
- Лащенко Світлана Костянтинівна – радянський український і російський музикознавець. Доктор мистецтвознавства (2006), 206, 243
- Лацилін Лев Олександрович (1888–1951) – російський і радянський артист балету й балетмейстер, 54
- Леві Володимир Львович (нар. 1938) – російський і радянський психолог, лікар, письменник, 32, 243
- Ленау Ніколаус (Штреленау Ніколаус Франц Німбш

- Едлер фон, нім. Nikolaus Lenau Nikolaus Franz Niembsch, 1802–1850) – австрійський поет, 79, 87
- Ленін (Ульянов) Володимир Ілліч (1870–1924) – учений-марксист, революціонер, організатор Комуністичної партії Радянського Союзу, засновник Радянської держави, 19
- Лепешинська Ольга Василівна (1916–2008) – радянська і російська артистка балету, педагог, 158, 247
- Лермонтов Михайло Юрійович (1814–1841) – російський поет, прозаїк, драматург, 15, 17
- Линькова Людмила Андріївна (нар. 1935) – літературознавець, театрознавець, балетознавець, критик, педагог. Автор теорії сценарної драматургії балету, 243
- Лисенко Микола Віталійович (1912–1842) – український композитор, піаніст, диригент, педагог, фольклорист, громадський діяч, 137, 143–145, 199, 251
- Лисик Євген Микитович (1930–1991) – український театральний художник, педагог. Оформив близько 100 вистав, серед них балет «Камінний господар» («Дон Жуан», 1969) та опера-балет «Вій» В. С. Губаренка (1984), 201
- Лифар Серж (Сергій Михайлович, фр. Lifar Serge, 1905–1986) – артист балету, балетмейстер, теоретик танцю, хореограф українського походження. Засновник Паризького університету хореографії, Академії танцю при «Гранд-Опера» (з 1958 Університет танцю), 60
- Лихачов Дмитро Сергійович (1906–1999) – радянський і російський філолог, культуролог, історик, мистецтвознавець, текстолог. Доктор філологічних наук (1947), професор, академік АН СРСР (1970), 145
- Ліванова (в заміжжі Ферман) Тамара Миколаївна (1909–1986) – радянський музикознавець. Доктор мистецтвознавства (1940), професор (1939), 37, 38, 243

- Лієпа Маріс-Рудольф
Едуардович (латв. Liera
Māris Rūdolfs, 1936–1989) –
радянський латвійський
артист балету, балетмейс-
тер, балетний педагог,
кіноактор, 246
- Ліст Ференц (угорськ. Liszt
Ferencz, 1811–1886) –
угорський композитор,
піаніст, педагог, диригент,
публіцист, 228
- Лої Фуллер (фр. Fuller Marie
Louise, 1862–1928) –
американська актриса
й танцівниця, засновниця
танцю модерн, 47
- Локшин Олександр Лазарович
(1920–1987) – радянський
композитор. Його музика в
радянський час була заборо-
нена для виконання, 117
- Лопе де Вега-і-Карпіо Фелікс
(ісп. Félix Lope de Vega y
Carpio, 1562–1635) –
іспанський драматург, 87
- Лопухов Федір Васильович
(1886–1973) – російський
і радянський артист балету
й балетмейстер, педагог, 36,
43, 51, 53, 56, 61, 239, 244
- Лосєв Сергій Сергійович
(1961–2008) – радянський
і російський літератор,
перекладач, історик,
філолог, 31, 243
- Лотман Юрій Михайлович
(естон. Lotman Juri, 1922–
1993) – радянський
та естонський літературо-
знавець, культуролог
та семіотик, 149
- Львов-Анохін Борис
Олександрович (1926–
2000) – радянський
і російський театральний
режисер, театрознавець,
балетознавець, 244
- Любимов Олексій Борисович
(нар. 1944) – радянський
і російський піаніст,
клавесиніст, органіст,
диригент, педагог, 62, 244
- Люллі Жан Батіст (фр. Lully
Jean-Baptiste, італ. Lulli
Giovanni Battista, 1632–
1687) – французький ком-
позитор, скрипаль, танцю-
рист, диригент і педагог
італійського походження,
основоположник фран-
цузької національної опери,
37, 38, 243
- Лятошинський Борис
Миколайович (1894–1968) –
український композитор,

піаніст, диригент, педагог,
музично-громадський діяч,
12, 20

—М—

Майборода Платон

Ларіонович (1918–1989) –
український композитор-
пісняр, музично-
громадський діяч, 12

Макаренко Антон Семенович
(1888–1939) – український
педагог і письменник, один
із засновників системи
дитячо-підліткового
виховання, 13, 64, 66, 78,
107, 120, 122, 136, 137, 151,
155, 181, 210, 239

Малер Густав (нім. Mahler
Gustav, 1860–1911) –
австрійський композитор і
диригент, 228

Манукян Ірина Едуардівна
(1948–2004) – радянський
і російський композитор,
лектор, педагог, 34, 35, 244

Мар'янівська Тамара
Генріхівна (1916–1997) –
український
мистецтвознавець.
Організатор музею
київського хореографічного
училища, 65, 81, 244

Марищак (Семенова-Марищак)
Віра – український
музикознавець, 86, 244

Маркін Микола

Олександрович (нар. 1921) –
радянський і російський ху-
дожник, кінематографіст, 198

Маркус Станіслав

Адольфович (1894–1970) –
радянський російський
філософ, історик, педагог,
музикознавець, музичний
критик, 39, 244

Мартінсон Сергій

Олександрович (Янович)
(1899–1984) – радянський
актор театру і кіно, 153

Марчелло (псевд. Eterio
Stinfalico) Алессандро
(італ. Marcello Alessandro
Ignazio, 1673–1747) –
італійський (венеціанський)
композитор, математик,
філософ і поет, 155

Массальський Павло

Володимирович (1904–
1979) – радянський актор
театру і кіно, педагог, 154

Медушевський В'ячеслав
В'ячеславович (нар. 1939) –
радянський і російський
музикознавець, педагог.

- Доктор мистецтвознавства (1981), професор (1980), 248
- Мейтус Юлій Сергійович (1903–1997) – український радянський композитор, 138
- Меліков Аріф Джангір огли (азерб. Məlikov Arif Cahanqir oğlu, нар. 1933) – радянський азербайджанський композитор, педагог. Автор балетів «Легенда про кохання» (1961), «Сильніше від смерті» (1966), «Двоє на Землі» (1969), «Алі-баба і 40 розбійників» (1973), «Поема двох сердець» (1982), «Юсуф і Зулейка» (1999), 72
- Менделєєва Дар'я Сергіївна – літературознавець, педагог. Кандидат філологічних наук (2002), 244, 254, 255
- Мендельсон-Бартольдї Якоб Людвіг Фелікс (нім. Mendelssohn Bartholdy Jakob Ludwig Felix, 1809–1847) – німецький композитор, піаніст, диригент, педагог, 103
- Меріме Проспер (Mérimeé Prosper, 1803–1870) – французький драматург, новеліст, історик, етнограф, романіст, 22, 87
- Мессерер Асаф Михайлович (1903–1992) – радянський артист балету, балетмейстер, педагог, 158
- Мессіан Олів'є Ежен Шарль Проспер (фр. Messiaen Olivier Eugène Charles Prosper Messiaen, 1908–1992) – французький композитор, органіст, музичний теоретик, педагог, орнітолог, 171, 241
- Миролюбов Віктор Сергійович (1860–1939) – російський редактор і видавець, 254
- Михайлов А., 84, 244
- Михайлов Лев Дмитрович (1928–1980) – радянський оперний режисер і театральний педагог, 200
- Мойсєєв Ігор Олександрович (1906–2007) – російський радянський артист балету українського походження, балетмейстер, хореограф народного танцю, 54
- Мольєр (Поклен) Жан-Батіст (фр. Molière (Poquelin) Jean-Baptiste, 1622–1673) – французький письменник, драматург і актор, 37, 79, 87

Моор Карел (Moор / Mohr Karel, 1873–1945) – чеський композитор, диригент, хормейстер. Автор балетів «Голем» («Golem», 1929), «Пан» («Pan», 1929), опери «Вій» («Vij», 1903), 198

Мордкін Михайло Михайлович (1880–1944) – російський і американський артист балету, балетмейстер, педагог, 50

Морозов Ігор Володимирович (1913–1970) – російський радянський композитор українського походження. Автор балету «Лікар Айболить» (1947), 154

Мошевич Софія (івр. מִשֶׁבֶּץ מִשֶׁבֶּץ סוֹפִיָּה, англ. Moshevich Sofia, нар. 1949) – піаністка, педагог і вчений українського походження, 54, 250

Мусоргський Модест Петрович (1839–1881) – російський композитор, 125, 131, 136, 167

Муффат Георг (нім. Muffat Georg, 1653–1704) – німецький композитор і органіст, 35

Мюссе Альфред де (фр. Musset Alfred de, 1810–

1857) – французький поет, драматург і прозаїк, 87

Мясін Леонід Федорович (1896–1979) – танцівник і хореограф російського походження. Поставив понад 70 балетів, 60

—Н—

Нагорний Олексій Петрович (Р. Гребенской, 1922–1984) – радянський письменник, сценарист, 153

Нахабін Володимир Миколайович (1910–1967) – український композитор, диригент, педагог. Автор балетів «Міщанин з Тоскани» (1936), «Марійка» (1939), «Данко» (1948), «Весняна казка» (1954), «Таврія» (1960), 69

Некрасов Микола Олексійович (1821–1877) – російський поет, письменник, публіцист, 71

Некрасова-Яворська Надія Йосипівна (1947–2004) – український музикознавець, педагог. Кандидат мистецтвознавства, 8, 83, 86, 152, 202, 210, 212, 245

- Немирович-Данченко
Володимир Іванович (1858–1943) – російський і радянський театральний режисер, педагог, драматург, письменник, театральний критик і театральний діяч, 120
- Нестьєв Ізраїль
Володимирович (1911–1993) – радянський і російський музикознавець, педагог. Доктор мистецтвознавства (1970), професор, 11, 48, 49, 245
- Нестьєва Марина Ізраїлівна
(нар. 1938) – радянський і російський музикознавець, музичний критик. Кандидат мистецтвознавства, 66, 81, 91, 94, 202, 245
- Ніжинська Броніслава
Хомівна (польск. Niżyńska Bronisława, 1891–1972) – українська артистка балету польського походження, балетмейстер, хореограф і балетний педагог. Молодша сестра Вацлава Ніжинського, 49, 60
- Ніжинський Вацлав Хомич
(польск. Niżyński Waclaw, 1889–1950) – український артист балету польського походження, видатний танцівник і хореограф трупи С. П. Дягілева, 49
- Нікітін Іван Савич (1824–1861) – російський поет, 17
- Нікітська Пульхерія – укладач збірника пісень, опублікованого у Казані 1900 року, 246, 253
- Ніязов Керім – радянський і туркменський балетмейстер, танцівник, хореограф, 80
- Новерр Жан-Жорж
(фр. Noverre Jean-Georges, 1727–1810) – французький балетний танцівник, хореограф, теоретик і реформатор балету, 10, 39, 171
-
- Олійник Олександра
Степанівна (нар. 1945) – радянський та український музикознавець, музичний критик, журналіст, педагог, громадський діяч, 8
- Олтаржевська С., 152, 174, 245
- Онеггер Артур (фр. Honegger Arthur, 1892–1955) – французький композитор, музичний критик, громадський діяч швейцарського походження. Автор балетів «Правда –

- брехня» (1920), «Скейтінг рінк» (1921), «Антазія» (1922), «Під водою» (1925), «Весілля Амура і Психеї» (1928), «Ікар» (1935), «Білий птах полетів» (1937), «Пісня пісень» (1938), «Народження кольору» (1940), «Поклик гір» (1943), «Шота Руставелі» (1945), 148
- Опанасенко (Апанасенко) Олександр Григорович (1913–2005) – радянський і український артист балету, балетмейстер, 211
- Оранський (Гершов) Віктор Олексійович (1899–1953) – російський радянський композитор, педагог. Автор балетів «Футболіст» (1930), «Три товстунки» (1935), «Віндзорські пустунки» (1942), 53, 54
- Орф Карл Генріх Марія (нім. Orff Carl Heinrich Maria, 1895–1982) – німецький композитор і педагог. У методичній роботі «Орф-Шульверк» («Orff-Schulwerk») музика є основою для поєднання руху, співу, гри й імпровізації, 60
- Очаковська Ольга Осипівна (1914–2002) – бібліограф і музичний педагог, 248
- Очеретовська (Бабій-Очеретовська) Неоніла Леонідівна (нар. 1947) – український музикознавець, педагог, філософ. Доктор мистецтвознавства (1988), професор (1989), 83, 112, 210, 245
- П—
- Павлова Софія Афіногенівна (1926–1991) – радянська актриса театру і кіно, 115
- Пасютинська Валентина Матвіївна (нар. 1938) – радянський і російський мистецтвознавець, балетмейстер. Кандидат мистецтвознавства, 65, 245
- Паустовський Костянтин Георгійович (1892–1968) – радянський російський письменник, 157, 242, 254
- Пахмутова Олександра Миколаївна (нар. 1929) – радянський і російський композитор, 116
- Пейко Микола Іванович (1916–1995) – радянський і російський композитор,

- диригент, педагог. Автор балетів «Весняні вітри» (1943, спільно з З. В. Хабібулліним), «Жанна д'Арк» (1953–1955), «Березовий гай» («Берёзовая роща», 1964), «Абакаядя» (1983), 71
- Петі Ролан (фр. Petit Roland, 1924–2011) – французький танцівник і хореограф, 42
- Петіпа Маріус Іванович (фр. Petipa Marius, 1818–1910) – французький і російський соліст балету, балетмейстер, театральний діяч і педагог, 48, 61
- Петриченко Марина Вікторівна (нар. 1959) – український мистецтвознавець. Кандидат мистецтвознавства (1992), 66, 200, 203, 210, 245
- Петров Андрій Павлович (1930–2006) – радянський і російський композитор. Автор балетів «Станційний доглядач» (1956), «Берег надії» (1959), «Створення світу» (1971), «Пушкін. Роздуми про поета» (1978), «Майстер і Маргарита» (1987), 125, 163
- Петровський Мирон Семенович (нар. 1932) – радянський та український літературознавець, письменник, 246, 253
- Пилинський Микола Миколайович (1932–1997) – український радянський мовознавець, лексикограф, стиліст, редактор. Доктор філологічних наук (1976), професор (1989), 79, 87, 248
- Піотровський Адріан Іванович (1898–1937) – російський радянський перекладач, філолог і драматург, літературознавець, театральний критик, кінознавець, 56
- Попко Микола – балетмейстер, хореограф. Спільно з Л. О. Поспехінін та О. І. Радунським у Большому театрі поставив балети «Лелеченя» (1937) та «Світлана» Д. Л. Клебанова (1939), 68
- Поспехін Лев Олександрович (1909–1984) – артист балету, балетмейстер, педагог. Спільно з О. І. Радунським та М. М. Попко у Большому театрі поставив балети «Лелеченя» (1937) та

- «Світлана» Д. Л. Клебанова (1939), 68
- Поставна Аріадна Костянтинівна (1932–2008) – музико-знавець. Кандидат мистецтвознавства (1975), 85, 246
- Почиковський Артур Євгенійович (1931–2003) – радянський російський та український співак, оперний режисер, педагог. Серед постановок в Одеському театрі опери та балету – опера-балет «Вій» В. С. Губаренка (1984), 201
- Преображенський Володимир Олексійович (1912–1981) – радянський соліст балету, балетмейстер і педагог, 158
- Проваторов Геннадій Пантелеймонович (1929–2010) – радянський російський і білоруський диригент, педагог, професор, 19
- Проворов Федір Федорович (1905–1975) – радянський кінооператор, 198
- Прокоф'єв Сергій Сергійович (1891–1953) – російський і радянський композитор, піаніст, диригент, письменник. Автор балетів «Казка про блазня, що семеро блазнів перехитрив» («Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», 1921), «Сталевий скок» (1927), «Блудний син» (1929), «На Дніпрі» (1932), «Ромео і Джульєтта» (1938–1940), «Попелюшка» (1945), «Казка про кам'яну квітку» («Сказ о каменном цветке», 1954), 10, 15, 43, 48, 51, 57, 58, 72, 76, 81, 92, 97, 99, 101, 102, 105, 107, 114, 117, 136, 167, 235
- Прохорова Валентина Василівна (нар. 1925) – радянський і російський мистецтвознавець, балетний критик. Кандидат мистецтвознавства (1971), 246
- Птушко Олександр Лукич (1900–1973) – радянський кінорежисер, кінооператор, мультиплікатор, сценарист, художник, майстер казкового жанру в кіно, 153
- Пушкін Олександр Сергійович (1799–1837) – російський поет, прозаїк, драматург, реформатор і творець сучасної російської літературної мови, 17, 79, 87

—Р—

- Равель Моріс Жозеф (фр. Ravel Maurice Joseph, 1875–1937) – французький композитор, диригент. Автор хореографічних творів «Сон Флорини, або Моя матінка Гуска» («Ma Mère l'Oye», 1908–1913), «Дафніс і Хлоя» («Daphnis et Chloé», 1909–1912), «Аделаїда, або Мова квітів» («Adélaïde ou le langage des fleurs», 1912), «Вальс» («La Valse», 1920), «Дитя і чари» («L'enfant et les sortilèges», 1925), «Болеро» («Boléro», 1928), «Моргіана» («Morgiane», незавершено), 8, 48, 51, 148, 241
- Радунський Олександр Іванович (1912–1982) – радянський артист балету, танцівник, балетмейстер, хореограф, педагог, сценарист. Спільно з Л. О. Поспехіним та М. М. Попко у Большому театрі поставив балети «Лелеченя» (1937) та «Світлана» Д. Л. Клебанова (1939), 68
- Раззаков Федір Ібатовіч (нар. 1962) – російський письменник і журналіст, 153, 246
- Райзман Юлій Якович (1903–1994) – радянський кінорежисер, сценарист, педагог, професор, 115
- Рамонова Тамара Євгеніївна (1921–1991) – радянський балетмейстер, педагог, режисер, 70
- Рахлін Натан Григорович (1906–1979) – радянський російський та український диригент, 23
- Рахманінов Сергій Васильович (1872–1943) – російський композитор, піаніст і диригент, 16, 148
- Рєпін Ілля Юхимович (1844–1930) – російський художник-живописець українського походження, 211
- Риженко (Смирнова) Наталія Іванівна (1938–2010) – російська радянська артистка балету, балетмейстер, кінорежисер, 212
- Рильський Максим Тадейович (1895–1964) – український радянський поет, перекладач, публіцист, громадський діяч. Академік АН УРСР, 17

- Римський-Корсаков Микола Андрійович (1844–1908) – російський композитор, педагог, диригент, громадський діяч, музичний критик, 16, 136, 137, 168, 206, 243
- Робінс Джером (англ. Robbins Jerome, 1918–1998) – американський хореограф і режисер, 61
- Роже-Дюкас Жан Жюль Емабль (фр. Roger-Ducasse Jean Jules Aimable (1873–1954) – французький композитор, піаніст і педагог. Автор балету «Орфей» («Orphée», 1926), 48
- Розеншильд Костянтин Костянтинович (1898–1971) – російський радянський музикознавець, педагог, лектор. Кандидат мистецтвознавства (1948), 35, 246
- Роллан Ромен (фр. Rolland Romain, 1866–1944) – французький письменник, драматург, 37, 38, 246
- Романишина Т., 246
- Романов Борис Георгійович (1891–1957) – російський артист балету, балетмейстер, хореограф, педагог, 50
- Рославлева Наталія Петрівна (1907–1977) – радянський російський критик, історик балету. Кандидат мистецтвознавства, 246
- Рубець Олександр Іванович (1837–1913) – український і російський фольклорист, хоровий диригент, педагог, 143, 187
- Рубіна Алла Давидівна (нар. 1944) – українська артистка балету, хореограф, критик, театрознавець, 81
- Рябов Олексій Пантелеймонович (1899–1955) – український радянський композитор, скрипаль, диригент, 137
- С—
- Савчик Володимир Миколайович – білоруський композитор, письменник, артист Білоруської державної філармонії, 179
- Сальмон Жак (фр. Salmon Jacques, 1545 – близько 1589) – французький композитор і співак. Спільно з Жираром де Больє (Girard de Beaulieu) написав «Комічний балет Королеви»

- («Ballet comique de la reine», 1581), який вважається першим балетом, 36
- Сандлер Володимир Іванович, 153, 238
- Сапригіна Ніна Вадимівна – літературознавець, філолог, педагог. Кандидат філологічних наук (1993), доцент, 246, 252
- Саті Ерік Альфред Леслі (фр. Satie Érik Alfred Leslie, 1866–1925) – французький композитор і піаніст. Автор балетів «Успуд» («Uspud», 1892), «Парад» («Parade», 1917), «Пригоди Меркурія» («Mercure», 1924), «Виставу скасовано» («Relâche», 1924), «Джек із коробки» («Jack in the Box», 1926), «Прекрасна істеричка» («Ексцентрична красуня», «La Belle excentrique» 1920), 51
- Свечников Анатолій Григорович (1908–1962) – радянський український композитор. Автор балетів «Маруся Богуславка» (1951), «Ніч перед Різдом» (1959), 69
- Свиридов Георгій Васильович (1915–1998) – радянський композитор і піаніст, 125
- Семенов В. П. – директор Одеського оперного театру, 120
- Сен-Дені Рут (англ. Saint-Denis Ruth, 1879–1968) – американська танцівниця, педагог і хореограф-новатор, 45, 58
- Сервантес Сааведра Мігель де (ісп. Cervantes Saavedra Miguel de, 1547–1616) – іспанський новеліст, драматург і поет, 87
- Сергеев Костянтин Михайлович (1910–1992) – радянський і російський артист балету, балетмейстер, педагог, 246
- Сергеев Сергій Миколайович (Вартанезов Саркіс, 1893–1962) – грузинський радянський артист і балетмейстер. Поставив балети «Лісова пісня» М. А. Скорульського (1946), «Маруся Богуславка» А. Г. Свечникова (1951), 70
- Серебрякова Любов Олексіївна (нар. 1947) – радянський і російський музикознавець, кандидат

- мистецтвознавства (1991), професор (2011), 248
- Сильвестров Валентин Васильович (нар. 1937) – радянський і український композитор, 14
- Симоненко Василь Андрійович (1935–1963) – український поет і журналіст, 14
- Сіренко Володимир Федорович (нар. 1960) – український диригент, педагог, 24
- Скорик Мирослав Михайлович (нар. 1938) – радянський та український композитор, диригент, музикознавець, піаніст, педагог. Кандидат мистецтвознавства (1964), професор. Автор балетів «Каменярі» (1967), «Соломія Крушельницька» (2006), 12, 14, 72
- Скорульська Наталія Михайлівна (1915–1982) – українська артистка балету, балетмейстер, педагог, сценарист. Донька М. А. Скорульського. Автор сценаріїв (лібрето) балетів, 70
- Скорульський Михайло Адамович (1887–1950) – радянський композитор, піаніст, диригент, педагог. Кандидат мистецтвознавства (1940). Автор балетів «Лісова пісня» (1936), «Бондарівна» (1939), «Снігова королева» (незакінчений), 68, 70
- Скрябін Олександр Миколайович (1871–1915) – російський композитор, піаніст, педагог, 17, 28, 152, 153
- Слонимський Юрій Йосипович (1902–1978) – радянський історик театру, балетознавець, театральний критик, драматург-лібретист, педагог, кандидат мистецтвознавства (1948), професор (1962), 43
- Сметана Бедржих (чеськ. Smetana Bedřich, 1824–1884) – чеський композитор, піаніст і диригент, основоположник чеської національної композиторської школи, 30
- Смирнов Віктор Федорович (1896–1946) – радянський режисер і сценарист, автор лібрето балетів «Гвинт» («Болт», 1931) Д. Д. Шостаковича, «Сольо» (1942) Ю. С. Бірюкова, «Ак-біляк»

- (1942) і «Лола» (1943)
С. Н. Василенка, «Князь озеро» (1949)
В. А. Золотарьова, 56
- Смирнов-Голованов Віктор Вікторович (1934–2013) – російський та український артист балету, балетмейстер, театральний та кінорежисер, 111, 117, 120, 124, 138, 201, 212, 268, 276
- Соре (Пупар) Анрі (П'єр-Анрі) (фр. Roupard Pierre-Henri, 1901–1989) – французький композитор і диригент. Автор балетів «Троянди» («Les Roses», 1924), «Кішка» («La Chatte», 1927), «Давид» («David», 1928), «Ніч» («La Nuit», 1930), «Святкування» (1933), «Міражі» («Les Mirages», 1941), «Ярмаркові фіглярі» («Мандрівні комедіанти», «Les Forains», 1945), «Корделія» (1952), «Дама з камеліями» («La Dame aux camélias», 1957), «П'ять поверхів» («Les Cinq étages», 1959), 51
- Сокальський Петро Петрович (1832–1887) – український композитор, музичний і громадський діяч, музикознавець, фольклорист, 137
- Соллертинський Іван Іванович (1902–1944) – радянський музикознавець, педагог, театральний і музичний критик, 57, 116
- Соловйова Наталя Луківна (нар. 1948) – радянський і російський музикознавець. Кандидат мистецтвознавства (1998), 66, 247
- Соловйов-Седой (Соловйов) Василь Павлович (1907–1979) – радянський російський композитор, 211
- Солодовников Олександр Васильович (1904–1990) – радянський російський журналіст, театральний діяч, 247
- Сонне Іпполіт (фр. Sonnet Hippolyte, 1802–1879) – французький композитор, автор балетів, 79
- Сосюра Володимир Миколайович (1898–1965) – український радянський письменник, поет, 20
- Сохор Арнольд Наумович (1924–1977) – радянський музикознавець та музичний соціолог. Доктор мистецтво-

- знавства (1965), професор (1970), 111
- Сошальський (Феодос'єв) Володимир Борисович (1929–2007) – радянський і російський актор театру і кіно, 154
- Стамболієв Огнян (нар. 1947) – болгарський, критик журналіст і перекладач, 86
- Станіславський (Алексєєв) Костянтин Сергійович (1863–1938) – російський театральний режисер, актор і педагог, реформатор театру, 120
- Станішевський Юрій Олександрович (1936–2009) – український театрознавець, педагог, доктор мистецтвознавства (1974), професор (1983). Створив наукову школу з вивчення проблем балетного театру і сучасної сценічної культури. Автор понад 500 наукових праць з теорії та історії балету, 11, 63, 64, 73, 84, 120, 247, 248
- Станкович Євген Федорович (нар. 1942) – український композитор. Автор балетів «Ольга» (1981), «Прометей, або Агонія» (1985), «Майська ніч» (1988), «Ніч перед Різдвом» (1990), «Вікінги» (1999), «Володар Борисфену» (2010), 65, 76, 137, 138, 241
- Степанцев (Степанцов) Борис Павлович (1929–1983) – радянський режисер мультиплікаційних фільмів, зокрема анімаційного відеофільму «Ассоль», 154
- Стравінський Ігор Федорович (1882–1971) – російський композитор і диригент українського походження. Автор хореографічних творів «Жар-птиця» (1909–1910), «Петрушка» (1910–1911), «Весна священна» (1911–1913), «Байка про лисицю, півня, kota і барана» (1915–1916), «Весіллячко» (1921–1923), «Історія солдата» (1918), «Пульчинелла» (1919–1920), «Аполлон Мусaget» (1927–1928), «Поцілунок феї» (1928), «Гра в карти» (фр. «Jeu de cartes»), 1936–1937), «Балетні сцени» (фр. «Scènes de ballet», 1944), «Орфей» (1947), «Агон» (1953–1957), 16, 43,

- 48, 49, 51, 60, 76, 126, 129, 148, 171, 176, 178, 195, 211, 234
- Ступель Олександр Мойсейович (1898–1985) – радянський музикознавець, педагог, письменник, 79, 87, 248
- Стус Василь Семенович (1938–1985) – український радянський поет, перекладач, прозаїк, літературознавець, правозахисник, 14
- Суриц Єлизавета Яківна (нар. 1923) – радянський і російський балетознавець, театральний критик, історик балету, перекладач. Кандидат мистецтвознавства (1970), 49, 61, 62, 238, 248
- Т—
- Тамберг Ейно Мартинович (естон. Tamberg Eino, 1930–2010) – естонський композитор, педагог, професор (1983). Автор хореографічних творів «Балет-симфонія» (1959), «Хлопчик і метелик» (1963), «Іоанна одержима» (1970), 148, 159
- Тангієва-Бірзнієк Олена Олександрівна (латв. Tangijeva-Birzniece Helēna, 1907–1965) – артистка балету, балетмейстер, педагог, 148
- Тараканов Михайло Євгенович (1928–1996) – радянський музикознавець, музичний, критик, письменник, педагог, громадський діяч. Доктор мистецтвознавства (1968), професор (1990), 43
- Тарасенко Микола Федорович (1919–2017) – радянський український і російський письменник, поет, 248, 254
- Тарасова Ольга Георгіївна (нар. 1927) – російська артистка балету, балетмейстер, педагог українського походження. Кандидат мистецтвознавства. У Большому театрі поставила (спільно з О. О. Лапаурі) «Лісову пісню» Г. Л. Жуковського (1961), 70
- Тишко Наталія Солимівна (нар. 1931) – український музикознавець, 83, 250
- Тищенко Борис Іванович (1939–2010) – радянський і російський композитор, педагог, музичний критик. Автор балетів «Дванадцять» (1964), «Муха-цокотуха»

- (1968), «Ярославна» (1974), 71
- Тірсо де Моліна (Тельєс Габріель, ісп. Téllez Gabriel, 1579–1648) – іспанський драматург, доктор богослов'я, монах, 87
- Тітов Андрій Олександрович (1844–1911) – російський археолог, етнограф, палеограф, підприємець, фахівець зі старожитностей, 223
- Толошніак Наталія Анатоліївна – український музикознавець, педагог. Кандидат мистецтвознавства (1991), 66, 248
- Толстой Олексій Миколайович (1882–1945) – російський радянський письменник і громадський діяч. Академік АН СРСР, 87
- Трегубов Микола Іванович (1912–1997) – український артист балету, балетмейстер. Поставив балети «Хустка Довбуша» (1951) і «Сойчине крило» (1956) А. Й. Кос-Анатольського, «Маруся Богуславка» А. Г. Свечникова (1953), «Сорочинський ярмарок» В. Б. Гомоляки (1956), «Торжество кохання» Ю. В. Знатокова (1959), «Дюймовочка» Ю. І. Русинова (1965), «Пісня синіх морів» Б. М. Буєвського (1967), 71
- Тургенєв Іван Сергійович (1818–1883) – російський письменник, поет, публіцист, драматург, перекладач, 206
- Туркевич Василь Дмитрович (нар. 1949) – український письменник, мистецтвознавець, лібретист, 67, 248
- Турчак Стефан Васильович (1938–1988) – український диригент, педагог. Перший постановник балетів «Камінний господар» В. С. Губаренка (1969), «Ольга» (1982) і «Прометей» (1986) Є. Ф. Станковича, 19, 24
- У—
- Українка Леся (Косач-Квітка Лариса Петрівна, 1871–1913) – українська письменниця, перекладач, культурний діяч, 17, 20, 66, 75, 78, 79, 81, 85–87, 110, 210, 239
- Улагай-Красовський (Красовський-Улагай, Улагай Ігор) Леонід

- Васильович (1880–1942), український письменник, поет, 198
- Уланова Галина Сергіївна (1909–1998) – радянська артистка балету, балет–мейстер і педагог, 244
- Ульфсак Лембіт Юханович (естон. Ulsak Lembit, 1947–2017) – радянський та естонський актор театру і кіно, кінорежисер, 154
- Урбанський Євген Якович (1932–1965) – радянський актор, 115
- Ф—
- Файер Юрій Федорович (1890–1971) – радянський російський скрипаль, диригент. У репертуарі – понад 50 балетів, 57
- Фалья Мануель де (ісп. Falla Manuel de, Manuel María de los Dolores Falla y Matheu, 1876–1946) – іспанський композитор, піаніст, фольклорист і музикознавець. Автор хореографічних творів «Губернатор і мірошничка» («El Corregidor y la molinera», 1917), друга редакція під назвою «Капелюх»
- («El Sombrero de tres picos», 1919), «Любов-чарівниця» («El Amor brujo», 1915), 51
- Федоров Андрій Венедиктович (1906–1997) – російський радянський філолог, перекладач, теоретик художнього перекладу. Доктор філологічних наук (1959), професор (1960), 237
- Фейгін Леонід (Лазар) Веніамінович (1923–2009) – радянський композитор, скрипаль, диригент. Автор балетів «Зіркова фантазія» (1963), «Дон Жуан» (1964), «Сорок дівчат» (1967), 79
- Фельдт Павло Емілійович (1905–1960) – радянський композитор і диригент. Автор балету «Чарівний щоденник» (1956), 57
- Ферульов Сергій Володимирович (нар. 1946) – російський радянський диригент, професор, 152
- Фокін Михайло Михайлович (1880–1942) – російський і американський артист балету й хореограф, 49, 249

—X—

- Хамфрі Доріс (англ. Humphrey Doris, 1895–1958) – американська танцівниця, педагог і хореограф, новатор у сфері сучасного танцю, одна з «Великої четвірки» (англ. «The Big Four» – Марта Грем, Чарльз Вейдман, Ханья Хольм) основоположників американського танцю модерн, 59
- Харитонов Андрій Ігорович (нар. 1959) – радянський і російський актор театру і кіно, кінорежисер, сценарист, 154
- Хачатурян Арам Ілліч (вірм. Խաչատրյան Արամ Եղիշյի, 1903–1978) – радянський вірменський композитор, диригент, педагог, музично-громадський діяч. Автор балетів «Щастя» (1939), «Гаяне» (1942), «Спартак» (1956), 10, 43, 68, 72
- Хачатурян Карен Суренович (1920–2011) – радянський і російський композитор вірменського походження. Професор (1981). Автор балетів «Цибуліно» (1973), «Білосніжка» (1993), а також музики до кінофільму «Вій» (1967), 199, 249
- Хвиля (Брессо) Олександр Леопольдович (1905–1976) – радянський актор театру і кіно, 154
- Хвиля (Олінтер, Олентир) Андрій Ананійович, (1898–1938) – партійний і державний діяч УРСР у 1920–1930 роках, публіцист, 248, 276–278
- Хентова Софія Михайлівна (1922–2002) – радянська і російська письменниця-музикознавець, піаністка. Доктор мистецтвознавства (1984), професор, 55–57, 249
- Хіндеміт Пауль (нім. Hindemith Paul, 1895–1963) – німецький композитор, альтист, скрипаль, диригент, педагог і музичний теоретик. Автор хореографічних творів «Демон» («Der Dämons», 1922), «Чотири темпераменти» («Die vier Temperamente», 1940), «Славетні бачення» («Nobilissima Visione», 1938), «Іродіада» («Hérodiade, 1944), 60

Хлюстін Іван Миколайович
(1862–1941) – російський
і французький артист балету,
педагог, балетмейстер, 50

Хогарт Вільям (англ. Hogarth
William, 1697–1764) –
англійський художник,
графік, критик, ілюстратор,
45, 249

Холмінов Олександр
Миколайович (1925–2015) –
радянський і російський
композитор і музично-
громадський діяч, 136

Холопова Валентина
Миколаївна (нар. 1935) –
радянський і російський
музикознавець, педагог.
Доктор мистецтвознавства
(1985), 41, 42, 249

—Ц—

Царкова Юлія Володимирівна
(нар. 1975) – російський
літературознавець,
дослідник творчості
О. С. Гріна, 152, 249

Цейтлін Марк Давидович
(1898–1979) – радянський
артист балету,
балетмейстер, педагог, 68

—Ч—

Чаговець Всеволод
Андрійович (1877–1950) –
український журналіст,
драматург, театрознавець,
музикознавець, критик.
Автор лібрето балетів
«Лілея» К. Ф. Данькевича
(1940) і «Маруся Богуславка»
А. Г. Свечникова (1951), 68

Чайкін Микола Якович (1915–
2000) – український
і радянський, композитор,
музикознавець, педагог, 137

Чайковський Олександр
Володимирович (нар. 1946) –
радянський і російський
композитор, піаніст, педагог,
музично-громадський діяч.
Автор балетів «Ревізор»
(1980), «Броненосець
Потьомкін» (1986), «Винова
краля» (1999), 137

Чайковський Петро Ілліч
(1840–1893) – російський
композитор, педагог,
диригент, музичний критик.
Автор балетів «Лебедине
озеро» (1777), «Спляча
красуня» (1889),
«Лускунчик» («Щелкунчик»,
1892), 8, 9, 13, 21, 30, 40, 43,
48, 66, 80, 86, 88, 93, 95, 108,

117, 120, 123, 150, 178, 192, 197, 200–203, 206, 210, 211, 218, 232, 237–241, 243–245, 248, 249

Челомбiтько (Беляєва) Галина Василівна (нар. 1936) – радянський і російський критик, балетознавець. Кандидат мистецтвознавства (1978), 65, 202, 249

Черкашин Роман Олексійович (1906–1993) – радянський та український актор, режисер, педагог, 18

Черкашина-Губаренко Марина Романівна (нар. 1938) – радянський та український музикознавець, музичний критик, педагог, лібретист. Доктор мистецтвознавства (1983), професор (1985), академік НАМ України (2017). Дружина В. С. Губаренка, 8, 18, 21, 25, 47, 67, 111, 112, 117, 138, 160, 191, 200, 201, 221, 224, 227, 228, 241, 249, 256, 268, 276

Чернова Наталія Юріївна (1937–1997) – російський балетознавець, театральний критик, педагог. Кандидат мистецтвознавства (1970), 65, 67, 81, 250

Чеснаков Володимир Петрович (1902–1942) – радянський актор і режисер, 54

Чурко Юлія Михайлівна (нар. 1936) – білоруський мистецтвознавець, письменниця. Професор, доктор мистецтвознавства, 62, 72, 75, 250

—III—

Шаврук Ігор Леонідович (нар. 1943) – український і російський диригент. У репертуарі – 26 балетних вистав, 117

Шаляпін Федір Іванович (1873–1938) – російський оперний і камерний співак (високий бас), 48, 246

Шароєв Антон Георгійович (нар. 1929) – російський диригент і скрипаль, 19

Швачко Тетяна Олексіївна (нар. 1936) – український музикознавець. Кандидат мистецтвознавства (1979), 71, 81, 250

Шевченко Тарас Григорович (1814–1861) – український поет, письменник (драматург, прозаїк), художник (живописець, гравер), громадський та

- політичний діяч, 15, 17, 19, 22, 68, 79, 83, 245, 246, 247
- Шедуелл Томас**
(англ. Shadwell Thomas, 1642–1692) – англійський поет і драматург, 87
- Шекера (Шикеро) Анатолій Федорович (1935–2000)** – український артист балету, балетмейстер, педагог, 72, 80
- Шекспір Вільям**
(англ. Shakespeare William, 1564–1616) – англійський поет і драматург, 22
- Шеметов Павло Пилипович (1923–2014)** – український диригент, композитор, письменник російського походження, 19
- Шенберг Арнольд**
(нім. Schönberg Arnold, 1874–1951) – австрійський композитор, художник, педагог, музичний теоретик, диригент, 117, 192, 237
- Шенгелія Леван Олександрович (1921–2009)** – радянський і російський художник театру і кіно, кінорежисер, сценарист, актор, 153
- Шереметьєвська Наталія Євгеніївна (1917–2003)** – артистка балету, балетознавець, сценарист. Кандидат мистецтвознавства (1972), 51, 52, 250
- Шипович Костянтин Михайлович (1907–1942)** – український композитор, піаніст. Автор балетів «Горбоконики» (1924), «Козак Нетяга» (1939), 68
- Шкурат Степан Йосипович (1885–1973)** – український і радянський актор театру і кіно, 198
- Шнітке Альфред Гаррійович (нім. Schnittke Alfred, 1934–1998)** – радянський і німецький композитор, піаніст, теоретик музики і педагог. Автор балетів «Лабіринти» (1971), «Ескізи» (1985), «Пер Гюнт» (1986), 196
- Шопен Фрідерік Францішек (польськ. Chopin, Szopen, Fryderyk Franciszek, 1810–1849)** – польський композитор, піаніст, педагог, 9, 30
- Шостакович Дмитро Дмитрович (1906–1975)** – російський композитор, піаніст, педагог і громад-

ський діяч. Автор балетів «Золота доба» («Золотой век», 1929–1930), «Гвинт» («Болт», 1931), «Світлий струмок» («Светлый ручей», 1934–1935), 10, 15, 54–58, 71, 76, 116, 136, 167, 214, 235, 249

Шоу Бернард Джордж (англ. Shaw George Bernard, 1856–1950) – ірландський драматург і публіцист, 87, 88

Штогаренко Андрій Якович (1902–1992) – композитор, педагог, музично-громадський діяч, 116

Штраус Ріхард (нім. Strauss Richard, 1864–1949) – німецький композитор. Автор балетів «Легенда про Йосипа» («Josephslegende», 1914), «Шлабогер» («Schlagobers», 1921–1922), 51, 79

Шуберт Франц Петер (нім. Schubert Franz Peter, 1797–1828) – австрійський композитор, 9, 219

Шуман Роберт (нім. Schumann Robert, 1810–1856) – німецький композитор, педагог, піаніст, диригент, музичний критик і громадський діяч, 211

—Щ—

Щедрін Родіон Костянтинович (нар. 1932) – радянський і російський композитор, піаніст, педагог. Автор балетів «Коник-Горбокони» (1960), «Кармен-сюїта» (1967), «Анна Кареніна» (1972), «Чайка» (1980), «Дама із собачкою» (1985), 41, 42, 71, 136, 149–151, 211, 249

Щуровський Юрій Сергійович (1927–1996) – радянський та український композитор, педагог. Автор балету «Пісня про дружбу» (1961), 67

—Ю—

Юнгвальд-Хилькевич Юрій (Георгій) Емілійович (1934–2015) – радянський і російський кінорежисер, сценарист, художник, продюсер, 117–119, 250

Юровський Володимир Михайлович (1915–1972) – російський радянський композитор, піаніст, диригент. Родом з України. Автор балетів «Червоні вітрила» (1942), «Нунча» (1949), «Під небом Італії» (1952), «Золота антилопа» (1960), «Янко-музикант»

- («Перед світанком», 1961), 158
- Юровський Олександр Якович (1921–2003) – радянський кінодраматург, журналіст, сценарист, учений (історик телебачення), педагог. Доктор філологічних наук, професор, 153
- Юткевич Сергій Йосипович (1904–1985) – радянський режисер театру і кіно, художник, педагог, теоретик кіно, 240, 243, 249
- Юферова Зінаїда Борисівна (1931–1999) – український музикознавець, педагог. Кандидат мистецтвознавства (1972), 8
- Я—
- Яворський Едуард Никифорович (1928–2012) – український музикознавець і лібретист, 8, 15, 16, 65, 78–80, 86, 89, 101, 250
- Якобсон Леонід Веніамінович (1904–1975) – радянський артист балету і балетмейстер, 54, 61
- Яновський (Зігль) Борис Карлович (1875–1933) – російський та український композитор, педагог, диригент, музичний критик, музикознавець. Автор балетів «Аравійська ніч» (1916), «Ференджі, або Вогні над Гангом» (1930), а також симфонічної поеми «Вій» (1899), 198
- Яновський Юрій Іванович (1902–1954) – український поет та романіст, військовий журналіст, 157, 242, 254
- Яровинський Борис Львович (1922–2000) – український композитор і диригент. Автор балетів «Пори року» (1959), «Поема про Марину» (1967), 67
- Ясулович Ігор Миколайович (нар. 1941) – радянський і російський актор театру і кіно, кінорежисер, 154

Наукове видання

ПОЛЯНСЬКА ГАЛИНА МИКОЛАЇВНА
ЖАНРОВИЙ ПОШУК У БАЛЕТНІЙ МУЗИЦІ
ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА

монографія

Українська мова

Верстка і макетування – Лариса Гнатюк

Дизайн ілюстрацій – Людмила Лисенко

Підписано до друку 20.11.2017 р. Формат: 60×84/16
Обл. вид. арк. 13,7. Ум. друк. арк. 19,5
Папір офсетний. Друк офсетний.
Наклад 300 прим.

Віддруковано з оригінал-макетів замовника.
Видавець і виготовлювач ПП Лисенко М. М.
16600, м. Ніжин Чернігівської обл., вул. Шевченка, 20.
Тел.: (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:
серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.