

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**АКСЮТІНА ВЛАДИСЛАВА ВІКТОРІВНА**

УДК 782.9:792.82]:792.028.67]:  
78.071.1Шевченко\_Ю.](477)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ КОМІЧНИХ ОБРАЗІВ  
У БАЛЕТНІЙ МУЗИЦІ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА**

025 «Музичне мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії з музичного мистецтва

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

\_\_\_\_\_ В. В. Аксютіна

Науковий керівник:

**Афоніна Олена Сталівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Аксютіна В. В. Специфіка втілення комічних образів у балетній музиці Юрія Шевченка. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Юрій Шевченко є видатним українським композитором другої половини ХХ століття. Композитор працював у жанрах симфонічної, оперної, камерної музики. Відомі його твори до радіовистав, кінострічок і мультфільмів. Балети композитора отримали сценічне втілення, але не наукове вивчення.

Науковим завданням дослідження передбачено висвітлення характеристик і специфіки втілення комічних образів у балетній музиці Юрія Шевченка. У межах представленої дисертації опановано балетні твори композитора та визначена система лейтмотивів у виставах «Буратіно і Чарівна скрипка» (з вересня 2022 року балет перейменовано на «Пригоди Піноккіо», але наукова робота здійснена за попередньою назвою з посиланнями на відеоматеріали під цією назвою) та «За двома зайцями». Система лейтмотивів у зазначених балетах сприяла формуванню комічних образів в музиці композитора.

Аналіз публікацій з балетної музики засвідчив кілька напрямів дослідження: теоретичні питання (музика – балет, синтез музики і хореографії, зміна музичної стилістики у балетах ХХ століття); виконавський аспект (особливості хореографії в балетній виставі); педагогічний ракурс (хореографічна освіта та практичне керівництво процесом навчання і виховання). Джерельна база дисертації поєднує сучасні наукові розвідки та широкий пласт історичних матеріалів, що до сьогодні не втратили своєї актуальності та вважаються класикою у вивченні балетної музики (Ж. д'Доберваль, Ж.-Ж. Новерр, Дж. Уівер).

Найбільшим підґрунтям дослідження, з якого були сформульовані або уточнені базові поняття дисертації, стали наукові праці українських класиків у

вивченні балетного театру і музики в балетах (М. Загайкевич, О. Зінкевич, Ю. Станішевський, О. Чепалов); праці українських балетмейстерів, композиторів, виконавців і молодих науковців (О. Гресь, В. Гордєєв, О. Карандєєва, Є. Коваленко, А. Король, М. Коростильова, Л. Маркевич, О. Шабаліна, Д. Шариков, Є. Яніна-Ледовська). Окрему низку досліджень складають роботи, присвячені музиці в балеті (І. Горбунова, І. Драч, О. Зав'ялова, О. Лігус, Г. Полянська); синтезу мистецтв (О. Зінич, М. Черкашина-Губаренко). Оскільки балетна музика Юрія Шевченка є складовою музично-театрального простору сьогодення, то неможливо було оминати звернення до музично-критичних відгуків і публікацій з рефлексією на прем'єрні балети у Києві, в яких згадуються особливості музичного оформлення вистав (Ю. Бентя, П. Булат, О. Голинська, О. Гончарук, О. Климончук, Р. Поклітару, Л. Самохвалова, Л. Тарасенко). У дисертації Дарії Романец здійснено аналіз опери Ю. Шевченка «Король-Дроздобород». Ґрунтовних досліджень балетної творчості Юрія Шевченка не існує, що засвідчує актуальність обраної теми дисертаційної роботи.

Визначено специфіку балетної музики на основі джерел з теорії та історії музики, історії музичного театру, теорії жанру, методики аналізу балетних творів, довідкової літератури. «Балетна музика» (або синонімічно – музика в балеті) розкривається як органічна складова вистави, в якій концентровано музичний комплекс засобів виразності, часто лейтмотивної системи, що розкривають змістове навантаження (лібрето) балетної вистави. Композитор, балетмейстер і виконавці, спираючись на сценарій, втілюють життя героїв комплексно, через засоби музично-хореографічної виразності. Активність музично-сценічної дії, лаконічні та яскраві музичні теми індивідуалізують музичні образи, зокрема комічні.

Розкрито поняття «комічний образ» у балеті на основі визначень з філософії, естетики, що екстрапольовано на засоби музичної виразності з системою лейтмотивів, лейттембрів; прийоми зображення танцювальних і нетанцювальних рухів (лейтруків). Втілення комічних образів у балетній музиці тісно пов'язано з ситуаціями чи поведінкою партнерів у взаємодії, відображенні дискомфорного

відчуття, значної розбіжності між спостерігачами і учасниками. У музиці це може бути на рівні обману очікування слухача, введення життєрадісних звукових ефектів ритмічного чи мелодійного характеру, пародій, алюзій на відому музику. Часто застосування композитором протилежних очікуванню засобам виразності: замість швидкого темпу – уповільнений (темпова невідповідність); темброва невідповідність, інтонаційно-ритмічна нестабільність. Усі комічні музичні невідповідності доповнюються зовнішніми прийомами: рухами, пантомімою, несподіваними стрибками, незграбними позами, несвоєчасними вибриками, непослідовними діями.

З наукової літератури визначено, що роботи з дослідження проблематики гумору, сміху, комічного у музикознавстві все ж спираються на засоби музичної виразності, серед яких при втіленні комічних образів домінують темп і ритм, які впливають на різну образну якість: гротеск, ліризм, гостра виразність, глибока серйозність, яскравість. Крім образів характеризуються й різні стихії: від святковості чи вуличного масового руху до глибокої пронизливості та ліризму. Народно-інструментальні, музично-побутові інтонації при розкритті музичних образів у балеті доповнюються оркестровими, тембровими авторськими знахідками. Окремі інструменти у характеристиці комічних балетних образів набувають ознак дійових осіб. Забавність танцювальних епізодів доповнюється популярними мотивами з гумористичним звучанням окремих інструментів, приміром духових чи ударних. Жанрові гумористичні сцени формуються несподіваними розривами музичних тканин і впровадженням химерних мелодичних зворотів, коротких мотивів чи дивних візерунків у незвичайних регістрах, невідповідних для моменту, вписаних у невідповідну за характером чи змістом музику.

Підсумовуючи аналіз балетів Юрія Шевченка «Буратіно і чарівна скрипка» (2007) та «За двома зайцями» (2017), доведено важливість «початкової музикальності» літературних першоджерел, які вплинули на лейтмотивну систему комічних образів у музиці та лейтруків у хореографії. «Музикальність» першоджерела знайшла розширення в назві балету «Буратіно і Чарівна скрипка».

«Музикальність» балету «За двома зайцями» пов'язана з визначення М. Старицьким жанру п'єси як «комедії зі співами і танцями». В екранізації яскраві персонажі комедії отримали пісенні мотиви, які інтерпретувалися у балетній музиці Ю. Шевченка. Обґрунтовано спільність музичних образів і літературних героїв, які яскраво представлені в балетній музиці Юрія Шевченка.

На основі вивчення лейтсистеми у балеті «Буратіно і Чарівна скрипка» виявлено переважання комічних образів, що логічно для дитячої вистави, особливо для її сприйняття. За законами музично-театрального жанру номери розташовані за контрастом. У цій виставі контраст між комічними і ліричними персонажами. Серед основних засобів музичної виразності, що формують систему лейтмотивів, виокремлюється тричастинна форм музичних номерів, тембр, темп, ритм, регістри, інтонації, глісандо, штрихи, використання відомих мелодій, приміром «Ніч яка місячна». У хореографії визначено поєднання класичного балету з небалетними танцювальними рухами, зокрема включаючи вуличні рухи та поведінку. Формування комічних образів доповнено костюмами персонажів: кольорова різнобарвність одягу Карабаса-Барабаса, kota Базиліо, лисиці Аліси. Їхній одяг контрастує з гармонією барв в одязі Мальвіни і Буратіно. Взуття комічних героїв також має відтінок «вуличності». Синтез засобів виразності обох складових балету (музики і хореографії) і формує переконливі образи, зокрема комічні.

Виявлено авторські знахідки у балетній музиці «Буратіно і Чарівна скрипка». Композитор генерує партитуру з коротких мотивів у багаторазових повторях. Відмічено цікаві оркестрові композиторські знахідки, засоби музичної виразності, які формують комізм ситуацій і образів. Лейтсистема складається з кількох елементів. Серед них елемент ляльковості, або «задерев'янілості» рухів ляльок, що передає механічність рухів, штучність ляльок-акторів. «Лялькові» рухи супроводжуються характерною мелодією з «ламаних» інтервалів в оркестрі. Змінений мотив фанфар з танцю ляльок стає лейтмотивом з ритмічним малюнком Карабаса-Барабаса. Лейтмотив сміху Карабаса: висхідні акорди на глісандо у мідних і дерев'яних духових інструментів; спуск по хроматичній гамі та глісандо з

кожної ноти вниз. Лейтмотиви kota Базиліо та лисиці Аліси: послідовність зменшених акордів, їхнє повторення з синкопованим ритмічним малюнком.

Лейтмотиви Карабаса-Барабаса, kota Базиліо та лисиці Аліси доповнені лейттебрами струно-смичкових, дерев'яних духових, в кульмінації – мідних інструментів. Лейттебри суттєво доповнюють розкриття комічних образів: тембр тромбону або унісон тромбону із трубами у Карабаса-Барабаса; струнні та дерев'яні на фоні ударних для ляльок-маріонеток; ксилофон у Буратіно; дерев'яні духові (фагот і кларнет) у Артемона. Комічність персонажів передається через використання мідних (важких) духових інструментів, що ніби «не в'яжуться» із струнками фігурами Лисиці та Кота. Тромбон стає спільним лейттебром комічних персонажів Лисиці, Кота та Карабаса-Барабаса. Скрипка, арфа з *pizzicato* у струнних у супроводі трикутника є лейттебрами Мальвіни з розкриттям ліризму героїні. Відзначено музичні характеристики головного персонажа Буратіно. Сам образ трансформується протягом вистави від народження до зростання.

Лейттеми, лейттебри поєднані з лейтрухами – хореографічними елементами: хореографії ляльок превалює класика, у Карабаса-Барабаса – вуличні, вільні, популярно-естрадні рухи. Лейтсистема (теми, тембри, рухи) підкорені принципам контрастності у балеті «Буратіно і Чарівна скрипка». Принцип контрасту активізує сприйняття: темпові зміни, метро-ритмічні зміни від простих до складних синкоповано-ламаних; поступеневість і мелодійна співучість комічно-непослідовними стрибками; чергування струнно-смичкової, мідної, ударної груп; несподівані переходи від коротких мотивів, широких інтервалів у флейт і кларнетів до соло скрипки у високому регістрі тощо.

Відзначено роль костюмів комічних та інших персонажів: клаптиковість, різнобарвність у комічних і гармонія та довершеність образів Мальвіни, Буратіно, Артемона. Цікаві знахідки постановків-оформлювачів: «ляльковість» театральної трупі Карабаса-Барабаса та залежність від нього ляльок передана стрічками-зав'язками, що поєднують руки ляльок, театральний дах і власника театру.

Контрасти позитивних і негативних героїв, що містяться у лейттемах, тембрах, хореографії формують балетну партитуру. У постановці балету «Буратіно і Чарівна скрипка» активізовано глядацьку увагу, починаючи від увертюри. «Театр у театрі» характерний прийом постмодернової вистави: театр Карабаса-Барабаса на сцені, де розвиваються події.

Музика і хореографії в балеті «За двома зайцями» побудована за принципом контрасту: у формуванні персонажів (старого і молодого Голохвастих, Секлети, Городового, Галі, Проні, Сірків). Контраст у молодого і старого Голохвастих в Музичній Інтермедії; контрасти у сценах із ніжною Галею або брідкою Пронею, перша дія. Контраст у мелодичних лініях, ритмічних малюнках або інструментальному оформленні. Один лейтмотив належить двом героїням, але різна інструментовка формує різні, контрастні настрої – ліричний у Галі та жартівливий у Проні (у другій картині).

Підкреслення контрасту від вибору тричастинної будови номерів (жартівливо-вульгарний дует Секлети і Городового), де центральна частина є протилежного характеру, а третя є репрізою першої. Контраст сусідніх номерів, приміром сцена сну Проні (колискова) та сцена метушні, приходу Голохвастого (друга дія, перша картина).

Класифіковано персонажів балету на комічні (Голохвастий, Проня, Городовий, Сіркі, Секлета) та ліричні (Тапер і Галя). Композитор і постановники представляють одного персонажа у кількох образах: ліричному, жартівливому, вульгарному: Голохвастий – від «манерності» до тонкої лірики у танці з Галею та глибоких почуттів у романсі «Очі чорні», Проня – від незграбності та різкості музичного номеру в лейтмотиві до ліричності у сцені танго із Голохвастим; Секлета та Городовий – від жартівливості, вульгарності до ліризму.

Типізовано хореографічні елементи як класичні (переважно у Галі), вуличні (у Секлети, Городового та Сірків), драматичні (характерні для драматичних вистав) та у синтезі (у Проні). Від всіх відрізняється Голохвастий. Йому притаманні всі стилі: від складної класики до власних манерних рухів, приміром характерної ходи.

Спільною рисою комічних сцен та ситуацій у балеті можна вважати імітацію та підкріплення візуальних комічних образів музичними – марш Городового, сцена з чоботами «чечітка».

Визначено і типізовано особливості формування комічних образів засобами музичної виразності: для ілюстрації сміху та сліз Проні (низхідне глісандо тромбонів); комічність всередині музичного номера через пародіювання відомих музичних жанрів: інструментовка маршу Городового; марш Сірків; танго в салоні і танго Голохвастого і Проні; романс «Очі чорні»; траурний марш; «чечітка» в інструментовці ударних інструментів (дзвони, тарілки, бубон та трикутник, дерев'яні ударні) та ритмізованому поєднанні струнно-смичкової і ударної групи інструментів. Типізовано комічні жести: задкування, притискання у дуетах, хлопання у долоні, стрибки на одній нозі. Комічність в музиці передається танцювальністю музики, різкою зміною динаміки.

Визначено специфіку відтворення атмосфери українського міста традиційними засобами виразності: у дуетах поєднання низьких та високих регістрів із відповідними чоловічим та жіночим тембрами; використання в оркестровці українських народних інструментів: скрипка (лейтмотив Голохвастого), скрипки та ударні (гопак), бубон; відтворення сцен народного гуляння, одним з елементів якого є хизування дівчат перед хлопцями та навпаки, а також залицяння; використання популярних у народному музикуванні інструментів.

На основі порівняльного аналізу музично-комічних образів балету та однойменного кінофільму визначено спільні риси образу Голохвастого у кінофільмі «За двома зайцями» та балеті, які розподілено на візуальні (грим, зачіска, одяг), хореографічні (рухи, жести, міміка) та музичні (лейтмотиви, лейттембри, інструментовка). Виокремлено оригінальні риси музичного образу Голохвастого: самостійний розвиток музичних номерів на основі трьох лейтмотивів Голохвастого; лейттембри Голохвастого.

Виділено головні лейтмотиви балету: три лейтмотиви Голохвастого, лейтмотив Проні; дзвони; лейтмотив руйнування мрії; лейтмотив пліток у бубна.



Визначено лейттебри головних персонажів: Голохвастий молодий (кларнет, піаніно, скрипка); Голохвастий старий (Тапер, піаніно); Галя, Проня (скрипка). Обґрунтовано наділення комічних героїв системою лейтмотивів, лейтелементів, лейттебрів.

Тож, втілення комічних образів у балетній музиці Юрія Шевченка відкриває перспективи дослідження авторської музики для балетних вистав. Особливого значення може набути вивченням залежності формування комічних образів від порушень характерної для хореографії чіткої метро-ритмічної організації, взаємодії акцентуації сильних долей або вузлових опор зі зверненням до танцювальних жанрів, яскраво виражених ритмо-інтонаційних комплексів, змін у симетричності та квадратності побудов.

*Ключові слова:* Ю. Шевченко «Буратіно і Чарівна скрипка», Ю. Шевченко «За двома зайцями», балетна музика, балет, постмодерн, українська художня культура, танець, хореографія, балетний театр, фольклор.

## SUMMARY

***Aksyutina V. V.* The specifics of the embodiment of comic images in Yuri Shevchenko's ballet music. Qualifying scientific work on manuscript rights.**

Dissertation for the Doctor of Philosophy degree in specialty 025 «Musical Art». National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

Yury Shevchenko is an outstanding Ukrainian composer of the second half of the 20th century. The composer worked in the genres of symphonic, operatic, and chamber music. His works for radio shows, films and cartoons are well-known.

The scientific task of the dissertation is to determine the specificity of comic images in Yuri Shevchenko's ballet music. Within the framework of the presented dissertation, the composer's ballet works were mastered on the basis of a musicological analysis of the performances "Pinocchio and the Magic Violin" and "Following Two Hares" and a system of leitmotifs was determined. Means of musical expressiveness (intonations, rhythm, timbre, genre, etc.) contributed to the discovery of comedy in the composer's music. For the first time, the dissertation carried out a musicological analysis of Yu. Shevchenko's ballet music from the plays «Pinocchio and the Magic Violin» and "Following Two Hares".

The analysis of publications on ballet music confirmed several directions of research: theoretical issues (music-ballet, synthesis of music and choreography, change of musical style in ballets of the 20th century); performance aspect (features of choreography in a ballet performance); pedagogical perspective (choreographic education and practical management of the learning and upbringing process). The source base of the dissertation combines modern scientific research and a wide layer of historical materials that have not lost their relevance to this day and are considered classics in the study of ballet music (J. d' Doberval, J.-J. Noverre, J. Weaver).

The scientific works of Ukrainian classics in the study of ballet theater and music in ballets (M. Zagaykevych, O. Zinkevich, Yu. Stanishevskyi, O. Chepalov) became the

main basis of the research, from which the basic concepts of the dissertation were formulated or clarified. works of Ukrainian ballet masters, composers, performers and young scientists (O. Gres, V. Gordeev, O. Karandeeva, E. Kovalenko, A. Korol, M. Korostylova, L. Markevich, O. Shabalina, D. Sharykov, E. Yanina-Ledovska). A separate series of studies consists of works devoted to music in ballet (I. Gorbunova, I. Drach, O. Zavyalova, O. Ligus, G. Polyanska); synthesis of arts (O. Zinich, M. Cherkashina-Gubarenko). Since Yuriy Shevchenko's ballet music is a component of today's musical and theatrical space, it was impossible to avoid turning to music-critical reviews and publications reflecting on the premiere ballets in Kyiv, which mention the peculiarities of the musical design of the performances (Y. Bentya, P. Bulat, O. Golynska, O. Honcharuk, O. Klymonchuk, R. Poklitaru, L. Samokhvalova, L. Tarasenko). In the dissertation of Daria Romanets, an analysis of Yu. Shevchenko's opera "The Thrush King" was carried out. There are no in-depth studies of Yuri Shevchenko's ballet work, which proves the relevance of the chosen topic of the dissertation work.

The specifics of ballet music are determined on the basis of sources from the theory and history of music, the history of musical theater, genre theory, methods of analysis of ballet works, and reference literature. "Ballet music" (or synonymously - music in ballet) is revealed as an organic component of the performance, in which a musical complex of means of expression, often a leitmotiv system, revealing the content load (libretto) of the ballet performance is concentrated. The composer, choreographer and performers, relying on the script, embody the lives of the heroes in a complex way, through the means of musical and choreographic expressiveness. The activity of musical and stage action, laconic and bright musical themes individualize musical images, in particular comic ones.

The concept of "comic image" in ballet is revealed on the basis of definitions from philosophy, aesthetics, which is extrapolated to the means of musical expressiveness with the system of leitmotifs, leittimbres; methods of depicting dance and non-dance movements (leitruches). The embodiment of comic images in ballet music is closely related to the situations or behavior of partners in interaction, the

reflection of a feeling of discomfort, a significant discrepancy between observers and participants. These components are observed in music: surprise from the thematic and rhythmic complex, tempo, register in revealing images. Often, the composer uses the opposite of the expected means of expression: instead of a fast tempo, he uses a slow one (tempo mismatch); timbral inconsistency, intonation and rhythmic instability. All comic musical inconsistencies are complemented by external techniques: movements, pantomime, unexpected jumps, awkward poses, ill-timed outbursts, inconsistent actions.

From the study of scientific literature, it was determined that the works on the study of the problems of humor, laughter, and the comic in musicology still rely on the means of musical expressiveness, among which, when embodying comic images, tempo and rhythm dominate, which affect different image quality: grotesque, lyricism, sharp expressiveness, deep seriousness, brightness. In addition to images, various elements are also characterized: from festivity or street mass movement to deep poignancy. Folk-instrumental, musical-household intonations when revealing musical images in the ballet are complemented by orchestral, timbre composer discoveries. Individual instruments in the characteristics of comic ballet images acquire the characteristics of actors. The hilarity of the dance episodes is complemented by popular motifs with the humorous sound of individual instruments, such as brass or percussion. bassoon Genre humorous scenes are formed by unexpected breaks in musical fabrics and the introduction of whimsical melodic turns, short motifs or strange patterns in unusual registers, inappropriate for the moment, inscribed in music inappropriate in character or content. In addition, there may be inserts, notes, inlays, in the conditions of a clear dance rhythm, forming the impression of amusing discontinuity in the midst of mechanical continuous rotation.

Summarizing the analysis of Yury Shevchenko's ballets "Pinocchio and the Magic Violin" (2007) and "Behind Two Hares" (2017), the importance of the "initial musicality" of literary primary sources, which influenced the leitmotiv system of the formation of comic images in music, was proved. Common musical images and elements of literary primary sources and music for ballets are substantiated.

Based on the study of the leit system in the ballet "Pinocchio and the Magic Violin", the predominance of comic images was revealed, which is logical for a children's play. According to the laws of the music and theater genre, the numbers are arranged in contrast. In this play, the contrast between comic lyrical characters. Among the main means of musical expressiveness that form the system of leitmotifs, the three-part forms of musical numbers, timbre, tempo, rhythm, registers, intonations, glissandos, strokes, the use of well-known melodies, for example "Moonlit Night", are distinguished. The choreography defines the combination of classical ballet with non-ballet dance movements, including street movements and behavior. The formation of comic images is complemented by the costumes of the characters: the colorful clothing of Karabas-Barabas, the cat Basilio, the fox Alice. Their clothes contrast with the harmony of colors in the clothes of Malvina and Pinocchio. The shoes of the comic characters also have a "street" touch. Synthesis of means of expressiveness of both components of ballet (music and choreography) and forms convincing images, in particular comic ones.

Findings in the ballet music "Pinocchio and the Magic Violin" have been identified. The composer generates a score from short motifs in multiple iterations. Interesting orchestral composer finds, means of musical expressiveness, which form the comedy of situations and images, are noted. The Leitsystem consists of several elements. Among them is the element of puppetry, or "woodenness" of the puppets' movements, which conveys the mechanical nature of the movements, the artificiality of the puppet actors. These movements are accompanied by a characteristic melody in the orchestra consisting of "broken" intervals. The modified motif of the fanfare from the puppet dance becomes the leitmotif with the characteristic rhythmic pattern of Karabas-Barabas. The leitmotif of Basilio the cat and Alice the fox is a sequence of diminished chords, their repetition and rhythmic pattern with syncopation. The leitmotifs of Karabas-Barabas, the cat Basilio, and the fox Alice are colored by string and bow instruments, woodwinds, and in the climax, brass.

In addition to leititems, leittimbers are defined that reveal ballet images and contribute to the embodiment of comedy: trombone timbre or trombone unison with

trumpets for Karabas-Barabas; strings and woodwinds on a percussion background for marionette dolls. Artemon, as a semi-comic character, is characterized by woodwind (bassoon and clarinet) instruments. Malvina is classified as a lyrical character. Her lead timbre is the violin, and the harp with pizzicato in the strings accompanied by a triangle complement Malvina's lyrical image. The keynote of Pinocchio is the xylophone.

Choreographic elements of comedy are successfully combined and emphasized by musical means of expression. The comic character of the characters is conveyed through the use of brass (heavy) wind instruments, which seem to "not connect" with the slender figures of the Fox and the Cat. The trombone becomes the common theme of the comic characters Fox, Cat and Karabas-Barabas.

The puppets' choreography is dominated by classics, while Karabas-Barabas borrows from popular and pop genres. So, the principle of contrast is defined as the primary means of musical expressiveness in the ballet "Pinocchio and the Magic Violin", when the slow tempo is suddenly replaced by a fast syncopated-broken one; singing melodies of the lyrical heroine with motifs in the low register of the comic-horrible hero; the dominance of the string and bow group alternates with brass or percussion groups; short motifs and intervals in flutes and clarinets interrupted by high-register violin solos, etc.

The musical characteristics of the main character Pinocchio are noted. The image itself is transformed during the performance from birth to growth.

The laughter leitmotif is built on elements, the first of which is an element of the Carabas leitmotif: the brass and woodwinds simultaneously perform ascending chords on a glissando, after which they descend the chromatic scale also with a glissando of each note down). Contrasts of positive and negative characters, contrast of timbres, motives, rhythms form the musical score of the ballet. In the performance of the ballet "Pinocchio and the Magic Violin", the audience's attention is activated, starting from the Overture, when the "theatre within the theater" is presented on the stage. "Puppetry" is conveyed through the presence of ribbons on the hands of the puppets, which stretch from the roof above the stage and tug at Karabas-Barabas.

The music and choreography in the ballet "Following Two Hares" is built on the principle of contrast: in the formation of characters (old and young Baldhead, Sekleta, Horodovoy, Gali, Proni, Sirki). The contrast between young and old Bald-tailed in the Musical Interlude; contrasts in the scenes with gentle Galea or ugly Pronea, first act. Contrast in melodic lines, rhythmic patterns or instrumental design. One leitmotif belongs to two heroines, but different instrumentation creates different, contrasting moods - lyrical in Gal and humorous in Prona (in the second picture).

Emphasizing the contrast from the choice of a three-part structure of numbers (humorous-vulgar duet of Sekleta and Horodovoy), where the central part is of the opposite character, and the third is a reprise of the first. The contrast of neighboring rooms, for example, the scene of Prony's sleep (lullaby) and the scene of commotion, the arrival of Baldhead (second act, first scene).

The characters of the ballet are classified into comic (Bald, Pronya, Horodovoy, Sirky, Sekleta) and lyrical (Taper and Galya). The composer and directors present the same character in several ways: lyrical, humorous, vulgar: Goholkhvasty – from "mannerism" to subtle lyrics in the dance with Halley and deep feelings in the romance "Black Eyes", Pronya – from the clumsiness and sharpness of the musical number in the leitmotif to lyricism in the tango scene with Baldhead; Sekleta and Horodovoy – from humor, vulgarity to lyricism.

Choreographic elements are typified as classical (mainly in Gala), street (in Sekleta, Horodovoy, and Sirky), dramatic (characteristic of dramatic performances) and in synthesis (in Prona). Bald is different from everyone. All styles are characteristic of him: from complex classics to his own mannered movements, such as a characteristic gait.

A common feature of comic scenes and situations in ballet can be considered to be the imitation and reinforcement of visual comic images with musical ones – Horodovoy's march, the scene with "chachetka" boots.

The peculiarities of the formation of comic images by means of musical expressiveness are defined and typified: to illustrate the laughter and tears of Proni (descending glissando of trombones); comedy within the musical number due to the

parody of well-known musical genres: instrumentation of the Horodovoy march; march of Sirki; tango in the salon and tango of Bald and Prony; the romance "Black Eyes"; mourning march; "tacht" in the instrumentation of percussion instruments (bells, cymbals, tambourine and triangle, wooden percussion instruments) and a rhythmic combination of string, bow and percussion group of instruments. Comic gestures are typified: rearing, pressing in duets, clapping hands, jumping on one leg. Comedy in music is conveyed by the danceability of the music, a sharp change in dynamics.

The specifics of reproducing the atmosphere of the Ukrainian city using traditional means of expressiveness are determined: in duets, the combination of low and high registers with corresponding male and female timbres; the use of Ukrainian folk instruments in the orchestration: violin (Leitmotif of Golovhastoy), violins and drums (hopak), tambourine; reproduction of scenes of folk festivities, one of the elements of which is showing off girls in front of boys and vice versa, as well as courtship; the use of instruments popular in folk music.

On the basis of a comparative analysis of the musical-comic images of the ballet and the film of the same name, the common features of the image of the Baldhead in the film "Following Two Hares" and the ballet were determined, which are divided into visual (makeup, hairstyle, clothes), choreographic (movements, gestures, facial expressions) and musical (leitmotifs, leit timbres, instrumentation). The original features of Golokhvastoy's musical image are singled out: the independent development of musical numbers based on the three leitmotifs of Golokhvastoy; Leit timbres of Baldhead.

The main leitmotifs of the ballet are highlighted: the three leitmotifs of the Baldhead, the leitmotif of Proni; bells; the leitmotif of dream destruction; leitmotif of gossip in the tambourine. The key timbres of the main characters have been determined: Bald-tailed young man (clarinet, piano, violin); Bald-tailed Old Man (Taper, piano); Galya, Pronya (violin). The endowment of comic heroes with a system of leitmotifs, leitelements, and leittimbres is substantiated.

Therefore, the embodiment of comic images in Yuri Shevchenko's ballet music opens up prospects for the study of author's music for ballet performances. Of particular



importance can be the study of the dependence of the formation of comic images on violations of the clear metro-rhythmic organization characteristic of choreography, the interaction of accentuation of strong fates or nodal supports with reference to dance genres, pronounced rhythm and intonation complexes, changes in symmetry and squareness of constructions.

*Key words:* Yu. Shevchenko «Pinocchio and the Magic Violin», Yu. Shevchenko «Following Two Hares», ballet music, ballet, postmodern, Ukrainian artistic culture, dance, choreography, ballet theater, folklore.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

#### *Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Аксютіна В. В. Музика в українському балеті як музикознавча проблема: досвід та перспективи вивчення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2021. № 3. С. 226–230. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.244491>.
2. Аксютіна В. В. Естетична категорія комічного у музичній характеристиці персонажів (на прикладі балету Юрія Шевченка «Буратіно і чарівна скрипка»). *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2021. Вип. 40. С. 153–158. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250381>.
3. Аксютіна В. В. Балет Юрія Шевченка «За двома зайцями»: музичні та літературні перетини. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 129–133. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262990>.

#### *Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

4. Аксютіна В. В. Балетна музика у довідковій літературі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матер. IV Міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів (Київ, 04–05 листопада 2021 р.) / М-во культ. та інформ. політики України; НАКККіМ. Київ: НАКККіМ, 2021. С. 110–111.
5. Аксютіна В. Мистецтвознавче дослідження балетів Юрія Шевченка: пошук джерел та їхнє опрацювання. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матер. II Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 10 листопада 2021 р.) / М-во культ. та інформ. політики України; НАКККіМ. Київ, 2021. С. 131–133.
6. Аксютіна В. В. Балет Юрія Шевченка «Буратіно і чарівна скрипка»:

особливості роботи хореографа з музикою композитора. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі*: матер. VII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 03 червня 2022 р.). Київ: НАКККиМ, 2022. С. 64–66.

7. Аксютіна В. Музичні образи в балеті Юрія Шевченка «За двома зайцями»: порівняльний аналіз із літературним джерелом. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації*: матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 21–22 червня 2022 р.) / М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2022. С. 108–109.

8. Аксютіна В. Балетна музика Юрія Шевченка в діалозі з традиціями. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матер. VI Всеукр. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів (Київ, 03 листопада 2022 р.). Київ: НАКККиМ, 2022. С. 144–145.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	20
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	26
1.1. Балетна музика в наукових дослідженнях	26
1.2. Загальнотеоретичні та методологічні аспекти дослідження комічного в балетній музиці	48
Висновки до розділу 1	67
<b>РОЗДІЛ 2. КОМІЧНІ ОБРАЗИ І ЛЕЙТСИСТЕМА В БАЛЕТІ</b>	
<b>ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА «БУРАТИНО І ЧАРІВНА СКРИПКА»</b>	69
2.1. Балетна музика Ю. Шевченка	69
2.2. Комічні образи в лейтсистемі балету	76
2.3. Подібність музичних і літературних образів у балеті	115
Висновки до розділу 2	122
<b>РОЗДІЛ 3. ХАРАКТЕРИСТИКА КОМІЧНИХ ОБРАЗІВ</b>	
<b>У БАЛЕТІ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА «ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ»</b>	127
3.1. Система лейтелементів та лейттембрів у формуванні комічних образів у балеті	127
3.2. Літературні образи в балеті «За двома зайцями»	171
3.3. Подібність лейтмотивів і лейттембрів у балетах Ю. Шевченка	178
Висновки до розділу 3	182
<b>ВИСНОВКИ</b>	188
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ</b>	193
<b>ДОДАТКИ</b>	208
Додаток А	208

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Юрій Шевченко є видатним українським композитором другої половини ХХ століття. Композитор працював у жанрах симфонічної, оперної, камерної музики. Відомі його твори до радіовистав, кінострічок і мультфільмів. Балети композитора отримали сценічне втілення, але не наукове вивчення.

Вивчення балетної музики починалося з часів Ж. д'Доберваля, Ж. Ж. Новерра, Дж. Уівера. Але для визначення специфіки втілення комічних образів у балетній музиці Юрія Шевченка найбільшим підґрунтям в дисертації стали наукові праці українських класиків у вивченні балетного театру і музики в балетах (М. Загайкевич, О. Зінькевич, Ю. Станішевський, О. Чепалов). Наукові розвідки українських балетмейстерів, композиторів, виконавців і молодих науковців (О. Гресь, В. Гордєєв, О. Карандєєва, Є. Коваленко, А. Король, М. Коростильова, Л. Маркевич, О. Шабаліна, Д. Шариков, Є. Яніна-Ледовська) суттєво доповнили і розширили теоретичну базу дисертації. Положення з робіт, присвячених музиці в балеті (О. Афоніна, І. Горбунова, І. Драч, О. Зав'ялова, О. Лігус, Г. Полянська) і синтезу мистецтв (О. Зінич, М. Черкашина-Губаренко) обґрунтували необхідність дослідження балетної музики.

Оскільки балетна музика Юрія Шевченка є складовою музично-театрального простору сьогодення, то неможливо було оминати звернення до музично-критичних відгуків і публікацій з рефлексією на прем'єрні балети у Києві, в яких згадуються особливості музичного оформлення вистав (Ю. Бентя, П. Булат, О. Голинська, О. Гончарук, О. Климончук, Р. Поклітару, Л. Самохвалова, Л. Тарасенко).

Попри певну кількість публікацій про балети Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» і «За двома зайцями» ґрунтовних досліджень не існує. Враховуючи позачасову цінність комічного як способу світосприйняття та відсутність ґрунтовних праць за проблематикою комічного в балетах сучасних

українських композиторів, обрана тема «Специфіка втілення комічних образів у балетній музиці Юрія Шевченка» видається актуальною.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв в межах дослідницької тематики кафедри «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теорія, історія, практика» (державний реєстраційний № 0118U100097). Тема дисертації затверджена рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол засідання № 3 від 25.09.2019), уточнена рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № 3 від 25.10.2022).

**Мета дослідження** – визначити особливості втілення комічних образів у балетній музиці українського композитора Юрія Шевченка.

Поставлена мета зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

- визначити особливості балетної музики;
- обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження комічного у музиці;
- розкрити специфіку втілення комічних образів через систему лейтмотивів у балеті Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка»;
- виявити риси комічних образів у балеті Ю. Шевченка «За двома зайцями» через систему лейтмотивів;
- здійснити порівняльний аналіз музично-комічних образів балету Ю. Шевченка та однойменного кінофільму «За двома зайцями»;
- виявити подібність використання лейтмотивів і лейттембрів у зазначених балетах Ю. Шевченка.

**Об'єкт дослідження** – балетна музика Юрія Шевченка.

**Предмет дослідження** – специфіка розкриття комічних образів у балетній музиці Юрія Шевченка.

**Музичним матеріалом дослідження** обрано балети Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» і «За двома зайцями». Аналіз творів здійснено на основі

партитур балетів. Для підтвердження актуальної художньої цінності названих творів в дисертації використані доступні відео- та аудіозаписи оперних вистав.

**Методи дослідження.** Дисертація базується на комплексному підході, який передбачає залучення різних методів. *Системний підхід* застосовано як комплексне дослідження «комічного у балетній музиці», вивчення єдності закономірно вживаних і взаємопов'язаних можливостей для втілення комічних образів у балетній музиці. Серед методів задіяні: *порівняльно-історичний* і *порівняльно-типологічний*, які дозволили встановити складність і розгалуженість «комічного»; вивчити можливості втілення «комічного» в музиці; виявити схожість і відмінність між літературними першоджерелами і балетами; визначити спорідненість між першоджерелом і лібрето балетів, виявити загальні риси у специфіці балетної вистави і музики; метод термінологічного аналізу спрямував до вивчення історії термінів «комічне», «балетна музика» з уточненням їх змісту; *компаративний метод* дозволив виявити спільні та специфічні риси балетів (та інших жанрів) зі схожими сюжетами. На основі музикознавчого аналізу балетів розроблено лейтмотивну (лейттеброву, лейтрухову) систему, яка дозволила типологізувати найпростіші елементи та вийти на складну систему взаємодії елементів. *Метод теоретичного узагальнення* – для підведення підсумків проведеного дослідження.

**Теоретичну базу** становлять дослідження з проблем:

– балетного театру (М. Загайкевич, О. Зінькевич, А. Підлипська, Ю. Станішевський, О. Чепалов, М. Черкашина-Губаренко), української культури і синтезу мистецтв (А. Кравченко, С. Садовенко);

– балетної музики (О. Афоніна, І. Драч, О. Зав'ялова, О. Зінич, О. Лігус, Г. Полянська, Л. Хоцяновська);

– аналізу балетних творів (О. Гресь, В. Гордєєв, О. Карандєєва, Є. Коваленко, А. Король, М. Коростильова, Л. Маркевич, О. Петрик, М. Погребняк, П. Фриз, О. Шабаліна, Д. Шариков, Є. Яніна-Ледовська);

– праці з вивчення категорії комічного у філософії та культурології (Аристотель, Дж. Бітті, Г. Гегель, І. Кант, С. К'єркегор, З. Фрейд, А. Шопенгауер);

музикознавстві (П. Берков, Б. Бородін, Г. Григор'єва, Л. Данько, Т. Ліванова, І. Сікорська, О. Соломонова, В. Сумарокова);

– з музичного оформлення вистав (К. Бортник, О. Климончук, О. Плахотнюк, Г. Погребняк, Р. Поклітару, Л. Самохвалова, Н. Семенова);

– музично-критичні відгуки на постановки балетних творів українських композиторів (Ю. Бентя, О. Білаш, П. Булат, О. Вергеліс, Р. Кундис, Т. Поліщук, Л. Тарасенко, І. Шевчук);

– відгуки і рецензії на творчість Юрія Шевченка (А. Підлипська, І. Горбунова, О. Голинська, О. Гончарук, С. Садовенко).

**Наукова новизна** одержаних результатів визначається тим, що введено до наукового обігу аналіз балетів Юрія Шевченка, при цьому

*уперше:*

– здійснено музикознавчий аналіз балетів Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» і «За двома зайцями» з розкриттям особливостей втілення комічних образів у балетній музиці;

– виявлено систему лейтмотивів (лейттем, лейттембрів, лейттрухів), яка сприяла формуванню комічних образів у балетах. Лейттеми з багаторазовими повторами розкривають комічні образи у музиці балетів; лейттембри допомагають яскравіше охарактеризувати дійові особи та їх психологічні стани; лейттрухи підкреслюють і доповнюють музичні характеристики комічних персонажів у зазначених балетах;

– на основі аналізу балету Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» доведено взаємозалежність музики і хореографії при формуванні комічних образів (Карабас-Барабас, кіт Базиліо, лисиця Аліса). Лейтсистема складається з лейттем, лейттембрів і лейттрухів. Серед лейттем з характерними лейттембрами відтворено елементи: ляльковості; комізму. Лейттембри музичних інструментів доповнюють розкриття комічних образів (Карабаса-Барабаса, лисиці Аліси, кота Базиліо);

– здійснено аналіз балету Ю. Шевченка «За двома зайцями» з системою лейтмотивів для розкриття комічних образів. Виділено лейтмотиви комічних персонажів балету. Музична тематика українського міста, сцен народного гуляння



доповнює розкриття комічних образів балету з використанням популярного народного інструментарія. Лейтрухи і комічні жести додають комізму до розкриття образів і ситуацій;

- встановлено спільні риси образів балету Ю. Шевченка «За двома зайцями» і однойменного фільму, які розподілено на візуальні (грим, зачіска, одяг), хореографічні (рухи, жести, міміка) та музичні (лейтмотиви, лейттембри, інструментовка);

*уточнено:*

- методику аналізу балетної музики з акцентом на розкритті комічних образів, яка включає характерні засоби музичної і хореографічної виразності;

- характерні ознаки комічних образів у балетній музиці, що виявляються: у музичній і хореографічній контрастності; відповідному тематизмі та музичному інструментарії; активності розвитку музично-сценічної дії та хореографічній різноманітності;

- застосування в авторській музиці українського музичного фольклору, джазово-естрадних інтонацій і ритмів; відомих літературних та інтерпретованих у кіномистецтві персонажів;

*набули подальшого розвитку* положення про те, що:

- балетна музика є органічною складовою вистави, в якій концентровано музичний комплекс засобів виразності, часто лейтмотивної системи, що розкривають змістове навантаження (лібрето) балетної вистави і комічних образів;

- комічний образ у балеті забезпечується засобами музичної, хореографічної виразності з системою лейтмотивів, лейттембрів, лейтрухів.

**Теоретичне та практичне значення дослідження** полягає в можливості використання основних положень дисертації, її матеріалів, висновків та узагальнень в курсах «Історія музики», «Історія української музики», в курсі «Мистецтво балетмейстера: теорія, історія, практика», «Аналіз музичних творів». Матеріали дисертації можуть стати підґрунтям для вивчення історії та теорії

музичного театру, а також у театральній-виконавській практиці студентів, учнів, професійних акторів, танцівників.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійним науковим дослідженням, у якому здійснено аналіз балетної музики Юрія Шевченка та її впливу на формування комічних образів у балетах «Буратіно і Чарівна скрипка» і «За двома зайцями». Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ; на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 4–5 листопада 2021 р., 3 листопада 2022 р.); «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 10 листопада 2021 р.); «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі» (Київ, 3 червня 2022 р.); «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації» (Київ, 21–22 червня 2022 р.); «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни» (Рівне, 17–18 листопада 2022 р.).

**Публікації.** Основні положення та висновки дисертації викладено у 8 одноосібних публікаціях: 3 статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, 5 публікацій у збірниках матеріалів конференцій.

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертація складається з титульного аркуша, анотації українською та англійською мовами, списку публікацій здобувача за темою дисертації, змісту, вступу, 3 розділів, висновків у кінці розділів та загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг дисертації: 209 сторінок, основний текст становить 192 сторінки, список використаних джерел містить 171 позицію.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Балетна музика в наукових дослідженнях

Аналіз досліджень і публікацій з балетної музики засвідчує кілька напрямів. Серед них розглядаються *теоретичні питання*: музика – балет, синтез музики і хореографії, зміна музичної стилістики у балетах ХХ століття; *виконавський аспект*: особливості хореографії в балетній виставі; *педагогічний ракурс*: хореографічна освіта та практичне керівництво процесом навчання і виховання. Дуже часто науковці звертаються до проблем музичного театру і на прикладі балетної вистави обґрунтовують різні закономірності розвитку хореографічного мистецтва.

У більшості музикознавчих праць головну увагу приділено розвитку балетного мистецтва в Україні, специфіці балетного театру й виконавських традицій, вивченню балетів окремих композиторів. У театрознавців фігурують проблеми сценічної дії та оформлення, розкриття лібрето, гри виконавців. Балетмейстери зосереджені на хореографічній складовій балетної вистави. Разом з тим, балетна музика не часто стає предметом вивчення у дослідників, оскільки поєднує в собі кілька проблемних сфер, а саме: музичний і хореографічний текст, специфіка театрального мистецтва в історії та сучасності.

У наукових дослідженнях висвітлюється історія становлення українського балетного мистецтва від початку першої третини ХХ ст. Класиками вивчення питань балетного театру, художньої мови української балетної вистави вважаються Юрій Станішевський і Марія Загайкевич.

У науково-творчому доробку Ю. Станішевського представлено дослідження з історії українського балету ХХ ст. (1963) та хореографічного мистецтва (1969). Більш розвинені видання Ю. Станішевського стосуються історії українського музичного театру, куди включена інформація про оперу, балет, оперету з 1917 до 1967 року (1970). Окремим виданням Ю. Станішевського є питання українського

балетного театру періодів 1925–1975 років (1975) та наступне десятиліття у нарисах про балетний театр України (1986). У всіх виданнях автор торкається загальних проблем українського балетного театру. Питання балетної музики розглядаються автором тільки у загальному руслі. Хоча є виняток, приміром Ю. Станішевський характеризує музичну партитуру балету М. Вериківського на історичну пісню «Дума про Бондарівну», де композитор використав українські народні мелодії: «...музична тканина балету вийшла дещо фрагментарною і уривчастою – без стрижня, який музично об'єднав би музичний драматургічний матеріал в єдине ціле» [100, с. 10].

Про іншу балетну виставу, яка була знаковою в розвитку балетного театру, «Лісова пісня» Скорульського Ю. Станішевський пише як про феєрію спеціально створеною для балетної вистави. А про музику цієї вистави сказано дослідницею Н. Мазур: «Музика «Лісової пісні» вирізнялась відсутністю традиційних форм побудови класичного балету. Її «новаторство полягає в майстерній модифікації класичних балетних структур і методів відповідно до змісту й емоційного забарвлення твору, у перенесенні їх на український національний ґрунт, як потребує художня концепція драми-феєрії» [67, с. 12].

На думку Ю. Станішевського, музика героїко-романтичного балету «По синьому морю» Ю. Русінова (лібрето Г. Колтунов, балетмейстери С. Павлов та З. Васильєва; Одеса, 1955 р.) мала ілюстративний характер. Музиці балету бракувало узагальнення. Композитор цитував народні пісні, старовинні запорізькі пісні, думи. Навіть назва балету була рядком з популярної запорізької пісні «Закувала та сива зозуля» про дружбу двох запорізьких побратимів [99, с. 153]. Цікавою є примітка вченого про втілення комедійних і ліричних характерів гоголівських героїв у «Сорочинському ярмарку» за рахунок поєднання елементів класичної й української народної хореографії. Тож, згадки про балетну музику у вченого присутні, але системно музичну складову балетів вчений не розкривав.

Більш детально вивченню балетної музики присвячені фундаментальні праці М. Загайкевич. Вчена розглядала музичну драматургію балетних вистав у взаємозв'язку з традиціями національного музично-драматичного театру. Її

наукові розвідки стосуються аналізу творчості українських композиторів, які працювали і продовжують працювати у жанрі балету. Крім того, музикознавиця аналізувала хореографічні номери оперних вистав з вивченням музичної партитури.

В «Українській музичній енциклопедії» стаття М. Загайкевич розкриває поняття «балет», торкаючись балетної музики, а у енциклопедії «Балет» розміщена її стаття «Балетна музика». У статтях представлена палітра балетних вистав як українських, так і інших композиторів, які презентують розвиток балетного жанру в Україні та поза її межами. Окремою темою музикознавиці була національна специфіка танцювальної лексики. Вона зверталася до питань розвитку музичного театру, зокрема балетів «Пан Каньовський», «Лілея», «Лісова пісня», «Маруся Богуславка», в яких значну увагу приділяла становленню жанрів та драматургічних форм українського балету. М. Загайкевич аналізувала балетні вистави «Марина», «Тіні забутих предків». Українські композитори першої половини ХХ ст. у балетних партитурах спиралися на національну тематику, використовуючи принципи симфонічного розвитку з фольклорними джерелами [17, с. 131]. Крім того, вона вказує на «посилення гротескового характеру дійових осіб («Козачок троянців», «Гопак на Олімпі» в опері «Енеїда»))» [17, с. 131].

Вчена пише про балети на сюжети Миколи Гоголя і зазначає, що «широкий образний діапазон його творів, глибоке вкорінення в український ґрунт, органічне поєднання лірики з тонким гумором, побутових замальовок з фантастикою – розкриває великі можливості для виникнення оригінальних, національно-забарвлених і водночас ефектних, привабливих для глядацької аудиторії балетів» [42, с. 68]. Крім того, М. Загайкевич звертає увагу на твори М. Гоголя як невичерпне джерело для балетного театру: «характер його образності, близький природі балетного жанру, розкриває необмежені можливості для створення ефектних, пройнятих духом новаторства спектаклів» [42, с. 73]. М. Загайкевич зазначила про необхідність формування цілісного балетного образу, яка «зумовлена глибокою своєрідністю танцювально-пластичних і музичних виражальних засобів» [40, с. 4–5]. Вона називала танок «зримою музикою» [40,

с. 4–5]. Тож, розкриваючи особливості балетної музики, можемо спиратися на визначення М. Загайкевич як музики окремого жанру у композиторській творчості з характерними рисами національного, використанням засобів музичної виразності підкорених пластиці, як цілісній образній системі.

Оскільки джерела балетного жанру були закладені в народних обрядах, іграх, хороводах, сюжетних танцях, то не випадково, що в балетній музиці композитори спираються на народну музику. Тож, детально розкладаючи окремі балетні партитури з погляду джерел музики, М. Загайкевич у балеті М. Трегубова «Сойчине крило» умовно виділяє три стильові шари: українські народні танці, переважно коломийки в оригінальній авторській інтерпретації, танцювальні епізоди з міським побутовим фольклором; музичний пласт варшавського кабаре початку ХХ ст. (салонні, естрадні танці – кан-кан, танго апаша, танці герлс та ін.); східні мелодії з оперетковими та естрадними інтонаціями [40, с. 192]. Отже, балетна музика може відрізнитися національною самобутністю.

Питання балетної музики розкриваються у дослідженнях вчених періоду ХХ століття. Відомі окремі видання з загальних проблем балету, балетного театру, драматургії балету, композиторської балетної творчості. З багатьох видань такого роду виокремлюються аналітичні розвідки музикознавців (Б. Асаф'єв, В. Ванслов, Ю. Слонімський, І. Соллертинський, М. Чулакі). Автори зосереджують увагу на питаннях музикознавчих, ретельно досліджуючи саме музичні елементи балетного жанру: музичні теми й образи, музичну мову і систему лейтмотивів, танці й ритми тощо. Музична складова балетів, привертаючи увагу музикознавців, іноді ставить на другий план хореографічну складову або обґрунтовує взаємозалежність не тільки музики, хореографії, а й сценічне оформлення, танцювальні костюми.

До ряду проблем балетного жанру відносимо складне питання інтонаційно-змістової сутності. Тож, специфіка балетного жанру часто розглядається з «позицій симфонізму як вищого принципу музичного формотворення, з позицій музичної драматургії, однаково необхідною для всіх творів цього мистецтва, не залежно від їхнього художнього призначення» [152]. Значення балетної музики розглянуто у її цілісній драматургічній композиції.

Паралельно проблемі змісту балетної музики автор розробив компоненти музичної форми, серед яких головним вважався ритм як начало, яке може одухотворити, організувати музичну драматургію [152]. Автор наполягав на тому, що ритм є «внутрішнім диханням» художнього образу, основа виявлення змісту. Ритм організує драматургічні конфлікти, емоційні нагнітання та спади, які обумовлюють відтінки різних душевних станів і насичують музичну форму життям [152]. На прикладі класичних постановок, вчений підкреслював важливість проникнення у процес звучання, в фіксації «точок відправлення, тяжіння, опори і обертання, на яких оснований рух музики (речовина, яка звучить) і в силу ритмічних чергувань і зіставлень, з яких народжується міцна спайка елементів музики чи спаяність і взаємопроникнення частинок музичної тканини» [152].

Інше питання балетної музики пов'язано з проблемами співвідношення музичного й танцювального ритмів, хоча воно може бути різним: «Користуючись музичними термінами, можна сказати, що вони в унісоні (збігатися у кожному русі та звуці), або утворюють свого роду гетерофонію чи підголоскову поліфонію (збігаються в одних моментах і розходяться в інших), поєднуються за принципами поліфонії та контрапункту (збігаються лише в основних опорних точках при відносно незалежній мелодії та танці) [27, с. 27].

Будівельним матеріалом художніх балетних концепцій можна вважати й фактори формотворення – логіку тембрового розвитку, проблеми мелосу, інтонаційну лексику. Часто такі думки виникали з аналізу балетів. Будова вистав нагадувала відтворення музично-історичної спадщини або алегоричних втілень, приміром оригінального втілення міфологічного сюжету у балеті Людвіга ван Бетговена «Творіння Прометея». Про характер втілення цього матеріалу дізнаємося з періодики XIX століття. Парнас з усіма його мешканцями створював досить неординарне видовище. Дев'ять муз у вигляді бездихальних статуй чекали своє черги для танців. Дійство оживало завдяки запаленому факелу, який запалював вогонь у грудях кожної дитини. Після цього всі починали рухатися. Дійство розгорталося досить довго і одноманітно, чому відповідала й музика

занадто серйозного композитора. Музика не викликала особливого зацікавлення, бо не мала спільного з дивертисментністю, якої вимагала публіка і зміст. Композитор «був надто вченим для балету і писав надто мало уваги до танцю. Все занадто велике для дивертисменту, яким і має бути балет, а за браком відповідних ситуацій він мав залишитися радше фрагментом, ніж цілим. Це вже починається з увертюри. Вона була б на своєму місці в кожній великій опері і справляла б важливе враження; але тут воно не на своєму місці. До речі, бойові танці та соло «Демуазель Казентіні» цілком могли бути найкращим твором композитора. Кажуть, що в танці Пана були знайдені деякі ремінісценції з інших балетів. Однак мені здається, що пан ван Бетговен тут занадто багато робить, тим більше, що тільки ті, хто йому заздрить, можуть відмовити йому в чудовій оригінальності, через яку він часто позбавляє своїх глядачів чарівності ніжних, приємних гармоній» [171, с. 485].

В іншому виданні підкреслюється роль музики як розважальної компоненти для виконавців, глядачів, слухачів. Тут продовжується аналіз Бетговенської музики до балету «Творіння Прометея». Автор пише про те, що композитор вперше звертається до музично-театрального жанру і тому музика занадто штучна. Загалом музика має звукозображальність: «Три витримані акорди повного оркестру на початку увертюри готують нас, так би мовити, до чогось великого і чудового. Характер решти вступної симфонії – урочистість і певний подив. Глухий барабанний дріб перетворює його на сильну бурю. Підіймається завіса, і як вдало обрана мить! – Прометей блукає з полум'ям, відвернутим від неба, переслідуваний гнівом богів, тривожний і неспокійний. Навколо нього з усіх боків ще шиплять блискавки, а оповита ніччю природа й обурена стихія загрожують йому знищенням» [153, с. 304]. Незважаючи на те, що твір за своїм задумом досить простий, як пише автор, він «сповнений чарівності, але, безумовно, більш привабливий і цікавий, ніж багато героїчних балетів з багатьма актами та всією пишністю. Гарну дівчину кохають двоє молодих людей; кожен хоче бути щасливим і прагне завоювати її приємними подарунками, вінком, дзеркалом, гірляндами тощо; завдяки чому тріо завжди залишається в жвавому русі з



переплетеними сольними танцями, які в багатьох великих балетах, незважаючи на всю їхню артистичність, завжди є *ne sais quoi* від нудьги. Крім того, гротески, які так часто використовуються в трагічних балетах у вкрай огидному вигляді, використовуються дуже доречно в деяких комічних виставах» [153, с. 305]. Невипадково, після «вбивства» (а потім щасливого воскресіння) «Талія завершує оплакування жартівливо-грайливою сценою, тримаючи свою маску перед обличчями двох заплаканих, а Пан, який є винахідником танцю пастуха, на чолі своїх фавнів комічно танцює, повертає померлого титана до життя, і тому вистава закінчується святковими танцями» [153, с. 305–306].

Музика в балеті Бетговена є багатокомпонентним явищем. Можемо зробити висновки щодо її абстрактності, вона не надто пов'язана з внутрішніми переживаннями міфологічних героїв, зі сценічною поведінкою дійових осіб. Але при цьому музика зрозуміла для оточуючих. Згадуємо і про балетний жанр як реалізацію музики у зорових образах слухових відчуттів, що збігається з висновками М. Загайкевич про музику та її безпосередній вплив на хореографію. На думку вченої, дуже важливим є слухові та зорові образи, які формують цілісну образну систему, розкривають зміст вистави та творчі авторські ідеї. Балетна музика визначена вченою своєрідним жанром композиторської творчості [39].

Одним із перших про значення музики в балетній виставі писав французький балетний танцівник, хореограф і теоретик балету, творець балетних реформ Ж. Ж. Новерр у своїх «Листах про танці»: «Танцювальна музика представляє собою або повинна представляти свого роду програму, яка посилює і визначає рух і гру кожного танцівника» [164, с. 127]. На його думку, музика в балеті посилює виразність танцювальної пластики та дає їй емоційну та ритмічну основу. Що збігається з думками видатних представників і дослідників балетного театру в історії культури: «Музика і хореографія, що мають у своєму розпорядженні потужні арсенали сугестивних прийомів, здатні багаторазово посилити емоційний вплив драматичного сюжету, роблячи його доступним масового сприйняття» [153, с. 305–306].

У наукових роботах дослідників визначається музична природа танцю. Танці, які виконують під ритм ударних інструментів, все одно мають музичну основу: «ритм ударних інструментів – це теж музика, принаймні, важлива сторона її, і ударні інструменти – це музичні інструменти. Танців без жодного звукоритмічного супроводу, по суті, не буває. Хіба що це можна іноді сказати про напівтанцювальну естрадну пантоміму [164, с. 127]. Звичайно, що балетна драматургія пов'язана із сценарно-музичною єдністю, що виявляє її як хореографічно-музичну драматургію. Тож, балетна музика формує загальну драматургічну канву, описує хід дії. Музика спонукає композитора і балетмейстера до розкриття характерів та ідей твору [164, с. 127]. Балетна музика, на думку хореографа, передає емоційно-сміслові подробиці та емоційно-динамічні зрушення. Музика без слів однією музичною темою, фразою і навіть інтонацією може розповісти і передати дію. В. Ванслов зауважує про глибоку внутрішню спорідненість балету із музикою за образною природою цих мистецтв. Спираючись на виразність інтонацій людського мовлення, музика розкриває зміст. Виразність рухів людського тіла стає ґрунтом для хореографії. Тому «спільність образної природи формує можливість органічного поєднання музики та хореографії в єдиному художньому цілому» [164, с. 128]. Це підтверджує думки про музику в танці: «Музика є для танцю тим, чим є слова для музики. Цим порівнянням хочу сказати лише одно: танцювальна музика представляє собою чи має представляти свого роду програму, яка встановлює і попереджає рух і гру кожного танцівника... Дійовий танець, отже, є провідником вкладених у музику ідей, які покликані ясно та наочно розтлумачити їх» [164, с. 127].

Важливим є змістовність балетної музики. Композитор озвучує лібрето. Образам літературного джерела композитор надає лейтмотиви, які розкривають почуття, характери героїв, відносини між ними. Балетна музика насичена драматично-театральними рисами, що впливає на музичну драматургію. Остання складається з принципів відображення конфліктів, процесів, подій, які характерні інструментальній, симфонічній музиці [164, с. 127].

Отже, в основі музичної драматургії завжди присутні емоційно-виразні теми. У зіставленні, контрасті, розвитку, розробці втілюються драматичні конфлікти та ідеї. Музика, спираючись на симфонічний розвиток, передає процес поступової зміни якоїсь якості (стану), протиставлення цих якостей.

Для балетної музики важливим є втілення конкретних образів, основних ідей чи тем вистави. Тому особливого значення набуває визначальні інтонації, система основних мотивів, які повторюються упродовж усього твору. На основі досвіду А. Гретрі, В.-А. Моцарта, Л. Керубіні німецький композитор Р. Вагнер запровадив термін «лейтмотив» для музичної драми «Музика і драма» (1851) [65, с. 548–549]. Цей термін став одним із засобів пояснення змісту музично-театральної дії з системою лейтмотивів. У балетній виставі система лейтмотивів розширює межі рухових, пантомімних дій. Система лейтмотивів розкриває попередні події, нагадує про відсутніх героїв. Інколи це впливає на сценічний контрапункт. Розкриваючи приховані думки, лейтмотив безпосередньо бере участь у дії. Лейтмотиви, як правило, яскраві, легко пізнавані. Це можуть бути мелодія, ритм, гармонія, будь-яка складова музично-інтонаційного мовлення.

Тому лейтмотивну систему часто розглядають у поєднанні музики з хореографією на основі визнання хореографічної драматургії. Для балетного спектаклю музика є міцним фактором оновлення. Музика підказує балетмейстеру нові драматургічні структури танцювальних пластів, інтонацій лексики рухів, незвичних ритмів, симфонічних прийомів розвитку хореографічних лейттем і багато іншого, що допомагає балетному театру розкритися. Тут можемо згадати інтерв'ю з Радю Поклітару та його звернення до інструментальної музики у балетах «Маленький принц», «Дош», «Жінки в ре-мунорі», «Перехрестя». На його балетах можемо познайомитися з різними типами драматургії: сценарної у балеті «Маленький принц», музично-хореографічної «Довгий різдвяний обід». Звичайно, що кожна має свій розвиток від вступу до закінчення, взаємодію і конфлікт [88].

Із наукових робіт вчених переконуємося, що балетна музика дуже складне поняття з багатокomпонентними функціями. До нього відносяться система

лейтмотивів, закони розвитку симфонічної музики, взаємозалежність балетної музики та драматургії вистави. З класичних робіт про балет, балетний жанр, музику в балеті доповнимо вивченням сучасної теоретико-практичної думки в українському музично-театральному просторі.

Проблемам балетної музики українських композиторів присвячено роботи вітчизняних музикознавців (І. Драч, О. Зінькевич, Г. Полянська). Видатна вчена Олена Зінькевич аналізує балетну творчість на прикладі вистав українського композитора Євгена Станковича. У творчому доробку композитора шість балетів. Кожен балет композитора засвідчує багатство жанрового, художньо-образного й музичного втілення літературної першооснови. На основі аналізу балету «Ольга» (1981), проведення паралелей з музикою балету І. Стравінського «Весна священна», О. Зінькевич характеризує балетну музику Є. Станковича як художню структуру, в основі якої «не фабульність, а логіка епіко-філософського узагальнення» [47, с. 125]. За спостереженнями О. Зінькевич, мовна «тришаровість» авторської балетної музики складається з «державної мовної сфери, народно-жанрової та лірико-психологічної (особистої драми Ольги), що також пов'язано з поетикою літописів...» [47, с. 128].

У музичній мові балету будівельним матеріалом кожного образу є певні відомі інтонації різних часів, зокрема «образ Русі» вчена характеризує зверненням до інтонаційного фонду усього середньовіччя, а не окремого часового відрізка – умовної епічної епохи (що не протирічить літописній поетиці балету: такого роду епічний стиль також присутній у літописах)» [47, с. 129]. В музиці балету й образі Ольги композитор використовує лейтмотивну систему, яка дозволяє йому «вписувати тематизм Ольги у різні контексти» [47, с. 135]. Музика балету Станковича має «наскрізний симфонічний потік, який ламає перешкоди номерного поділу і формує всередині сцен, картин, дій наскрізні драматичні лінії [47, с. 140].

Доповнюючи, але дещо по-іншому аналізує музичну партитуру М. Загайкевич. У симфонічному полотні, формуючи образи й драматичні події далекого минулого, Станкович вводить низку лейттем. Саме вони є своєрідними емоційно-змістовими символами. «У пошуках інтонаційної мови, відповідної

втіленню змісту балету, Є. Станкович звернувся до старовинних пластів фольклору, пов'язаних із побутом та звичаями східнослов'янських племен: обрядово-календарних наспівів, плачів, знаменного розспіву, билинних мотивів... Щедро зачерпнув композитор також з джерел карпатської народної музики, що, як відомо, зберегла багато древньослов'янських форм. Однак митець ніде не вдається до цитування фольклорного матеріалу. Його метод ґрунтується на визначенні «інтонаційної квінтесенції» тих чи інших жанрових зразків і використанні її як елемента власної музичної мови. В результаті виникає особлива стилістична цілісність музичного вислову, що завжди позитивно позначається на художній якості... Партитура «Ольги» демонструє зразок оркестрового композиторського мислення, де тембровий колорит відіграє основну роль у драматургічній концепції твору, у визначенні його настроєвої тональності» [43, с. 6].

Аналізуючи балет Станковича «Прометей (1985), О. Зінькевич зазначає про «шаленство формотворення, буяння розкоші симфонічної плоти, гіперболізм засобів і масштабів. Його три дії мислилися як три окремі симфонії... [47, с. 143]. Тому композитор у балеті використав розширений склад оркестру.

У музиці «Прометей» багато стильових експериментів, які знайшли продовження у подальших балетах, зокрема лірико-комедійному балеті «Майська ніч» (1986). Є. Станкович назвав його фольк-балетом за аналогією до опери «Квіт папороті». Фольк-балет побудований як «серія народно-жанрових замальовок – ліричних і комічних, камерних і масових – майже кожен сюжетну ситуацію, портрет персонажа Станкович «вирощує» з конкретного народно-пісенного зразку» [47, с. 145]. На думку вченої, композитор «розтанцював» українську пісню, або «розспівував» балет. Тут виявилася здібність композитора до оркестрової винахідливості та вміння переплавляти фольклорний тематизм у нову якість [47, с. 145]. Аналізуючи музику балету-легенди Є. Станковича «Володар Борисфену» (2010), вчена відмічає, що партитура насичена алюзіями до середньовічних мотивів, що відповідає змісту твору. Тож, балетна музика українського композитора Євгена Станковича досить різноманітна за тематикою, синтетична за стилістикою, але завжди має яскравий симфонічний розвиток.

Музикознавиця Ірина Драч торкається проблем балетної музики Віталія Губаренка у дослідженні творчості композитора. Розглядаючи лірико-героїчний балет «Комуніст» за кіносценарієм Є. Габриловича (1985), дослідниця зауважує про романтично-ліричний відтінок музики, властивий балету. Хоча відчутний і вплив кіноробіт А. Алова і В. Наумова «з їх загостреним почуттям символіки, сприйняттям реальності, яка немов би розщеплена на прошарки, афекти, емоційні стани, нібито не сумісні, але все ж такі сполучені в органічному синтезі» [38, с. 81–82].

Літературною першоосною балету стала драма Лесі Українки «Камінний господар» (1912). Перед композитором постало завдання відобразити іспанський колорит. Віталій Губаренко написав яскраву авторську музику [38, с. 76]. Музична драматургія балету підкорена «монтажному зіставленню лаконічних контрастних епізодів, поєднаних гнучкою системою лейтмотивів і тематичних арок» [38, с. 76]. Дослідниця відмічає, що у В. Губаренка, як у С. Прокоф'єва, інтонаційна основа ґрунтується на принципах наскрізної дії. Розподіляючи лейттематизм балету, дослідниця виокремлює «безглузду кумедність», притаманну соціуму та скерцозність тематизму Інес та Алькада.

Дослідниця І. Драч відмічає жанровий синтез у симфонії-балеті В. Губаренка «Ассоль» (1977) за мотивами феєрії О. Гріна. У подальшому музика з цього балету була використана композитором в опері-балеті «Вій» (1984). Побутові сцени втілені композитором в оперній дії, містичні образи – у балетній. Тут відбулося «паралельне розгортання двох автономних художніх планів, які створюють “багатоканальний потік” зображеного. Взагалі тут панує загартований ренесансними протуберанцями дух українського бароко. Навіть жанрова дифузність опери-балету відповідала принципам жанроутворення барокової доби» [38, с. 161]. Музична мова опери-балету Губаренка насичена стильовою грою, яку формують партесний спів, буфонна лексика, українські народні пісні, міські романси. «Сталі музично-риторичні формули, інкрустовані у власний вокальний та оркестровий тематизм, підкреслювали “знакову” алегоричність вислову» [38, с. 161–162].

Цей твір В. Губаренка нагадує опери-балети «Орфей та Еввідіка» Піни Бауш та Джона Ноймайера, де паралельно на сцені розгортаються події в опері та балеті, окремо існують оперні та балетні Орфей та Еввідіка.

Включення сценічної вставної дії «Комедії про Адама і Єву, що згрішили біля райського дерева», на думку І. Драч, має концептуальне значення для системи музичних образів опери-балету «Вій» В. Губаренка. Лібретисти вдало відтворили бурлескную форму, що формувала атмосферу українських мандрівників «граматиків», «риторів», «філософів» [38, с. 165].

Симфонія-балет «Зелені святки» (1992) є хореографічним прочитанням «Майської ночі» М. Гоголя та другим твором композитора у жанрі симфонії-балету. У музиці твору «панує стихія моторики» [38, с. 183], цьому сприяє введення до партитури групи ударних, які акцентують, «підфарбовують, ущільнюють музичну тканину», «оздоблюють її вишуканим ритмічним орнаментом. Обмежуючись традиційним складом ударної групи, не вигадуючи нових екзотичних “матеріалів” для звуковидобування, Губаренко практично використовує ударні на рівні сольних інструментів» [38, с. 183]. Аналізуючи партитуру симфонії-балету, І. Драч фактично обґрунтовує лейттембровість та лейтритміку як основу твору. Крім того, дослідниця акцентує увагу на втіленні різних образів засобами тембру, ритму, пластики крізь сонатну форму.

Отже, у балетній музиці В. Губаренка віддзеркалюються його симфонічні пошуки, виникають балетні різновиди: симфонії-балети «Ассоль», «Зелені святки», «Liebestod». Хоча композитор звертається й до балету класичної форми «Камінний господар» (за драмою Лесі Українки) у його музиці відчутний вплив губаренківського симфонізму. Музична мова опери-балету «Вій» В. Губаренка відповідає естетиці постмодернізму зі стильовою грою. Композитор звертається до різних шарів музичної історії: партесного співу, буфонній лексиці, українському народному та міському мелосу, що узагальнено репрезентує гоголівський настрій.

Яскравим, але узагальненим втіленням Гоголя є симфонія-балет В. Губаренка «Зелені святки», де у музиці представлено лейттембровість та лейтритміка, які розкривають образу сферу повісті у сонатній формі.

Окремою складовою вивчення балетної музики є дисертації вітчизняних науковців. Особливості сучасної балетної музики у дослідженні Галини Полянської розкриваються на прикладі балетів Віталія Губаренка. Дослідниця розглядає «дансантизм як атрибут балетної музики», що осмислюється у критеріях її хореографічного потенціалу [91]. Г. Полянська вказує на вимоги до балетної музики, серед яких домінують виконавська танцювальна зручність. Для цього має бути «чіткість метроритмічної організації, акцентування, використання формул танцювальних жанрів, квадратність, симетрія композиційної структури тощо» [91].

Музичну складову балетів на українській сцені розглядає Олена Афоніна. У своїх статтях «Музична основа сучасних українських балетів» та інших авторка намагається типологізувати балетну музику на українських сценах як: авторську – спеціально написану для вистав (А. Бондаренко «Муха-Цокотуха», «Маугліана»; Ю. Гомельська «Джен Ейр»; О. Козаренко «Дон-Жуан з Коломиї»; О. Родін «Вій», «Вгору по річці»; Л. Самодаєва Мірсконца»; Є. Станкович «Володар Борисфену»; Ю. Шевченко «Катруся», «Попелюшка», «Буратіно і Бармалей»; С. Шустов «Шок любові»); переосмислену балетну класику (П. Чайковський – Р. Поклітару «Лускунчик»); інструментальну музику одного автора (М. Скорик – Р. Поклітару – «Перехрестя», А. Вівальді – Р. Поклітару «Довгий різдвяний обід», Й. С. Бах – Р. Поклітару «Дош»); музичний пастіш з інструментальної музики, яка не була призначена для хореографії (А. Рехвіашвілі «Снігова королева», Дама з камеліями»; Д. Авдіш «Майстер і Маргарита»; І. Мірошніченко «Дерево не може втекти»; А. Шошин «Ближче, ніж кохання»).

За необхідності, авторка додає аналіз тих чи інших танцювальних елементів, підкреслюючи найбільш вдалі приклади музично-хореографічного синтезу. Наприклад, окремі світлові рішення та оформлення декорацій хореографа Р. Поклітару у балеті «Вій» з музикою О. Родіна [15, с. 124], «сцена тролів із



дзеркалом» в балеті «Снігова королева» (в постановці Аніко Рехвіашвілі, диригента Олексія Баклана з музикою різних композиторів) [15, с. 126].

Цікаві висновки дослідниці до балетного ряду в балеті «Дама з камеліями». Авторка підкреслює, що «Музична основа балету підпорядкована сюжетно-смісловій конфліктній драматургії. Відбір музики до балету різноманітний, але з певними закономірностями в метроритмічній та емоційній організації. Відображення салонної атмосфери ХІХ ст. здійснено музикою Л. Бетховена, яка в балеті слугує своєрідним рефреном. Стилiстично схожі музичні фрагменти і навіть повтори обраних творів дають можливість простежити процес поступового наростання драматичної дії. Музика композиторів (Й. Брамс, І. Пахельбель, І. Стравінський, Г. Форе, Е. Елгар) сприяє розкриттю емоційно-напружених моментів балету» [14, с. 53].

Українські музикознавці звертаються до балетної музики композиторів різних країн і часів, розкриваючи особливості пластичних елементів, інтерпретаційних можливостей музики, трансформацій у хореографії. Приміром дослідження пластичності у балетній музиці М. Равеля в аспекті взаємодії мистецтв вивчає Олена Зінич. На її думку, «балетна вистава становить синтез музики, хореографії, літературно-сюжетного та живописного чинників... саме із взаємодії музики і хореографії народжується балетний спектакль як «єдина система», як єдина образно-художня і структурно-формуєча цілісність», а важливим чинником, що визначає особливості та специфіку художнього синтезу в балетній виставі, «є проблема пластичного співвідношення та взаємозв'язку її двох головних складників – музики і танцю, а також міри їхньої участі та ролі в народженні музично-хореографічної образності балетного спектаклю» [46, с. 14]. Продовжуючи відстоювати важливість музики у балетній виставі, дослідниця зазначає, що балетмейстери ХХ ст. враховували ритмоінтонаційні й пластичні оновлення, що впливало на драматургію і хореографію твору. «Оскільки саме балетна музика первісно зумовлює і образний стрій, і темпоритм, а також всю драматургію майбутнього спектаклю, то важливою передумовою і вихідною точкою в роботі хореографа над постановкою балету стоїть уважне прочитання та

аналіз музичної партитури» [46, с. 15]. Крім того, важливим, на думку О. Зінич, є перетворення музики у танцювально-пантомімічні рухи, «звукове, чутне у візуальне, видиме – у самий хореопластичний рух» [46, с. 20].

Інша дослідниця Євгенія Янина-Ледовська обґрунтовує вплив соціокультурного простору на трактування змісту балету І. Стравінського «Весна священна» в хореографії, пропонуючи типологію хореографічних інтерпретацій балету. Від теоретичного осмислення балетного жанру, його витоків, вивчення хореографічної складової балету І. Стравінського «Весна священна» авторка розкриває сакральну, культурно-історичну та філософську площину твору [133].

Для сучасних вітчизняних досліджень корисним виявляється звернення науковців до розгляду питань традиції та новації у контексті загального розвитку хореографії, що складає філогенетичний ракурс. Крім того, виявити онтогенетичний ракурс дозволяє вивчення процесу інтерпретацій у реконструкціях, редакціях, постановках балетмейстерів-постмодерністів. Цим процесам присвячена дисертація Марії Коростельової, а саме, хореографічним інтерпретаціям балетів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дослідниця робить комплексний аналіз хореографічних інтерпретаційних підходів до балетів і виявляє особливості реконструкцій та редакцій балетів композитора різних балетмейстерів-постмодерністів. Дослідниця торкається питань балетної музики, зміну авторських партитур у сучасних балетних виставах: «В інтерпретаціях М. Борна та Р. Поклітару зроблено купюри музичної партитури відповідно до авторської балетмейстерської програми балету та використано одну з найхарактерніших рис постмодерністського балетного театру – цитування й пародіювання хореографії Петіпа, що особливо проявилось в дивертисменті характерних танців [61, с. 10].

Звертаючись до творчості видатного шведського хореографа Матса Ека, М. Коростильова зазначила про його захоплення відомою музикою, але з новою інтерпретацією сюжету або повною відмовою від нього: «У проблемі контексту мене найперше цікавить міф, легенда, що стоїть за тим чи іншим твором, з переказу цього міфу, покладеного на відому музику, починається моя робота.

Концептуально я шаную ці балети – їхню музику, ту сагу, що приховується за ними. Водночас у поводженні з ними я не виявляю пошани. Тобто у моєму ставленні присутні протилежні прагнення – я усе маю робити по-своєму» [61, с. 64]. Дисертація М. Коростильової присвячена інтерпретації, реконструкції та постмодерністському втіленню музики. З приводу його музики, як «вченого автора стількох симфоній, квартетів і увертюр», особливості балетного стилю влучно написав Г. Ларош: «Його музика – цілком балетна музика, але разом з тим цілком хороша і цікава для серйозного музиканта» [61, с. 84].

Важливим зроблений акцент на втіленні музики балету у постановці М. Петіпа – Л. Іванова. Балет розвивався у наскрізній дії. Закладена у музиці лейтмотивна система, отримала відповідну систему лейтруків у пластиці лебедів, відбулося протиставлення фантастичного і реального світів з симфонічними танцями лебедів.

Дослідниця відмічає тісну співпрацю композитора і балетмейстера. Тому цікаві музично-хореографічні зміни у балетах ХІХ–ХХ ст., оскільки композитор реагував на зауваження і побажання балетмейстера, а у подальшому відбувалося багато змін у лібрето, музичних купюрах, хореографії, драматургії. Так само і з балетом «Спляча красуня». Сценарій Петіпа був домінуючим у роботу композитора. Він мав конкретні вказівки для композитора. Хореограф відмітив кількість часу на хореографію танців, кількість номерних тактів. Були побажання щодо втілення образів. Композитор втілював героїнь у лейтмотивах.

Музична партитура П. Чайковського «Лускунчик» навіяна релігійно-міфологічними уявленнями («зростання ялинки як входження на небо, рух в інший, небесний світ, до царства мертвих», «зима, зимовий ліс – символ застигання, завмирання, зупинки у розвитку, смерті»). У музиці це розкривається крізь різні музичні інтонації: музичної культури ХVІІІ ст.; французької та німецької культури і музичного мистецтва.

Цікаві висновки робить М. Коростильова [61, с. 84] щодо змін у постмодерністських постановках балетів П. Чайковського: «Для всіх постмодерністських інтерпретацій спільне те, що в них кардинально змінюються

ідея, сюжет, навіть змінюються жанрові ознаки балету. Разом з тим, постановники-інтерпретатори зберігають певну семантичну основу та мелодіку «Лускунчика» П. Чайковського, які присутні у будь-якій інтерпретації» [61, с. 122].

Балетна музика, як невід'ємна складова музично-театрального жанру, вивчається в історії балетного мистецтва. З цим пов'язано написання низки науково-методичних посібників (О. Зав'ялова, О. Лігус).

Дослідниця О. Зав'ялова, вивчаючи історію балетного мистецтва від витоків до початку ХХ століття, приділяє значну увагу балетній музиці. На її думку, кожен період розвитку характеризується своїми змінами. Авторка посібника підкреслює важливий етап формування балету як «повної єдності музики, драматичної дії і танцю» (ХІХ ст.). Крім того, О. Зав'ялова відмічає появу позитивної традиції написання музики спеціально для балетних вистав, починаючи з балету «Жизель» А. Адана (1841).

Концепція авторського навчального посібника Ольги Лігус «Музика в хореографії» спирається на взаємопроникненні теорії та історії, музики і хореографії. Термінологічний музичний апарат поступово вводиться до навчального процесу студентів-хореографів, підкріплюючи теоретичний матеріал зразками класико-романтичної хореографії. Тут авторка вдало поєднує теорію музики з танцем, обґрунтовуючи танцювальність у музиці і музичне в хореографії. Для підготовки хореографічних композицій вивчаються засоби у музичній виразності, які й формують музичний образ. Інтенації є смисловим компонентом музичного образу, які поділяються на емоційні, зображальні, жанрові, стильові, композиційні. Звичайно, авторка характеризує розвиток музично-танцювальних жанрів від епохи Середньовіччя, через народні та бальні танці ХІХ століття, до балетної творчості композиторів-романтиків і української балетної музики [64].

Оглядовий матеріал з прем'єрних балетних вистав у періодичних виданнях, включаючи електронні ресурси, представляють публікації науковців, серед яких театрознавці та музикознавці (Ю. Бентя, О. Вергеліс, Л. Тарасенко). У дослідженнях музики в балеті, авторами яких є театрознавці, робиться акцент

на узагальненні всього матеріалу, що відбувається на сцені, виконавський аспект, оформлення, інтерпретація літературних джерел, звернення до вистав з аналогічними назвами в інших країнах світу чи інших часових межах.

Український вчений, театрознавець, лібретист Олександр Чепалов опановує еволюційні процеси хореографічного театру Західної Європи ХХ ст. Музична складова балетів у його дослідженнях підкорена вивченню загальних театральних традицій. Вчений пише про сучасні вистави Радю Поклітару та зарубіжні прем'єри. Стаття О. Чепалова «Карти, кохання і ...морок» присвячені новинці «Київ модерн-балету», Радю Поклітару і його новому балету: «Радю Поклітару зробив заявку на хореографічне прочитання культового твору світової літератури та обрав для цього не менш значні симфонічні твори. Балет не змінив назву першоджерела, проте згадалося, що в Україні майже століття тому на оперній афіші однойменний твір композитора на той само сюжет подразнював своєю незвичністю і мав назву «Винова краля» як суто український продукт» [115]. Цікаво, що, пишучи про звернення хореографа до музики композитора, Чепалов вважає не дуже вдалим, особливо це стосується двох частин Другої симфонії композитора. По-перше, їхній невеликий обсяг «виявився закороткими» для цілої балетної частини. По-друге, музику українського мелосу, на думку вченого, краще було б замінити на «відповідну європейську музику ХVІІІ століття, як на те, до речі «натякають» старовинні перуки виконавців» [115].

У жанрі науково-популярних публікацій працює театрознавець Лариса Тарасенко. Вона є архіваріусом Національного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, а також активним екскурсоводом та знавцем історії та репертуару (зокрема балетного) цього театру. Саме з-під її пера з'явилися статті у провідних київських газетах та журналах, а також в електронних виданнях, присвячені прем'єрам балетів українських композиторів. Також публікації Л. Тарасенко присвячені окремим постатям українського опери та балету (А. Бондаренко, Р. Хилько, О. Філіп'єва, А. Шекера, Е. Стебляк, Т. Таякіна), ювілейними датами та іншим важливим подіям вітчизняного балету та музично-театрального мистецтва. Таким чином, Л. Тарасенко з однаковим

ентузіазмом описує заходи музичні та хореографічні, що відбуваються всередині Київського оперного театру, демонструючи гідний приклад універсального теоретика, справжнього знавця та дослідника театру [104–107].

Також у жанрі науково-популярних публікацій працює українська музикознавця, театральний критик та журналістка Ю. Бентя, коло інтересів якої сформувалося навколо художнього життя театру на Подолі, однак не обмежується ним. Тому тематика статей Ю. Бенті торкається мистецтвознавчих, музикознавчих, театральних та літературних тем, де представлено інтерв'ю з відомими артистами української та зарубіжної сцени, критичні статті новітніх вистав та опер і балетів. Саме під час аналізу таких творів, як опера-балет В. Губаренка «Вій», балет «Клас-концерт» Михайла Мессерера, а також інтерв'ювання українського театального композитора Ю. Шевченка [18; 19], відмічаємо прагнення авторки до рівномірного вивчення музичної та хореографічної складових балету та надання ним рівнозначності.

Балетмейстери торкаються проблем балетної музики у контексті питань хореографії, композиторських рішень балетних образів (О. Карандєєва, Є. Коваленко, О. Петрик, О. Плахотнюк, М. Погребняк, Д. Шариков).

Сучасна українська мистецтвознавиця Марина Погребняк розглядає напрями театального танцю ХХ – початку ХХІ ст. Зосереджуючись на історико-культурних передумовах, крос-культурних зв'язках дослідниця обґрунтовує стильову типологію. Музична складова у наукових розвідках М. Погребняк є доповненням до хореографії.

Активно вивчає жанр вітчизняного балету, спираючись, перш за все, на власний багаторічний досвід артиста Олег Петрик. Дослідник поєднує історико-хореографічний ракурс дослідження трупі Львівського оперного театру опери та балету з трансформаційними процесами у хореографічному мистецтві взагалі. Концентруючись на хореографічній складовій, простежуючи у 1960-х роках «появу перших мистецьких зразків, у яких танець став головним виражальним елементом вистави» [78, с. 7]. Окремим питанням у наукових

розвідках дослідника є зіставлення новаторства та модернізації хореографічної складової сучасної вистави.

Чоловічий танець в українському балеті розглянуто у дисертації Олени Карандеєвої. Цікавий ракурс дослідження обрала авторка – крізь призму фемінності та маскулінності в художній образності. На прикладі творчості провідних солістів та артистів кордебалету чоловічого складу балетних труп київського, одеського, львівського, харківського, дніпропетровського, донецького театрів опери та балету авторка розкрила поняття маскулінності у танцювальному мистецтві. Дисертантка характеризує чоловічий танець, торкаючись й розкриття комічних образів [52, с. 7].

Праці сучасного балетмейстера та хореолога Д. Шарикова також можна віднести до міждисциплінарних. Він вивчає сучасний балет з позицій філософії, естетики, психології, мистецтвознавства, зокрема у проявах синтезу мистецтв як запоруки оновлення сучасного балету. Міждисциплінарний ракурс для вивчення хореографії він продовжує у колективній монографії «Розвиток сучасної хореографії. Кінознавство, культурологія, мистецтвознавство (соціально-комунікаційний аспект)» [118].

За останні роки з'явилася низка дисертаційних робіт, присвячених проблематиці балетного театру, зокрема українським балетам з авторською музикою. Серед них дослідження Анастасії Король «Жіночі образи в українських балетах», в якому проведено комплексний аналіз та окреслено аспекти впливу балету «Лілея» К. Данькевича на подальші балетмейстерські трактування цих образів у балетних виставах 50–80-х роках ХХ ст. Крім того, авторка дає визначення «українському балету», який презентує «сукупність усіх балетних вистав, створених в Україні; як діяльність вітчизняних творців балетного мистецтва в усій сукупності її проявів; вужче – стосовно балетних вистав української тематики створених вітчизняними композиторами, де проявляються світоглядні, етичні, естетичні, психологічні тощо особливості українців» [59, с. 3].

Цікавими з погляду визначення динаміки змін балетмейстерських, сценографічних, виконавських рішень у балетних виставах представляються

наукові розвідки танцівників-балетмейстерів Є. Коваленко, О. Плахотнюка. Дисертація Є. Коваленко присвячена проблемам балетного мистецтва на прикладі Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка доби незалежності. Крізь характеристику творчих постатей, виконавські традиції і балетні вистави дослідниця розкриває особливості балетного мистецтва. Описуючи постановку балету «Майстр і Маргарита», дослідниця характеризує музичну партитуру балету «4 симфонія Д. Шостаковича поєднується з творами Й.-С. Баха, Г. Берліоза, траурний марш Г. Малера – зі знаменитим канканом Ж. Оффенбаха, революційні пісні 20-х років – з ліричним танго А. П'яццолі, а вальс Й. Штрауса у сцені «Бал у Сатани» набуває дисонансного звучання. Солістка Національної опери О. Біхунова, яка виконує вокальну партію в композиції П. Гебріела «Passion» у сцені зваблення Іуди Нізою» [53, с. 162].

На прикладі балету «Лілея» К. Данькевича Є. Коваленко відтворює панораму постановок «Лілеї» на сцені Київського театру опери та балету (сьогодні – Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка). Дослідниця аналізує балет у контексті загального розвитку театру, побіжно торкаючись балетної музики [54].

Олександр Плахотнюк розкриває особливості балетних вистав не київського театру, а львівського. Хоча розглядає не тільки інтерпретації «Лілеї», а й балети В. Гомоляки «Оксана», В. Кирейка «Відьма». «Величний образ великого Кобзаря – безсмертний, могутній у своєму прояві, як і сам народ, який оспіваний ним. Безсмертна могутня сила його творів, їх образність, проникливість і всеосяжність, спонукають митців звертатися до його геніальних творів. Поетичне слово Т. Г. Шевченка як ніщо інше наближене до мистецтва танцю, до його виражальних засобів, мови і сприйняття. Стає зрозумілим прагнення українських митців, композиторів, балетмейстерів ХХ століття, періоду тотального контролю і боротьби зі всім, що виходило за межі офіційної ідеології, “інтернаціоналізму” і соціалістичної реальності, мати можливість втілити на сцені самотність української культури, показати традиції та фольклор народу, який був оспіваний у творах Т. Г. Шевченка, засобами мистецтва класичного танцю» [81, с. 174].



У подальшій науковій роботі О. Плахотнюк звертається до проблематики джаз-танцю як феномену художньої культури.

Стаття М. Погребняк торкається творчих пошуків Уільяма Форсайта і Мерса Каннінгема. Митці є представниками нових театральних-танцювальних напрямів. У роботах У. Форсайта і М. Каннінгема дослідниця зосереджує увагу на використанні у виставах рольової гри. Гра стає формою (методів) інтерактивних технологій. Це має вплив на побудову композиції сучасного театрального танцю. У цьому руслі цікавим видається творчість М. Каннінгема та народження нестандартних пластичних рішень, що відрізняє його від академічного балету. Тут згадується «метод випадковостей», або використання У. Форсайтом інтерактивної комп'ютерної інсталяції «Improvisation Technologies». У. Форсайт формує різноманітні геометрії танцю та несподівані лексичні новоутворення: «“grand battement” і “grand rond de jambe jete” зі зміщенням осі рівноваги, академічних “sisson fermee”, “поза attitude”, “заноски”, “fuette” з закінченням в невиворотне “developpe”» [86]. Авторка звертає увагу на «використання М. Каннінгемом комп'ютерної програми під назвою “Life Forms” (“Форми життя”), за допомогою якої можна по-перше, “оживляти” фігуру і створювати танець; по-друге, здійснювати взаємодію живих перформерів з 3D-моделями людських силуетів» [86]. Тож, у дослідженні М. Погребняк розкрито особливості хореографічного аналізу і взаємовпливу драматургічного розвитку від комп'ютерних технологій.

Цікавим напрямом дослідження балетного мистецтва є дитячі балети. Дослідниця Ю. Тодорюк пише про репертуарну політику всіх оперно-балетних театрів, українських балетів для дітей кінця ХХ – початку ХХІ століття. Авторка зауважує про кілька напрямів. Серед них «класична спадщина», балети радянського періоду (переважають вистави Г. Майорова), оригінальні балети на авторську та збірну музику. У Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей і юнацтва репертуар досить логічний відповідно назві театру. В Одеському національному академічному театрі опери та балету разом з хореографічною школою та Школою-студією класичного танцю Світлани Антипової репертуар відповідає віку виконавців. Дитячі балетні вистави

поповнюються новими виставами українських композиторів (Ю. Шевченко) [108, с. 367].

Звертаючись до зарубіжної періодики, можемо констатувати, що на музичну складову також звертають увагу не часто. Приміром, характеризуючи балет «Весна священна», який пройшов у Парижі 1913 року, у рецензії вказали виконавців, постановників, зокрема Вацлава Нижинського, а композитора не відмітили взагалі.

## **1.2. Загальнотеоретичні та методологічні аспекти дослідження комічного в балетній музиці**

Мистецтво кінця XX – XXI століть відрізняється суттєвими змінами художніх артефактів. Аналіз творів мистецтва не завжди ґрунтується на застосуванні класичних прийомів. Понятійно-категоріальний апарат досліджень оновлюється, що впливає на розширення джерельної бази з креативними підходами вивчення проблем. До музикознавчих досліджень залучаються міждисциплінарні підходи, що дозволяє сформулювати висновки з очевидною новизною. У сучасному музикознавстві наукові розвідки часто побудовані на перетині з теорією та історією культури і мистецтва, театрознавства та відповідної критики. Такі дослідження дозволяють формувати цілісну, об'єктивну картину явищ у мистецтві, особливо сучасному, які завжди є складними, суперечливими, неоднозначними. Не є винятком і балет, балетна музика та віддзеркалення комічного у балетній музиці, оскільки тут вступають в силу закони синтезу мистецтв.

На перетині музикознавства, театрознавства і балетознавства знаходить вивчення проблеми втілення комічного у музичній мові, яка фіксує балетні образи. Тому необхідним стало вивчення категорії комічного у різних прикладах гуманітарного знання.

Починаючи з досить раннього розвитку культури і мистецтва, дослідники комічного. Теорія комедії почалася з Аристотеля. Він вважав комедію невинним абсурдом. Про сміх він говорив як про його призначення для людей. У розділі «Поетики» Аристотель описав комічне як імітацію «пороку, пов'язаного з потворністю» думки, дії чи мови, «смішну помилку». Це може статися і при висміюванні моральної вади, тобто девіантної соціальної поведінки [167, с. 50]. Аристотель вказує, що Гомер першим в комедії зосередився в дії на смішному, не ганебному [10]. Філософ також розглядав комедію як «наслідування низьким людям» зі смішним, а не потворним. останнє на відміну від Платона, який вважав комічне у потворному. Аристотель характеризував комедію: «відтворення гірших людей, по всій їх порочності, у смішному вигляді. Смішне – частка потворного. Смішне – це якась помилка чи потворність, яка не завдає страждань і шкоди, як, наприклад, комічна маска. Це щось потворне та потворне, але без страждання» [10]. Аристотель дає етимологічне пояснення терміну «комедія» та її генетичний зв'язок з імпровізацією. [10]. У комедії фабула складена за ознаками правдоподібності з випадковими іменами на відміну від трагедії, де імена взяті з минулого [10]. Цікаві думки філософа щодо звернення видів мистецтва до ритму, слова і гармонії. На думку філософа, ці звернення так чи інакше впливають на вид мистецтва, на синтез чи звертаються окремість використання: «Одним ритмом без гармонії користується мистецтво танцюристів, внаслідок того, що ритмічні рухи зображають і характери, і дії [10]. Комедію Аристотель протиставляв трагедії, трагічному, що у подальшому зустрічаємо у Ф. Шіллера і Ф. Шеллінга. Отже, Аристотель вважав комедію втіленням смішного, не потворного, імпровізаційною за походженням.

У філософському енциклопедичному словнику комічне трактується як метакатегорія естетики, яка відображає конфлікт суспільно значимої форми в поведінці і діях людини з нікчемністю соціального і морального змісту цієї дії, що не загрожує суспільним цінностям і долається через сміх [58, с. 289]. Риси комічного містяться у несуттєвих, хибних або уявних цінностях «нікчемність яких усвідомлюється в процесі розв'язання комічного конфлікту» [58, с. 289].

Інтелектуальне почуття з розвиненим почуттям гумору свідчить про гнучкість розуму. У ФЕС наводяться приклади висловлювань Г. Гегеля, І. Канта тощо. Кожен з філософів має своє розуміння позицій комічного [58, с. 289–290]. Так, Г. Гегель вважав сутністю комічного у перевазі образу над ідеєю, найвищу розумну дійсність, як критерій комічного відхилення, протиріччя як джерело комічного та трагічного. Основними характеристиками комічного, згідно з Г. Гегелем, є випадковість і суб'єктивність [151].

Підґрунтям комедії, на думку Г. Гегеля, був світ, в якому людина зробила себе повним господарем всього для неї значущого. Це сутнісний зміст її знань і здійснень. Крім того, це світ, це відбувається руйнація всього несуттєвого. Обов'язковим буде протиріччя між значущістю форми і нікчемністю змісту. Протиріччя стосуються критики розуму, який впливає на комічність всієї ситуації [151].

Гегелівська теорія верховенства і панування знаходить відгук у Ж. Дерріда, коли він філософствував над коментарями Ж. Батая, доводячи, що «Абсолютна комічність – це туга перед безоплатною розтратою, перед абсолютним жертвуванням змісту» [148]. У І. Канта гумор, як позитив, є здатністю, талантом людини безпідставно набувати доброго настрою. Але це виявляє протиріччя між звичайним та незвичним, за певними принципами розуму [154].

Комічне може вивчатися й як процес, приміром процес подолання трагічного у данського філософа, теолога, основоположника екзистенціалізму Серен К'єркегора. На думку вченого, людина у стані розпачу може бути «безмежно комічною» [155].

Категорія комічного розглядалася у науці, зокрема філософії з XVIII ст. в аспекті суперечливості гумору, особливо по відношенню до логіки побудови гумористичного образу. Шотландський філософ Дж. Бітті зазначив сміх як «результат спостереження двох або більше нелогічних, невідповідних або безглузких частин або обставин, що розглядаються в одному складному об'єкті або групі» [140, с. 321]. Як доповнення до цього твердження, звучать висновки А. Шопенгауера про несумісність елементів, з яких виникає смішне [168].

Тож, розуміємо, що вивчення комічного тісно пов'язано зі сміхом. Він є логічною розрядкою від напруги. Це положення ґрунтується на інтерпретації гумору З. Фрейда. Вчений розрізняє гумор, комізм і гостроту. У його роботі гумор відтворено як «засіб вирішення психічної проблеми найпростішими способами, успішно випробуваними індивідами на самому початку життя» [149]. Це збігається з думками інших дослідників, приміром Е. Орінга, який бачив залежність гумору від сприйняття «відповідної невідповідності» («appropriate incongruity») [166, с. 210].

Звичайно, що комічне, гумор дуже часто стає об'єктом і предметом художнього образу. Англійський соціолог М. Малкей зосереджується на гумористичному образі, який не обов'язково підкорюється «правилам логіки». Від художньо-гумористичного образу не треба вимагати здорового глузду, законів поведінки. Вчений розглядав гумор у суспільному житті, що вимагав особливого середовища зі своєю мовою, які дозволять пояснити безліч суперечливих значень і смислів [160, с. 120].

У цьому річищі йде й визначення «комічного або комізму» у «Літературознавчій енциклопедії». У ній робиться акцент на веселому висміюванні «у художніх творах алогічних, інертних явищ, догматизованих процесів, вад характеру» [65, с. 508]. Нечуй-Левицький підкреслює, що гумор є «доброзичливо-глузливе ставлення до чого-небудь, спрямоване на викриття недоліків; уміння подати, зобразити щось у комічному вигляді» [75, с. 255].

Комічне у літературознавстві пов'язано з показом невідповідностей «значущості форми та нікчемного змісту, між метою та засобами, між внутрішньою порожнечою та пишною зовнішністю» [65, с. 508]. Цікаво, що нехтування естетичними категоріями прекрасного з втратою чуття міри, стосується тільки гуманітарної сфери, суспільних явищ, де домінує образ людини. Все неживе, що її оточує, може лише опосередковано втягуватися в комічне.

Втягування в процес «неживого» яскраво представляється у зовнішніх проявах художнього образу. Приміром, формування комічних образів у балетах, де у суб'єкті комічного завжди відчувається перевага над об'єктом висміювання.

Дослідник характеризував виконавську балетну майстерність, піднімав питання про гротескні характерні танці та пантоміму окремих майстрів початку ХХ ст. На прикладі балеруна Чекригіна, який виконував роль Карабосс, артист використовував різні кроки: від накульгування до швидкого танцю з неймовірно довгим шарфом, який ставав візуальним елементом гумору. Відтворюючи образ матері героїні «Марної обережності» актор перевтілювався до непізнаваності за допомогою грації та кокетства [65, с. 508]. Так «неживі предмети» одягу виконавця допомагають зробити більш рельєфним, не забуваючи й про хореографічні рухи, музичну акцентованість у ритмі. Крім того, у комедійних балетах з ХІХ століття можна було зустріти стилізовані смугасті штани тогочасних чепурунів [65, с. 508].

У літературній енциклопедії художній образ, який визначений як комічний, отримує додаткові рішення від несподіваної невідповідності «очікуваного і дійсного в контакті людини з суспільством, між прогнозованою і справжньою розв'язкою комічної ситуації динамізує почуття і емоційну напругу, підтримує увагу учасників комічної ситуації (багато важать інтрига, перипетії)» [65, с. 508]. Художній комічний образ постає по-новому, коли ситуація чи подія є недоцільною, недоречною, досить абсурдною з погляду суспільних правил. Ці відхилення породжують різні комічні рішення. Протиріччя між природнім і тим, що видає себе за органічне, також підкреслює ситуації комічного.

Сучасних теорій комічного досить багато. Німецький філософ і соціолог Гельмут Плесснер розглядає комічне як реакцію на амбівалентність людського існування. Німецький англіст, літературознавець, засновник рецептивної естетики Вольфганг Ізер характеризує комічне через певну ситуацію, яка дозволяє іншій перекинутися». «Теорія поля комічного» Роберта Гернгардта оформилася від його редакторства сатиричного журналу *Pardon*, де він був одним із співзасновників додатку *Welt im Spiegel* (1964 р.). Він мав на сучасну гумористичну літературу. Поетичні лекції Вільгельма Дженазіно (*Über das Komische*) та його численні коментарі, критика комізму у творчості Макса Голдта. Комічне, як філософська категорія, характеризується естетичним освоєнням світу. Але тут обов'язковою

складовою є сміх без співчуття, страху і пригнічення. Комічність виявляється у розбіжності між змістом і формою з претензією на відповідність мети та засобів її досягнення.

Серед засобів творення комічного можна виокремити висміювання історично обумовленої невідповідності певного соціального явища, діяльності та поведінки людей, їх традицій і звичаїв об'єктивному плину речей і естетичному ідеалу прогресивних громадських сил [113]. Із цього погляду цікавою є творчість Мольєра, в якій виник жанр «комедія-балет». Він характеризується як театральний жанр, в якому приймав участь король та його наближені. Цей особливий жанр дозволяв поєднати балет з комедією. Сюжет розкривався танцювальними «виходами» (*entrées*) з обрамленням їх комічними сценами. Поєднання діалогу, танцю, пантоміми, інструментальної, вокальної музики сприяло посиленню сатиричного елемента, втіленню гротескно-комічних образів. Актори трупи Мольєра виконували комедійні сцени. Балетні сцени виконувалися аматорами, включаючи короля та його наближених [113].

Хоча й перша комедія-балет Мольєра за сюжетом п'єси «Настирливі» (фр. «*Les fâcheux*») позбавлена інтриги. Її основу складають розрізнені сценки, але у співпраці з композиторами Жаном Батістом Люллі, Марком Антуаном Шарпантьє, балетмейстером П'єром Бошаном, було яскраво втілено світських франтів, гравців, дуелістів, прожекторів і педантів. Їх сатирико-побутові характеристики були влучно представлені у музиці. Нові реально-побутові образи з'явилися у цих комедіях-балетах. Вони отримали гротескно-комічне втілення замість попередніх умовних, пасторально-міфологічних [56, с. 261].

У творчості Мольєра, зокрема п'єси, а в подальшому комедії-балеті «Браке мимоволі» (*Le mariage forcé*, 1664) вдалося підняти на інший щабель синтез комедійного і балетного елементів. Шутовські балетні інтермедії вдало доповнили псевдоантичну лірико-пасторальну фабулу у виставі «Принцеса Еліди» (*La princesse d'Elide*, 1664). Філолог С. Мокульський поділив комедії-балети на дві тематичні групи: фарсово-побутові та пасторально-міфологічні. У побутово-сатиричній комедії балет підпорядкований розкриттю змісту засобами

театру, слову, вокалу. В іншій групі зміст творів розкривається ще й музикою й пластикою.

Якщо Мольєр залишився в історії, як засновник комедії-балета, то французький танцюрист і хореограф Жан Бершер д'Доберваль, під впливом Новерра, його теорій бойового балету, став відомим завдяки комедійним балетам. Ці балети розповідали про звичайних людей з гумором, зображуючи сентиментальні ситуації [159]. Грунтуючись на ідеях Новерра, Доберваль створив комедійний балет як форму нового хореографічного жанру. Особливо це стосувалося певного кола образів та художніх прийомів. Персонажі наділені реальними рисами. Вони діють у реальних обставинах, розраховуючи на власні сили та винахідливість. Вони не кличуть на допомогу богів чи героїв. У балетній виставі Доберваля на сцені опинилися народні представники. Хореограф звернувся до соціальної тематики. У балеті «Дезертир» порушив проблему продажу у солдати селян-бідняків [159].

Доберваль звільнився від персонажів та героїв XVIII століття і втілював на сцені живих людей з пристрастями і недоліками. Особливе місце в його постановках займали народні танці, пантоміми та природні людські жести. Народні танці визначали місце, час, дію, національну приналежність героїв та характери дійових осіб. Вистави Ж. Доберваля часто висвітлювали комедійні ситуації. Засобами пантоміми, яка була у Ж. Доберваля органічною та життєвішою, розкривалося сценічне дійство, драматургія вистави.

Як і багато років тому, сучасні дослідники звертаються до вивчення комічного, звичайно, не тільки у балеті. Польський естетик Б. Дземідок у книзі «Про комізм» [37, с. 27–28] систематизує шість груп, які відтворюють об'єктно-суб'єктні відносини. До першої групи відноситься теорія негативної властивості об'єкта осміяння, за яких комічне виникає при усвідомленні переваги суб'єкта над комічним об'єктом (Аристотель, А. Адлер, І. Д. Бейль, Ш. Бодлер, Т. Гоббс та ін.). У другій групі «комічне у теоріях розрядки з афектом виникнення від дозволу напруженого очікування ніщо пов'язано з працями вчених попередніх століть (Аристотель, Квінтіліан, Кант, Спенсер, Фрейд, Хорні, Берн, Лоренц,



Кестлер та ін.). Наступна третя група розкриває комічне у теорії протиріччя, що пов'язано з суперечливими сутностями (Шопенгауер, Гегель, Фішер, Чернишевський, Лемке). У теоріях деградації комічне стає моральною оцінкою відсталого, віджитого (А. Бейн, А. Бергсон, Вітвіцький, Стерн) (пункт 4). До різновидів теорій відноситься теорія контрасту. Тут презентують комічне як реакцію на дисонанс явищ одного порядку (Гефлінг, Кант, Ліппс, Локк, Ж. Поль) (пункт 5). Теорії відхилення від норми трактують комічне як сприйняття явища, що не відповідає нормі (Дземіздок, Еліот, Крос, Мілтон-Нейхем, Обуе, Тшінадлевський) (пункт 6) [37, с. 27–28].

З другої половини ХІХ – початку ХХ століття гумор отримує різні визначення в естетиці. Французький філософ Анрі Бергсон пише про значущість комічного в есе [20]. Три розділи присвячені комічному взагалі, комічному у мові та комічному у характері. Крізь комічне у формі, комічне у русі: причинно-наслідкові зв'язки. Розсіяна людина не є комічною просто своєю відсутністю, вона пояснюється присутністю особистості у цілком певному, хоч і уявному середовищі. Для оточуючих це є комізм ситуації. Глибокий комізм романтичної мрійливості Дон Кіхота у гонитві за химерою. Багато комедій називаються загально: Скупий, Гравець. Треба тісно об'єднати кумедний порок з людськими особистостями.

Від комізму форм А. Бергсон переходить до комічного в жестах та рухах. Пози, жести та рухи людського тіла смішні остільки, оскільки це тіло викликає у нас уявлення про простий механізм [20]. На прикладі різних образів А. Бергсон доводить прийоми комедії. Образ пружини, яка стискається, розтискається і знову стискається. Тут сутність – повторення слів, один із звичайних прийомів класичної комедії.

Бергсон показує подвійність дійової особи, яка коливається між двома протилежними рішеннями. У комедіях автор намагається уособити ці два протилежних рішення. Наступна ситуація містить обов'язковий абстрактний образ, схему, механізм, який поступово розкручується, намотується, прискорюється в дії призводить до неминучих результатів. У комедіях стільки

сцен, які віддзеркалюють ці дії. Механічна комбінація зазвичай оборотна. Вона повертається до свого вихідному пункту. Ситуація смішніше, коли механічна комбінація діє колоподібно і всі старання дійової особи, в силу фатального зчеплення причин і наслідків, наводять його просто на колишнє місце.

У французьких балетах початку XVII ст. були яскраво виражені національні риси, сцени з народного життя, національний гумор у гротескових балетах-маскарадах Генріха IV). Пізніше і французький балетний танцюрист, балетмейстер і теоретик танцю Ж. Новерр реалізував різні вияви ігрового начала в авторських *entrees* комедійного характеру. Він писав про танці, які «у характері» набули вишуканої віртуозності: «<...> я намагаюсь надати моїм творам шляхетність епопеї і грацію пасторальної поезії» [163, с. 41]. У Ж. Новерра починається історія характерного танцю у тому розумінні, як зараз. Балетмейстер відмовляється від маски, візуалізує костюм, комічні жести і класифікує балетні танці, відділяючи від буфонади і маскараду. Структурними елементами балетної вистави визначилися «характерні танці», серед яких *entrees* комедійно-гротескного характеру. У Ж. Новерра благородна, шляхетна лексика та «досить проста хореографічна мова з рисами національного жанру, особливо коли мова йде про селянське життя. З приводу втілення образів навколишнього життя, то для класичного балету це не характерно. Є небагато винятків комедійних балетів, приміром «Марна обережність». За спогадами та за спостереженнями реформ Луї де Каюзака і лібретиста Рамо, Новерр вважав балет передачею драматичної дії з розвагами, зображеннями пристрастей, народних звичаїв та звичаїв. Щодо музичної складової, то Новерр бачив роль композитора у відображенні природних логічних послідовностей: «експозиція – розвиток – розв'язка». Обов'язкова танцювальна природність і виразність, а не техніцизм чи не виправдана віртуозність. Що у подальшому зустрічаємо в працях дослідників «танець включає виконавську «техніку» жонглерів, акробатів, що на початку було характерно для театру «низового». Його представниками були різні люди: від рабів до непристойних громадян. Зазначені елементи танцювальних рухів мали дивувати публіку, але ази класичного танцю формувалися у цих нижчих

прошарків народонаселення. Новерр цінував музику. Приміром, йому імпонувала музика французького композитора і теоретика Жан-Жозефа Родольфа гармонійним синтезом між французькою традицією від Жана-Марі Леклера, Жана-Філіпа Рамо, Жана-Жозефа де Мондонвіля та італійським стилем. Останній йому достався від Жомеллі. Новерр знаходив у цій музиці витонченість, хореографічну різноманітність і театральність [165].

Щодо визначень «балетної музики», то монографічних досліджень в українському музикознавстві немає. Тому виникла необхідність у зверненні до довідкової літератури.

Окремі відомості про балетну музику містяться у довідкових виданнях. Вони представляють значну цінність з інформацією про балетні вистави, зокрема музику цих вистав у світовому контексті. До таких належать «Балет. Енциклопедія», «Музичний енциклопедичний словник» (1966, 1990), «Музична енциклопедія» у 6-ти томах, «Театральна енциклопедія», «Українська музична енциклопедія».

У «Музичному енциклопедичному словнику» (1966) визначення «балетна музика» відсутнє, а зміст статті «Балет» обмежується термінологічною інформацією, розкриттям особливостей музично-театрального жанру з трансформаціями протягом століть. У більш новому виданні «Музичний енциклопедичний словник» (1990) зміст статті «Балет» доповнюється відомостями про музичну складову балетів в історіографічному контексті. У перших французьких балетах музичну основу складали народні та придворні танці, які входили до старовинної сюїти [137, с. 51]. Поступово балетну музику почали писати композитори XVII–XVIII ст. (Г. Ф. Гендель, Ж. Б. Люллі, Г. Персел, М. Ф. Рамо). У реформаторській діяльності Ж. Ж. Новера музика стала активною дійовою основою. У романтиків балетна музика отримала активний розвиток (А. Адан, Л. Деліб). У інших композиторів (Ч. Пуньї, Л. Мінкус, Р. Дриго) балетна музика дещо спрощено, більш ритмізовано і узагальнено розкривала образи. У словнику увагу приділено балетному жанру і побічно балетній музиці у історії

розвитку балету. У словнику перелічено імена композиторів, назв балетів як основні етапи розвитку жанру. Цей перелік закінчується 70-ми роками ХХ ст.

Стаття «Балет» у Британській енциклопедії не дуже розлога, але з концентрованою інформацією. У її наповненні розкриваються особливості взаємодії музики і хореографії та виокремлюються їхні різні види: від ролі музики як акомпанементу балетній виставі до розкриття хореографією глибокого змісту музики [136]. Найкращими зразками балетного мистецтва вважається ідеальне взаємопроникнення музики й хореографії. Важливим етапом технічного розвитку танцю стала інструментальна музика (ХVІ ст.). Особливості сюїтної форми у лютневому виконавстві також мали вплив на чергуванні танців за темпом і динамікою (плавні, швидкі, динамічні). Відштовхуючись від музики, балетмейстери вибудовували чіткі лінії та карбовані композиції «фігурних танців» [136]. Балетна музика комедій часто ґрунтувалася на фольклорі. У хореографії також відображалися картини, характерні для народного життя.

Музика, як живописно-зображальна складова балету, проголошувалася на початку творчого шляху у французького артиста і балетмейстера Жан Жоржа Новерра, який вимагав від композиторів «такої музики, яка відповідала б кожній ситуації і кожному почуттю» [163]. У балеті Ж. Новерра «Дрібнички» на музику В. А. Моцарта балетні сцени були зроблені на кшталт художників А. Ватто і М. Ланкре. Але в подальшому Новер ратував за логіку музичних контрастів, яка б мала скасувати строкатість вставних номерів і єднала балетні дії [163]. У цьому балеті Новерр із гумором та іронією представив стару стилістику танців, що у подальшому спонукало до висновку про розлуку з минулим, яке супроводжується сміхом. Балет був названий комічним [163]. Тож, починаючи від реформи Новерра до середини ХІХ ст. форми балетної музики стабілізувалися. Вона підкорялася загальним танцям, які завершували ходи-марші, вальси, польки, галопи. Крім того, затвердилася структура танців солістів (гран па, па д'аксьйон, що включали *adagio*, варіації та коду.

На відміну від попередніх видань, в енциклопедії «Балет» присутня стаття «балетна музика» з розкриттям її особливостей. Акцентовано на тому, що у

балетному театрі існувала традиція ставити хореографічні вистави на спеціально написану музику. Часто балетмейстер безпосередньо приймав участь у роботі над музичною партитурою для одночасної розробки планів постановки і балетмейстерських рішень. На початку ХХ ст. М. Фокін став підбирати для своїх вистав симфонічну музику, не призначену для танцю. Ця практика існує досі.

У цьому енциклопедичному виданні «балетна музика» розкривається як музика «призначена для втілення хореографічної вистави, складова балетного твору. Її характерна риса – орієнтація на емоційний характер і моторику танцювальних рухів, зв'язок із сценічною дією» [138, с. 48]. Автор статті простежує витоки балетної музики, які виходять з синкретичних жанрів первісного мистецтва, підкореного елементам драматичної дії з танцями, співом, інструментальним супроводом. Процес становлення самостійної балетної музики пов'язаний із виокремленням самостійного балетного жанру в Італії, Франції протягом ХІV–ХVІ ст. [138, с. 48].

Супровідна й змістова роль музики до балетних вистав розкривається у виданні «Театральна енциклопедія» (стаття «Балетна музика»). Цікавим є її розподілення: на танцювальну й музику супровідну пантомімі [139, с. 145]. Розкрито й особливості танцювальної музики з чітким ритмом, відносною закінченістю форми. Музика, що супроводжує пантоміму має більш вільну структуру, для неї більше характерне драматичне навантаження [139, с. 145]. Балетна музика різноманітна за будовою і масштабами. Вона характеризується невеликими побудовами, схожими на народні зразки, що обумовлено її історичним розвитком; так і масштабними формами, що пов'язано із елементами симфонізації.

У балетній музиці ХІХ і ХХ ст., яка все більше набуває ознак симфонізації, виокремлюється лейтмотивна система, якою наділені дійові особи: лейтмотиви, лейтгармонії, лейттембри. Звичайно, що це стало можливим у балетах П. Чайковського, І. Стравінського, С. Прокоф'єва. Хоча у першій половині ХІХ ст. авторська балетна музика (Н. Габриеллі, А. Гировець, М. Карафа, Т. Лабарр, Шнейцгоффер) до танців мала супровідний характер, була зручною для танців і

складалася з простих жанрів (вальс, полька, мазурка, галоп, полонез). Особливого значення у балетній музиці набував фольклор. Приміром, у балеті угорського композитора Б. Бартока «Дерев'яний принц» (1917) яскраво поєднані народні пісенно-танцювальні мелодії з гротеском. У музиці Бартока осмислення таємничих природних сил, оживлення природи, розкриваються через мелодійну романтичність з додаванням мелодійно-гротескних структур експресіонізму. Композитор зберігає симфонічний баланс і музичну переконливість.

Що стосується написання балетів у дусі комедій, то їх не так багато і вони написані за комедійними сюжетами К. Гольдоні «Уявний наречений» (1946) М. Чулакі; за В. Шекспіром «Віндзорські пустуни» (1942) В. Оранського [139, с. 148].

Отже, на основі вивчення довідкової літератури визначення «балетна музика» включає в себе спрямування до розкриття музичними засобами змісту хореографічної вистави, емоційне відображення характеристики дійових осіб.

Про це було відомо із історії українського балетного театру. Первинні форми балетного жанру на теренах України датуються XI ст. у виступах скоморохів. Гра артистів на музичних інструментах зі співом, жартівливими діалогами, пантоміми з танцями залишилися у письмових джерелах (1068). У Київській Русі скоморохи розважали публіку музикою, співом. Засоби балетного мистецтва, акробати, музиканти з музичними інструментами зафіксовані у зображеннях на фресках Софії Київської (1037).

Розкриваючи історичний шлях театралізації «низового» танцю епохи Відродження, згадуються танець «мореска», який входив до комедії масок (*commediadell' arte*) в Італії. У ході самого танцю здійснювали «дикі» кривляння, стрибки та піруети. Відомо про іспанську сюжетну танцювальну сценку «мореску» (мавританську «пляску»). В Англії її називали «маскою». У «Моресці» гротескно представляли маврів – населення Мавританії [161, с. 165–174].

Втілення комічних образів, ситуацій у музичному мистецтві стає предметом вивчення музикознавців. До проблем, які висувують науковці відноситься цілий

корпус музикознавчих досліджень сміхової культури (П. Берков, Б. Бородин, Г. Григор'єва, Л. Данько, Т. Ліванова, І. Сікорська, В. Сумарокова, М. Черкашина-Губаренко). Дисертаційна робота О. Соломонової «Сміховий світ російської музичної культури» розкриває окремі аспекти театральної практики в контексті аналізу позамузичної художньо-сміхової діяльності.

Доречним виявляється згадати про розділ театрального танцю на три види: серйозний, гротескний та сценічний, який зробив англійський балетмейстер і теоретик балету Дж. Уївер у «Короткому трактаті про час і ритм у танці» (1706). До речі, він звернув увагу на зв'язок рухів і музики. У «Досвіді про історію танцю» (1712) він акцентував критерії природності характерів та правди почуттів, проголосив виховне значення балету [136].

Вчена Олена Зинькевич акцентує увагу на сміховій парадигмі української музики як «родовій рисі українського характеру» [48, с. 361]. Традиція української комічної опери композитора С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (1863) була перервана до 80-х років ХХ ст. «з усього різноманіття сміхових реєстрів і відповідних форм комічного на майже півторавіковому часовому просторі української музики виявляється лише, в основному, сміх “розважальний”, “веселий”, пов'язаний з жартівливими формами комізму, - у вигляді вкраплень запальних гопаків або забавних сцен у “серйозний” (трагічних, героїчних, ліричних тощо) контекст. Тож, вибудувати сміхову парадигму української музики доводиться виключно на матеріалі останньої третини ХХ ст.» [48, с. 362]. Вчена пояснює ситуацію з різних сторін від ХІХ ст., спираючись на документи і праці видатних вчених, письменників, психологів тощо. Повертаючи до сміхової національної культури, українська музика «відновлює генетичну пам'ять і формує свою традицію музичного сміху, своєрідно повторюючи свій шлях в історії, надихаючись народним сміховим світом («Ярмарок на Поділлі» в опері-балеті В. Губаренка «Вій», 1980), і в лицедійстві бурсаків (Пролог, там само), і в бурлескній травесті І. Котляревського (рок-опера С. Бедусенка «Енеїда»), і в просвітницькому дидактизмі комедій Г. Квітки-Основ'яненка (опера В. Губаренка «Сват мимоволі», 1982), і в С. Гулака-Артемовського (балет

В. Зубицького «Запорізькі жарти», 1985), і звісно, у Гоголя (фольк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті», 1979, його ж балети «Майська ніч», 1986, і «Ніч перед Різдвом», 1990), вже згаданий «Вій» В. Губаренка та його ж балет «Майська ніч», 1988)» [48, с. 369–370].

У балеті Є. Станковича «Ніч перед Різдвом» (1990), за спостереженнями Олени Зінькевич, присутні закони кінематографу з розподіленням на кадри, які формують монтажний ланцюг: «Солоха і Чорт, у Оксани, Солоха і Голова, у Оксани, Солоха і Дяк, Вулиця, Солоха і Чуб. Ці монтажні ланцюги динамізують дію, додатково розцвічують його контрастами гротеску і лірики, камерних і масових сцен (на мові монтажу – крупних і загальних планів) [47, с. 148]. «Суто веселий балет», – слова Зінькевич про балет Станковича зі всеосяжним гоголівським сміхом, «зі всіма його “регістрами”: від легкої посмішки до розкотистого реготу, від простодушних веселощів до гострого гротеску» [47, с. 149]. Для формування атмосфери веселого свята, комічних образів і ситуацій композитором використана звукова палітра, що ґрунтується на застосуванні різних прийомів у деревних духових (зліти, трелі), ритмоформули танців, лейттеми у зіткненні, нанизування темброве, невідновність цитування класики тощо. Головну роль у формуванні вільно-веселого обліку балету грає використання Є. Станковичем спектру сміхової образності: «карикатурне перебільшення і різні прийоми пародії, гротеск і комічне травестування, фамільяризація...» [47, с. 155].

Інші дослідники (О. Гресь, М. Загайкевич, Б. Кокуленко, С. Черненко, І. Шевчук, Е. Яворський) пишуть про балет як жанровий різновид – балет-пастиччіо, де у музиці та хореографії балету полістилістично об'єднані різноманітні техніки, що забезпечують розкриття відвертого гротеску образів, пародійність ситуацій, тонку натхненну лірику. Аналізуючи музику балету, дослідники виокремлюються жанрово-побутові, характерні, комедійні сцени, бально-дансанти епізоди, що формують яскраву драматургію і виразну образність вистави.

Дослідниця Ольга Соломонова розкриває потенціал синестезійних процесів у танцювальній музиці (на прикладі вітально-сміхових текстів). Спираючись на



концептуальні положення Б. Галєєва, де «синестезія є соціокультурним феноменом з безпосереднім впливом на музику, О. Соломонова відпрацьовує інтонаційну лексику зі стародавніми синестетичними конотаціями, що розповсюджено й у гумористично-танцювальній сфері.

Аналізуючи скомороше мистецтво дослідниця О. Соломонова виділяє такі його головні функціональні ознаки: синкретизм діяльності: скоморохи-музиканти (співачи, виконавці на різних музичних інструментах), актори комічного амплуа, танцюристи, акробати, фокусники, жонглери, кукольники, дресирувальники, автори-імпровізатори. Виконавський синкретизм як нерозривний з первинною єдністю слова, музики, моторно-пластичного і драматичного компонентів. Тож, у виконавській манері скоморохів домінують імпровізаційність, спів у синтезі з декламацією, що додають особливої енергетики звучання, демонструють акторське вміння відтворювати різні звукові комплекси [97, с. 17].

Сміхова культура досить широко характеризується в різних жанрах, приміром Ірина Горбунова звертає увагу на особливості втілення сміхової культури скоморохів у сучасній українській музиці (на прикладі симфонічної картини Сергія Турнеєва «Награвання»).

Отже, можемо констатувати, що гумор, пов'язаний із втіленням комічного, формуванням комічних образів, у композиторів знаходить форму вираження у лейттемах. Гумористична або гротескна сцени містять коріння у відношенні композиторів до народної творчості як матеріалу органічного і живого. Цей матеріал композитори використовують не тільки у вигляді обробок, а відносяться до нього творчо. Починаючи від багатообразних інтонацій, крізь інструментальні запозичення (бандура, басоля, скрипка, ударні інструменти), тяжіють до мелосу, ритмічної ясності, до танцювальної народної стихії.

Однак питання розгляду балету як синтезу музичної та хореографічної складових із акцентом на елементах комічного в балеті Ю. Шевченка «Буратіно і Бармалей» досить побіжно аналізує О. Афоніна [15] в контексті огляду низки балетів українських композиторів. У монографії О. Афоніної розкривається процес роботи з текстами, які потрапляють в умови пародії, внаслідок

потрапляння античного міфу у нові умови. Як приклад такого поєднання стає опера «Орфей у пеклі» Жака Оффенбаха (1874). Композитор оригінальним способом зіставляє лібрето Ектора Крем'є і Людовика Галеві. Лібретисти замінили античність XIX століттям. Вічні цінності довели до саркастичного виду. Боги, які були присутні в дії, танцювали канкан разом із учасниками подій. Цитування богами, що, звичайно, порушило усі звичні традиції. У музичній мові також композитором було використано пародійне цитування досить відомих музичних номерів, зокрема французької «Марсельєзи» [11, с. 124].

Авторка пише про прийоми продукування пародійного чи комічного ефектів через музичну цитацію в балеті «Карнавал тварин» (1886) [11, с. 122]. Сюїта «Карнавал тварин» (1886) К. Сен-Санса мала запозичення з різних творів інших композиторів. Ефект комізму у номері «Черепахи» досягається цитуванням канкану в уповільненому темпі. Черепахи сприймаються у комічному вигляді. Оскільки черепаха є символом повільного плазуна, а французький танець канкан навпаки, енергійний і швидкий. Тож, цитування у новому вигляді відомого мотиву формує комічне відношення до балетного образу. Крім того, у відношенні до балетних рухів, образ черепахи з кістковим панциром є абсурдно-комічним. Черепаха не в змозі показати рухи тіла, а канкан – танець з розкріпаченими рухами. Тож, тут комічне присутнє як у музиці, так і в хореографії. У музиці комізм досягається через метроритмічну зміну, уповільненість темпу, у хореографії – через невідповідність образу та балетних рухів. З п'єсою «Слон» композитор поступає майже так, як із Черепачами. Тільки тут ще грає роль тембр і регістр інструментів. Мелодія вальсу танцюючого Слона запозичена з танцю сильфід із «Засудження Фауста» Берліоза і «Скерцо» Ф. Мендельсона з комедії «Сон літньої ночі». Мелодії в оригіналі виконуються у високому регістрі, у танцюючого слона вони звучать у низькому регістрі, тим самим створюючи комізм ситуації [11, с. 123].

Тож, комічне у музиці, зокрема балетній, розкривається через ефектні темброві комбінації, вкраплення до музичного матеріалу підкреслено примітивного, що фіксує кумедні сторони явищ, виявляє протиріччя у

навколишньому середовищі. Часто балетна партитура структурно примітивніша, барвистіша, опукліша та яскравіша. Поєднання різнорідного музичного матеріалу, приміром відомих класичних, народних мелодій з серйозним симфонічним розвитком, підкреслюють комізм ситуацій.

Основний принцип гумору в музиці заснований на презентації звичного, банального у незвичайному та несподіваному ракурсі. Тут згадується перший комічний балет «Марна обережність» французького танцівника і балетмейстера, учня Ж.-Ж. Новерра, творця комедійного балету. Музика спеціально до балету не складалася, Ж. Доберваль використовував французькі народні мелодії. Це може бути щось просте, приміром народна пісня чи танець, які претендують на офіційне, перебільшене за значенням або у спотвореному вигляді, доведення логічного до абсурду чи карикатурності. У музиці комічне буде відображатися у назві твору. У відтворенні комічного у музиці часто можна спостерігати невідповідності темпу, ритму, регістру.

Гумор у музиці може бути пов'язаний з комічним текстом – в опері, опереті, пісні. Але інструментальні твори також можуть містити елементи гумору, жарту, позитиву. Як правило, це зазначено у назві твору, або його програмі.

Кінець XX – початок XXI ст. відзначений появою комічних балетів. Так балет Юрія Шевченка «За двома зайцями», за визначенням Т. Поліщук, «комедійна історія про збанкрутілого спритного цирюльника, який шукав вихід зі скрутного фінансового становища шляхом «вполювання» багатой нареченої, перетворилася у трактові танцівників Національної опери на сучасну музичну виставу з яскравими костюмами, декораціями й гротесковими персонажами» [89].

Звернення до теоретичних досліджень у галузі музичної культури і мистецтва, зокрема специфіки українського балету відбувається на прикладі сучасної творчості. Культурологиня Світлана Садовенко розглядає балет Юрія Шевченка «За двома зайцями» з погляду театральної мови, яка включає музику до вистави. Авторка відзначає, що спрямованість музики композитора до оптимізму «набуває психотерапевтичних характеристик, допомагаючи пережити складні реалії життя та відновити віру в справедливість, що є особливо актуальним у

реаліях сьогодення. Композиторська творчість Юрія Шевченка на прикладі балету «За двома зайцями» виступає самобутнім феноменом сучасної музичної культури й становить значну складову української культури та мистецтва» [94, с. 229].

Молода дослідниця О. Король пише про особливості комічного балету Шевченка, відмічаючи, що «Гостра характерність партій підсилена «мікстовою» танцювальною лексикою, що увібрала елементи класичного та українського народного танцю, вільної пластики, акробатики, надмірно натуралістичні побутові рухи, укрупнену карикатурну міміку тощо. Комедійні вистави сприяли розширенню образного діапазону жіночих партій українського балету» [59, с. 143].

Тож, часто комедійність, комічність при втіденні в балетних образах пов'язана з рухами. На це звертає увагу й дослідник Д. Десятерник у творі М. Бежара «Шинель», характеризуючи його як комедійний. Автор зауважує, що текст Гоголя настільки насичений сенсами, що дозволяє будь-які інтерпретації: «Партію Акакія Акакієвича виконував Жиль Роман, наділений характерним, на межі з гротеском, обдаруванням» [36]. Критик відзначив пластичність танцівника, яка нагадала йому Чарлі Чапліна, особливо в ході [36].

Отже, відзначено загальнотеоретичні та методологічні аспекти дослідження комічного в балетній музиці.

## Висновки до розділу 1

Методологічною основою дослідження послужили роботи провідних вітчизняних науковців (І. Драч, М. Загайкевич, О. Зінькевич, О. Зінич, Г. Полянська). На основі визначень доповнена дефініція «балетна музика» як складна, багатофункціональна система, яка підкорена лейтмотивам, законам розвитку симфонічної музики, взаємозалежності балетної музики та драматургічного розвитку вистави. У сучасній творчості українських композиторів віддзеркалюються симфонічні впливи (В. Губаренко, Є. Станкович, Ю. Шевченко). У балетній музиці композиторів відчутний вплив постмодернізму зі стильовою грою, зі зверненням до різних шарів музичної історії: партесного співу, буфонної лексики, українського народного та міського мелосу. Особливістю сучасної балетної музики розглядається «музикальність» літературного джерела, яка провокує органічну «дансантизм, танцювальність» (О. Зінич). У написанні балетної музиці домінує виконавська танцювальна зручність з чіткістю у метроритмічній організації, жанровому акцентуванні, використанні формул танцювальних жанрів, квадратність, симетрія композиційної структури тощо.

У роботах представників музикознавчої школи сформувався літературно-описовий метод дослідження, зокрема з використанням балетної термінології.

Ґрунтуючись на визначеннях «комічного» у філософії, культурі, мистецтві, виокремлено протиріччя між значущістю форми і нікчемністю змісту, між критикою розуму і комічністю ситуації, перевага образу над ідеєю, випадковість і суб'єктивність (Аристотель, Г. Гегель, Ф. Шиллер, Ф. Шеллінг). Протиріччя між звичайним та незвичним, побудований за певними принципами розуму, гумор – це позитив (І. Кант). Визначено питання логіки побудови гумористичного образу (Дж. Бітті, Е. Орінг), яке пов'язано зі сміхом від спостереження кількох нелогічних, невідповідних або безглузких частин чи обставин; про несумісність елементів, що сприяють появі смішного (А. Шопенгауер); гумористичний образ без залежності до правил логіки (М. Малкей). Проблеми інтерпретації гумору,

комізму, гостроти відтворено у З. Фрейда. Інший бік комічного у викритті недоліків, поданні чи зображенні доброзичливо-глузливого ставлення (І. Нечуй-Левицький).

Виокремлено риси комічного у відношенні до історичної невідповідності певного ідеалу сучасності: від соціального явища, народних чи національних традицій і звичаїв до людської поведінки людей.

Обґрунтовано, втіленням комічного, формування комічних образів у музиці знаходить форму вираження в лейтмотивній системі. Часто комічний образ (гумористичний образ, гротескна сцена) мають коріння у народній музичній, хореографічній формах. Фольклорний матеріал стає основою для обробок чи творчого, авторського використання. Як правило, фольклор пронизує мелодії, ритмічну організацію авторського тексту. Фольклор часто проникає в інструментальну, оркестрову тканину через запозичення виконавської манери (бандура, басоля, скрипка, ударні інструменти). Авторські тексти тяжіють до фольклорного мелосу, ритмічної ясності, до танцювальної народної стихії.

На основі робіт дослідників-хореографів (М. Коростильова, Л. Маркевич, Д. Шариков та ін.) зазначено, що балетна партитура структурно примітивніша, барвистіша та яскравіша. Це відбувається через поєднання різнорідного музичного матеріалу, приміром відомих класичних, народних мелодій з серйозним симфонічним розвитком, що підкреслює комізм ситуацій чи розкриває комічний образ. У наукових роботах хореографів-постановників домінують питання, безпосередньо пов'язані з хореографією вистави, аналізом окремих елементів, рухів, композицій. Музична складова вистава часто залишається поза увагою дослідників.

Обґрунтовано, що комічне у художньому тексті близько до процесів деформації стандартів класики як у музиці, так і в хореографії. У музиці це пов'язано з введенням діаметрально протилежного звичному: замість швидкого темпу – повільний, замість високого регістру – низький, замість гучної динаміки – тиха. Головне, щоб заміна викликала комізм ситуації чи загострювало сприйняття музично-хореографічного образу.

## РОЗДІЛ 2

### КОМІЧНІ ОБРАЗИ І ЛЕЙТСИСТЕМА

#### В БАЛЕТІ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА «БУРАТИНО І ЧАРІВНА СКРИПКА»

##### 2.1. Балетна музика Ю. Шевченка

Перш, ніж перейти власне до аналізу лейтмотивної системи балету про дерев'яного хлопчика українського композитора Ю. Шевченка (1953–2022), підкреслимо деякі важливі факти, що характеризують його роботу у цьому жанрі. Під час написання свого найпершого балету «Буратіно і Чарівна скрипка» у 2007 році композитор брав участь у складанні лібрето, що вказує на його щире зацікавлення цією сценічною виставою. Як свідчить балетмейстер театру опери та балету В. Литвинов, саме в процесі обговорення із композитором Ю. Шевченком було видозмінено усю ідею балету [106]. З вересня 2022 року балет був перейменований на «Пригоди Піноккіо».

З інтерв'ю із композитором ми дізнаємося, що він став одним з трьох лібретистів і для наступного балету – «За двома зайцями», 2017 р. (хоча на сайті Національної опери читаємо лише прізвище Тетяни Андрєєвої, як авторки лібрето). Сам композитор згадує, що лібрето до обох балетів є результатом тісної та копіткої роботи із балетмейстером В. Литвиновим, в той самий час зазначаючи, що початкова ідея балету «За двома зайцями» дійсно належить балерині оперного театру Т. Андрєєвій, [29], яка надихнула цією ідеєю Ю. Шевченка, подарувавши йому альбом з пейзажами Києва ХІХ ст. [158].

Тому в цьому випадку можна говорити про справжній творчий тандем композитора Ю. Шевченка та балетмейстера В. Литвинова, що реалізувався у декількох успішних балетах<sup>1</sup>. Про їхню співпрацю над балетом за комедією М. Старицького згадував композитор: «Потім я почав писати музику, я її завжди пишу з Литвиновим, бо маю відчувати око і руку балетмейстера. Він талановита людина зі своїм особливим музичним оком, він чудово відчуває музику. Я йому

---

<sup>1</sup> В цьому контексті згадаємо балет «Бармалей та Айболить» (2009 р., прем'єра 2011 р.), лібрето до якого також написав В. Литвинов у співпраці із диригентом О. Бакланом.

вірю, – це так важливо мати людину, якій ти довіряєш, – якщо він мені каже, що добре, то я довго не думаю – відрізаю чи продовжую» [29]. Відзначимо, що співпраця продовжувалася до самої прем'єри, коли композитор із партитурою був присутній на репетиціях, та диригент В. Кожухар радився із ним стосовно деяких питань [158].

Отже, два розділи дослідження присвячені вивченню лейтмотивної системи у формуванні комічних образів у музиці до двох балетів Ю. Шевченка: «Буратіно і Чарівна Скрипка» (2007) та «За двома зайцями» (2017). Порівнюючи ці твори, не можна не звернути увагу на таку їхню особливість, яку ми назвемо «початкова музикальність» літературних першоджерел. Наведемо основні факти, що підтверджують цю нашу тезу та на основі яких виправданим є розглядати спільні музичні образи та елементи літературних першоджерел та музики до балетів, детальний аналіз яких буде наведено у підрозділах 2.3 та 3.2.

Лібрето балету «Буратіно і чарівна скрипка» ґрунтується на сюжеті дитячої повісті-казки О. Толстого «Золотий ключик, або Пригоди Буратіно» (1936)<sup>2</sup>. Варто зазначити, що сам жанр казки природно співвідноситься із музичним мистецтвом, про що свідчить величезна кількість музичних вистав за мотивами казок (як народних, так і авторських), мюзиклів, музичних мультфільмів, кінофільмів та, звичайно ж, балетів і опер. Низка звернень до одного і того ж сюжету набув ще більшої популярності із зародженням кіномистецтва, про що свідчить досвід найвідоміших кіностудій світу, в першу чергу, студії Warner Brothers (Голлівуд, США) у ХХ ст.. Зазвичай обирається сюжет, добре відомий у всьому світі, на основі чи за мотивами якого з'являється мультфільм, музичний мультфільм, мюзикл, або художній фільм, після чого знімаються друга, третя та інші численні версії вже екранізованого сюжету. Так було, наприклад, із найвідомішою казкою усіх часів та народів — казкою про Попелюшку Шарля Перро<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> У свою чергу, сюжет казки про Буратіно має прототип: відому казку італійського письменника К. Коллоді «Пригоди Пінноккіо» (1883), з якою О. Толстой детально ознайомився, коли редагував її переклад російською мовою. Пізніше він вирішив написати казку із подібним сюжетом.

<sup>3</sup> На сьогоднішній день існують наступні її мистецькі втілення: комічна опера Дж. Россіні «Попелюшка, або торжество чесноти» (Італія, 1817), чарівна опера Ж. Массне (Франція, 1899), балет «Попелюшка» (композитор. С. Прокоф'єв. 1944), художній фільм «Попелюшка» (СРСР, «Ленфільм», 1947), мультиплікаційний фільм «Попелюшка» (США, Disney, 1950), мультиплікаційний фільм «Попелюшка» (СРСР, «Союзмультфільм», 1979); анімаційний фільм «Попелюшка і принц Чарльз» (Італія-Японія, 1996), художній фільм «Попелюшка»



Таким чином, створюючи балет за сюжетом надзвичайно популярної казки про ляльку Буратіно, композитор Ю. Шевченко обрав уже відомий шлях пошуків нового сценічного втілення всесвітньо відомої історії. Частково він пояснює причини звернення саме до сюжету «Буратіно» в інтерв'ю (з 3 хв 11 с) [119]. Композитор називає дві причини, які можна вважати особисто-біографічними: відвідуючи з дитинства оперний театр у Києві, Ю. Шевченко мріяв написати власний балет для цієї, добре знайомої, оперної сцени. І друга причина полягає в тому, що історія про Буратіно стала першою книгою Ю. Шевченко в дитинстві, яку він прочитав самотужки від початку до кінця, «і так назавжди цей персонаж увійшов у моє життя», підкреслює митець (з 3 хв 56 с) [119]. Саме тому композитор приймав безпосередню участь у написанні лібрето до балету «Буратіно», про що читаємо на сайті Національної опери України [26]. Також важливо підкреслити, що саме балет «Буратіно» став першим зверненням композитора до цього жанру.

Відзначимо, що казка про Буратіно радянського письменника О. Толстого за популярністю є однією з лідерів у своєму жанрі на території пострадянського простору. Ще раніше її «казка-прототип» про Піноккіо, відповідно, вже здобула популярність та визнання в світі, про що свідчить її переклад багатьма мовами. Таким чином, до початку роботи композитора Ю. Шевченка над музикою для балету про Буратіно цей персонаж вже став добре відомим як герой літературного твору (СРСР, 1936), мультиплікаційного фільму (СРСР, 1960), кінофільму (СРСР, 1975, муз. О. Рибнікова), мюзиклу на музику українського композитора О. Білаша «Пригоди Буратіно» (1989, Київський муніципальний театр для дітей та юнацтва). Тож рішення композитора створити однойменний балет виглядає логічним та виправданим. А, враховуючи популярність твору та відомість головного персонажу серед юних глядачів, майбутній балет був приречений на успіх.

Разом з тим Ю. Шевченко не просто написав балет за обраним сюжетом, але відразу втілює «початкову музикальність» сюжету з екстраполяцією на окремі

---

(Великобританія, 2000), балет Ю. Шевченка «Попелюшка», написаний для української канадської компанії «SHUMKA» (Канада, 2000), мультиплікаційний фільм «Попелюшка 2. Мрії здійснюються» (США, Disney, 2002), художній фільм «Попелюшка» (США, Disney, 2015) та ін., а також численні театральні вистави та мюзикли у Театрах для дітей та юнацтва по всьому світові.

музичні елементи в оркестрову партитуру. Композитор розвинув їх до лейтмотивів головних персонажів. Про це свідчить навіть назва балету, що в інтерпретації композитора та інших лібретистів (лібретист Е. Яворський та балетмейстер В. Литвинов) звучить як «Буратіно і Чарівна скрипка». Таким чином, з'явився новий погляд на вже відомий сюжет. При найближчому погляді назва виявилася настільки природнім компонентом, що, здається, саме такої, музичної складової завжди не вистачало для найбільш повного розкриття літературного сюжету.

Музикальність можна вважати початковою і в іншому творі (1883), до якого звертається Ю. Шевченко, готуючи наступний балет – «За двома зайцями». Обґрунтуємо це твердження. Так, сам письменник М. Старицький, автор «За двома зайцями», наступним чином визначив жанр свого твору: «Комедія із міщанського побуту зі співами і танцями в 4-х діях» [103, с. 127]. На нашу думку, наявність «початкової музикальності» комедії М. Старицького пояснюється принаймні двома причинами. По-перше, самим визначенням літературного жанру письменником, наведеним вище, і, по-друге, відомою усім генетичною музикальністю українського народу, який персоналізований в ряді яскравих постатей-персонажів, що стають дійовими особами сюжету комедії. Виключно, якщо не визначальну роль, відіграла відома екранізація комедії «За двома зайцями» (1961, реж. В. Іванов), знята у Києві, в історичному місці (тому самому, в якому і відбуваються події у комедії). Про успіх цієї музичної екранізації свідчить хоча б той факт, що одним з найвідоміших пам'ятників у Києві, зокрема, на Подолі, є пам'ятник Голохвостому та Проні Прокопівні біля Андріївської церкви, до якого поспішають не лише туристи з інших українських міст, але і іноземці. Саме мотив з пісні, що звучить в цьому музичному фільмі, і розвиває композитор Ю. Шевченко в якості лейтмотиву головного героя Голохвостого у своїй музиці до балету, після тривалих міркувань дійшовши висновку, що глядач чекатиме на цей мотив [25]. У Старицького герой – Голохвостий, у балетному лібрето – Голохвастий.

Повертаючись до аналізу музичних елементів у літературному першоджерелі, наведемо декілька сцен з комедії М. Старицького, в які письменник

відкрито вплітає музичні образи. Ці елементи композитор Ю. Шевченко віднайшов та розвинув до самостійних лейттем у своїй музиці до однойменного балету.

По-перше, вже серед діючих осіб (яких всього 19, не враховуючи вказаних у множині міщан та людей) знаходимо «два баси» та «катеринщика». Таке акцентування персонажів музичного світу вказує на підкреслення письменником М. Старицьким визначної ролі музичної складової життя зображуваного українського народу.

По-друге, вже практично на початку літературного твору (Ява 1, Перша дія) звучить пісня «Не щибечи, соловейко» у виконанні хлоп'ячого хору, на обговоренні якої побудований діалог подружжя Сірків. З цієї пісні, що вже звучить ближче, починається Ява 2 тієї ж Першої дії. Саме з невеличкої суперечки між співаками про те, який хор кращий – семінарський чи братський, – розмова несподівано для читача переходить на постать Голохвостого, майбутнього головного героя комедії [103, с. 132–133].

Далі знаходимо такий музичний елемент у комедії: описуючи голос Галі, Голохвостий наводить музичне порівняння: «Здрастуйте, доброго здоров'ячка! Вся душа моя стрепенулась, как зачув я ваш ангельський голосок, мов дискантів найкращих у концерті...» [103, с. 177].

Наступними музичними елементами, наявними у комедії, є пісні та танці у Секлиту, під час святкування її іменин, що переходять у святкування заручин Галі та Голохвостого [103, с. 181–190]. Закінчується святкування запрошенням катеринщика (який є в переліку дійових осіб та з'являється в сюжеті єдиний раз саме на святі у Секлиту). М. Старицький в сюжеті вважає важливим уточнити, що катеринка грає «польку», а Голохвостий витанцьовує «гопака». Ще одним музичним елементом в сюжеті комедії «За двома зайцями» є шафери Голохвостого на весіллі, якими стають «два митрополичі баси», котрі, однак, весь час обговорюють майбутню випивку. Більш детально виявленню музичних образів та елементів у комедії М. Старицького та їхньому зіставленні з аналогічними музичними елементами та лейтмотивами присвячено підрозділ 3.2 дослідження.

Наряду із окресленими вище важливими ознаками музики до балетів Ю. Шевченка – участю у розробці лібрето, віднайденню музичних елементів у літературних першоджерелах та розробці на їх основі системи лейтмотивів, – варто підкреслити ще одну рису цієї балетної музики, а саме її яскраву образність та симфонічність. Завдяки цьому окремі номери з балету успішно виконуються на концертній сцені як самостійні твори. Так, у грудні 2017 р. на сцені Національної філармонії України, де відбувся авторський концерт Ю. Шевченка, у виконанні ансамблю солістів «Київська камерата» та солістки Богдани Півненко слухачі почули «Три портрети» з балету «За двома зайцями», що звучать без перерви (диригент В. Матюхін). Це портрети Голохвастого, Галі та Проні [128].

Надзвичайно колоритна музика Ю. Шевченка до балету «За двома зайцями» привернула увагу й іншого відомого українського колективу – NSO України (Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України), у виконанні якого 25 лютого 2019 р. на сцені Національної філармонії України (Київ) прозвучала Сюїта з балету «За двома зайцями». Нагадаємо, що прем'єра цього балету відбулася також в Києві, на сцені Національної опери України у червні 2017 року. Тобто через рік та 9 місяців популярність та успіх балету спонукали композитора підготувати окремий симфонічний твір для концертного виконання [127]. Зазначимо, що згадане концертне виконання у філармонії відбулося під орудою В. Кожухара, який є диригентом-постановником балету «За двома зайцями» в Національній опері та чудово знає партитуру. Судячи з відеозаписів у YouTube, у цей день, 25 лютого 2019 року, окрім сюїти до балету (тривалість майже 40 хв), оркестр виконав його Фінал [130].

З наведених фактів цікавим є те, що музика до балету з'явилася в репертуарі різних колективів, навіть за складом, про що свідчать записи музики з балету у виконанні камерного ансамблю та симфонічного оркестру. Цікавий факт дізнаємося з інтерв'ю із композитором Ю. Шевченком, котрий пояснює, що довго не міг знайти лейттему Голохвастого, яка б змогла конкурувати із відомою всім пісенькою з однойменного кінофільму. В результаті він вирішив взяти мотиви з цієї пісні, міркуючи наступним образом: «Пісенька “В небі канарєчка літає...”

виявилася так міцно пов'язана з образом Голохвастова, що я просто не міг її не використати... Я вирішив, що так буде яскравіше. Глядачі чекають на цю тему, і я не знайшов іншого шляху, щоб бути переконливим» [25].

Разом з тим, Ю. Шевченко наголошує, що він в музиці не цитує відомі мелодії, а натякає на них та подає окремі інтонації з цих мелодій [25].

Розглядаючи музику до балетів Ю. Шевченка в контексті їхнього концертного життя, відмітимо, що на сьогоднішній день і один з номерів балету «Буратіно і Чарівна скрипка» вже виконувався в якості окремого симфонічного твору. Це «Вальс» (у лібрето «Чарівний вальс») з картини другої Другої дії балету, що прозвучав у виконанні Оркестру Запорізької філармонії у 2021 році [125].

Відомо, що 2009 року композитор створює інший балет, «Бармалей», який успішно оселяється у Київському театрі для дітей та юнацтва (прем'єра 14 травня 2011 р.). Цікаво, але сам композитор (і ми це чуємо в музиці) пояснює, що музика цього балету «на 100% базується на тій самій музиці» [28], що і балет «Буратіно». В цьому контексті, а також розглядаючи концертне життя музичних номерів композитора з балетної музики, згадаємо авторський концерт Ю. Шевченка «За 5 кроків до Різдва», що відбувся у Київському академічному театрі опери та балету для дітей та юнацтва 11 грудня 2019 року. На концерті, серед інших творів, прозвучала оркестрова сюїта з балету «Бармалей та Айболить» [110], що є підтвердженням нашої тези про симфонізм і яскраву образність балетної музики Ю. Шевченка, яка продовжує жити на концертній сцені.

Підсумовуючи, зазначимо, що музика Ю. Шевченка до балетів, на прикладі «Буратіно і Чарівна скрипка» та «За двома зайцями», є результатом багатовекторної роботи композитора як лібретиста, уважного дослідника літературних першоджерел та талановитого музиканта, який розпізнав та розвинув початкові музичні елементи у самостійні та характерні лейтмотиви, завдяки чому музичні номери з наведених балетів можуть виконуватися на концертних сценах в якості самостійних творів.

## **2.2. Комічні образи в лейтсистемі балету**

Картина перша Першої дії вся проходить у театрі Карабаса-Барабаса, де глядач знайомиться із головними персонажами – ляльками. Цікавою знахідкою творців балету є початок, який пропонуємо назвати «Подвійною увертюрою». Тобто музичний вступ до балету можна розглядати одночасно як Увертюру до балету та Увертюру до спектаклю, яким, за сюжетом, розпочинається балет. На сцені відбувається вистава всередині вистави, прийом постмодерного театру «театр у театрі». Саме тому, на відміну від традиційних Увертюр до балетів, що звучать перед закритою завісою, оркестровий початок балету «Буратіно і Чарівна скрипка» (далі скорочено «Буратіно») звучить перед завісою, яка, однак, дозволяє бачити все, що відбувається на сцені, адже вона прозора (з 4 хв 59 с) [119].

Таке рішення пов'язане із головною ідеєю балету, висловленою критиком Л. Тарасенко, яка полягає у тому, щоб «оселити більшість персонажів у театрі та через їхні пригоди показати дітям, що ж відбувається за лаштунками, трохи піднявши завісу» [105]. Таким чином, глядач має змогу спостерігати за приготуваннями до початку вистави у театрі Карабаса-Барабаса. Останні приготування чуємо також і в музиці, яка дуже схожа на репетицію: адже побудована на декількох мотивах, що повторюються в різних тональностях. Це чотирикратне повторення висхідної гами з чотирьох звуків, що переміщується у різні групи інструментів – мотив репетиції (з 5 хв 08 с, 5 хв 20 с, 5 хв 28 с) [119]; дрібний ритм, що нагадує або кроки артистів, котрі підходять до сцени, або цокання годинника, який вказує на те, що час перед початком вистави спливає (низькі струнно-смічкові, дерев'яно-духові) (5 хв 11 с, 5 хв 34 с) [119].

Третій мотив – це заклики труби (з 5 хв 40 с) [119], після яких прозора завіса відкривається, і глядач бачить підготовку артистів до вистави у театрі Карабаса-Барабаса (з 5 хв 47 с) [119]. На цьому Увертюра переходить до картини першої.

Відразу звертаємо увагу на комічні елементи. У цій сцені відтворено репетицію танцівників театру Карабаса-Барабаса. Праворуч та ліворуч сцени розміщено танцювальні верстати, до яких підбігають балерини та розпочинають «розминку», що складається з традиційних хореографічних елементів: правий та

лівий шпагат, вправи «прапорець» та «олень» (з 5 хв 50 с) [119]. У музиці, як і на початку балету, композитором створено ілюзію репетиції через звучання гамоподібних мелодій та «обертання» навколо одного звуку. Отже, ця сцена є прикладом вдалого синтезу музичної та хореографічної складових балету.

Також відразу знайомимося з одним з лейтелементів усього балету, який, в той самий час, можна вважати таким, що містить комічність: це елемент ляльковості, або «задерев'янілості» рухів ляльок – коли актори рухають руками по черзі вгору та вниз, однак не одночасно в один бік обома руками, а в протилежні боки. Ця механічність рухів, що вказує на штучність ляльок-акторів, супроводжується характерною мелодією в оркестрі, що складається з «ламаних» інтервалів. Відмітимо, що вітчизняний науковець О. Афоніна відзначає такий само хореографічний елемент в іншому балеті на музику Ю. Шевченка: «Приміром, у балеті “Буратіно і Бармалей” для підкреслення образу дерев'яного хлопчика Буратіно композитор вибирає негнучку мелодію, що підкреслює “дерев'яну” природу хлопчиська» [15, с. 123]. Це пояснюється, як вже зазначалося, опертям на музичний матеріал з попереднього балету – «Буратіно і Чарівна скрипка».

Цікавою рисою музики Ю. Шевченка, яку зустрінемо і в балеті «За двома зайцями», є попередження глядачів про того чи іншого персонажа засобами музичної виразності до того, як він з'явиться на сцені. Так відбувається і в цій, першій картині балету «Буратіно». Під час танцю ляльок в музиці з'являється мотив фанфар з ритмічним малюнком (чверть, дві восьмі та синкопа), що згодом супроводжуватиме Карабаса-Барабаса та буде його лейтмотивом. Однак у танці ляльок цей мотив звучить у трактовці урочистій та святковій. Пізніше, за декілька тактів до появи Карабаса-Барабаса, коли на сцені з'являються його помічники кіт Базиліо та лисиця Аліса, в музиці чуємо жахливе звучання зменшених акордів, їхнє повторення та наведений вище ритмічний малюнок (із синкопою), що вказує на вихід Карабаса. Цього разу згаданий мотив звучить інакше: грізно та погрозово, завдяки одночасному проведенню у групах струнно-смичкових інструментів, дерев'яно-духових та, на кульмінації (разом із появою самого

Карабаса-Барабаса), з додаванням мідної групи. Погрозливий характер додають і зменшені акорди, які проводять цей ритм (з 7 хв 18 с до 7 хв 32 с) [119].

Отже, на сцені з'являється директор театру Карабас-Барабас (з 7 хв 32 с) [119]. Його характеризують важка хода із широкими кроками (хореографічні елементи) та тембр тромбону, що рухається на інтервал малої терції вгору та повертається назад через глісандо. Цей мотив повторюється декілька разів. І саме тому зменшені акорди, які ми чули до появи Карабаса на сцені, що звучать на *crescendo*, та музичний елемент із синкопованим ритмом можна попередньо розглядати як його лейтмотив, а тромбон як лейттемір. В наступних сценах (картина третя Першої дії) (наприклад, 1 хв 11 с [119] лейттемір Карабаса-Барабаса (наприклад, тромбон в унісон із трубами) з'являтиметься також до його появи на сцені, завчасно сповіщаючи глядача про зустріч з ним. Або ж цей лейтмотив навпаки проводитиме персонажа зі сцени, як це відбувається у першій картині (8 хв 21 с) [119].

Таким чином, окрім наведених ритму та лейттеміру, відмітимо такі музичні засоби зображення цього характерного персонажа: тремоло міді, дисонанси у мідних духових та хроматичні гами у низькому регістрі у міді (важкі та подовжені). Фон створює ритм однаковими тривалостями, який утримується литаврами (що ілюструють важкі, негнучкі кроки Карабаса-Барабаса). Такий образ повністю відповідає однойменному образу з літературного першоджерела, де Карабас зображений як чоловік кремезного складу, через що пересувався повільно та був досить неповоротким.

Отже, уся попередня сцена була репетицією в театрі та знайомством із ляльками, Карабасом-Барабасом (власником театру) та його помічниками (кіт та лисиця). Далі ж, за задумом композитора та балетмейстера, відбувається «вистава у виставі», тобто вистава у театрі Карабаса, перед якою знову відкривається прозора завіса (з 8 хв 38 с) [119].

Перший номер – «Галоп» – представляє значний інтерес в контексті аналізу комічного у музиці та хореографії балету «Буратіно». Під танцювальну музику, що будується на коротких мотивах, які повторюються у струнних та дерев'яних на



фоні ударних та коротких реплік, ляльки-маріонетки починають свій танець. Їхня «ляльковість» передана через наявність стрічок, що прив'язані до їхніх рук та тягнуться від даху над сценою. Саме за ці стрічки ляльок ніби смикає за руки Карабас, змушуючи виконувати ті чи інші рухи. А лисиця та кіт, його помічники за сюжетом (який трішечки змінено) наглядають за ляльками, контролюючи їх і одночасно заважаючи їм. В музиці характер цих комічних персонажів передається через появу їхнього лейттембру (тромбон) та лейтінтервалів (гучний та тривалий дисонанс — мала секунда), які ми чуємо на фоні ритмічної, швидкої мелодії (лейтмотив ляльок танцівниць). Лисиця та кіт, рухаючись поміж ляльками, смикають, відпускають стусани та не дають лялькам відпочити. В руках у лисиці бачимо хлист, яким вона і карає ляльок, що в музиці передається ударом тріскачки. Отже, контраст лисиці та kota з ляльками на сцені в музиці передано контрастом між низькими, різкими звуками тромбону (лейттебр лисиці та kota), та легкою, ритмічною, мелодійно-танцювальною музикою ляльок.

Далі починається спільний танець Аліси, Базиліо та ляльок (з 10 хв 37 с) [119], який відкриває вже знайомий лейтмотив Карабаса-Барабаса із синкопою (дисонуючі акорди у міді). Кіт та лисиця стають попереду усіх ляльок та ніби виконують соло на фоні tutti ляльок. В той самий час відразу відмічаємо власний хореографічний стиль kota та лисиці, що зберігатиметься протягом усього балету в їхніх номерах. Наприклад, шпагат вони виконують стоячи, поєднуючи із рухами з французького естрадного танцю канкану, що, знову-таки, виглядає як підкреслення їхньої несхожості із ляльками, їхнього вуличного походження і неосвіченості. Таким чином, персонажі лисиці та kota пародіюють класичний балет. Вони взуті у балетки, тоді як ляльки-маріонетки – у спеціальні танцювальні чобітки.

Окрім вертикального шпагату із канканівськими рухами до лейтелементів kota та лисиці віднесемо наступні вуличні елементи, що присутні у всіх їхніх дуетах: постійні сварки між ними, що супроводжуються штовханиною, стусанами, смиканням (коли кіт смикає лисицю за хвіст), ударами та падінням (10 хв 42 с, з 11 хв) [119], що стає карикатурою на справжню дружбу. Це дозволяє

візуалізувати контраст із головними позитивними персонажами та стосунками між ними. Наприклад, з наступним дуєтом Мальвіни та Артемона (з 14 хв 28 с) [119].

Також у виставі з'являється номер Карабаса-Барабаса та ляльок (з 11 хв 27 с) [119], де музичний образ персонажа зображено за допомогою легкої мелодії, побудованої також на короткому мотиві з подвоєнням кожного звуку. Партитура майже прозора, що передає легкість ляльок на сцені, і тим помітнішими стають репліки, які характеризують Карабаса-Барабаса: низькі подовжені звуки у міді (октавне подвоєння тромбону та труби) та різкі короткі речитативні елементи у тієї самої групи, що супроводжують погрози Карабаса-Барабаса кулаком та його лайку, коли він сам собі стає на бороду. Образ Карабаса-Барабаса, коли він піднімає вгору руки з кулаками, доповнюється зображенням його лайки засобами музичної виразності – через протяжне звучання тромбону. Водночас його різкі «репліки» у низькому регістрі контрастують з лейтмотивом дівчат-маріонеток (струнні та дерев'яні духові інструменти). В хореографії танець ляльок складається з синхронних рухів, стрибків, елегантних присідань та прикрашений грою із тростинами. Загалом вони більше відносяться не до класичних балетних, а, швидше, до естрадних. Рухи Карабаса-Барабаса такі само, але більш неповороткі (адже ляльки і повторюють за Карабасом-Барабасом), лише в кульмінації, якою стає його соло, з'являється академічний балетний елемент – піруети.

Дует Мальвіни та Артемона (з 14 хв 28 с) [119] є наступним у програмі вистави в театрі Карабаса, що контрастує із усіма попередніми номерами. Це пояснюється тим, що, з одного боку, Мальвіна та Артемон є ляльками, котрі мають власні сольні номери (на відміну від інших ляльок, котрі танцювали у попередніх сценах лише гуртом), та, по-друге, вони є головними персонажами сюжету. Вище було підкреслено комічні ознаки Карабаса-Барабаса та його помічників kota і лисиці (в музиці та хореографії), підкреслимо, що найбільш яскраво виявлення наведених музичних засобів виразності та хореографічних елементів, задіяних у формуванні комічних типажів, виявляється через порівняння та співставлення із такими ж засобами виразності та елементами персонажів протилежного типу –

Буратіно, Мальвіни, Артемона [119]. Іншими словами, саме контрастність персонажів різних груп – позитивних та негативних – дозволяє яскравіше виявити їхні характери. І, відповідно, принцип контрастності стає одним з першочергових засобів музичної виразності у балеті «Буратіно і Чарівна скрипка».

Повертаючись до дуету Мальвіни та Артемона, відзначимо, що у цьому номері глядач вперше знайомиться із ліричним персонажем балету – саме до такого типу ми віднесемо Мальвіну. Інший учасник дуету – пудель Артемон, – на нашу думку, є персонажем перехідним: він не є однозначно комічним (через те, що спілкується із Мальвіною, котра, безумовно, його виховує, впливаючи на його характер), але при цьому є однозначно позитивним. І тому у дуєті з Мальвіною саме в рухах Артемона подекуди з'являються комічні елементи. При цьому і ці два персонажі контрастують, але меншою мірою. Це виявляється у наступних рисах.

Мальвіна танцює на пуантах, тоді як Артемон – у балетках. Серед традиційних хореографічних рухів Мальвіни бачимо «Ластівку», піруети (поодинокі, а також найскладніші – численні), естетично красиві, досконало виконані рухи та стрибки. При цьому руки балерини рухаються симетрично, мають заокруглену форму. В цей час партнер Мальвіни, Артемон (у виконанні дівчини) пересувається як на двох ногах (але із зігнутими колінами!), так і на «чотирьох лапах» та комічно рухає хвостом, чим викликає сміх у глядачів. Враховуючи всі наведені ознаки, пропонуємо визначити Артемона як *напівкомічного* персонажа. Мальвіну ж, у зіставленні з усіма попередніми сценами за участі інших ляльок та персонажів балету, пропонуємо розглядати як абсолютно *ліричного* персонажа. Більше того, цей персонаж відіграє важливу «виховну» функцію, що стає помітним у дуєтах з Артемоном та Буратіно, коли рухи цих персонажів під кінець номерів стають більш елегантними, плавними, естетичними, підпадаючи під вплив естетики рухів Мальвіни.

В музиці Мальвіна та Артемон зображені власними лейтмотивами та лейттебрами. Мальвіну характеризує легка, прозора мелодія, що супроводжується звучанням арфи та *pizzicato* у струнних, а також дзвінками ударами трикутника. Таке поєднання інструментів справляє враження легкості,

елегантності її танцю, невагомості цієї танцівниці. Ю. Шевченко гармонійно поєднує звучання струнних та дерев'яно-духових, що доповнюють одне одного. Так, на фоні протяжних висхідних звуків у скрипок ніби танцюють короткі подвійні ноти у дерев'яно-духових. Натомість музика Артемона інша (з 15 хв 37 с) [119]. За допомогою коротких інтервалів композитор передає рух пуделя на носочках. Лейттембром Артемона в цьому номері можна вважати низькі дерев'яно-духові (фагот та кларнет), що ніби тупцюють на місці декілька разів, а потім зупиняються на дисонансі (мала секунда). Натомість лейттембром Мальвіни, що абсолютно виправдано, зважаючи визначений вище ліричний тип її персонажу, є скрипка.

Після завершення номера Мальвіни та Артемона, за правилами контрасту, на сцені з'являються Кіт та Лисиця. Комічність персонажів kota та лисиці вдало передається через поєднання музичних та хореографічно-сюжетних елементів. Так, у розглянутій сцені дуету Лисиця та Кіт біжать один поперед іншого на поклон, причому після сцени, де танцювали інші артисти (Мальвіна та Артемон), яких вони нахабно прогнали зі сцени та зібралися «привласнити» їхні оплески (17 хв 31 с) [119]. Тут знову бачимо танцювальний елемент *grantjate*, а в музиці чуємо тромбон (довгі тривалості) та ксилофон (короткі ноти «тупцюють» на одному місці).

Дует лисиці Аліси та kota Базиліо (із 17 хв 40 с) [119] відбувається в тому ж характері, що і попередній їхній виступ. Персонажі сваряться, штовхають одне одного, хизуються перед глядачами. В музиці чуємо вже знайомі комічні мотиви, що доповнюються протяжним звучанням тромбону, в партії якого чуємо стрибки на октаву вгору та повернення назад. Комічність також додається звучанням ксилофону та гамоподібним низхідним рухом у різних груп інструментів, що ілюструє гонитву персонажів на сцені одне за одним. Однак додається і новий мотив: мотив сміху. У звучанні тромбону, який із глісандо піднімається на квінту вгору та потім поступово крокуючи, повертається назад, вгадуємо нотки сміху.

Кульмінацією усієї першої картини стає номер за участі усіх вже знайомих глядачеві за попередніми сценами персонажів (з 18 хв 10 с) [119], коли кіт та

лисиця витягують на сцену пуделя, а потім усіх ляльок та, нарешті, Мальвіну, змушуючи їх танцювати швидкий танець. Це нарешті стомлює ляльок. Із справжньою майстерністю композитор у музиці поєднує усі лейттебри та лейтмотиви. Ми чуємо швидкі мотиви ляльок, тремоло та малу секунду, що звучать у тромбонів (спільний лейтмотив Карабаса-Барабаса та kota з лисицею), тендітну мелодію скрипки (лейтмотив Мальвіни) та короткі інтервали, що стрибають (лейтмотив Артемона). Таким чином, цей номер можна розглядати який такий, де поєднуються комічні персонажі (кіт та лисиця Аліса) із напівкомічним (Артемон) та ліричним (Мальвіна). В хореографії також відбувається синтез елементів та лейтелементів. Наприклад, Артемон, якого лисиця та кіт намагаються впіймати, втікаючи від них, робить вправу «Щучка» (з 18 хв 30 с) [119].

Інші персонажі рухаються, згідно своїх, визначених в попередніх танцювальних сценах, характерів. Ляльки повторюють рухи, що вказують на їхню ляльковість (прямі руки та ноги, механічні рухи), або виконують синхронні стрибки вбік. Мальвіна вражає елегантними піруетами та стрибками із вертикальним шпагатом, Артемон пересувається маленькими, стрибкоподібними кроками, переважно на зігнутих ногах, майстерно поєднуючи танцювальні рухи із звичками собаки, на чому акцентує увагу і Л. Тарасенко: «навіть така характерна роль, як пудель Артемон, сповнена не лише очікуваної імітації тваринних рухів, а й виразної танцювальності. Марія Ткаленко перенесла цей зворушливий образ вірного друга з першої постановки, де вона була практично незмінною виконавицею» [104].

Ближче до кульмінації сцени в музиці переконливо чуємо біганину: ритмічний, висхідний гамоподібний рух із штрихом стакато. Інструменти – дерев'яні духові та струнні, до яких додається лейттебр лисиці та kota (тромбон), що ніби перекреслює гами, а потім рухається у зворотному гамоподібному напрямку (вниз). До того в партитурі наявні засурдинені труби, які протягом балету доповнюють засоби виразності комічних персонажів.

Ущільнення дисонансів у тромбонів попереджує сцену ламання ляльки Мальвіни. Повторивши багатократні піруети на місці, вона раптом сідає на підлогу із неприродно зігнутими руками. Дуже вдало момент ламання ляльки передано у музиці. Під час піруетів ми чуємо ритмічні стрибки у низької міді на октаву вгору та назад, що символізують, очевидно, уповільнення механізму ляльки, після чого під час низхідного глісандо (схоже на пружину, що розкрутилася та перестала працювати в потрібному темпі) лялька сідає на підлогу (з 19 хв 58 с) [119].

Кіт та лисиця піднімають її та змушують танцювати далі. Однак, зробивши декілька піруетів на місці, сцена поломки ляльки повторюється (знову чуємо мотив «уповільнення роботи механізму» та низхідне глісандо у скрипок). Але і втретє її піднімають та ставлять на ноги, щоб вона продовжила танцювати, однак цього разу вона сповзає на шпагат, перекидається та падає набік, обличчям до глядача, з розведеними в різні боки руками. В музиці «механізм ляльки» звучить вдвічі повільніше та зовсім зупиняється.

Коли лялька падає на підлогу, на сцені з'являється очільник театру маріонеток – Карабас-Барабас, і ми чуємо його лейтмотив (тромбон та трубу, що рухаються по малим терціям вгору, утворюючи зменшений септакорд), а також його ритмічний малюнок (чверть, дві восьмі та синкопа). В цей момент лейтмотив Карабаса витісняє всі інші мотиви, і звучить на повну гучність. Сам персонаж повторює рухи з однієї з попередніх сцен (тренування ляльок-маріонеток): свариться на усіх ляльок, а потім вказує на вихід, вимагаючи таким жестом залишити сцену (назвемо цей жест «геть зі сцени»). Завдяки повторенню цих рухів одним персонажем, можемо вважати їх лейтелементами Карабаса-Барабаса (з 21 хв 10 с) [119].

Отже, використання для музичної ілюстрації Карабаса спільного для нього та інших комічних персонажів лейттембу (тромбону), а також комічність музичних та хореографічних елементів в його танцювальних номерах, дають підстави віднести його до *комічного* типу.

Нагадаємо, що уся перша картина відбувалася без зміни місця подій: на сцені театру Карабаса-Барабаса. Друга картина Першої дії також уся відбувається в одному місці – в майстерні тата Карла (з 21 хв 45 с) [119]. Перш ніж побачити її, ми чуємо короткий (півхвилини) оркестровий вступ: мотив з шести звуків повторюється у фагота, кларнета і скрипок, до яких приєднується арфа. Весь цей ланцюг побудований у висхідному напрямку, в тому числі і пасажи в арфи, що, на нашу думку, ілюструє музичними засобами виразності ідею підняття завіси над сценою.

Звуковий образ майстерні формується сяючим звучанням: струнні та дерев'яно-духові, що перегукуються, та на фоні струнних, які грають штрихом сотіє (багаторазове повторення кожної ноти) ми чуємо скрипку соло. В цей момент на сцені тато Карло також бере в руки скрипку та проводить смичком по струнах. Ця скрипка, як свідчить назва балету, Чарівна. В чому її чарівність, дізнаємося з лібрето балету. Після того, як тато Карло вистругає з полена нову ляльку – Буратіно, – «Під звуки Чарівної скрипки Буратіно оживає». Трохи згодом, у цій самій картині, відбудеться таке: «Тато Карло грає на Чарівній скрипці. Звуки музики огортають всіх таємничим серпанком та одухотворяють ляльок. Між Мальвіною та Буратіно зароджується почуття кохання» [26].

Отже, сила Чарівної скрипки у здатності одухотворити ляльок, наділяючи їх людськими почуттями. У статті знаного театрального критика Л. Тарасенко дізнаємося деякі подробиці сюжету. Виявляється, тато Карло також працює на Карабаса-Барабаса, і ця майстерня відноситься до його театру. Більше того, і сам тато Карло має пряме відношення до театру, адже «до пенсії був скрипалем в оркестрі, бо з цим інструментом він не розлучається, а її чарівними звуками творить справжні дива» [104].

Тим часом на сцені тато Карло танцює між сяючими нарядами ляльок, що колихаються у напівтемряві, адже тепер він знаходиться у костюмерній, граючи на скрипці. На сцені в перші шість хвилин картини другої буде лише він один і тому, можливо, сукні, з якими він кружляє в танці, в його уяві перетворюються на ляльок, що ніби звеселяють його самотність. Сяйво суконь на сцені

підкреслюється та доповнюється і засобами музичної виразності: на фоні переливів скрипок (схожих на прикраси), що повторюються луною у дерев'яно-духових, сяють подвійні ноти у флейт. Враження від переливів в музиці справляють на слухача казковий ефект та очікування дива, яке дійсно відбудеться у цій картині. А ці переливи у скрипок є лейтмотивом тата Карла, адже повторюватимуться в наступних картинах при появі цього персонажа.

Отже, уся перша сцена картини другої з татом Карлом породжує контраст із сценами в театрі у картині першій. Найяскравіше цей контраст відтворено саме засобами музичної виразності: повільний темп, співучі мелодії, домінування струнно-смичкової групи, короткі мотиви та інтервали у флейт та кларнетів, а також соло скрипки у другій та третій октавах (остання хвилина [119] та перші три хвилини [120]).

Однак не лише сцена перша картини другої контрастує із початком балету. Розглядаючи персонаж тата Карла у контексті визначення його типуажу, відмітимо, що мелодія, лейттебри, інструментовка його лейтмотиву (цей лейтмотив ми визначимо, як лейтмотив Чарівної скрипки тата Карло, адже грає вона тільки в його руках) вказують на його контраст із вже відомими з першої картини комічними персонажами. Лейттебр тата Карла – скрипка. Це виглядає абсолютно природно, хоча скрипка в сюжеті і є новаторською деталлю, доданою лібретистами. Враховуючи, що без тата Карла не було би головного героя балету (та повісті) – Буратіно, – введення скрипки як додаткового персонажу, наділення її дивними якостями та поєднання її із постаттю тата Карла є виправданим елементом сюжетної лінії, що значно збагачує оповідь. Тож в цьому випадку відбувається справжній синтез мистецтв: чуємо скрипку в оркестрі (підкреслимо, що в балеті вперше скрипка соло супроводжує саме персонажа тата Карло) та бачимо, як артист на сцені грає на ній. Також і сам мелодійний матеріал сцени із татом Карлом є суто ліричним, співучим, протяжним, де перегукування інструментів гармонійні, ніби діалог виконавця зі скрипкою — в кращих традиціях балетної лірики. Тож пропонуємо розглядати персонаж тата Карла як *ліричний* (абсолютно без ознак комічності).



Отже, якщо картина перша Першої дії присвячена розгляду комічних персонажів – лисиці Аліси, kota Базиліо та Карабаса-Барабаса, – а також знайомству із ліричним персонажем Мальвіною і напівкомічним Артемоном, то друга картина присвячена головному персонажу балету – Буратіно, – та татові Карло, котрий, за законами контрасту, відтінює Буратіно. На підтримку належності Буратіно до комічної групи наведемо сцену його «народження» (з 2 хв 42 с) [120].

У ній тато Карло після гри на скрипці раптом чує високі пискляві звуки: тремоло на ксилофоні. Він спочатку лякається, але потім починає шукати джерело цього звуку, озируючись навкруги. Нарешті тато Карло знаходить поліно. Розуміючи, що саме воно видає ці звуки, майстер вистругує з цього поліна Буратіно. Таким чином, тремоло стає голосом Буратіно, який подорожує від ксилофону до скрипок та навіть до труби, яка широкою вібрацією (дуже схожою на виконання у джазовому стилі) створює імітацію тремоло (4 хв 06 с, 4 хв 09 с, 4 хв 12 с, 4 хв 15 с і т.д.) [120] та поєднується із довгими звуками фаготу (тобто з інструментом з групи дерев'яно-духових). В ході цієї сцени «народження Буратіно» «народжується» і його лейтмотив в оркестрі. І не дивно, що проводять його дерев'яно-духові інструменти, нагадуючи про дерев'яне походження цієї ляльки, а пізніше передають лейтмотив струнній групі. Варто відмітити, що композитор використовує наступні ефекти, досягаючи музичної кульмінації сцени «народження Буратіно»: ущільнення оркестрової тканини (замість прозорої оркестровки на початку сцени досить щільна оркестровка, коли звучать усі групи інструментів), динаміка (в кульмінації сцени, коли, нарешті, глядачі бачать Буратіно, оркестр звучить на *forte*), розвиток мелодійного матеріалу (на зміну окремим мотивам та тремоло приходять гамоподібні пасажі, що повторюються, ілюструючи одноманітні рухи тата Карла, коли він вистругує ляльку Буратіно). Отже, після появи Буратіно на робочому столі тесляра (5 хв 09 с) [120] відразу чуємо в оркестрі лейтмотив Буратіно у кларнета, потім той самий мотив у скрипок, у фагота та ксилофона.

Лейтмотив побудований на інтервалі малої секунди, що проводиться у висхідному русі та продовжується інтервалами великої секунди та знову малої секунди. Коли ж починається танець Буратіно, ми чуємо другий лейтмотив Буратіно (з 5 хв 55 с) [120], що являє собою рухливу мелодію з ламаних інтервалів (ілюстрація задерж'янілості Буратіно) на *staccato*, яка, знову-таки, проводиться у кларнета та передає веселий, грайливий характер ляльки Буратіно.

В хореографії сцени з Буратіно домінують стрибки та традиційно лялькові рухи: з прямими руками та ногами, а також обертання та повороти головою і тулубом під прямим кутом. Спілкуючись із татом Карлом, Буратіно від початку проявляє неслухняність та свавілля, тричі намагаючись зазирнути за двері під плечем батька. Однак тато Карло демонструє по-справжньому янгольське терпіння та витриманість під час виховання, поводячись із балуваним сином дуже спокійно, що в хореографічному плані передається через повільні, виважені рухи, по-батьківські стримані. Означені характеристики ще раз підтверджують, що тато Карло є *ліричним* героєм, повним антиподом усім комічним та напівкомічним у цій балетній історії, і в першу чергу, сину Буратіно. Натомість типаж Буратіно виявляється не таким однозначним, як у комічних персонажів, визначених у попередній картині в театрі Карабаса-Барабаса. Тому до з'ясування типажу Буратіно повернемося наприкінці розгляду балету. На цей момент можемо підсумувати, що зазначений контраст його із татом Карлом, а також той факт, що від початку Буратіно супроводжується комічністю, вказують на домінування комічних ознак в цього персонажу.

Цікавою є сцена знайомства Буратіно з Мальвіною (з 8 хв 50 с) [120], яку принесли до комірчини тата Карла на ремонт. Її уважно роздивляються тато Карло та Буратіно. Коли до Мальвіни підходить здивований Буратіно, ми чуємо його лейттембр: тремоло у ксилофона. І тут в оркестрі звучить соло скрипки, яку ми попередньо визначили, як лейттембр тата Карла. Скрипка звертає увагу глядача на важливість тата Карла у сцені ремонту зламаної ляльки. Для кращого розуміння сюжетної лінії варто підкреслити декілька хореографічних моментів: наявність естетики у рухах навіть зламаної Мальвіни, завдяки чому в неї закохується

Буратіно, котрий буде контрастувати своєю комічністю, задерев'янілістю рухів, а також характером цих рухів, серед яких переважно вуличні. Та другий момент – зародження симпатії між Мальвіною та Буратіно, що відбувається випадково та миттєво, коли вони раптом повертаються обличчям одне до одного та зустрічаються очима.

В перші хвилини Мальвіна (яку ми відносимо до *ліричних* персонажів) танцює трохи «задерев'яніло». Це викликано двома причинами: по-перше, її щойно відремонтували, тому ця лялька ще не дуже гнучка, та, по-друге, вона боїться Буратіно, якого бачить вперше в житті. В хореографії такий ефект формується стрибками на двох ногах та приземленням на повну стопу, шпагатами, коли вона не тягне носок на носі, яку піднімає. Однак протягом танцю ми помічаємо зміни як в хореографії (від дерев'яності до справжньої балетної елегантності) та в музиці: від переважання дерев'яних духових до домінування струнних, появи ліричної мелодії, танцювальності, яку створює пунктир у мелодії скрипок (хоча метр лишається парний), пришвидшення темпу. Ця зміна танцю відбувається після того, коли тато Карло допомагає Мальвіні, і вона знову може танцювати, як раніше. І тут дуже важливим інструментом постає знову скрипка, але тепер вона ілюструє постать Мальвіни (нагадаємо, що на початку сцени вона вказувала на постать тата Крала, котрий і відремонтував зламану ляльку). Тепер ми чуємо у скрипки соло початок мелодії Мальвіни, що народжується з висхідних стрибків на октаву з глісандо (з 10 хв 52 с) [120].

Театральний критик Л. Тарасенко це перетворення Мальвіни описує так (на прикладі оновленої вистави про Буратіно 2018 р.): «Абсолютно різні пластики – механістична і “жива”, продемонстровані Юлією Кулик, створили те саме справжнє диво, на яке всі чекають у дитинстві: коли ляльки оживають» [104].

Непомітно танець змінюється вальсом (тричастковий метр) на фоні тріскачок, які, знову ж таки, нагадують про штучність ляльок (з 12 хв 50 с) [120]. Тут ми чуємо мелодію, що об'єднала мотиви, які щойно народилися в оркестрі. Це мелодія Мальвіни (тепер вона проводиться повністю у скрипок на октаву вище) та мотив, що протиставляється, який проводиться в інструментів нижчого регістру

(кларнет, фагот, низькі струнні), і лише на кульмінації у скрипок у другій октаві. Це низхідний мотив з п'яти звуків хроматичної гами (12 хв 53 с, 12 хв 58 с, 13 хв 09 с, 13 хв 49 с) [120].

Однак композитор обирає жанр вальсу не випадково. У цій сцені декілька разів повторюється жест, коли Буратіно, а, слідом за ним і Мальвіна, прикладають руку до грудей, вказуючи на серце та свої почуття одне до одного. Таким чином, глядач здогадується про кохання між ними. Знавець репертуару Театру опери та балету ім. Т. Шевченка, Л. Тарасенко, розширює ідею трансформації головного героя Буратіно у танці з Мальвіною, надаючи йому філософсько-психологічного значення: «У блискучо поставлених і виконаних дуетах з Мальвіною обидва танцівники різким переходом від пустощів і гри до тонкого ліризму наче окреслили межу, за якою закінчується дитинство і починається доросле життя» [105]. Підкреслимо, що саме цей мотив вальсу ми пропонуємо розглядати як *лейтмотив*, адже він з'являтиметься і в подальших сценах за участі Мальвіни.

Нарешті на сцені з'являється тато Карло зі скрипкою в руках, котрого супроводжує в музиці повна трансформація до ліричності та співучості (14 хв 16 с) [120]. Адже саме в цій сцені, через дивовижну силу Чарівної скрипки, згідно сюжету, ляльки отримують здатність мати почуття. Чарівність сцени передано в музиці короткими, ніби рухи чарівної палички, звуками трикутника. Отже, наведена сцена дозволяє поставити питання визначення лейттембу Мальвіни. Аналіз інструментовки дозволяє припустити, що саме скрипка, звучання якої домінує у всій сцені з Мальвіною, є її лейттебром.

Порівнюючи сцени перших двох картин Першої дії, підкреслимо, що розглянутий дует Мальвіни і Буратіно сповнений елементів обережності, ніжності та, нарешті, любові, що створюється в хореографії домінуванням партнерських підтримок, триманням партнерки за руку, елегантними жестами, в тому числі прикладання долоні до грудей, як знак найщиріших почуттів і т. д. В музиці лейттебри Буратіно (тремоло у ксилофона та мотив у кларнету) та лейттебр Мальвіни (скрипка) гармонійно співіснують, доповнюючи одне одного та у кульмінаційному проведенні вальсу об'єднуючись в єдину мелодію (з 13 хв 31 с)

[120]. Цей дует контрастує із розглянутим вище дуєтом лисиці Аліси та кота Базиліо. Більше того, композитор продовжує дует Мальвіни з Буратіно мелодією Чарівної скрипки тата Карла, аби ще більше підкреслити контраст цієї групи персонажів із групою Карабаса-Барабаса. Контраст знову будується на двох рівнях: хореографічному (візуальному) та музичному (слуховому).

Нагадаємо, що елементами лисиці Аліси та кота Базиліо, яких глядач знову бачить на сцені, є штовхання, стусани, смикання, удари та падіння. Вже знайомий лейтмотив Кота та Лисиці (спільний із лейтмотивом Карабаса-Барабаса, адже він з'являється на сцені слідом за ними) контрастує із музичною сценою в комірчині за різкістю звучання, домінуванням низького регістру, та ритмічним малюнком, коли співучі тріолі Чарівної скрипки тата Карла перериваються галасливими синкопами міді з ударними (з 14 хв 30 с) [120].

Отже, остання сцена другої картини кардинально змінює характер та настрій музики, адже до майстерні тата Карла повертаються лисиця Аліса, кіт Базиліо та два драних коти, щоб забрати відремонтовану Мальвіну. Однак Мальвіна зовсім не хоче іти з ними, а вирішує втекти разом із своїм новим другом. Починається погоня за Буратіно та Мальвіною, що в музиці передається ритмічними ударами литавр (швидкі кроки), періодичним повторенням лейтмотиву Карабаса-Барабаса та лисиці і кота, а також лейттебром Буратіно (тремоло та дзвінки мотиви у ксилофону). Модуляції в музиці стають ще одним засобом музичної виразності, що допомагають композиторові створити ефект зміни пейзажу, адже як втікачі, так і ті, хто їх наздоганяють, все більше віддаляються від майстерні тата Карла. Все це разом із гамоподібними короткими мотивами у скрипок (хроматичні гами), закликком у соло труби (коли тато Карло, не знайшовши ляльок у комірчині, кличе їх), дозволяє глядачу повірити у справжність погоні.

Картина третя Першої дії (з 16 хв 44 с) [120] починається сценою репетиції у театрі, куди Мальвіна приводить Буратіно. Це єдина сцена, що супроводжується єдиним (новим для слухача) інструментом: роялем. Однак це дозволяє, з одного боку, вказати на реальний факт (адже репетиції балетних номерів в театрах зазвичай і відбуваються під акомпанемент піаніно), а, з іншого, дає можливість

композитору додати новий інструмент з багатим, оригінальним та впізнаваним тембром. У виконанні роялю звучить лейтмотив Мальвіни (вальс з попередньої картини). І знову, як в Увертюрі, на початку балету, композитор та хореограф поєднують ідею репетиції в музичній та хореографічній сфері. Завдяки цьому в той час, як глядач бачить на сцені танцюристів, котрі біля верстатів виконують численні вправи, в музиці також створюється ілюзія виконання музикантами вправ (звучать гами та арпеджіо). Таким чином, можемо провести паралель між першою сценою першої картини Першої дії та першою сценою третьої картини Першої дії. Однак, якщо на початку балету верстати стояли по боках сцени швидше як декорації, і вже через півхвилини їх прибравали, то у третій сцені верстати є ключовими декораціями, адже навколо та біля них і відбувається весь сюжет.

Музика цієї першої сцени третьої картини – сцени репетиції, – побудована у репризній тричастинній формі. Як вже зазначалося, звучить соло роялю. Перша та третя частини побудовані на матеріалі вальсу з попередньої картини. Однак композитор не прив'язується лише до вальсу. Очевидно, вальс звучить для того, щоб нагадати глядачам цей лейтмотив Мальвіни (адже саме вона привела Буратіно у театр, і протягом усієї сцени в неї та в нього партії солістів). Таким чином, метр номеру в театрі змінюється від тридольного до парного (наприклад, з 19 хв 29 с, з 20 хв 23 с, 20 хв 45 с і т. д.) [120].

Разом з тим мелодійна основа лишається незмінною: ми постійно чуємо лейтмотив Мальвіни. В середній частині тричастинного номера з'являються гамоподібні пасажі, мелодійний рух відбувається по розкладених акордах, що, знову-таки, обумовлено сюжетом – репетицією в театрі. І саме на цій, центральній, частині номеру Буратіно починає нудитися. Він декілька разів обходить сцену, сідає на підлогу, ходить навколо дівчат, котрі плавно виконують вправи, заважає Мальвіні та Артемону, та усім своїм видом демонструє бажання діяти, зокрема, танцювати весело та у своїй манері. Нарешті у третій (вальсовій) частині номеру він танцює разом із усіма ляльками (синхронний танець), але з елементами соло. Саме в цій частині, згідно сюжету, відбувається дебют Буратіно

в театрі Карабаса-Барабаса: «Стрімким галопом біжать і кружляють ляльки-актори. У центрі – Буратіно – улюбленець публіки» [26].

Поява лисиці Аліси та kota Базиліо (з 22 хв 11 с) [120] викликає сполох у театрі [121]). Вони, а слідом за ними і Карабас-Барабас, намагаються впіймати Буратіно. Ляльки ж встають на захист Буратіно, тому погоня перетворюється на веселий танець, схожий на гру «хованки», «дожени» та «відгадай, хто я». В музиці під час погоні чуємо лейтмотиви Буратіно (тремоло у ксилофона), лисиці та kota і Карабаса-Барабаса (що з'являється завчасно, готуючи глядача до зустрічі з ним). Серед мотивів та елементів Карабаса, kota та лисиці, знайомих слухачеві з попередньої картини, назвемо тривалі дисонанси у міді, малу секунду у труб, низхідну та висхідну хроматичні гами у міді в низькому регістрі, що звучать важко та страхітливо. Також з'являється *лейтмотив сміху*. Він будується на двох елементах, перший з яких є елементом лейтмотиву Карабаса: мідь та дерев'яно-духові одночасно проводять висхідні акорди на глісандо, після чого спускаються по хроматичній гамі також із глісандо кожної ноти вниз) (з 2 хв 32 с; 2 хв 36 с; 2 хв 42 с) [121].

Цей лейтмотив сміху вказує на реакцію, яку викликають в ляльок похмурий Карабас зі своїми приспівниками лисицею, котом та драними котами. Також він підкріплюється жестами: сміються Буратіно, Мальвіна та інші ляльки, вказуючи на Карабаса, лисицю і котів та їхні безуспішні спроби впіймати ляльок (з 2 хв 44 с; з 2 хв 49 с) [121]. Під час погоні ляльки використовують ті ж верстати з декорацій, які були перепонами Карабасу та його компанії. Нарешті з'являється тато Карло зі скрипкою (звучить його лейтмотив, однак у кларнета (3 хв 05 с) [121]), який відволікає Карабаса-Барабаса, і тим часом Буратіно з Мальвіною та Артемоном втікають з театру. Так закінчується картина третя та Перша дія.

Уся перша сцена першої картини Другої дії відбувається перед прозорою завісою. Це сцена погоні (з 3 хв 45 с) [121]. Вона починається в оркестрі лейтмотивом Карабаса-Барабаса та низхідною гамою у виконанні ксилофону, в чому закладено основну думку цієї сцени: Карабас-Барабас та його компанія намагаються наздогнати Буратіно з друзями.

У цій сцені втечі Буратіно, Мальвіни та Артемона від лисиці, kota та драних котів (нагадаємо, це ще два приспішники Карабаса-Барабаса, згідно з лібрето) як хореографія, так і музика підпорядковуються характерам персонажів. Тут проявляється жартівливість Буратіно: наприклад, коли він лягає в положення для віджимання, а потім ніби пливе по підлозі (відразу чуємо лейттембр Буратіно – ксилофон). Коли на сцені всі троє втікачів компанії Буратіно (Буратіно з Мальвіною та Артемоном), ми чуємо їхню танцювальну мелодію, їхні рухи синхронні, серед хореографічних елементів переважають елементи бігу (як вперед, так і назад). Взагалі уся сцена дуже цікава трансформацією лейтмотивів та переплетенням лейттембрів в музиці. Спочатку кожній з двох груп (Буратіно з друзями, а також лисиця зі своєю компанією, від яких відстає кремезний Карабас) відповідають вже знайомі глядачеві лейтмотиви, або ж окремі лейттебри, що ніби ставлять звукові акценти, вказуючи на персонажа на сцені. Наприклад, окремі звуки у ксилофону чи акорди у групи дерев'яних духових – коли на сцені група Буратіно, – та вже знайомий ритмічний лейтмотив компанії лисиці (дублюється лейтмотив Карабаса-Барабаса) – чверть, дві восьмих, синкопа, що повторюються двічі, та супроводжуються відповідними елементами в хореографії (також переважають елементи бігу, втоми). Далі компанію лисиці супроводжують дисонанси у труб, що повторюються декілька разів, низхідні октавні ходи із глісандо у труб. І все це – на фоні ритмічного відбиття кожної частки в ударних, що вказує на виснажливу погоню.

В цій сцені, так само, як і в попередніх картинах, і музика, і хореографія побудовані за принципом контрасту. Так, Буратіно з друзями, поспішаючи, тримаються за руки, допомагають одне одному, тоді як біг лисиці та її компанії супроводжується вже звичними для цих персонажів стусанами та штовханиною (наприклад із 6 хв 03 с) [121].

В результаті учасники другої компанії не стільки допомагають одне одному, скільки заважають, спотикаючись та смикаючи одне одного. Також відмітимо, що на фоні вже знайомих елементів та тембрів, з'являється мелодія погоні за Буратіно. В ній є затактовий висхідний елемент, а сама мелодія складається з двох



мотивів та проводиться у скрипок, потім у соло труби, знову у групи скрипок та знову у соло труби (з 5 хв 04 с) [121].

Наділивши компанію Буратіно новою мелодією, композитор вирішує наділити і компанію лисиці мелодією погоні (з 5 хв 58 с) [121]. Вона складається із секвенційного проведення короткого мотиву, який перебивається різкими звуками: ударами тарілок, або барабанів, або коротких акордів у міді на *sforzando* у ті моменти, коли на сцені лисиця відпускає стусани, або сама отримує від kota по хвосту. Таким чином уся сцена погоні побудована на чергуванні гармонійної танцювальної мелодії та музики із різкими ударами та звуками, чергуванні двох груп бігунів та чергуванні характерів: позитивні-негативні-позитивні-негативні, що створює нескінченну динаміку, рух, відчуття бурхливих подій. І настільки цей візуальний та музичний рух захоплює глядача, що він і не звертає увагу на цікавий момент. Уся сцена відбувається лише на краєчку сцени, перед опущеною завісою та без жодних декорацій. Тож ми можемо стверджувати, що в музичному та хореографічному плані ця сцена вимагала від композитора та балетмейстера максимальної уваги, адже потребувала створення ілюзії змін та дії виключно музичними та хореографічними засобами виразності. Наприкінці сцени лейттебри у музиці перемішуються, а також накладаються одне на одного та ми чуємо одночасно мелодії, ритм та інструменти як першої, так і другої компанії. Це кульмінація сцени, що передає напругу та пояснюється втомою бігунів, серед яких лисиця та коти буквально падають від безсилля.

Отже, можна розглядати сцену погоні як сцену нагадування та узагальнення лейтмотивів головних груп персонажів попередньої дії (адже перед цим був антракт). Це важливо, тому що у другій дії знову з'являтимуться ці лейтмотиви та лейттебри, які доповнюватимуть візуальну картину. Для компанії Буратіно (Мальвіна та Артемон) це так звані «штучні звуки» (поєднання дерев'яних духових у верхніх регістрах із ксилофоном). Ці лейттебри супроводжуються на сцені елементом *grandjate* («гранд жете», що є одним з базових елементів в хореографії). Загалом музика цих персонажів весела, легка, запальна, рухи танцюристів органічні та симетричні.

Група лисиці (кіт Базиліо та два драні коти, за якими безнадійно відстав Карабас-Барабас) у сцені погоні лише підкреслює свою комічність, що в хореографії передається через незграбні рухи, вуличні рухи, жести неповаги, несиметричні рухи артистів балету, падіння, стусани, штовхання, – тобто такі рухи та елементи, що протиставляються традиційному балету, його естетиці та високому мистецтву взагалі. За допомогою цих хореографічних засобів виразності створюється образ хуліганів, вуличних танцюристів, тобто «поганих» персонажів. Все це, в першу чергу, має викликати посмішку і сміх у глядачів.

Наведені комічні хореографічні елементи вдало поєднуються та підкреслюються музичними засобами виразності. Комічність персонажів передається через використання мідних (важких) духових інструментів, що ніби «не в'яжуться» із струнками фігурами лисиці та kota. І саме тромбон стає спільним лейттебром комічних персонажів лисиці, kota та Карабаса-Барабаса. (Згадаймо, що у багатьох сценах із цими персонажами (наприклад із 7 хв 06 с) [119], як тільки вони з'являються на сцені, в оркестрі звучить тромбон). Надзвичайно важливе значення має багаторазове повторення лейтмотиву та ритмічного малюнка з синкопами.

Друга сцена першої картини Другої дії відбувається в таверні (7 хв 44 с) [121]. Лисиця, яка травмувала ногу під час погоні, в таверні звертається по допомогу та приміряє милиці. Ця сцена в хореографії сповнена новими елементами та новим аксесуаром в її руках – милицями, навколо яких і крутяться усі учасники номеру. З елементів бачимо поперечний шпагат, численні рухи ногами, пересування маленькими стрибками на одній нозі з опертями на милиці. Ідея цих рухів в тому, що в лисиці, яка спирається руками на милиці, звільняються ноги. Щоб підкреслити обман та хитрість цього персонажа (адже ноги в неї абсолютно здорові), Аліса ніби кривляється ногами.

В музиці ця сцена в таверні супроводжується тембром струнних та дерев'яних духових інструментів, які перегукуються, або звучать в унісон (або октавне подвоєння). Мелодія в цей час ніби тупцює на місці, – як і лисиця на сцені, яка робить свої хореографічні рухи на місці. На початку сцени її

підтримують двоє драних котів та кіт Базиліо. Тупцювання мелодії досягається завдяки тому, що звук піднімається на одну ступінь вгору та відразу ж повертається на місце. Цей мотив повторюється декілька разів. Фоном на ксилофоні відбивається однотонний ритм. Це ілюструє, очевидно, стукіт милиць по підлозі таверни. Глісандо, яке звучить на зміну ксилофону, передає образ сковзаня лисиці з милиць та падіння. Потоптавшись на місці, лисиця стає впевненіше та вже рухається по сцені без підтримки. Завдяки цьому створюється візуальний образ «лисиці, що літає»: розводячи милиці, наче крила, в різні боки та відповідно бігаючи по сцені по колу, вона схожа на птаха, що кружляє над землею. В кінці кінців під гучний регіт розбійників та веселий сміх глядачів вже і лисиця, і кіт пересуваються із допомогою милиць. Однак варто підкреслити, що цей сміх стає результатом високо професійної роботи артистів на сцені, котрі з легкістю виконують складні рухи, створюючи враження невимушеності та гри, що і є, як відомо, ознакою найвищої майстерності. Саме на цьому акцентує увагу і Л. Тарасенко у своїй оглядовій статті оновленої вистави про Буратіно: «Кумедні образи пройдисвітів Аліси та Базиліо створили харизматична Тетяна Андрєєва, якій треба було лише пригадати все, що вона з успіхом робила й раніше, і талановитий дебютант Володимир Кутузов.

Складне завдання чітко синхронізованих дій при стилізованому хаосі, який їхні герої створюють, було артистами виконане й винагороджене аплодисментами і сміхом, особливо карколомний дует на милицях. Передавати метушню їм допомагали “драні коти” (додаткова порція гумору від Віктора Литвинова), яких танцювали яскраві представники комедійного амплуа Роман Завгородній та Микита Соколов» [104].

Тепер настає час знайомства із новими персонажами: відвідувачами таверни (9 хв 46 с) [121]. Починається танець офіціантки<sup>4</sup>, яку підтримують, піднімають на руки та всіляко виявляють свою прихильність розбійники – клієнти (завсідники) таверни. Музика пронизана комічністю та жартівливістю, так само, як і

---

<sup>4</sup> Нагадаємо, що в цій роботі ми аналізуємо перший варіант балету «Буратіно і Чарівна скрипка» (2007), адже в другому, оновленому варіанті (2018) немає такого діючого персонажа, як офіціантка, її танець виконує Господиня таверни.

хореографія. Розбійники хизуються своїми вміннями – стрибками, поворотами, вертикальними шпагатами у стрибку, а офіціантка заграє із ними. В музиці чуємо комічність у поєднанні дуже низького із дуже високим регістром (під час танцю красуні-офіціантки із невихованими розбійниками), а також у глісандо міді (*лейтмотив сміху*). Музика танцю легка, рухлива, але з гумористичними нотками: наприклад, наприкінці музичних фраз різка синкопа у низької міді, або тремоло (з 11 хв 50 с) [121]. Саме у сцені в Таверні (з 10 хв та далі) [121], під час характеристики нових персонажів, відмічаємо новий оригінальний *лейтмотив п'яниць* – у засурдинених труб і тремоло міді.

На нашу думку, ці тембри ілюструють голос сп'янілих розбійників, в яких «заплітається язик». Як і в попередніх сценах балету, звуковий образ вдало доповнюється візуальним: актори в цей час вже танцюють з чарками в руках, або лежать на сцені, демонструючи крайню ступінь сп'яніння. Мелодія проводиться в ритмічному подвоєнні (ніби в уповільненому темпі), акцент зроблено на низькій міді, чіє засурдинене звучання відтворює картину п'яниць.

Надивившись запальний та хуліганський танець офіціантки із розбійниками, що закінчився відвертою п'янкою, лисиця Аліса та кіт Базиліо виходять із парами милиць та танцюють свій, дуже цікавий номер (з 14 хв 8 с до 17 хв 17 с) [121]. Цей номер і в музичному, і в хореографічному плані побудований у тричастинній формі, де крайні частини є повторенням. Відмітимо, що композитор Ю. Шевченко неодноразово вдається саме до цієї форми музичних номерів у балеті «Буратіно і Чарівна скрипка», про що свідчить наведений аналіз у даному розділі. Отже, лисиця та кіт, під музику, що ніби розгойдується, повільно танцюють із милицями, виконуючи синхронні рухи. Тут з'являється тремоло ксилофону, який в даному разі зовсім не пов'язаний із образом Буратіно, а є лейттембром стуку милиць по підлозі. Темп музики пришвидшується, з окремих мотивів народжується мелодія танцю (з 14 хв 59 с) [121], що проводиться у ксилофону подвоєним штрихом та дублюється у різних груп інструментів по черзі (дерев'яно-духові, скрипки). Супроводжують мелодію окремі звуки міді на глісандо та синкопічні мотиви, що додають задирливість, веселість усій сцені. Мелодія досягає найвищого ступеня

веселості та настає друга частина номеру (з 15 хв 32 с) [121]. Її знаменують вистріли п'яного розбійника з пістолету, що підбурює лисицю та kota до ще більш веселого танцю.

У цій другій частині вони вже зовсім не спираються на милиці, а просто тримають їх в руках, крутячи їх навколо себе та штовхаючи одне одного. В оркестрі з'являється новий мотив — мотив п'яної пісні. Та раптом, зробивши різкі рухи, лисиця та кіт зупиняються із зігнутими спинами, не в змозі розігнутися. Починається коротка третя частина, що є репризою першої: з того ж мотиву милиць (подвоєні звуки у ксилофону) та «п'яних» звуків у міді на глісандо (16 хв 18 с) [121]. Однак несподівано на сцені з'являється новий персонаж, який зупиняє хуліганський танець лисиці та kota.

Цей персонаж – Господиня таверни, чий виступ починається поважною ходою по сцені та зверхніми жестами в бік котів і лисиці, які мають звільнити їй місце (17 хв 20 с) [121]. В музиці чуємо нові для балету «Буратіно» мотиви – іспанські. Це характерний ритм з пунктиром (з 17 хв 52 с) [121], який добре відомий широкому колу слухачів за «Хабанерою» Кармен з однойменної опери Ж. Бізе (а, отже, може бути впізнаним глядачами балету «Буратіно», на що і розрахована побудована композитором алюзія) [144].

Окрім іспанського ритму впізнаємо ще один добре знаний мотив, що також пов'язаний із іспанською музикою, – мотив з «Болеро» М. Равеля, який проводиться так само, як і в оригіналі, паралельними інтервалами у різних груп інструментів, починаючи з групи дерев'яно-духових (наприклад з 18 хв 05 с) [121]. Історія створення цього твору французьким композитором на замовлення для хореографічної вистави підкреслює початковий зв'язок музики із хореографією, який вже існував на момент написання музичного твору, саме тому цитування Ю. Шевченком наведеного музичного матеріалу для змалювання іспанського колориту видається логічним та виправданим. Однак у балеті Ю. Шевченка, орієнтованому, в першу чергу, на юного глядача, додаються власні акценти. Це, перш за все, комічність, що вгадується в музиці окремими «п'яними

мотивами» (глісандо у міді), які можемо вважати одночасно і лейтмотивом «п'яниць», і лейтмотивом Господині таверни.

Орієнтованими на юного глядача є інші паралелі образу Господині таверни. Вона дуже нагадує Атаманшу з відомого музичного мультиплікаційного фільму за сюжетом казки братів Грімм «Бременські музиканти» (мюзикл 1969 р., реж. Інесса Ковалевська). Цікавим є порівняння як самої Господині таверни з балету Ю. Шевченка «Буратіно» і Атаманши з «Бременських музикантів», так і всієї сцени з цими героїнями. Для цього переглянемо сцену у будинку розбійників із згаданого мультфільму (з 7 хв 57 с) [24].

Перше, на що звертаємо увагу, це візуальний образ: в обох випадках перед нами постає колоритна жінка у яскравій та ефектній сукні, із піднятим на тім'я волоссям і акцентом у макіяжі на губи та очі. Коли ж звучить пісня Атаманши, ми звертаємо увагу на її чоловічий голос – низький та бархатистий. Відповідні різкі риси Господині таверни в балеті додає її зріст (вона вища за усіх інших персонажів), кремезний склад та чоловічі риси обличчя. Це викликано тим, що у виставі цю роль грали чоловіки, для того, щоб майбутній дует із Карабасом виглядав ще більш контрастним, колоритним та, звісно ж, комічним<sup>5</sup>. Також обидва персонажі пов'язані із образом гральних карт (у мультфільмі вони фігурують в тексті пісні Атаманши та є в її руках, а в балеті вони зображені на спідниці Господині таверни). Наступними спільними образами сцени із згаданими подібними персонажами Атаманши та Господині таверни є дерев'яні келихи з пивом, які тримають в руках розбійники, та зброя (у мультфільмі це ножі, а в балеті – пістолет) в руках розбійників. Наведені образи не випадкові, адже саме в подібних закладах – тавернах, барах, пивних та ін., – відвідувачі переважно випивають та грають в азартні ігри.

Окрім того, розглянуті вище іспанські мотиви в музиці з Господинею таверни в балеті Ю. Шевченка також підкріплюються зовнішнім виглядом Господині таверни: вона одягнена на іспанський манер – у сукню з широкою

<sup>5</sup> Нагадаємо, що роль Господині таверни віддана чоловікам лише у першому варіанті вистави, що був у репертуарі театру з 2007 року (саме на аналізі цього варіанту побудований даний розділ дисертаційного дослідження). Після поновлення вистави у 2018 році роль Господині таверни грає жінка, артистка балету, про що свідчить перелік дійових осіб та виконавців на сайті Театру опери та балету [26; 106].

спідницею, яка має декілька шарів та в якій кольорові акценти на червоному кольорі (так само, як і в нарядах іспанських красунь), її сукня прикрашена мереживом, а на шії намисто. Під час танцю вона виконує рухи з іспанських танців. Й Атаманша з мюзиклу «Бременські музиканти» має зовнішні яскраві та очевидні риси, що створюють образ іспанської красуні. Це домінування в наряді червоного кольору, велика кількість прикрас (намисто, браслети на обох руках та сережки), поява під час танцю класичного аксесуару іспанок – великої хустки. В цей самий момент персонаж мультфільму виконує традиційні танцювальні елементи з іспанських танців – дрібні рухи плечима (9 хв 13 с) [24]. Іспанське «походження» Атаманши підкріплюється музичними засобами виразності: пристрасний вступ у скрипки соло, що звучить із дуже широкою, хвилюючою вібрацією, поява глісандо у скрипок та труб, а також відхід від темпу.

Підсумовуючи, відмітимо, що музичний образ Господині таверни дуже цікавий у декількох планах. З одного боку, він додає нових музичних барв до партитури балету, в тому числі і комічних (іспанські мотиви, іспанський ритм, лейтмотив «п'яних»), а, з іншого, покликаний нагадати іншого персонажа з не менш відомого і дорослим, і маленьким глядачам мультфільму-мюзиклу. Отже, в цій сцені композитор, балетмейстер та костюмер будують блискучий ряд веселих та яскравих асоціацій.

Нарешті, слідом за Буратіно, Мальвіною та Артемоном, у таверну забігає Карабас-Барабас. Однак Господиня таверни ховає ляльок під своєю широкою спідницею. Починається сповнена тонким гумором, музичними натяками та паралелями сцена танцю Карабаса-Барабаса із Господинею таверни (20 хв 17 с) [121]. Цей дует відкривається тим самим мотивом у низької міді —декількома довгими акордами, що рухаються у висхідному напрямку по хроматичній гамі та переходять у мелодію на фоні вже знайомого ритму «Хабанери», що виконується щіточкою на малому барабані (це музика з попереднього сольного номеру Господині таверни).

Слідом за ним у музику вплітається мотив-відповідь також з попередньої сцени, що представляє собою короткий елемент, який рухається в протилежному

напрямку та починається із затактової частки (з 20 хв 43 с) [121]. Отже, наведені два елементи у поєднанні із ритмом тріолями та численними хроматичними уривками ми можемо розглядати, як складові *лейтмотиву Господині таверни*, адже на цих елементах, що повторюються протягом двох сцен із Господинею таверни в таверні (картина друга Другої дії), і побудовано музичний матеріал. Однак, на відміну від попереднього сольного номеру Господині таверни, ця пародія на іспанський танець вдвох врешті-решт трансформується у ліричний дует, коли між танцівниками спалахує любовна іскра. Це відбувається на кульмінації дуету, коли після ущільнення оркестрової тканини та невеликого прискорення темпу раптом народжується лірична мелодія у перших скрипок (з 22 хв 20 с) [121]. Таким чином пародійно-ліричний дует Господині таверни трансформується у дійсно ліричний номер, коли іспанський танець непомітно переходить у романтичний вальс (з 1 хв 50 с) [122]. На основі наведених ознак пропонуємо визначити типаж Господині таверни як *сатиричний*, що протиставляється комічним (на цьому протиставленні і побудований дует її з Карабасом-Барабасом та її зневага до комічних лисиці та kota) персонажам.

Раптом ми чуємо знайомі переливи (лейтмотив Чарівної скрипки тата Карло, що проводиться у скрипки соло – лейттембру тата Карла) та короткі звуки у ксилофону (згадаймо сяючі сукні в його майстерні в другій картині Першої дії), що супроводжують тата Карло, котрий з'являється із скрипкою в руках на сцені (з 3 хв 03 с) [122].

Музика тата Карло об'єднує усіх, хто є на сцені, адже «Злет смичка і... мелодія Чарівної скрипки заволодіває всіма. Звуки ведуть нас у Царство Мрій, поселяються в серцях тих, що, здавалося, ще так недавно були недоступними для добра» [26]. Таким чином, щира та глибоко лірична мелодія скрипки та Чарівна скрипка в руках тата Карло перетворюють персонажів на сцені. Злий та грубий Карабас-Барабас стає закоханим та романтичним, владна Господиня таверни стає ніжною та м'якою, хулігани кіт Базиліо та хитра лисиця Аліса стають щирими друзями, розбійники також цікавляться всім, що відбувається. Як вірно зазначає Л. Тарасенко, таверна «на відміну від літературного першоджерела стає не полем



баталій за горезвісні п'ять сольдо між Буратіно та котом Базиліо з лисицею Алісою, а місцем чарівного перетворення злих персонажів на добрих та остаточного примирення усіх героїв» [105]. Цим перетворенням завершується перша картина Другої дії.

І тут на зміну мелодії Чарівної скрипки приходять новий елемент у ксилофону, який продовжує пунктирний мотив у труб і дерев'яно-духових (на фоні ритмічного стуку тріскачок, що створюють враження цокоту копит) та завершує низхідна гама у тромбонів: (4 хв 13 с) [122]. Під ці звуки, які створюють враження крокування, тато Карло кличе усіх до театру Мрій. Уся весела та дуже різнобарвна компанія залишає сцену. Але в музиці немає поспіху та погоні, які були у попередніх сценах. Музика радісна, піднесена, танцювальна, що супроводжується ходою персонажів парами навколо сцени. Саме ідею поєднання різнохарактерних персонажів і передають мотиви в музиці: ксилофон (лейтмотив Буратіно та інших ляльок), скрипка (ліричні персонажі), тромбони (колишні злі персонажі).

Завіса опускається, і ми бачимо, як перед завісою персонажі балету парами поспішають до театру Мрій: Буратіно з Мальвіною, Карабас-Барабас із Господинею таверни, кіт із лисицею, Артемон із двома драними котами, офіціантка із розбійниками (4 хв 57 с) [122]. Хо́да до театру триває менше двох хвилин, і завершує цю процесію неспішними кроками тато Карло, який і ставить останні ноти в музиці та відкриває ними завісу. Так починається остання сцена балету «Буратіно і Чарівна скрипка» (6 хв 43 с) [122].

Вистава у театрі Мрій знаменується вже знайомою глядачам музикою: Увертюрою до Першої дії цього балету, якою розпочиналася вистава у театрі Карабаса-Барабаса. Нагадаємо головні мотиви: мотив репетиції (повторення гамоподібних висхідних елементів у струнних), мотив кроків (ударні інструменти та *pizz.* у струнних) та мотив заклику у труби. Так само, як і в Першій дії, на сцену вибігають святково одягнені ляльки, котрі і відкривають першу виставу у казковому театрі Мрій.

Святковий настрій та яскравий фон позаду сцени поступаються місцем солістам. І першими солістами, після фанфар у труб та дерев'яних-духових, а також багаторазового урочистого чергування тонічних акордів та доміанти, на сцену вибігають Буратіно і Мальвіна – головні персонажі балету (8 хв 09 с до 12 хв 00 с) [122]. Звучить короткий вступ у арфи, з якого випливає лейтмотив Чарівної скрипки тата Карло у скрипки соло. Як зазначає Л. Тарасенко, уся вистава у театрі Мрій – «велике адажіо з варіаціями усіх головних героїв і загальний вальс – зроблена за класичними канонами, і разом з тим все ж сповнена тонкого ліричного гумору» [105].

Перший номер – дует Буратіно і Мальвіни, – улюбленців публіки, – триває чотири хвилини. Уся мелодія побудована на лейтмотиві Чарівної скрипки тата Карло, що досягає своєї кульмінації на надзвичайно щирому, чистому та світлому мотиві у скрипок Tutti. Він представляє собою низхідну секвенцію мотиву тріолями у мінорі (9 хв 26 с) [122]. Таким чином, музика усього номера дуету Мальвіни та Буратіно побудована на знайомому лейтмотиві із домінуванням лейттембру скрипки (початок та завершення у скрипки соло, кульмінація у всієї групи скрипок із октавним подвоєнням). Тональність – a-moll, – найскрипковіша тональність, яка також додає тонкого ліризму. Відмітимо, що у цій сцені персонаж Буратіно зовсім позбавлений комічності, і ані в музиці, ані в хореографії ми не знаходимо жодного елемента чи жесту, який нагадує Буратіно з минулої дії. Замість цього Мальвіну супроводжує елегантний кавалер, рухи якого сповнені класичної балетної естетики та майстерності.

Наскільки дует Мальвіни та Буратіно ліричний, настільки ж дует kota Базиліо та лисиці Аліси сповнений комічності як в музиці, так і в хореографії (12 хв 01 с) [122] (у наступності цих номерів знову відмічаємо принцип контрасту). Кіт, який намагається бути супутником лисиці, постає в новому світлі, однак лисиця залишається хитрою та підступною, хоча і виявляє до kota тепер очевидну симпатію. В музиці чуємо мотив, що ніби шкутильгає, адже він розірваний між різними інструментами дерев'яно-духової групи та окремими звуками в ударних, а також складається з коротких звуків (на staccato). Комічність

додається окремими вигуками у скрипок та труб з глісандо, що вже зустрічалися у попередніх сценах, та були охарактеризовані нами як *мотиви сміху*.

Однак хитро-комічний дует раптом змінює тональність та характер, перетворюючись на несподівану, але цілком вдалу пародію на любовний дует під музику найвідомішої української пісні «Ніч яка місячна» (спочатку у скрипки, потім у флейти). Цей поворот свідчить про те, що лисиця Аліса та кіт Базиліо нарешті стають закоханою парою. Тим не менш, уважний слухач відмічає, що в музиці не припиняють звучати гумористичні нотки (з 13 хв 07 с) [122]. Лірична мелодія трансформується у вальсовий ритм, що підкреслює пародійність цього номеру (14 хв 01 с) [122]. Засобами музичної виразності відображено комічність музичного номеру. Ними стали підкреслено урочистий вступ до вальсового проведення пісні (який більше схожий на марш), та швидкий темп, не характерний для цієї вкрай ліричної пісні. Також чуємо мотиви-перегукування у тромбонів (адже тромбон є лейттембром kota та лисиці). Перше проведення мелодії пісні звучить в тій самій тональності, що і дует Мальвіни та Буратіно (a-moll). Тоді як друге проведення звучить в тональності субдомінанти (d-moll). Комічність та пародійність на ліричний дует у музиці підкреслюється комічністю у хореографії, де поєднуються елементи некласичних підтримок партнерки, підстрибування, повзання та залицяння kota та лисиці.

Далі сцена контрастує з номером лисиці та kota. Це танець Мальвіни під ліричну та веселу мелодію у скрипок, який, однак, переривають витівки Артемона (15 хв 19 с) [122]. Артемон на сцені супроводжується в музиці зміною метру (тридольного на дводольний), введенням флейт та флейт пікколо, а також окремими репліками, що нагадують мотив сміху: висхідними та низхідними стрибками на кварту із глісандо (скрипки). Завдяки цим елементам персонаж Артемон додає комічність та жарт у музику та хореографію. Номер Мальвіни та Артемона побудований у тричастинній формі що дозволяє помістити в середню частину розвиток персонажа. Так, крайні частини проводяться в ритмі вальсу, а середня, комічна, у дводольному метрі, але з опором на ту саму мелодію.

Ґрунтується на тому самому лейтмотиві-вальсі Мальвіни і наступний номер – танець Буратіно (16 хв 40 с) [122], в якому мелодію видозмінено за допомогою введення пунктирного ритму та іншого тембру – кларнету (лейттембр Буратіно). Тепер Буратіно постає в своєму звичному образі, на що вказують не лише його рухи, але і звучання ксилофону, який спочатку проводить окремі звуки, а наприкінці дублює мелодію. Також в оркестровій палітрі домінує звучання дерев'яно-духових інструментів, вказуючи на походження Буратіно, адже це його лейттембр.

Тепер, на основі наведеного аналізу сцен за участі Буратіно, дійдемо висновку стосовно його типажу. На нашу думку, його не можна віднести до тієї ж групи комічних персонажів, як і лисиця Аліса, кіт Базиліо та Карабас-Барабас. Разом з тим очевидно протягом усіх сцен з ним є його гумористичність. Однак гумористичність Буратіно є незлобива, жартівлива, легковажна та проста, в той час як комічність лисиці та kota є хуліганською, хитрою, і в ній відчувається постійний егоїзм та суперництво між ними. Також у всіх сценах Буратіно із Мальвіною і татом Карло відмічаємо позитивний вплив цих персонажів на Буратіно, адже як музика, так і його рухи здобувають риси ліризму та естетики, елегантності та краси. Це дозволяє нам визначити Буратіно як *гумористичного* персонажа, який контрастує як із комічними, так і із ліричними, знаходячись ближче до групи ліричних персонажів (тато Карло та Мальвіна).

Під звуки фанфар на сцені збираються усі персонажі, котрі відкривають спільний танець – Чарівний вальс, в якому впізнаємо лейтмотив Чарівної скрипки тата Карло, що традиційно вже звучить у скрипок (18 хв 40 с) [122]. Нагадаємо, що вперше мелодія з'являється в другій картині Першої дії, в майстерні тата Карло, потім супроводжує ляльок під час втечі від котів та лисиці до Театру. Далі звучить в другій картині Другої дії під час ліричного вальсу Мальвіни та Буратіно у театрі Мрій і, нарешті, стає мелодією Чарівного спільного вальсу усіх персонажів у цьому театрі Мрій.

Цього разу вальс звучить переможно, урочисто, демонструючи розкіш усіх оркестрових фарб, яким відведено традиційні ролі: лірична мелодія вальсу

проводиться у скрипок, сягаючи діапазону в дві октави, фанфари та вальсовий ритм утримують мідні, короткі репліки проводять дерев'яно-духові. На сцені в цей час бачимо синхронний вальс усіх ляльок театру (окрім головних персонажів балету). Вальс продовжується проведенням ще однієї знайомої мелодії з вальсу у виконанні роялю на репетиції у театрі Карабаса-Барабаса, куди Мальвіна привела Буратіно (картина третя Першої дії) (з 18 хв 33 с) [122]. Мелодія почергово проводиться у скрипок та труби, досягаючи максимального масштабу звучання. Кульмінацією сцени стають численні піруети Мальвіни (21 хв 20 с) [122]. Ці хореографічні елементи нагадують глядачу подібний епізод під час вистави у театрі Карабаса, на якому Мальвіна зламалася (картина перша Першої дії). Тепер піруети Мальвіни виконані блискуче. Значення цього Чарівного вальсу для усього балету вдало описала Л. Тарасенко: «Апофеоз вистави – схвильовано-прекрасний та бентежний вальс, у якому блискучою інструментовкою розвивається наскрізна тема “Чарівної Скрипки” – це по-справжньому довершений твір» [105]. На завершення творці балету додають комічний елемент, коли кіт Базиліо та лисиця Аліса намагаються вкрати Чарівну скрипку та сваряться через неї (1 хв 51 с) [122]. Останніми нотами балету стає проведенням мотиву Чарівної скрипки, що пов'язане із головною ідеєю твору (одухотворення музикою та добротою майстра ляльок) та вказує на центрального персонажа балету – Чарівну скрипку (табл. 1).

*Таблиця 1*

*Узагальнююча схема музикознавчого аналізу системи лейтмотивів до балету Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка»*

<b>Дія</b>	<b>Картина, тривалість</b>	<b>Кількість сцен</b>	<b>Персонажі</b>	<b>Лейтмотиви, лейттебри</b>
Подвійна увертюра (менше хвилини)			Підготовка до вистави в театрі Карабаса-Барабаса	Музика побудована на повторенні декількох мотивів: мотив репетиції (висхідні

				гамоподібні елементи у скрипок, дерев'яно-духових), мотив кроків та годинника (pizz у струнних, ударні), мотив заклику (труба)
ДІЯ І (близько 43 хв)	Картина 1 <i><u>близько</u></i> <i><u>16 хв</u></i>	<b>3 сцени</b> 1) Репетиція у театрі Карабаса-Барабаса  2) Вистава в театрі Карабаса-Барабаса. Галоп	Ляльки, кіт Базиліо та лисиця Аліса,  Карабас-Барабас  Ті самі	Гамоподібний рух, ударні (годинник), лейтмотив ляльковості (або ляльок) (ламані інтервали), лейтмотив Карабаса-Барабаса (зменшені тризвуки, ритмічний елемент з синкопами, тремоло міді, литаври, хроматичні гами), лейттембр тромбон (із глісандо) Галоп: Лейтмотив лисиці та kota (дисонанс мала секунда у тромбона на f), лейтмотив Карабаса-Барабаса), лейтмотив сміху (тромбон з глісандо),

			Мальвіна  Артемон  Усі персонажі попередніх сцен	лейтмотив ляльок (струнні та дерев'яно-духов і у високому регістрі), лейттембр скрипка (також арфа та трикутник, що поєднуються із дерев'яно- духовими), лейттембр фагот (мала секунда, короткі інтервали) Мотив ламання (висхідний стрибок на октаву та вниз у тромбонів та низхідне глісандо у скрипок), лейтмотив Карабаса-Бараб аса (висхідний рух по зменшеному септакорду, ритмічний малюнок з синкопою, лейттембр тромбон)
	Картина 2 <u>17 хв 25 с</u>	<b>4 сцени</b> 1) В майстерні тата Карла	Тато Карло, сукні у костюмерній, Чарівна Скрипка	Лейтмотив Чарівної Скрипки тата Карло (переливи та тріолі у скрипки,

		2) Народження Буратіно	Тато Карло, Буратіно	подвійні ноти у флейт), перший лейтмотив Буратіно (на основі інтервалу малої та великої секунди, лейттембр кларнет, тремоло у ксилофона), другий лейтмотив Буратіно (висхідна мелодія з ламаних інтервалів на staccato у кларнета) лейттембр Чарівної Скрипки тата Карла (скрипка), лейттембр Буратіно (тремоло у ксилофона та мотив у кларнета) вальс, (лейтмотив Мальвіни, скрипка, фон у тріскачок та контрастуючий хроматичний мотив у низьких струнних, або дерев'яно-духових) Лейтмотив Карабаса-Барабаса (ритм
		3) Ремонт Мальвіни	Ті самі, лисиця Аліса, кіт Базиліо, Мальвіна	
		4) Втеча Мальвіни та Буратіно	Ті самі персонажі	



				із синкопою, лейттембр тромбон), лейтмотив Чарівної Скрипки тата Карло та Мальвіни (переливи та тріолі у скрипок)
	Картина 3 <u>9,5 хв</u>	<b>3 сцени</b> 1) Урок в балетній школі Карабаса-Барабаса  2) Дебют Буратіно  3) Втеча ляльок	Ляльки, Мальвіна, Буратіно  Ті самі, лисиця Аліса, кіт Базиліо, Карабас-Барабас, коти драні  Ті самі й тато Карло	Другий лейтмотив Мальвіни (вальс в рояля, тричастинна форма з контрастною середньої частиною ) Другий лейтмотив Мальвіни, лейтмотив Буратіно (тремоло у ксилофона), лейтмотив Карабаса-Барабаса (хроматичні гами, дисонанси у міді, мала секунда у труби), лейтмотив сміху лейтмотив Чарівної Скрипки тата Карло (переливи у кларнета)
ДІЯ 2 (44 хв)	Картина 1 <u>близько</u> <u>22 хв</u>	<b>3 сцени</b> 1) Гонитва за ляльками		Лейтмотив Буратіно

			Буратіно, Мальвіна, Артемон	(ксилофон), мелодія погоні компанії Буратіно (затакт, скрипка-труба), лейтмотив Карабаса (ритм з синкопою у труб), мелодія погоні компанії лисиці (секвенція, окремі різкі звуки в ударних та міді на sf) мотив милиць (ксилофон, подвоєння), лейтмотив сміху (глісандо міді), лейтмотив п'яниць (засурдинена труба, тремоло та глісандо у міді), лейтмотив Господині таверни (ритм «Хабанери», глісандо, висхідна хроматична гама у міді та низхідний мотив із синкопою, тріолі), лейтмотив Буратіно (низхідна гама у ксилофона), лейтмотив Карабаса-Бараб аса, лейтмотив
		2) В таверні	Лисиця Аліса, кіт Базиліо, драні коти, офіціантка, розбійники,	
		3) Дует Карабаса-Ба рабаса та Господині таверни	Господиня таверни	
			Ті самі, Буратіно, Мальвіна, Артемон, Карабас-Бараб ас	

				Господині таверни
	Картина 2 <u>близько</u> <u>22 хв</u>	<b>2 сцени</b> 1) Вперед до театру Мрії  2) Театр Мрій	тато Карло, Буратіно, Мальвіна, Артемон, кіт Базиліо, лисиця Аліса, Карабас-Барабас, Господиня таверни, коти драні, офіціантка та розбійники Ті самі персонажі та усі ляльки в театрі	Лейтмотив Чарівної Скрипки тата Карла (переливи у скрипки та саяво у ксилофона), мелодія дороги до театру Мрій  Музика репетиції та вистави (з Увертюри до Першої дії): мотив репетиції (гамоподібні елементи у струнних), мотив кроків (ударні, pizz), мотив заклику (труба), лейтмотив Чарівної Скрипки тата Карло під час дуету Мальвіни з Буратіно (скрипка соло), пародія на ліричний дует лисиці Аліси та kota Базиліо («Ніч яка місячна», скрипки),

			Чарівний вальс	лейтмотив сміху під час дуетів лисиці Аліси та kota Базилію, а також Мальвіни та Артемона, лейттембри Буратіно (ксилофон, дерев'яно-духові), Чарівний вальс (на лейтмотиві Чарівної Скрипки тата Карло з 2 картини Першої дії, а також з лейтмотиву Мальвіни (вальсу в театрі) з картини 3 Першої дії, скрипки, а потім всі інструменти).
--	--	--	----------------	---

На основі вивчення лейтсистеми з наголосом на комічному в балетній музиці Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка», робимо підсумки. Цей балет ґрунтується на казці-повісті, призначеній для дітей, тому цілком закономірним є той факт, що за кількістю в ньому переважають саме комічні персонажі. Побудова музичних номерів та сюжету відбувається за законом контрасту між комічними персонажами та ліричними. Для створення контрасту використано наступні засоби музичної виразності: систему лейтмотивів, тричастинну форму побудови музичних номерів, тембр, темп, ритм, регістри, інтонації, глісандо, штрихи, використання відомих мелодій («Ніч яка місячна»). Довершує враження поєднання наведених засобів музичної виразності із хореографічними, такими як елементи класичного балету та інші танцювальні елементи, вуличні рухи та жести. Костюми персонажів також створені із врахуванням контрасту між

персонажами. Так, наприклад, одяг Мальвіни та Буратіно (але Буратіно меншою мірою) пошиті із дотриманням гармонічної гри кольорів та поєднання складових одягу (спідниця та пуанти у Мальвіни та костюм у Буратіно). Натомість одяг комічних персонажів кота Базиліо, лисиці Аліси та Карабаса-Барабаса є більш різнобарвним, з кричущими кольорами, обірваними клаптиками. Взуті вони не у пуанти, а у балетки, що також є виявом їхньої належності до іншого, протилежного світу персонажів. Отже, саме синтез засобів виразності обох складових балету (музики і хореографії) і створює неповторний, яскравий та переконливий образ кожного персонажа.

### **2.3. Подібність музичних і літературних образів у балеті**

Як наголошено в попередніх підрозділах, враховуючи особисті фактори, що вплинули на звернення композитора Ю. Шевченка до сюжету оповідання «Буратіно» та його участь у підготовці лібрето балету (разом із лібретистом Е. Яворським та балетмейстером В. Литвиновим), виправданим є порівняльний аналіз музики до балету та літературного першоджерела – повісті-казки О. Толстого «Золотий ключик, або Пригоди Буратіно». У цьому підрозділі виокремимо музичні елементи з оповідання, які композитор переніс до балету під час створення музичних номерів. Таким чином ми визначимо спільні музичні образи першоджерела та балету, що дозволить обґрунтувати початкову музикальність в повісті О. Толстого, та завдяки цьому, краще зрозуміти музику та її роль у балеті Ю. Шевченка.

Читаючи повість-казку О. Толстого, простежуємо зв'язок обраного композитором Ю. Шевченком лейттембру Буратіно (картина друга Першої дії) із описанням в першоджерелі. Саме ксилофон втілює «надзвичайно тоненький голосок», яким пищить полінце – матеріал для майбутньої ляльки Буратіно. Уся сцена першої глави оповідання запозичена як сюжет цієї сцени у майстерні тата

Карла (картина друга Першої дії), різниця лише в персонажі, який знаходить полінце, що розмовляє (в повісті це столяр Джузеппе).

Наступним спільним образом літературного твору та балету є постать тата Карло, котрий в обох випадках тісно пов'язаний із музикою. У першоджерелі він катеринщик, котрий «колись ходив по містам та співом і музикою заробляв собі на хліб» [109, с. 1]. У балеті ж він також є музикантом – скрипалем.

Глава шоста повісті О. Толстого починається з яскравих музичних вражень Буратіно, завдяки яким він і відвідує замість школи ляльковий театр [109, с. 12]. Отже, театр привертає увагу дерев'яного хлопчика звучанням таких інструментів, як флейта, скрипка, мідні тарілки та барабан. Далі, очікуючи початок вистави у ляльковому театрі, Буратіно в повісті чує, як тричі звучать дзвони, після чого завіса піднімається [109, Глава 7]. Забігаючи наперед, відзначимо, що початок вистави в новому театрі (остання глава) також розпочнеться закличками, але в іншого інструменту – труби. У балеті в аналогічних сценах (увертюра до першої картини Першої дії та друга картина Другої дії) перед виставами у театрі Карабаса-Барабаса та, відповідно, театру Мрій глядач чує мотиви, які й ілюструють образ дзвонів та труби, що закликають глядачів на виставу. Це мотив кроків (pizz у струнних та дрібний ритм ударних), а також заклик труби, що повторюється декілька разів.

У продовження аналізу музичної складової повісті О. Толстого наведемо той факт, що, побачивши Буратіно серед глядачів театру, ляльки запрошують його на сцену та співають пісню, в якій також фігурують музичні персонажі: барабан та контрабас [109, с. 17].

Цікавим та абсолютно виправданим виявляється вибір лейттембру Карабаса-Барабаса. Враховуючи такі епітети цього персонажа, а також дієслова, що вказують на його характер, наведені письменником О. Толстовим, що мають яскраве звукове описання – «заревів... погрозив... закричав...страшний...брязкав зубами... прогарчав... заскрипів зубами... люто загарчав», вибір тромбону та труб у низькому регістрі як лейттембру Карабаса-Барабаса максимально наближають цього персонажа до образу у першоджерелі. Також в главі «Карабас Барабас

вривається в комірчину під сходами» не лише сам Карабас-Барабас у повісті супроводжується звуковими образами, але звуки та шуми наповнюють усе навколо (поліцейські собаки із шумом падають, вибивши двері комірчини, а двері у театр, заховані за полотном з зображенням вогнища, зачиняються із дзвоном).

Дуже цікаво обіграними та з фантазією зображеними композитором (ритм у ксилофону, глісандо у струнних та staccato у струнних в мелодії) є спільний образ милиць, з якими шахрайка лисиця Аліса з'являється в повісті (глава дев'ята) та у балеті (картина перша Другої дії).

Пісня, яку співає Карабас-Барабас у таверні (глава «Буратіно дізнається тайну золотого ключика»), також додає до літературного першоджерела музикальності. Наступним, дуже символічним виявляється той факт, що, відкривши потайні старовинні двері у своїй комірчині золотим ключем, перше, що почув тато Карло та усі ляльки, була музика: «Він вклав ключик у замкову щілину і повернув... Пролунала тиха, дуже приємна музика, ніби загравав органчик у музичному ящику». Письменник і далі продовжує ряд музичних образів, повідомляючи, що старі двері «зі скрипом, почали відкриватися» [109, с. 91]. Отже, у новому, невідомому ані читачеві, ані персонажам, приміщенні за таємними дверцятами, О. Толстой першим вводить саме музичний образ, таким чином наділяючи його надзвичайним значенням.

Також яскраві музичні образи присутні в сценах із поліцейськими, коли, вибивши гнилі двері до комірчини тата Карла, «чотири бравих поліцейських, гримаючи шаблями, з гуркотом упали в комірчину під сходами». Тим часом, потаємні двері зачинилися, наостанок видавши мелодійний звук «дзинь», після чого приємна казкова музика припинилася [109, с. 93].

Останні дві глави повісті-казки, що відкривають перед читачем двері у Чарівний ляльковий театр, переповнені музичними образами. Це гучний «як в будильнику», стук серця Мальвіни, годинник на вежі, пташка, що співала у цьому годиннику, та лялькові пташки, що співали у першій з вистав лялькового театру, музичні звуки («пролунав звук, ніби провели смичком по струнах»), що передували третій коротенькій виставі у ляльковому театрі (глава «Що вони

знайшли під таємними дверями»). Далі в цій главі Буратіно, розподіляючи ролі між друзями, не забуває і про звуки, що мають супроводжувати виставу на сцені: «Артемон <...> може зображати за лаштунками гарчання лева, тупіт носорога, скрип крокодилячих зубів, виття вітру – за допомогою швидкого обертання хвоста та інші необхідні звуки» [109, с. 99].

Один з ключових музичних образів, що поєднує початок та кінець повісті (адже на початку ми дізнаємося, що тато Карло колись був катеринщиком, однак його інструмент зламався), міститься в останній главі: це гра тата Карло на катеринці перед початком вистави в новому театрі.

Підсумовуючи, відзначимо, що при всіх розбіжностях сюжетів повісті-казки О. Толстого та балету Ю. Шевченка, центральними в обох творах постають дві сцени: народження Буратіно та вистава у новому ляльковому театрі, що являє собою найсвятковіше дійство, яке збирає усіх персонажів під одним дахом.

Наведені факти дозволяють підтвердити висунуту нами тезу про те, що образи музики та звуків, приховані чи явні, проходять через усю повість О. Толстого. В такому разі доцільно розглядати ці музичні та звукові мотиви як вияв початкової музикальності повісті О. Толстого. Для уточнення відмінностей між ними пропонуємо наступну класифікацію. До перших віднесемо пісні, що наводяться у тексті (пісні в театрі Карабаса, пісня самого Карабаса), згадування музичних інструментів (флейти, дзвони, труба), що передують виставі в театрі, образ музичного ящика під час відкриття дверей в Чарівний театр, звучання скрипки перед виставою в ляльковому театрі. До звукових образів віднесемо ті, що не мають прямого відношення до музичних звуків та, як результат, не мають чітко визначеної звуковисотності: це епітети та опис емоцій Карабаса-Барабаса, «пронизливий свист» хлопців на вулиці, спів пташок у виставі лялькового театру, спільний образ милиць, гуркіт від падіння, звук годинника та відбивання ним годин, стукіт серця та ін. Зібрані музично-звукові образи повісті дають нам право констатувати наявність початкової музикальності у творі «Золотий ключик, або Пригоди Буратіно». Саме це, на нашу думку, і сприяло тому, що перенесення сюжету твору у сценічну виставу – балет, – виглядає дуже природно, а сам балет



має ряд спільних музичних образів із першоджерелом, що, в свою чергу, сприяло його успіху у публіки.

Наряду з виявленням музично-звукової сфери повісті-казки О. Толстого, окрему увагу варто приділити визначенню музично-комічних елементів першоджерела. До них віднесемо наступні: *тоненький голосок Буратіно*, який був пискливим. Цей образ навіть винесено письменником у назву першої глави: «Столяру Джузеппе потрапило під руку поліно, яке пищало людським голосом». Коли ж йому загрожувала небезпека від Карабаса-Барабаса, котрий збирався кинути його у вогнище, саме його тонесенький та жалібно-писклявий голосок став інструментом, яким дерев'яний хлопчик викликав жалість в жорстокого директора театру (глава восьма). У музиці балету (картина друга Першої дії) саме із тоненьким звучання ксилофону у високому регістрі пов'язана комічність сцени, де тато Карло раптом чує цей «голосок Буратіно» та підстрибує на місці. Шукаючи джерело звуку, цей ефект повторюється: тато Карло кожен раз здригається від несподіваного та різкого тремоло в ксилофону, викликаючи сміх глядачів.

Наступним комічним музично-звуковим елементом назовемо *лейтмотив сміху* у балеті (картина третя Першої дії, під час дебюту Буратіно в театрі Карабаса; картина друга Другої дії, танець Мальвіни та Артемона). Сміх як емоція з'являється і в повісті (наприклад, глава друга).

*Персонаж лисиці Аліси*, який ми віднесли до комічних, також наскрізь пронизаний комічністю. В повісті, в першу чергу, це передається особливістю вимови лисиці, котра використовує епітети у зменшено-пестливій формі, таким чином видаючи свою улесливість, хитрість та брехливість: «гарненький Буратіно, розумненький, найрозсудливіший Буратіно». У музиці балету комічність передано у лейтмотиві лисиці та kota (які завжди з'являються разом), що містить синкопи, глісандо, рух по хроматичним гамам. Наприклад, у сцені в таверні, де лисиця витанцьовує із милицями, мелодія номеру звучить із штрихом *staccato*, що передає стрибки лисиці на одній нозі, спираючись на милиці (саме такі рухи глядач бачить на сцені).

*Комічність kota Базиліо* в балеті тісно пов'язана із комічністю лисиці Аліси, як візуально, так і в звуковому плані. Візуально кіт завжди потерпає від лисиці, яка набагато хитріша за нього, тому в хореографії часто зустрічаються штовхання та стусани, які він отримує від неї. Такі стосунки лисиці і kota походять від першоджерела. Адже в повісті лисиця двічі намагається обдурити kota (нерівно розділивши чотири золотих монети між ними двома в главі шістнадцятій) та фізично розправляється з ним. Завершується ж казка сценою, коли кіт опиняється під дощем на дереві. В музиці ж, окрім наведених вище синкоп, глісандо, хроматичних мотивів, спільних для нього та лисиці Аліси, відмітимо домінування зменшених тризвуків та інтервалів, а також малих секунд, що звучать подовжено. Також саме у цих двох персонажів та Карабаса-Барабаса переважно зустрічається лейттембр засурдиненої труби (наприклад, сцена галопу в театрі Карабаса, у картині першій Першої дії).

Наступним спільним для балету та повісті персонажем, в музичній та літературній характеристиці якого переважають комічні риси, є *Карабас-Барабас*. Візуально комічність передана точним цитуванням рис однойменного літературного героя: довга сплутана борода, громіздкий вигляд, страшний вираз обличчя, звичка брязкати зубами. Усе це передається такими музичними засобами виразності, як остинато у тромбона, повільні висхідні та низхідні гами у низькому регістрі (важка хода Карабаса), домінування зменшених тризвуків та звучання дисонансів, що створює фон музики, коли цей персонаж присутній на сцені, а також наділення його власним лейтмотивом (дисонанси, синкопа, низхідна хроматична гама та ін.).

І ще одним персонажем, що має ознаки комічності, є *пудель Артемон*. Зображення його письменником О. Толстим створює образ «благородного собаки, котрий щойно вистриг собі задню половину тулуба» (глава тринадцята). Однак письменник наводить і інші риси пуделя, як-от вертіння за власним хвостом, гонитва за пташками та радісний гавкіт на них, що видають в цьому собаці звичайного песика. І це поєднання благородних рис (бантик на хвості, срібний годинник на лапі і вихованість) та простих собачих звичок створює комічний

персонаж казкового песика. В музиці балету комічність Артемона передається повторенням інтервалу малої секунди та штрихом *staccato*, що дублюються такими хореографічними комічними елементами, як виляння хвостом, характерне для собак та зайців положення рук зігнутими перед грудьми та пересування стрибками.

Продовжуючи далі аналіз музичних образів повісті-казки О. Толстого, цікавим є виокремлення випадків точного перенесення музичних та звукових образів композитором Ю. Шевченком з першоджерела у музичну партитуру балету. Так, як вже згадувалося, у партитурі балету, під час увертюри до вистав на сценах театру Карабаса-Барабаса (картина перша Першої дії) та театру Мрії (картина друга Другої дії) чуємо один з мотивів репетиції — заклик труби, який має прямий прототип в О. Толстого: «Над входом у намет на помості стояв довгоносий чоловічок у ковпачку, трубив у хрипку трубу і щось кричав», «Буратіно, надувши щоки, затрубив у хрипку трубу: – Вистава починається» (глава «Новий ляльковий театр дає першу виставу»).

Наступним прямим цитуванням звукового образу балету вважаємо мотив кроків, або годинника в партитурі у *pizz.* струнних та ударних (увертюра до вистави в театрі Карабаса та до вистави у театрі Мрії) (там само), що відповідає образу годинника на башті, який потрібно було завести ключиком, аби вистава у казковому ляльковому театрі розпочалася [109, с. 96]. Також в казці з'являється образ струнного інструменту (перед третьою виставою в ляльковому театрі (передостання глава повісті)), який в балеті стає одним з основних персонажів — Чарівною скрипкою, — та спільним лейттембром Чарівної скрипки тата Карло і Мальвіни.

Отже, усе означене підтверджує наявність «початкової музикальності» повісті «Золотий ключик, або Пригоди Буратіно», і її уважний аналіз, що конкретизується виявленням музичних та комічних ознак, дозволяє глибше дослідити музичну складову однойменного балету Ю. Шевченка та краще зрозуміти музичні образи його персонажів.

Підсумовуючи, зазначимо, що завдяки своєму музичному таланту, увазі та творчій інтуїції композитор Ю. Шевченко зміг розпізнати «початкову музикальність» у дитячому творі «Пригоди Буратіно» та вдало розвинути її у балетній музиці. Цей новий ракурс акцентовано не лише завдяки деяким змінам у сюжеті (тато Карло у балеті грає на скрипці), але його підкреслено у назві балету: «Буратіно і Чарівна скрипка». Саме звуки скрипки (коли на ній грає тато Карло) отримують певну семантику, вказуючи на головну ідею балету.

## Висновки до розділу 2

Музика Ю. Шевченка до балетів «Буратіно і Чарівна скрипка» та «За двома зайцями» створювалася ним у тісному тандемі із балетмейстером В. Литвиновим, що вказує на детальне вивчення композитором літературних першоджерел. Визначено особисто-біографічні причини звернення Ю. Шевченка до повісті-казки «Золотий ключик, або Пригоди Буратіно».

Під час аналізу виявлено «початкову музикальність» повісті-казки О. Толстого та комедії М. Старицького, що конкретизується в ряді музично-звукових елементів, які і лягли в основу музики до балетів. Підкреслено увагу композитора Ю. Шевченка до цих музичних елементів та їхній розвиток у процесі формування системи лейтмотивів у музиці обох балетів. Наявність цих музичних елементів у літературних першоджерелах обґрунтовує важливість їхнього порівняльного аналізу із відповідними музичними елементами та лейтмотивами у балетах.

У результаті порівняльного аналізу балетної музики запропоновано розглядати спільну музично-звукову сферу літературного першоджерела та музики до балету, яка виявляється через музичні та звукові образи. До спільних музичних образів літературного твору та балету про Буратіно віднесено опис «надзвичайно тоненького голоска» Буратіно в повісті та лейттембр Буратіно (ксилофон) в балеті; постать тата Карло катеринщика в повісті та скрипаля в балеті; опис інструментів, що запрошують на виставу театра Карабаса-Барабаса в повісті та мотиви кроків і мотив заклику в балеті; пісні у сюжеті (полька у виконанні ляльок, пісня в таверні Карабаса-Барабаса), образ музичного ящика. Серед спільних звукових образів наведено свист хлопців на вулиці, епітети та опис емоцій Карабаса-Барабаса в повісті та вибір тромбону як лейттембру в балеті; звукові ефекти в одній з останніх глав повісті; спільний образ милиць; звуки, що супроводжували тата Карло та ляльок у театрі Мрій (спів пташок, стук серця Мальвіни, звуки тварин та вітру). Серед наведених образів підкреслено ті, що є одночасно і комічними

(тоненький голосок Буратіно, лейтмотив сміху, стосунки лисиці та kota, музичний образ Карабаса-Барабаса, музичний образ Артемона).

Визначено типологію персонажів балету Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка»:

- комічні (лисиця Аліса, кіт Базиліо, Карабас-Барабас, розбійники, офіціантка);
- ліричні (Мальвіна і тато Карло);
- напівкомічний (Артемон);
- гумористичний (Буратіно);
- сатиричний (Господиня таверни).

Класифіковано засоби виразності під час характеристики персонажів з акцентом на групі комічних. В хореографії, окрім характерних танцювальних елементів для кожного окремого комічного персонажа, виділено декілька спільних засобів виразності для усієї комічної групи. Це домінування некласичних елементів та рухів, а також специфічних, вуличних прийомів – лейтелементів (падіння, побиття одне одного, штовхання, смикання за хвіст, стусани), що створюють у глядачів певне враження віднесеності цих персонажів до хуліганських та дещо злодійських. До комічних лейтелементів Карабаса-Барабаса віднесемо погрози кулаком, жест вказівним пальцем витягнутої руки («геть зі сцени») та ін. У музиці це наступні засоби виразності: лейттембр тромбону переважно у низьких регістрах, «ламани» інтервали, а також лейтінтервали (дисонанси), тремоло труби та глісандо міді і, головне, характерний ритмічний малюнок з синкопою. Усі наведені ознаки супроводжують комічних персонажів лисицю, kota та Карабаса-Барабаса.

З'ясовано, що сцени у балеті «Буратіно і Чарівна скрипка» побудовано за *принципом контрасту*, що лежить у площині музичній та хореографічній (картина третя Першої дії; картина перша Другої дії). Цей контраст може бути як всередині номерів (наприклад, танець лисиці та kota із ляльками, коли музика помічників Карабаса протиставляється музиці ляльок; танець Карабаса-Барабаса та ляльок; номер ліричного тата Карло та неслухняного Буратіно в другій картині

Першої дії; сцена погоні лисиці з компанією та Буратіно з компанією в першій картині Другої дії), так і між номерами (наприклад, танець Мальвіни та Артемона, що протиставляється попереднім груповим номерам, у картині першої Першої дії; сцени три та чотири картини другої Першої дії; перша сцена другої картини в майстерні, що протиставляється всій першій картині; дует Буратіно і Мальвіни та дует лисиці та kota в третій картині Другої дії). Створенню контрасту всередині музичних номерів сприяє вибір композитором тричастинної репризної форми, де середня картина контрастує з крайніми. Наприклад, вальс в театрі (третя картина Першої дії), танець лисиці та kota із милицями у таверні (друга картина Другої дії), номер Артемона в театрі Мрій (друга картина Другої дії) та ін.

Залучаючи метод порівняльного аналізу, названо спільні риси образу, а також лейтмотиву персонажу Господині таверни в балеті «Буратіно»: візуальні – яскрава сукня, ефектна фігура, широка червона спідниця, іспанський стиль одягу (прикраси), наявність грубих (чоловічих) рис – чоловічий голос у мультфільмі та різкі риси обличчя у балеті, а також великий зріст, – наявність гральних карт, дерев'яних келихів та зброї у всій сцені. Також обох персонажів поєднують іспанські мотиви як в зовнішньому вигляді та їхній поведінці, так і в музичному рішенні: це глісандо, іспанські ритми та мотиви.

Визначено основні лейтмотиви та лейттембри персонажів балету «Буратіно і Чарівна скрипка»:

- 1) спільний лейтмотив Карабаса-Барабаса, kota Базиліо та лисиці Аліси (з'являється у першій картині Першої дії та супроводжує цих персонажів; друга, третя картини Першої дії; перша картина Другої дії). Лейттембр тромбон та труба;
- 2) лейтмотив ляльковості (з'являється у першій картині Першої дії, супроводжує групові номери з ляльками; перша картина Другої дії). Лейттембр група дерев'яно-духових інструментів та ксилофон після народження Буратіно (з другої картини Першої дії);
- 3) лейтмотив Чарівної скрипки (з'являється у другій картині Першої дії та супроводжує тата Карла). Лейттембр соло скрипка, подвійні ноти у флейт;

4) два лейтмотиви Буратіно: висхідні малі секунди; танцювальна мелодія з ламаних інтервалів (з'являється у другій картині Першої дії та супроводжує Буратіно). Лейттембр кларнет та ксилофон;

5) два лейтмотиви Мальвіни (мелодія з висхідними стрибками на октаву з глісандо та вальс, з'являються у другій картині Першої дії). Лейттембр скрипка;

6) лейтмотив Артемона (з'являється у першій картині Першої дії, ще раз у другій картині Другої дії).

7) лейтмотив сміху (з'являється у третій картині Першої дії, супроводжує Карабаса-Барабаса та його приспінників; а також розбійників в таверні у другій картині Другої дії; супроводжує дует лисиці та kota у третій картині Другої дії). Лейттембри труби та тромбони на глісандо;

8) мотив милиць (друга картина Другої дії). Лейттембр струнні, дерев'яно-духові, що тупцюють на місці, та ксилофон;

9) лейтмотив п'яниць (друга картина Другої дії). Лейттембр: ремоло у засурдиненої міді;

10) лейтмотив Господині таверни (друга картина Другої дії). Лейттембр акорди у низької міді та ритм «Хабанери» щіточкою на малому барабані.

Виокремлено спільні образи у балетах з музикою Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» та «За двома зайцями». Ця спільність простежується у створенні комічності подібними музичними та хореографічними засобами виразності. Серед спільних образів двох балетів названо: побудова сцен та номерів за принципом контрасту, що, з одного боку, переслідує художню мету, дозволяючи композитору та балетмейстеру створити яскраві та переконливі образи, а, з іншого, утримати інтригу та зацікавленість глядачів у сюжеті балету; персонажі Мальвіна та Галя поєднані ліричністю музичного супроводу, лейттебром (скрипка), наявністю самостійного лейтмотиву, мелодійного матеріалу, а також цитатою з пісні «Ніч яка місячна»); спільність між образами подружжя Сірків («За двома зайцями») та пари лисиці Аліси і kota Базиліо (лейтелементи на основі вуличних та некласичних рухів, штовханина, стусани, комічність, що домінує; тембри міді, ламані інтервали); введення тембру скрипки соло (сцена марення Голохвастого та танго



Проні; образи Мальвіни та Чарівної скрипки); сцени хореографічних репетицій присутні в обох балетах; лейтмотив сміху (з глісандо) присутній в обох балетах; сцена зародження кохання; фортепіано наділено окремим значенням в обох балетах.

Відсилка композитора до відомих музичних та візуальних образів та персонажів, добре знайомих глядачу. У балеті «Буратіно і Чарівна скрипка» це образи «Кармен», «Болеро», відома українська пісня (музичне мистецтво), «Атаманши» (мюзикл-мультфільм). У балеті «За двома зайцями» це образ Голохвастого (однойменний кінофільм), українські образи (пісні «Ніч яка місячна»).

### РОЗДІЛ 3

## ХАРАКТЕРИСТИКА КОМІЧНИХ ОБРАЗІВ У БАЛЕТІ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА «ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ»

### 3.1. Система лейтелементів та лейттембрів у формуванні комічних образів у балеті

У підрозділі розглянуто та класифіковано ряд лейтелементів та лейттембрів, які використовує композитор Ю. Шевченко для формування музичних образів балету «За двома зайцями». Під час аналізу визначимо, які з них можна вважати комічними та якими засобами виразності композитором досягнуто комічності музичних образів. Також буде визначено наявні хореографічні елементи, названо лейтелементи та простежено їхній зв'язок із лейтмотивами та лейттембрами.

Аналізуючи сюжет балету, відразу звертаємо увагу на те, що в балеті сконцентровано ракурс, який був відсутній у літературному першоджерелі М. Старицького. За сюжетом балету події у двох діях виявляються згадками Голохвастого про молодість. На початку музичної інтродукції на сцені з'являється старий Голохвастий. Після своєї невдалої любовної історії він став Тапером у потертому фракі. Його гра на піаніно відкриває балетну дію. В цьому контексті відмітимо «обрамлення», яке використовують творці балету: балет починається грою на піаніно Голохвастого (у похилих роках) та закінчується грою на піаніно Голохвастого молодого. Таким чином органічно завершуються його згадки про пригоди у молоді роки. Також у балеті з'являється новий персонаж — мадам з салону. Її присутність виправдана, адже сцена у салоні надає важливу інформацію про навчання Проні. Тоді як у комедії ця інформація неодноразово доноситься читачеві у вигляді розповідей Проні, її батьків та її подружок (в окремих репліках). Отже, балет розпочинається саме з появи головного персонажу — Голохвастого у похилих роках.

Перш, ніж повернутися до розкриття музичних образів балету, декілька слів приділимо музичній *Увертюрі*. Традиційно музичний вступ до балету (що

звучить, поки завіса над сценою ще опущена) містить дуже багато інформації як про головних персонажів, так і про домінуючий настрій балету. І тому, вивчаючи комічні образи балету-комедії, варто приділити увагу аналізу музичних образів Увертюри, в якій вони обов'язково будуть присутні в узагальнюючому вигляді, концентровано та переконливо. Водночас, повністю зрозуміти ці комічні образи та розпізнати їхнє змістовне навантаження можна лише після ознайомлення із усім балетом. Тому ми вважаємо за доцільне спочатку проаналізувати музичний та хореографічний розвиток основних дій балету, а після повернутися до Увертюри та розкрити музичні ідеї, закладені в ній.

Отже, балет Ю. Шевченка «За двома зайцями» (2017) складається з двох дій та Музичної Інтродукції. В кожній дії по три картини. За тривалістю обидві дії практично однакові (співвідношення 45 хв до 42 хв).

Розпочинається балет з *Музичної Інтродукції* та несподіваного сопрано, що супроводжує оркестровий вступ. Сопрано звучить до тих пір, поки на сцені не з'являється піаніно, таким чином лейттембр сопрано (пізніше ми прив'яжемо його до персонажу Проні) витісняється лейттембром піаніно – Голохвастого у похилих роках, – котрий з'являється на сцені. Творці таким чином влучно вносять у балет додатковий музичний образ та вдало поєднують складові балету – візуально-хореографічну, музичну та сюжетну. Це відбувається, коли глядач бачить піаніно, яке витягають на сцену декілька зайців (1 хв 50 с) [124].

У музиці чуємо характерне важке висхідне глісандо у мідних духових інструментів, що повторюється із перервами (артисти-зайці ніби відпочивають, витягуючи важкий інструмент). Коли інструмент нарешті виявляється на середині сцени, ті ж артисти саджають за нього старого Голохвастого, причому у нетверезому стані. Його гру на сцені супроводжує звучання піаніно в оркестрі – ми чуємо кластери в різних регістрах. Однак артисти на сцені швидко припиняють таку музику, забираючи від виконавця, котрий ледь тримається на ногах, піаніно. Відмітимо, що в подальшому персонаж тапер (котрий протягом балету час від часу з'являтиметься на сцені одночасно із собою у молодості, ніби намагаючись

змінити минуле) супроводжуватиметься звучанням піаніно, що дозволяє нам розглядати саме його як лейттемер тапера.

Раптом скрізь кластери проглядає вальсова мелодія (3 хв) [124], на фоні якої на сцені з'являється і головний персонаж – Свирид Петрович Голохвастий у молодості. Його поява знаменує початок спогадів Голохвастого старого, який згадує себе в молоді роки, коли так трапилося, що він мав вибір між коханням та грошіма. На ритм вальсу (звучить піаніно) накладаються короткі репліки струнно-смичкової групи у низьких регістрах, яким відповідають такі само короткі репліки струнно-смичкової групи (скрипки) у високих регістрах. Із цих реплік народжується самостійна мелодія (3 хв 50 с) [124] що супроводжує танець Свирида Голохвастого.

Мелодія лірична, плавна, на фоні ритмічних ударів бубнів, і, відповідно, рухи Свирида Голохвастого легкі, красиві, естетичні, що наближені до класичного балету. Та переважають саме оберти танцюриста, що гармонійно поєднується із звучанням вальсу. Отже, вальс Голохвастого у молодості – тремтливий, ніжний. Ю. Шевченко використовує прозору оркестровку, короткий, ненав'язливий, простий, але дуже щирий мотив логічно переходить від групи струнних, до флейти та піаніно, створюючи враження діалогу. Однак, мандруючи по партіях, головна мелодія все ж таки опиняється в групі перших скрипок, остаточно проводячись з початку до кінця. Це дає нам привід вважати саме скрипку лейттемером Голохвастого молодого. У хореографії представлені вальсові елементи: багаторазове кружляння артиста, характерні маленькі кроки, стрибки, повільне крокування із затриманням ноги та підтягуванням її на кінчиках пальців. Візуальний вальсовий образ доповнює одяг артиста: під час кружляння довгий не застібнутий фрак довершує фігуру, наче сукня у партнерки (адже вальс є традиційно парним танцем).

У цій сцені ми бачимо контраст двох образів – Голохвастого у похилих роках та у молоді роки, – який побудований на рівнях усіх складових балету: візуальному (хореографія), звуковому (музика) та змістовному (сюжет). Зовнішньо контрастують охайний, навіть вишукано одягнений молодий чоловік та він же у

похилі роки у брудному, занедбаному костюмі (очевидно, за задумом, це один і той самий костюм – єдине, що залишилося в Голохвастого після того, як він збанкрутував). Хореографія також підкреслює це співставлення: класичні елементи балету у танці молодого Голохвастого (Grand jete та різні види піруетів) (4 хв) [124] проти простого крокування (не танець!) Голохвастого у похилих роках, котрий звертається до себе молодого, простягає руки, обходить навколо себе колишнього, роздивляючись та ніби просячи не робити того, що призведе до трагічних наслідків у майбутньому. Підкреслимо, що Голохвастий молодий (головний персонаж балету) має самостійний танець, насичений класичними хореографічними елементами, в той час як протилежний персонаж просто «супроводжує» його на сцені. Ця думка власних спогадів дуже вдало передається візуально: ніби Голохвастий молодий та старий є людиною та її відображенням (починаючи з 3 хв 40 с), адже їхні рухи дзеркальні та, разом з тим, у молодого Голохвастого більш складні, а у старого простіші. Таким чином, дивлячись на себе колишнього, повторюючи «свої» колишні рухи, старий Тапер згадує свою молодість та марно намагається в неї повернутися. А тим часом Голохвастий молодий ніби не помічає цього супутника та зникає зі сцени. Отже, вплинути на минуле не вдається, і тому лишається тільки згадувати. Старий Голохвастий лишається сам зі своїм сумом.

У музиці контраст розглянутих образів та персонажів логічно довершується: через глісандо, ритмізованість та відсутність самостійної мелодії, «нетверезі» ритми та звучання (дисонанси та поєднання різних регістрів в одночасному звучанні) у Голохвастого старого (початок Музичної Інтродукції) та вишукана, логічно побудована за структурою мелодія Голохвастого зі згадок. Також цікавим у музичному відношенні є трактування звучання піаніно (представленого на сцені) у партіях обох персонажів. Адже навіть цей інструмент підкреслює контраст, характеризуючи старого клястерним звучанням, а молодого наявністю вступу та власною мелодією, що вперше (під час ефектної появи молодого Голохвастого на сцені у диму) проводиться саме у фортепіанному звучанні (з 2 хв 50 с по 3 хв 42 с) [124]. Тобто фортепіано постає тим фундаментом, на якому з окремих мотивів

народжується самостійна мелодія Голохвастого молодого. Така інструментовка виглядає дуже доречною, адже фактично на сцені представлений один персонаж у різному віці, і тому абсолютно логічним є рішення композитора поєднати їх спільним лейттебром. Проведення ж мелодії молодого Голохвастого у скрипок підкреслює прірву, що лежить між старим та молодим, другий з яких символізує моду, красу, сучасність та, головне, молодість.

Далі починається Картина перша Першої дії. Перша сцена (4 хв 25 с) [124] відкривається появою міщан – дівчат та хлопців. Дія відбувається, за сюжетом, на Контрактовій площі у Києві та зображує багатолюдний базарний день. Під час танцю з червоними парасольками в музиці чуємо контраст із попередньою темою – танцем Голохвастого молодого. Якщо у Музичній Інтродукції в оркестровій партії було чутно самостійний мелодійний матеріал – яскраву тему персонажа Свирида Петровича, що розвивалася, то у даній сцені чуємо музичний супровід, а не мелодійний матеріал. Це танцювальна музика з чітким ритмом, завданням якої є зосередити увагу глядача саме на хореографічних елементах. Музиці ж відведено другорядну роль. На важливе значення саме ритмічної складової музики вказує активне використання композитором додаткового інструменту в групі ударних – бубна, – що ніби переважає над усіма іншими інструментами. Однак хореографічна постановка цієї сцени також не перевантажена складними елементами. Це синхронний танець декількох пар дівчат та парубків з елементом, що повторюється: стрибками дівчат та підняттям них хлопцями на плечі.

Продовжується сцена київського базару в першій картині (з 5 хв 32 с) [124] появою нових героїв. Спочатку це Галя, котра, разом із матір'ю Секлетою, опиняється в центрі уваги хлопців та дівчат. Однак знайомству із цими двома героїнями відведено менше хвилини часу (до 6 хв 20 с), натомість до наступного персонажа – Городового – прикута увага сценариста, балетмейстера та композитора протягом більше, ніж п'яти хвилин. Це пояснюється тим, що Городовий в інтерпретації творців балету «За двома зайцями» постає дуже яскравим комічним персонажем. Отже, розглянемо, якими з засобами виразності створено цей комічний образ.

Разом із появою Городового на сцені ми чуємо характерну жартівливу музику в оркестрі. В хореографії комічність персонажа передається його надто широким крокуванням, розмахуванням рук в різні боки, його поставою, коли спина не те що рівна, а навіть перехилена назад. Разом з тим він тримає живіт «колесом», що вказує на те, як він пишається власною персоною. Далі досить комічними є його повільні поклони в усі боки (в тому числі, коли він повертається спиною до глядачів та, вклоняючись, опиняється у не дуже коректній позі до глядача). Відзначимо, що цей елемент є часто вживаним у комічних жанрах (комедії, циркові виступи), коли людина, вклоняючись одним глядачам, до інших повертається спиною. За законами комічного жанру в момент поклону (коли верхня частина тулуба опиняється у паралельному положенні до підлоги, і людина бачить не оточуючих, а лише підлогу), оточуючі зазвичай жартують.

У циркових виступах в цей момент клоун отримує удар по сідницях, кумедно падаючи. У балеті ж «За двома зайцями», зважаючи на високий статус Городового, відбуваються інші події. Так, протягом поклонів Городового у всі боки спочатку дівчата «непомітно» вкладають в його перехрещені за спиною руки гроші (хабарі), а потім двоє його помічників так само «непомітно» витягують з його долонь ці гроші та ховають собі у внутрішні кишені піджаків. Ця «гра» Городового із міщанами та їхня показова повага до нього (коли усі на площі у відповідь низько вклоняються йому, наче цареві), супроводжується жартівливим ставленням до нього.

У музиці персонаж Городовий зображений поєднанням маршоподібного ритму (чотиридольний розмір) з ударами тарілок та окремими репліками мідних духових інструментів. Композитор Ю. Шевченко таким чином вигадує яскраву пародію на марш. Аби створити чітку форму маршу, композитор притримується дводольного метру, підкреслює сильні частки та надає перевагу характерним для маршу інструментам – ударним та мідним духовим. Натомість композитор вводить і яскраві гумористичні штрихи, що додають тонкої комічності персонажу. Це перегукування струнно-смічкових інструментів із флейтами, до яких додаються дзвони. Саме останні і вказують на комічність Городового,

демонструючи надмірну пихатість: візуально у перегинанні його назад, намагаючись виставити вперед живіт, а у музиці через використання недоречних для жанру маршу дзвонів, що створюють так званий ареол святості навколо цього персонажа, котрий втратив міру та зауважує себе невідомо ким. Багаторазові поклони Городового супроводжуються у музиці багаторазовими тонічними акордами, що демонструють небажання Городового нарешті залишити базарну площу.

Ця комічна ситуація дещо нагадує дуже подібну музичну сцену з «Незвичайного концерту» (театру ляльок Сергія Образцова), де на початку вистави звучить пародія вступу, «родзинкою» якої є подвійне завершення. Спочатку ми чуємо в оркестрі традиційне завершення на тонічному тризвуччі, що повторюється протягом двадцяти п'яти секунд (з 6 хв 05 с до 6 хв 30 с) [74], однак далі чуємо знову ніби завершення Інтродукції, яке вже триває майже хвилину (з 6 хв 38 с до 7 хв 30 с) [74], викликаючи сміх у глядачів. Тут композитор майстерно використовує усю палітру оркестрової інструментовки, створюючи враження розвитку всередині тонічних акордів, починаючи новий мелодійний матеріал, що, однак, знову завершується тонічними акордами. Таким чином, декілька «хвиль» нарешті змінюються справжніми останніми акордами, які, в той самий час, звучать значно тихіше попередніх (зовсім не переконливо), що є ще одним комічним прийомом композитора.

Повертаючись до балету Ю. Шевченка, відмітимо, що протягом перших семи хвилин балету хореографічні елементи, в основному, неklasичні. Це переважно повторення простих рухів: крокування (з класичним витягуванням стопи), біг по сцені, кружляння у парному танці з дівчатами, утримання дівчат на плечах. Змістовним же ядром цих перших семи хвилин як в музиці, так і в хореографії, є танець Голохвастого. Ще раз підкреслимо, що цей номер виділяється на фоні іншого матеріалу як музичним рішенням (проти музики Голохвастих в Інтродукції, де є самостійна вальсова мелодія, наявність лейттембру – скрипки, структура теми молодшого Голохвастого, побудована із використанням перегукуванням музичних інструментів, прозорої, легкої, але



майстерної інструментовки), так і хореографією (проти класичних елементів, естетика, вальсування, ритму).

Перша картина продовжується *сценою із чобітками* (з 7 хв 46 с) [124]. На сцені з'являється коробка, з якої парубки дістають по парі чобіт. Хореографічне рішення усієї сцени з чобітками можна охарактеризувати як некласичне, адже танцювальною домінантою стає відомий танець «чечітка», який оригінально трактується балетмейстером. Спочатку хлопці «взувають» чоботи на руки та влаштовують «чечітку» на столі, імітуючи руками традиційні рухи ніг. В оркестрі чуємо дерев'яні ударні інструменти (що вдало імітують стук чобіт по дерев'яному столу), а далі кульмінація номеру включає розширення палітри музичних інструментів, в першу чергу, ударних.

Тут ми чуємо дзвони, тарілки, бубен та трикутник, а також підкреслення ритмічного малюнку усією групою струнно-смичкових та мідних інструментів. Таким чином, композитором створено яскраву та переконливу інтерпретацію чечітки. Жартівливість танцю передається низхідним глісандо тромбонів (ніби сміх за спинами парубків, котрі танцюють із чобітками, адже танцюристів на базарній площі вже оточив зацікавлений натовп глядачів). Ритмічним лейтмотивом танцю «чечітка» з чобітками стає трикратне повторення ритму «дві шістнадцяті та восьма», що звучать одночасно у декількох групах в оркестрі. Таке рішення надає ритму масштабності, переконливості та масовості (адже за сюжетом сцена відбувається на базарній площі, де зібралися покупці зі всього Києва).

Заключною кульмінацією *сцени з чобітками* у першій картині Першої дії стає танець Секлети (матері Галі) (з 9 хв 45 с) [124], котра також отримує пару червоних чобіт. І лише після цього ми нарешті бачимо справжню чечітку, коли троє парубків витанцювують її у чоботах на столі.

В наступній сцені з'являється вже знайомий глядачам персонаж – Городовий (11 хв 30 с), котрий приєднується до танцю дівчат, в якому спостерігаємо синхронні рухи спочатку у двох, а потім у чотирьох танцівниць, між якими у центрі танцює Секлета. Городовий та парубки виконують свій номер, де вперше в балеті зустрічаємо такий хореографічний елемент, як стрибки із поперечним

шпагатом. Виглядають ці два номери так, ніби дівчата, а потім парубки, хизуються одне перед одним своїми вміннями, фігурами та заграють одне з одним.

Між дівчатами та парубками виділяється пара – Секлета та Городовий, які старші за віком, по-перше, а, по-друге, відверто заграють одне з одним. Отже, в танці парубків (роль соліста виконує Городовий) вживається названий вище хореографічний елемент «стрибки із шпагатом», характерний для відомого українського народного бойового танцю – гопака. Музика, що супроводжує цей танець, також стилізована під народну танцювальну музику: ми чуємо, як наг्राють скрипки, що чергуються із ритмічними елементами духової групи. Чуємо перегукування дерев'яних духових із групою скрипок на фоні бубна, що супроводжує весь номер, який логічно переходить у дует Городового та Секлети. І хоча, окрім цієї пари, на сцені танцюють ще чотири пари, саме партія Секлети та Городового приковує увагу глядачів. Розглянемо цей номер уважніше.

У дуеті чергуються вуличні елементи (стрибки, притискання партнерки до грудей, хватання її не за талію, як прийнято у класичних танцях, а трохи нижче, задкування обох танцюристів по колу, хлопання у долоні) із класичними (обертання жінки навколо партнера, елементи вальсу – характерне крокування, притримування партнерки). Однак домінанта хореографічна все ж таки віддана вуличним елементам, а вальсові, хоча і використовуються, тим не менш постійно ніби з іронією, коли за вальсовими елементами слідує вуличні. Наприклад, вальсування супроводжується присіданням, підняттям ноги, зігнутої в коліні наприкінці елемента. Також до неklasичних (вуличних) танцювальних елементів віднесемо стрибки Секлети через ногу Городового, котрий присів на одне коліно. Пародією на класичні елементи можна назвати і вертикальний шпагат Городового із зігнутими колінами, або із рівною стопою замість правильного положення у балеті – стопи із витягнутими пальцями. Взагалі поведінку героя Городового на сцені можна охарактеризувати, як розв'язну та навіть запідозрити, що він за сюжетом не зовсім тверезий, адже час від часу він дозволяє собі досить вульгарні жести та занадто міцне притискання Секлети. Водночас, вона зовсім не проти

цього, адже вона лише «грає» роль скромної та не приховує, що їй приємні вульгарні та відверті жести партнера.

В музиці ж весь час метр не вальсовий, а чотиридольний. Лейтелемент один і той самий – вісім шістнадцятих, дві восьмі і чверть, – що звучить в різних регістрах та інструментах. Змінюється щільність оркестровки, коли в кульмінаційних моментах головний елемент проводиться одночасно у групі скрипок та дерев'яно-духових інструментів. Ритмічний малюнок також стає гучніше: бубон змінює ціла група ударних інструментів, серед яких вирізняються дзвони. Характерним ритмічним малюнком бубна є синкопа, коли бубон відраховує у кожному такті лише першу сильну частку, а решта три – слабкі.

На зміну розглянутому вище некласично-вульгарно-жартівливому танцю (з 11 хв 30 с по 13 хв) [124] приходять ліричний танець дівчат, що дуже наближений до класичних балетних номерів. Рухи дівчат плавні, пластичні, симетричні, повільні, дівчата кружляються, а також з'являється і новий елемент у балеті – пірует. Цей коротенький танець дівчат контрастує із попереднім номером (згадаймо, що принцип контрасту є основним у сценічних видах мистецтва) і в плані хореографії, і в музиці. Ми чуємо глибоко ліричну, співучу мелодію у скрипок, що складається з двох речень. Тобто на зміну коротеньким мотивам у попередніх сценах, які можна назвати танцювальними, композитором створено самотійну мелодію, що сповнена переливами і звучить різними інтонаціями, ніби річка блищить на сонці, переливаючись різними кольорами.

Тут чуємо і фон у виконанні засурдиненої труби (новий тембр), дзвони, дерев'яно-духові, що поєднані логічно та гармонійно. Окрім того, у цьому номері композитор розвиває мелодійний матеріал, трактуючи початковий мотив з восьми восьмих нот по-різному: то проводячи в зворотному напрямку, то передаючи іншій групі інструментів (духовій). Оркестровка та звучання цієї ліричної теми (з 12 хв 53 с по 13 хв 08 с та повторення мотиву з 13 хв 30 с по 13 хв 56 с) [124] дуже нагадує кращі ліричні мелодії з музики італійського відомого кінокомпозитора Енніо Морріконе. А саме, згадується тема моря з саундтреку «Легенда про піаніста» (1998), де звучить скрипкова тема на фоні засурдиненої труби.

Підкреслимо, що правильністю звучання Ю. Шевченко вказує на справжність емоцій у персонажів, на правдивість кохання Городового та Секлети та щирість їхніх почуттів. І дійсно, бачимо, що персонаж Городовий ніби змінився: зникла різкість, жартівливість рухів, стрибки, вульгарність, і його партія дуету із Секлетою наблизилася до партій ліричних дуетів. Це плавні рухи, сповнені ніжності та естетики. Тепер він не притискає кохану різкими рухами, а ніжно обіймає, і вона так само ніжно нахиляється до нього.

Однак ліричний номер закінчується так само несподівано, як і розпочався. Лірика змінюється веселощами, ігровістю, жартами. Тобто відмічаємо тричастинну будову номера Секлети із Городовим, де крайні частини однакового змісту та настрою, а між ними контрастуюча частина: лірична, співуча та ніжна. У музиці у цій третій частині дуету чуємо знову повторення короткого мотиву, перегукування скрипок у верхньому регістрі (що ілюструють жіночу партію) та духових у низькому (чоловіча партія). У хореографії знову переважають вуличні елементи: тупотіння ногами із хлопанням долонями по підшві чобіт, стрибки убік із напівшпагатом поперечним (чоловіки), піруети – кружляння на місці (жінки).

І мета цієї, заключної частини танцю – хвальба один перед одним. У музиці також чуємо репризу: вже знайомий коротенький мотив, що подорожує по різних регістрах струнно-смичкової групи (скрипки), ударні та мідно-духові. Загалом, підкреслимо, що композитор відтворює народне масове весілля, використовуючи звучання популярних в українському народі музичних інструментів (скрипка, бубон, дерев'яно-духові) та характерні танцювальні ритми: синкопи, награвання скрипок та дерев'яно-духових, короткі репліки у мідно-духових. Ще одним з засобів виразності, який створює комічність в музиці, постає динаміка, коли після короткого мотиву у струнних різко на *f* звучать окремі ноти (акордовою фактурою) у групі мідних духових інструментів. Ці різкі ноти супроводжують різкі, вульгарні рухи Городового та некласичні хореографічні елементи: шпагати із зігнутими ногами, або шпагати із положенням стопи під прямим кутом.

Нарешті настає одна з ключових сцен: на площі з'являється «хвацька компанія – місцевий цирульник Свирид Петрович Голохвастий зі своїми посіпаками» [44] (у запису балету з 15 хв 01 с). Важливо підкреслити, що появі цього головного героя балету передує звучання піаніно (згадаймо, що це не випадковий інструмент, адже він сюжетно пов'язаний із Голохвастим старим та молодим у Музичній Інтродукції). Сам герой з'являється на сцені дуже ефектно (15 хв 34 с) [124]. Його друзі передують його появі по черзі, під два мотиви у піаніно, які уважний глядач балету відразу впізнає. Адже це мотиви з відомої пісні Голохвастого «В небі канарєчка літає» з музичного фільму «За двома зайцями» (1961, режисер Віктор Іванов). Цікаво, що саундтрек до наведеного фільму також починається з мотиву з цієї пісні Голохвастого. Це абсолютно логічно, адже саме ця пісня відкриває не лише дію кінофільму, але і презентує головного персонажа Голохвастого [45] (з 56 с до 2 хв 15 с). Також ця пісня у кінофільмі звучить ще раз (з 21 хв 49 с по 22 хв 11 с) [45] у сцені, де Голохвастий будує свої користолюбні плани обману та сватання до Проні.

Якщо саундтрек фільму починається мотивом пісні спочатку у духових, а потім у струнних та групи дерев'яних духових, то сам супровід пісні у фільмі (під спів героїв) супроводжується лейтінструментом Голохвастого – гітарою. У кінофільмі це пов'язане із сюжетом, адже саме з гітарою компанія парубків проходить вулицями Подолу, і саме гітара фігурує у тексті пісні: «Так заграй, заграй же нам, гітарка, на веселий очень, на дуже лад» (з 1 хв 25 с по 1 хв 33 с) [45].

Тепер поглянемо, яким інструментам віддає лейтмотив Голохвастого композитор балету Юрій Шевченко. Спершу ми чуємо мотив, що повторюється двічі (а саме повторюються дві перші фрази мелодії першого куплету пісні з однойменного кінофільму) терціями на фортепіано. Так само, як і в Увертурі, і в подальших сценах з Голохвастим, композитор виокремлює перший такт пісні, додаючи IV підвищений ступінь, який повторюється п'ять разів, та перший такт з другого речення («І співає прямо в горизонт»), де композитор запиняється та повторює VI ступінь. Тут на сцену вибігають «посіпаки» Голохвастого, які

прагнуть з'явитися ефектно, по-балетному, використовуючи характерні класичні стрибки з розбігу та подвійний поворот у повітрі. Однак комічність їхнього виходу підкреслюється кінцевим хореографічним елементом, коли танцюристи після повороту в повітрі необережно приземлюються на падають. Потім синхронними широкими рухами вони запрошують Голохвастого вийти на сцену. Герой виходить під звуки вже відомої нам мелодії, що проводиться у кларнета, доповнюється репліками у скрипок на тлі акордової фактури у фортепіано.

І тут потрібно підкреслити акцент, який зроблено на головному персонажі – Голохвастому, точніше, на його зовнішньому вигляді. Адже як одяг, грим, так і поведінка на сцені Голохвастого-танцюриста відсилає нас саме до героя однойменного фільму 1961 року. Отже, творцями балету зроблено ніби перегукування образу Голохвастого із однойменним персонажем фільму. Причин цього бачимо принаймні дві. По-перше, це відомість та визнаний успіх кінофільму через яскравість, досконалість образів, музичного супроводу та акторської майстерності. Саме тому цей фільм є вкрай популярним, і перегукування музичних мотивів у балеті із музикою у кінофільмі та образу Голохвастого із однойменним персонажем фільму покликане нагадати глядачам балету цей фільм. І, по-друге, це музичність фільму «За двома зайцями». Адже, як відомо, складовими балету є музика та хореографія. І тому, добираючи сюжети для балетів, його творці мусять віддавати перевагу таким, які містять в собі природну «музикальність» (про що було сказано у першому підрозділі другого розділу), приховані та очевидні зв'язки між мистецтвами, в першу чергу, музичним мистецтвом та мистецтвами видовищними. А фільм «За двома зайцями» як раз і є дуже вдалим зразком такого синтезу музики і візуальної картини, рухів, танців (згадаймо характерну ходу компанії Голохвастого). І відмітимо, що 56-річна різниця між кінофільмом та однойменним балетом практично нівелюється, коли ми бачимо, що створені для кінофільму візуальні образи Голохвастого, Проні та інших персонажів, саундтрек фільму та його атмосфера лишаються актуальними, цікавими, такими, що передають специфіку незмінних архетипів українського народу і продовжують викликати у глядачів захват та симпатію.

Зупинимося детальніше на розгляді образу Голохвастого у балеті та визначенні зв'язків цього балетного образу із образом однойменного персонажа у кінофільмі. Починаючи з 15 хв 38 с [124] триває сцена з Голохвастим, що істотно відрізняється від попередніх (контрастує, як ми написали вище) у музичному та візуальному відношенні. Адже вона наповнена рядом нових елементів, рухів, яскравим сольним номером героя. А в музиці чуємо самостійний музичний номер, побудований на розвитку лейтмотивів Голохвастого «В небі канарєєчка літає»; «І співає прямо в горизонт»; «Шикарний син». Усі три лейтмотиви, як покаже подальший аналіз музики балету, є основним мелодійним матеріалом, на якому будується музика балету та який, в свою чергу, є цитатами згаданої пісні «В небі канарєєчка літає» з кінофільму «За двома зайцями».

Візуальний образ наступний: герой одягнений у чорний костюм, на голові його капелюх, у руках тростина. Відмітимо, що піджак як у фільмі, так і в балеті, чорного кольору, а от колір штанів відрізняється. У фільмі вони бежевого кольору в смужку, а у балеті чорні. Однак наведений у фільмі колір штанів все ж присутній в одязі Голохвастого в балеті: бежевого кольору жилетку бачимо на герої у наведеній сцені з Голохвастим (з 15 хв 38 с) [124].

Отже, і в балеті, і в фільмі герой Голохвастий наділений і тростиною, і капелюхом, а сам він у костюмі із розстібнутим піджаком. До речі, цей останній нюанс також дуже показовий, адже підкреслює продуманість персонажа до дрібниць. Піджак розстібнутий, на наш погляд, по двох причинах. По-перше, через очевидну манеру поведінки Голохвастого, який буквально не стоїть на місці, пританцьовує, підстрибує на ходу, а також відбиває чечітку (кінофільм). У щільно застібнутому піджаку важко було б усе це витворити. Тим більше доречною ця деталь (розстібнутий піджак) є для балету, де зовнішній вигляд героя на сцені та його поведінка підпорядковуються, в першу чергу, характером його танцювальних елементів. Як було підкреслено, танець Голохвастого дуже цікавий у відношенні елементів, їхнього поєднання, використання в хореографії капелюха (який ефектно злітає з голови Голохвастого та опиняється в руках його друга) та тростини, з якою Голохвастий в балеті дійсно майстерно витанцьовує та якою

жонглює. І другою причиною може бути естетична. Адже саме через розстібнутий піджак стає добре видною ще одна деталь гардеробу Голохвастого, якій він сам надає виключне значення: жилетка. Згадаймо, що у комедії Голохвастий «жильотку» окремо описує, підкреслюючи значення «зозулястої» матерії [103, с. 136]. Саме «жильотку» з такої «рябої», «зозулястої» матерії ми бачимо у кінофільмі у першій сцені з піснею «В небі канарєєчка літає...» [45], а також у сценах знайомства із Голохвастим (Музична Інтермедія та розглядувана перша картина Першої дії).

Тростина, підкреслимо ще раз, має дуже важливе значення у сюжеті. Адже це один з аксесуарів, якому сам Голохвастий відводить таке значення. По-перше, цим аксесуаром (точніше, його наявністю) він підкреслює свою несхожість із київськими міщанами, які, звісно, ж не мають тростин. Він асоціює себе із французами та іншими іноземцями. Але, якщо за кордоном тростиною дійсно користуються, спираючись на неї. Можемо згадати відомого літературного персонажа англійця Шерлока Холмса, або бельгійця Еркюля Пуаро, який став плодом уяви англійської письменниці. Подивимося початок кінофільму «Шерлок Холмс та доктор Ватсон», Серія 1. Знайомство (з 2 хв 16 с по 2 хв 39 с; з 2 хв 50 с по 3 хв) [132].

Як видно з наведених уривків, тростина все ж таки, в першу чергу, практична деталь одягу. Однак чи користується герой фільму та балету Голохвастий тростиною. Переглянувши фільм, ми бачимо, що Голохвастий жодного разу не використовує тростину за призначенням. Він її просто тримає в руках, можливо, навіть не знаючи, для чого вона взагалі потрібна.

У початковій сцені із згаданою піснею, у сцені із освідченням у коханні Проні та в інших сценах (з 21 хв 5 с по 21 хв 49 с; з 22 хв 55 с по 23 хв 43 с) Голохвастий жодного разу не використовує тростину за призначенням, тягаючи її за собою просто так. Ще одну деталь, наявну у кінофільмі, також варто відмітити. Мова йде про тростини, які тримають друзі Голохвастого. У згаданій початковій сцені з піснею «В небі канарєєчка літає...» [45] усі троє друзів Голохвастого обходяться з нею неправильно, не знаючи, власне, для чого вона є. Окрім того, троє друзів



тримають однакові тростини (із заокругленою ручкою), натомість тростина Голохвастого без заокругленої ручки, явно дорожча, більш складної форми. Цим самим Голохвастий ніби протиставляє себе не лише міщанам, але і своїм друзям, своїй найближчій компанії.

У балеті ж, у сцені, що презентує Голохвастого (з 14 хв 58 с) [124] з усієї компанії (Голохвастий та двоє друзів) лише він виходить з тростиною. І форма її така ж, як у фільмі. Однак причина цього може бути чисто практична, адже танець з тростиною, який виконує герой, призначений для тростини без ручки.

Номер з тростиною в хореографічному плані цікавий: багато елементів жонглювання, підстрибування, присідання із затиснутою під колінами тростиною, навіть стрибок із подвійним обертанням із тростиною за спиною, утримання тростини вертикально на грудях (цирковий елемент) та елементи чечітки. Портрет Голохвастого доповнюють жести, які також є впізнаними як за літературним першоджерелом, так і за кінофільмом. Це, зокрема, струшування пилу з плечей, характерне «манерне» крокування із затриманням на одній нозі та повільним нахиланням вперед (ніби падіння), тримання голови догори носом, що вказує на хизування та пихатість персонажа, залицяння до дівчат у досить вульгарній формі (ляпанці по сідницях у балеті та проводження поглядом дівчат у кінофільмі), декілька танцювальних елементів з кожною дівчиною по черзі, різні види піруетів, в тому числі складні з багаторазовим обертанням з піднятою ногою.

Продовжуючи далі порівняння візуального образу Голохвастого в балеті та кінофільмі, простежуємо подібність зачіски та портрету загалом героя. Мова йде про зачіску та характерні тоненькі вуса, що стали візитівкою Голохвастого. Як бачимо, в хореографії відбувається поєднання вуличних, циркових та класичних елементів, але домінують саме вуличні, що відтворені із комічністю. Це вказує на комічність персонажа. Після цього міксту елементів настає власне танець чечітка, який Голохвастий виконує на діжці. Тепер прослідкуємо, якими засобами виразності створено музичний портрет Голохвастого.

Перед появою Голохвастого (з 14 хв 58 с) [124] ми чуємо тричі мотив-заклик з пісні з кінофільму (на словах «Бо один у них я шикарний син»), який вважаємо

третім лейтмотивом Голохвастого. Це не випадково, адже слава Голохвастого передує йому. Так було в літературному першоджерелі, і саме так побудував лейттему Голохвастого композитор Ю. Шевченко. Отже, почувши про «шикарного сина» в музиці, ми бачимо його «собственною персоною» на сцені під урочисте звучання маршу всім оркестром (мідь, струнні, ударні, серед яких виділяється бубен) (15 хв 33 с) [124]. Сольний танець Голохвастого із тростиною відбувається під лейтмотив «В небі канарєчка літає», однак тепер його проводить кларнет, а доповнюють скрипки. Скрипки звучать у верхньому регістрі (друга та третя октави), вказуючи на витонченість героя, його «манерність», претензії на шик. За декілька тактів до початку чечітки на діжці в оркестрову тканину влітається бубон, що вказує на зміну танцю. І от настає сама чечітка, що виконується під звуки ударних, які нагадують кінський тупіт. І знову дивуємося закладеній ідеї композитора, адже чечітка це танець каблуками, тож ілюстрування його кінським цоканням є і логічним, і, водночас, жартівливим.

Після чечітки, яку синхронно повторюють двоє товаришів Голохвастого, у музиці з'являється нова мелодія, танцювальна та легка, з коротких мотивів, що повторюються (як повторюються танцювальні елементи, адже Голохвастий, подивившись, як його друзі танцюють з дівчатами, не може лишитися в стороні та зістрибує, щоб бути ближче до дівчат). Мотив передається в оркестрі від однієї групи інструментів до іншої (скрипки та духові) на фоні постійного ритму в духових та ударних, однак не переходить у самостійну тему, а переривається лейтмотивом «Бо один у них я шикарний син» (з 17 хв 12 с) [124] саме у той момент, коли Голохвастий відпускає вульгарний ляпас дівчині. Ми чуємо знову лейтмотив у кларнета та скрипок, відбувається модуляція та Голохвастий вдається до ще одного показу себе публіці під мелодію «В небі канарєчка літає» (з 17 хв 20 с до 18 хв 20 с) [124]. Цього разу музика побудована таким чином, що композитор ніби демонструє слухачам усю палітру оркестрових фарб, даючи можливість прозвучати як окремим групам інструментів, так і усьому оркестру одночасно. Однак незмінними лишаються ударні — бубон та малий барабан, що грає дріб наприкінці речень. Мелодія проводиться у струнних на форте (перші та

другі грають в інтервал терцію), і їм відповідають репліки мідних духових, які розподілені на репліку у труб (верхній регістр) та тромбонів (нижній регістр).

Раптом на задньому фоні сцени з'являється серпанок, в якому проглядає силует дівчини у білій вуалі (з 18 хв) [124]. Однак Голохвастому, який відразу прямує до незнайомки, перекривають шлях дівчата. І от настає кульмінація танцю Голохвастого. Він із двома друзями по обидва боки від нього танцює під вже вкотре повторену мелодію «В небі канарєєчка літає», але цього разу мелодія звучить на максимальній гучності та використовуючи відомий прийом прискорення та розгойдування.

Отже, починається вона в октавному подвоєнні у мідних духових та всієї групи струнних в два рази повільніше, ніж до цього (з 18 хв 14 с) [124] (подібний прийом знаходимо в Увертюрі Миколи Лисенка до опери «Тарас Бульба», де відома українська народна пісня «Засвистали козаченьки» наприкінці звучить також в ритмічному подвоєнні та в унісон у струнних та всієї групи мідних інструментів (з 2 хв 33 с та 2 хв 45 с у дерев'яних духових в одному темпі, з 4 хв 8 с у труб, а з 4 хв 42 с у ритмічному подвоєнні у струнних та міді) [66]. Перші дві фрази звучать на такій максимальній гучності, третя фраза звучить у самих струнних, і лише в паузах чуємо репліки у міді, де виділяється низхідне глісандо тромбону. Закінчується номер лейтмотивом «Бо один у них я...» («Шикарний син»), що повторюється п'ять разів у різних регістрах та групах інструментів (струнні та дерев'яні духові), які завершують фінальні акорди у міді (19 хв 7 с).

Цей кульмінаційний номер у музиці, насичений оркестровими засобами виразності, ритмами, поєднанням та перегукуванням інструментів, що ілюструє хизування Голохвастого собою та його вибрики перед дівчатами та взагалі всією публікою, супроводжується кульмінацією і в хореографічному плані. Ми бачимо складні балетні рухи (піруети, стрибки із вертикальним, класичним шпагатом, одиничний та багаторазовий пірует на місці), вуличні рухи (вправа «ластівка» із неправильною, зігнутою під прямим кутом, стопою; плескання в долоні, стрибки на двох ногах на місці; стрибки вбік на одній нозі з витягнутою під прямим кутом іншою). По всьому видно, що Голохвастий насолоджується

«собственною персоною», що відображає і його обличчя з відповідною мімікою, піджиманням губи та закатуванням очей.

Отже, сцена із Голохвастим дійсно стає ключовою у Першій дії, а герой стає улюбленцем не лише уявної публіки в балеті, але і справжньої – у глядацькій залі. Окрім того, відразу запам'ятовується музика Голохвастого, побудована на трьох мотивах – «В небі канарєчка літає», «І співає прямо в горизонт» та «Бо один у них я шикарний син». В даному разі лейтінструментами Голохвастого стають кларнет (адже він проводить наведені лейтмотиви соло) та скрипки (також проводять усі лейтмотиви Голохвастого). Фортепіано, що передує появі Голохвастого на сцені, нагадує про Музичну Інтродукцію та зв'язок між Голохвастим молодим та старим, у згадках якого і відбуваються усі ці події. Лейтелементами у хореографії стають вдало поєднані класичні елементи із вуличними та цирковими. Це виправдано, адже герой Голохвастий усіма силами намагається справити враження на міщан, вдаючись до усіх можливих та навіть заборонених методів.

Попередньо підсумовуючи огляд першої картини Першої дії, зазначимо, що спільні риси образу Голохвастого з літературного першоджерела та балету доцільно розподілити на декілька груп. Це спільні риси візуального образу (грим, зачіска, одяг), хореографічні (рухи, жести, міміка) та музичні (лейтмотиви, лейттембри, інструментовка). Разом з тим відмітимо, що композитор Ю. Шевченко не копіює образ Голохвастого з фільму, а лише надихається ним. Він ніби нагадує глядачам та слухачам мотиви відомої пісні, однак далі розвиває їх по-своєму, обираючи власні інструменти та засоби виразності. Отже, герой Голохвастий виявляється першим персонажем у балеті «За двома зайцями», наділеним самостійною системою лейтмотивів, лейттембрів та лейтелементів.

Таким чином, аналізуючи перші сцени першої картини Першої дії балету, після дуету двох Голохвастих (Музична інтродукція, з 4 хв 40 с до 15 хв) [124], відмітимо, що вони позбавлені яскравих хореографічних та музичних елементів, що викликано відсутністю головних персонажів у цих сценах та важливих подій у сюжеті. Тобто мета цих сцен заповнити часовий простір, познайомити глядача із атмосферою міста Києва, в якій відбувається сюжет балету. Вони ніби відтінюють

сцени із Голохвастим. Таким чином, з цими сценами контрастують Музична інтродукція, де головний персонаж молодий Голохвастий виступає із яскравим номером, та номер Голохвастого на сцені в першій картині (з 14 хв 58 с) [124]. Ця сцена з Голохвастим є центральною сценою першої картини.

Далі на сцені з'являється Галя з мамою Секлетою. Ця героїня є наступним головним персонажем, адже разом із декількома іншими героями, створює протиставлення Голохвастому та Проні.

Музика Галі відразу переносить глядача у інший світ, світ щирої української пісні, мелодії, що звучить замріяно, співучо, ніжно. Чуємо скрипки, та перший мотив пісні несподівано виявляється цитатою відомої української пісні «Ніч яка місячна, зоряна, ясна» (з 19 хв 20 с) [124]. Однак знову звертаємо увагу на продуманість цитування Ю. Шевченком мотивів цієї пісні. Адже автором її тексту є також М. Старицький (перша публікація у 1885 р.). Окрім того, цей твір виявляється практично ровесником комедії Старицького «За двома зайцями», що також підкреслює їхню близькість та відносить обидва твори до одного творчого періоду письменника. Таким чином, композитор знаходить спосіб підкріпити образ тендітної Галі з одного твору письменника таким само образом ніжної, щирої української дівчини з іншого твору. Адже це порівняння *Галя – лірична героїня пісні* здається дуже вдалим та таким, що повністю відповідає образу Галі як з літературного першоджерела, так і з кінофільму.

Однак, як і у випадку з лейтмотивами Голохвастого, наведена мелодія також лише цитує відому пісню. Для цитування композитор обирає два мотиви, що відомі за словами «Ніч яка місячна» (з 19 хв 29 с; 19 хв 59 с) та «Вийди, кохана, працюю втомлена...» (з 19 хв 45 с; 20 хв 17 с) [124]. Поєднує ж наведені мотиви композитор по-своєму, віддаючи перевагу струнним (адже жодна інша група не в змозі створити такий ніжний та витончений образ Галі). В хореографічному плані танець Галі представляє собою класичний балетний номер, що містить класичні пози (4 та 5 пози) та елементи (вертикальний шпагат, заокруглені рухи рук, повільні рухи). Рухається Галя по сцені виключно на пуантах (на відміну від усіх інших персонажів). Загалом музичний блок, побудований на двох мотивах з

української пісні, проводиться двічі, обидва рази у струнних. Тільки за другим разом змінюється ритмічний малюнок, і на зміну звичному ритму з пісні ми чуємо ритмічне подвоєння кожного звуку (як повільне сотіє). Весь час доповнюють звучання дзвони, що створюють прозорий, легкий, повітряний образ дівчини.

Закоханий Голохвастий впадає за дівчиною і, здається, на якийсь час їй вдається вплинути на нього, в результаті чого в них виходить красивий, ніжний любовний дует, де Галя виконує класичні піруети в парі, а партнер красиво, без манерства доповнює її. Однак так лише здається. Натанцювавшись із Галею її балетним танцем, Голохвастий повертається до своїх звичок: він намагається сильніше притиснути Галю до себе та поцілувати. У відповідь Галя відвертається та забирає від себе руки парубка. В музиці чуємо нову мелодію, з якої починається інший танець, де Голохвастий нав'язує свої рухи (з 20 хв 46 с) [124]. Змінюється і оркестровка: чуємо важкі інструменти (мідні духові та ударні), що звучать акордами, щільні та гучні. Вони демонструють силу, якою Голохвастий намагається завладати дівчиною. Тут проявляється і комічність Голохвастого: він буквально біжить за дівчиною рачки, знову прагне обійняти її та поцілувати, однак вкотре отримує відмову.

Разом з тим змінюється і хореографія Голохвастого, адже він заважає їй красиво танцювати, то виглядаючи з-за плечей, то просовуючи голову між обличчям та ногою дівчини під час вертикального шпагату і т. д. Тому вона (як Мальвіна у балеті «Буратіно»), наче лялька, не розуміючи, що саме відбувається, та дивуючись своїм рухам, наче збоку, спостерігає за своїм неправильним шпагатом (з зігнутою стопою), за партнером, котрий сідає на підлогу та запрошує її сісти йому на плечі. В цій частині музичного номера чуємо репліки арфи, короткі низхідні ходи на терцію тромбонів. Мотив «Ніч яка місячна» повторюється втретє (також із ритмічним подвоєнням) (з 22 хв 10 с) [124] у ліричному настрої. Закінчується сцена благословенням молодят мамою Галі, Секлетою (її рухи, коли вона хрестить молодят, повторюються в оркестрі проведенням одного короткого мотиву в різних інструментів: скрипок, кларнету, фаготу, контрабасу, та дзвонів,

адже це справжні заручини) – котра дуже рада такій вигідній партії для своєї бідної дочки.

На фоні струнних та ніжних дзвонів, що ще звучать у повітрі, майже розчинившись у тиші, ми чуємо литаври, які, наче, грім, віщують щось недобре. Далі малий барабан починає відбивати урочистий ритм, імітуючи марш. Під цей марш, що поповнюється висхідними трьома звуками (V, VI та VII ступені) у мідних духових на сцені з'являється сім'я Сірків.

Знайомству глядачів із сім'єю Сірків приділена *наступна сцена* першої картини Першої дії балету. Подружня пара Сірків (батьків Проні) виходить на сцену зі сварками та штовханиною, причому активісткою в цьому виступає саме жінка (згадаймо традиційне зображення жінки в фольклорних жанрах з качалкою в руках) (з 24 хв 26 с) [124]. Вона тягне за собою чоловіка, водить його за ніс, а він, мов сліпе курча, плететься за жінкою та врізається в її спину. Комічність та кумедність цієї пари підкреслюється урочистістю маршу в музиці з традиційними фанфарами, ритмічним малюнком (чотири чверті, де перша доля розподілена на восьму та дві шістнадцятих). Коли подружжя опиняється у середині сцени, в музиці з'являється вихор, під який у батьків буквально врізається їхня донечка – Проня. Тут починається справжній хаос як у хореографії, так і в музиці (ламані інтервали), який покликаний створити яскравий комічний образ Проні. В хореографії спостерігаємо домінування некласичних комічно-жартівливих рухів із жестами, коли дочка то сідає на спину батькові, то стає на спину, а врешті-решт сідає йому на плечі, наче мале дитя. І все це супроводжується миготінням червоного капелюха Проні, якому ніхто не може знайти місця, і він то затуляє обличчя батькові, то опиняється на сідниці Проні, то літає над її головою. Як вже зазначалося, композитор майстерно відтворює відчуття хаосу та вихору, який викликає сім'я Сірків, в музиці через відсутність жодної мелодії, яка б розвивалася як самостійна. Музика Проні та її лейтмотив – це суміш різних звуків, тембрів, мотивів, що контрастують одне з одним за регістрами, за гучністю та динамікою, а також інструментовкою. Ми чуємо бубон та флейту пікколо, мотиви у скрипок та дріб у малого барабана, тріскачку, *pizzicato* у скрипок та низхідні

октави. Ударні перекреслюють струнні та дерев'яні духові, а ті, в свою чергу, переривають мотиви одне в одного. Так само, як герої на сцені – Проня та її батьки, – штовхаються, плутаються одне в одного під ногами, заважають одне одному та створюють суцільну штовханину на сцені. Коли ж до танцю приєднується Голохвастий, ми чуємо засурдинений тромбон та низхідні глісандо скрипок, що імітують гучний регіт та сміх у натовпі (пам'ятаємо, що саме таку реакцію викликають Сірки у міщан в комедії М. Старицького та, відповідно, за сюжетом балету).

Свої кульмінації сцена з Сірками досягає на фоні загального «сміху» в оркестрі (27 хв і далі) [124] у струнних та міді на фоні барабану та бубну, однак раптом тональність змінюється: Проня обличчям до обличчя зустрічається із Голохвастим. Музика завмирає, світло затьмарюється: Проня закохується з першого погляду (27 хв 11 с) [124]. Самотній кларнет грає висхідну гаму та стрибає на тоніку, після чого терції у кларнетів, що утворюють тремоло, завершуються поцілунком Проні із свинею, яку підставляє Голохвастий.

Раптом в оркестрі повертається лейтмотив Голохвастого «В небі канарєєчка» у труб в високому регістрі, що, мов, платівка, заїдає на IV підвищеному ступені, який повторюється кілька разів. В цей час починається сцена погоні, що завершує першу картину. Музика динамічна, швидка, навіть метушлива, адже Голохвастий втікає від Городового, який нарешті побачив величезного боржника. Лейтмотив повторюється у дерев'яних духових, також в високому регістрі, на фоні бубна, ударів ложок, ритму у барабана та струнних. В хореографії бачимо суцільне безладдя: хтось падає, хтось цілується, хтось б'ється, Голохвастий з друзями втікають разом, до Городового приєднується другий поліцмейстер, і вони наздоганяють Голохвастого вже вдвох. Однак і серед цього безладу Ю. Шевченко поміщає новий мотив, мотив погоні і танцю одночасно (низхідний мотив, побудований на секвенції), який супроводжується синхронним танцем Голохвастого з двома друзями. В музиці цей мотив поєднується із уривком з мотиву «В небі канарєєчка» на фоні довгого поступового басу у тромбонів, що ілюструє кроки поліцейських, котрі наздоганяють втікачів. Голохвастий



переховується в своїй циркульні і поки він відпочиває від погоні, в музиці повторюються та стихають звуки кроків поліцмейстерів: у міді та литавр. Цією погонею закінчується перша картина (30 хв) [124].

*Друга картина* починається в циркульні. Не встиг Голохвастий перевести подих, як в музиці ми знову чуємо звуки кроків, що наближаються. Це поліцмейстери, котрі все ж таки знайшли боржника (мотив у скрипок та низьких струнних і дерев'яних духових на фоні ритмічного малюнку кроків у малого барабану, що повторює ритм самого мотиву). Голохвастого, який намагається відволікти Городового голінням, все ж таки схоплюють та «роздягають банкрута до останньої нитки» [44].

Залишившись сам, роздягнений, Голохвастий починає марити (з 31 хв 26 с) [124]. Це друга та остання сцена *другої картини* Першої дії. Невипадково ми чуємо вальс з Музичної Інтродукції, однак в іншій тональності. Інструменти ті ж, що і в Музичній Інтродукції: піаніно, скрипки. Тепер в мелодії Вальсу вгадується інтонація з мотиву «В небі канарєчка літає» (підвищений IV ступінь, що повторюється). Таким чином, ми виокремлюємо ще один лейтмотив, що відноситься як до старого, так і до молодого Голохвастого, поєднуючи їх в одну постать. Звучання фортепіано невинне, адже саме під звуки цього інструменту на початку балету старий Тапер згадував свою молодість, відтворюючи в пам'яті по деталях події своєї молодості. Так композитор ніби передбачає майбутнє юного Голохвастого, про яке той і не підозрює, майбутнє, в якому впевнений в собі молодий хитрун перетвориться на невдачу тапера. Тому невинно наприкінці танцю на сцені з'являються обидві постаті: старий та молодий Голохвасті. Адже це момент прийняття молодим хлопцем важливого, доленосного рішення, наслідки якого старий Голохвастий вже добре знає. Музика роздумів, що переходять у марення юного Голохвастого, побудована знову-таки на його лейтмотиві, в якому чуємо інтонації з «В небі канарєчка» з підвищеним IV ступенем, однак в інтерпретації замисленій, лірично-фантастичній. На фоні вальсового ритму у фортепіано репліки вигукують скрипки, кларнети, фагот.

Отже, старий Голохвастий з'являється, аби підказати собі самому в молоді роки, як зробити правильний вибір у складний момент. У своїх мареннях Голохвастий згадує Галю, в яку закохався, і вона з'являється, ніби уві сні (під звуки скрипки соло, що грає мотив граціозний, ніжний, прозорий та легкий, де штрих стакато додає граціозності та легкості). Мелодія побудована на низхідних октавах та трелях наприкінці речень. Саме такими, граціозними та легкими, красивими є рухи Галі, що запрошує до танцю. Однак з протилежного боку з'являється інша жінка – Проня, яку супроводжує той самий мотив, однак у важкому звучанні дерев'яних та міді із ударними та тремоло у дерев'яних. Саме образ Проні домінує, тому Галя зникає, а Проня привертає цілковиту увагу молодого Голохвастого. Йому приходить на думку ідея. Він знімає з голови Проні золоту корону та починає з нею танець. До оркестрової тканини, в кульмінаційний момент, додається соло – голос (сопрано, на звук «А», як на початку Музичної Інтродукції) (з 33 хв 58 с) [44]. Голос супроводжує усю сцену роздягання Голохвастим Проні, багатство якої так спокушає його. Тут Проня постає як цариця, золотий ідол, до якого намагається дотягнутися Голохвастий. Сцена закінчується репліками скрипки соло, що супроводжують хитру посмішку Голохвастого, який вважає, що замислив геніальний план, і Проня, разом з її грошима, вже в його руках.

Сцену з маренням та вибором між двома жінками змінює *остання картина* Першої дії, події якої відбуваються у «приватному танцювальному салоні» [44], де вчителька, іноземка, навчає киянок «новомодним манерам» [44].

З перших звуків ми чуємо танго, з синкопами, ритмом у низьких струнних, на фоні якого звучить мотив у скрипки соло (соло у скрипки, варто зазначити, традиційне, адже скрипка та віолончель вважаються найбільш пристрасними інструментами). Скрипка соло тут ілюструє вчительку, котра демонструє окремі танцювальні «па» дівчатам, котрі відразу ці рухи повторюють. Цікаво, що повторення дівчат вже супроводжують інші інструменти: ритмізовані струнні, ударні, дерев'яні духові. Ця сцена також наповнена комічністю, адже як сама вчителька, так і всі вихованки з'являються із сигарами, поводитися з якими їх і

навчає вчителька. Тут присутні і досить вульгарні рухи (коли вчителька та, слідом, дівчата, підтягують корсет на місце). Таким чином, комічність полягає у манерності вчительки та безглуздості навичок, яким вона навчає. Це передається пустотою оркестрової тканини, коли ми чуємо лише ритм танго, окремі удари трикутника та мотиви в різних інструментів. Або ж мотиви одночасно проводяться у фрейти-пікколо та фаготу. Незаповненість, прозорість оркестрової тканини символізують пусте навчання у приватній школі мадам.

Однак тут з'являється ще одна вихованка салону – Проня у червоній сукні, що намагається повторити рухи, однак їй це не вдається (з 37 хв 13 с) [124]. І лише гроші, які вона то дає вчительці, то відбирає назад, допомагають їй залишитися серед учениць. В музиці чуємо вальс на інтонаціях з лейтмотиву Проні (який звучав у сцені марення), фортепіано тримає тридольний ритм, мотив проводиться у кларнета, а в хореографії змішуються крокування та кульгання, коли Проня намагається піднятися на носочки у пачках. Загалом сцена побудована на двох різнохарактерних мелодіях, що розвивають один і той самий мотив. На зміну вальсовому епізоду приходить танцювальний, що нагадує погоню наприкінці першої картини Першої дії. Танцюристи втікають від Проні (адже вона хоче знайти собі кавалера, яких, однак, вона не приваблює), і на цій погоні в салоні побудований танець. В хореографії практично не бачимо класичних елементів, за виключенням колеса з опорою на одну руку. Дівчата також танцюють із зігнутими стопами, сама Проня навіть ходить по сцені із сутулою спиною, що символізує її безнадійну нездатність до танців. І от, коли навіть у мадам вчительки обривається терпіння, мотив Проні звучить грізно у міді, а потім музика зовсім зупиняється, з'являється рятівник – Голохвастий «собственной персоною» (з 41 хв 14 с) [124].

Музика, на фоні якої Голохвастий спускається до Проні, ніби з небес, нагадує заставку Голлівудської кіностудії Universal Pictures [76]. Ми чуємо урочисті заклики у мідних духових, низхідні мотиви у них на фоні розгорнутих акордів у дерев'яних духових та безперервних ударних. Це вступ до танго Проні, до якого її запрошує Голохвастий, і в ньому вгадується лейтмотив Проні. Він, майже роздягнений, однак все одно дуже до вподоби цій дівчині, від якої

відвернулися усі кавалери. Соло скрипки, що перегукується із репліками у кларнета (саме це і є лейттебри Проні та Голохвастого) переходить у мелодію, що тягнеться у перших скрипок на фоні характерного ритму танго (півдоля останнього долі, що тяжіє до першої долі кожного наступного такту та *crescendo*). Мелодія лірична, дуже протяжна, адже символізує чисте кохання Проні до Голохвастого. Однак після проведення широкої мелодія в оркестровому супроводженні знову чуємо лейтмотив Проні. До струнних додається засурдинена труба, яка також повторює репліки танго, доповнюючи тембри танцю. І тут у танго з'являється лейтмотив Голохвастого «В небі канареечка», однак в танговій інтерпретації (композитор додає пунктирний ритм, лишаючи незмінні мелодійні мотиви). Хореографія танго відповідає танцю: рухи енергійні, пристрасні, партнер притискає до себе Проню, піднімає на руках, обертає її, обіймає, вони разом кружляють, як справжні закохані. Разом з лейтмотивом Голохвастого у хореографію танцю додаються лейтелементи Голохвастого: вуличні рухи. З цього моменту він починає поводитися з партнеркою (Пронею) інакше: перевертає її вниз головою, кладе просто на підлогу, крутить за ноги, переступає через неї. В музиці чуємо перегукування мідної та струнної груп, побудоване на одному мотиві Голохвастого.

З'являється старший Голохвастий, котрий подає собі молодому троянду (обов'язковий атрибут танго), яку і дарує Проні. Звучить ніжна, повна щастя та невимовної співучості мелодія у скрипок (з 44 хв 50 с до 45 хв 49 с) [124], Проня постає іншою — щирою, щасливою, вона навіть посміхається інакше. Глісандо міді ілюструють залицання Голохвастого, його компліменти. Нарешті він зникає, на фоні мотиву у скрипок, що завмирає в повітрі, та звуків ксилофону, що збираються ніби по сходах, наверх, як рветься до щастя Проня, котра махає на прощання Голохвастому, ніжна та така щаслива.

Завершується сцена, картина та Перша дія репетицією у мадам в салоні на вже відомому матеріалі з початку третьої картини – танцем з сигарами. Однак тут з'являється неочікуваний дует – старий Голохвастий із червоною трояндою, котрий виявляє знаки уваги до мадам іноземки у танцювальному салоні. Точніше

це навіть не дует, а лише натяк на нього, який просто інтригує глядача. Скрипка соло додає інтриги та аромату кохання.

*Друга дія* балету також складається з трьох картин. Розпочинається коротенькою (всього 10 секунд) оркестровою Увертюрою (з 46 хв 35 с) [124], побудованою на лейтмотиві Голохвастого «Бо один у них я...» (скорочено «Шикарний син»). Однак композитор майстерно видозмінює цей мотив з фільму, додаючи затактову долю. І далі, проводячи даний мотив в цій Увертюрі до Другої дії у різних груп інструментів (мідь, скрипки) під звук бубна (що дублює ритмічний малюнок мотиву), ми чуємо кожен раз його із затактом.

*Перша картина*, присвячена образам сім'ї Сірків, уся відбувається в їхньому будинку. Сцена у будинку спочатку презентує побут подружжя Сірків, яке проводить час за чаркою, за столом. Власне, батьки п'ють та заграють одне з одним. У музиці чуємо дуже цікаву мелодію: поєднання колискової (повторення одного мотиву), напівсонного та казкового стану та деталь, що тонко вказує на нетверезість батьків (адже п'ють вони, звичайно ж, не чай) – збільшену секунду, яка багаторазово повторюється (мелодія звучить у гармонічному мінорі). Все це супроводжують інтонації з лейтмотиву Проні – низхідні октави у різних інструментів та у різних регістрах. Підкреслимо, що усі наведені характеристики виправдані та тонко продумані композитором. Адже надворі ніч, Проня спить (тому батьки поводять себе дуже тихо). Окрім того, пам'ятаємо з сюжету першоджерела, що Проня намагалася насаджувати в своєму домі нові «манери», виступаючи категорично проти традиційної випивки (тобто проти самогону). І тому її батько був вимушений пити тихенького за її спиною. Це ще одна причина, чому батьки випивають, поки Проня спить. А колискова в музиці не лише вказує на її сон, але і на те, що самі батьки скоро заснуть (що і відбувається). Друга деталь також очевидна та вірогідна (нетверезість батьків). На ряду із збільшеною секундою ми чуємо низхідний рух на терції у різних інструментів із використанням глісандо, що доповнює і образ колискової, і образ нетверезості. І, нарешті, казковість звучання передбачає сцену марення Проні, якій насниться її коханий Голохвастий.

Тільки-но батьки засинають, як Проні уві сні з'являється Голохвастий (з 47 хв 45 с) [124]. В оркестрі чуємо вступ у фортепіано та скрипок саме такий, як у фільмі на фоні якого у виконанні кларнету (лейттембр Голохвастого) чуємо лейтмотив «В небі канарєчка літає», на який відповідають репліки у скрипок. Голохвастий, який виходить на сцену, танцює із Пронею у властивому йому стилі: із зневагою, зверхністю, вульгарністю (то відштовхуючи її, то лягаючи на неї зверху). Вульгарності додає і той факт, що уся ця сцена відбувається саме на ліжку (біля ліжка, під ліжком), а Проня майже роздягнена. Хореографія сцени підкреслює центральність персонажа Голохвастого: він з'являється уві сні Проні як мрія, кохання, тому вона обіймає його, крутиться коло нього, не знаючи, з якого боку підійти та чим йому прислужитися. В основному бачимо елементи не з класичного балету, а швидше з драматичного спектаклю: це жести, обійми, серед яких виділяється хореографічний елемент – колесо Голохвастого. Кульмінацією сцени є роздягання Пронею Голохвастого, адже у своїх мріях вона, очевидно, вже зайшла досить далеко (з 49 хв 01 с). Музика також змінюється: вона стає більш пристрасною, впевненою, ми чуємо той самий мотив початку сцени (марення), однак тепер він звучить швидше та наполегливо в нижньому регістрі (скрипки та віолончелі), а також додається характер танго (адже це танець кохання). Мотив-заклик (яким Проня кличе Голохвастого до себе) тепер очевидний, він повторюється у скрипок, у труб та супроводжує зміну ролей. Тепер Проня наполягає, а Голохвастий втікає від неї. У сцені відмічаємо комічність: Проня буквально повзе по ліжку за коханим, а він ховається то за ліжком, то під ним. Сцена сну та появи Голохвастого закінчується багаторазовим тонічним акордом у міді, що підкреслює сновидіння Проні.

Після цього повертається мотив у початковій інтерпретації: дрімотно-колисковій, у верхньому регістрі (50 хв 35 с) [124]. Це батьки, котрі прокинулися від криків Проні уві сні, заспокоюють її вже на руках, як мале дитя. Таким чином, і в цій сцені відмічаємо тричастинну будову музичного номеру, де третя частина є репризою, а середня побудована на тому самому матеріалі, який майстерно видозмінено такими засобами виразності, як інструментовка, регістри,

оркестрова фактура (більш щільна), динаміка та темп. В цілому перша та третя частини контрастують із другою усіма засобами виразності при тому, що поєднуються в єдиний музичний твір через спільність мотиву.

Сон сім'ї переривається (50 хв 50 с) [124] дзвінком (віртуозні пасажі у скрипок на фоні дзвонів). Метушню, рух в оркестрі супроводжує метушня на сцені: служниці, батьки та сама Проня, дізнавшись, що до них завітав Голохвастий, бігають по сцені, не знаючи, що робити, що одягати та як його зустрічати. Це все відбувається під музику, схожу на тему погоні наприкінці першої картини Першої дії: швидкий темп, яскраво виражена танцювальність: короткі мотиви, що повторюються (в тому числі секвенція), репліки-перегукування у різних інструментів (спочатку струнна група та група дерев'яно-духових інструментів, які змінюють більш гучні мідні духові, що створює враження збільшення метушні). Також впізнаємо інтонації з лейтмотиву Проні, як і в попередній сцені (низхідні октави). Весь цей рух в оркестрі та на сцені супроводжується ритмізацією у бубнів. Кульмінацією метушні стає звучання труб у секунду (з 52 хв 24 с) [124], за чим слідує повторення мотиву в унісон у скрипок та труб, а також у тромбонів. «Музику метушні» (назвемо так даний музичний матеріал) можна вважати самостійним номером, адже в ньому присутній оригінальний мотив, що розвивається: як мелодійно, так і з використанням динаміки та змінення інструментовки. І до того ж в ньому є інтонація (октави) лейтмотиву у звучанні лейттембру (скрипка) Проні.

Зустрічає Проня Голохвастого новою, ліричною мелодією (з 53 хв 21 с; а також з 53 хв 35 с; 53 хв 48 с) [124], де на початку чуємо пасажі в арфі, а потім широку мелодію в скрипок (верхній регістр). Цей перший такт знову нагадує слухачу відомий твір — початок сюїти «Шехеразада» М. Римського-Корсакова, де соло скрипки звучить на фоні реплік арфи (з 1 хв 01 с) [93]. Під звуки скрипки соло (довгі ноти з інтенсивним *vibrato*, з акцентом на кожній ноті у висхідному гамоподібному русі), що зображують кроки Голохвастого, ми бачимо його «собственною персоною». Він прямує до Проні.

Танець Голохвастого з гітарою в руках (відсилка до фільму «За двома зайцями», де він та його друзі декілька разів фігурували саме з гітарою) знову дивує слухача, адже тепер ми чуємо мелодію, що дуже нагадує всесвітньо відомий романс «Очі чорні» (з 54 хв 04 с) [124]. Підкреслимо, що мелодія проводиться у кларнета, який тепер можна вже однозначно вважати лейттембром Голохвастого. Ю. Шевченко пише дійсно глибоко ліричну музику в кращих традиціях романтизму: перше речення проводиться самотнім кларнетом на фоні розкладених акордів в арфі та реплік в дерев'яних духових, після чого ця сама тема звучить вже більш схвильовано, завдяки інтенсивному *vibrato*, у струнних (речення у віолончелей, а потім у скрипок). Спочатку тема проводиться в октавному подвоєнні скрипок та дерев'яних духових, а потім лише у скрипок, відповідають та доповнюють які репліки у міді. І тут стає очевидним ще одна асоціація. Низхідний рух у скрипок на кварту та секунду (55 хв 18 с) [124], як і інструментовка та сама мелодія дуже нагадують Романс Г. Свірідова з музики до «Завірюхи» (0 хв 29 с) [170]. Отже, цей вкрай цікавий музичний номер (назвемо його «Очі чорні та Завірюха»), з одного боку, побудований на мотиві романсу «Очі чорні», висхідний інтервал на третьому мотиві (кварта чи секунда) та повернення на секунду вниз, який Ю. Шевченко обертає, завдяки чому з'являється обернений мотив: низхідна кварта та ще один крок вниз на секунду. З іншого ж боку, він дуже схожий на тему згаданого «Романсу» Г. Свірідова з музики до «Завірюхи» О. Пушкіна. Більше того, навіть оркестровка (у Свірідова мелодія проводиться у скрипки соло, у скрипки з віолончеллю, у гобоя з флейтою та нарешті на кульмінації у труби, поступово набуваючи вагу та масштаб звучання), в балеті Ю. Шевченко проводить схожу тему у кларнета, групи віолончелей та скрипок і на кульмінації у труби та скрипок в унісон. Розвиток самої теми, що побудований на секвенційному повторенні окремих мотивів, також подібний в обох випадках. І тому не дивно, що кульмінації тем в обох випадках дуже схожі: з 56 хв 14 с [124] та з 3 хв 00 с [170].

Повертаючись до балету, відмітимо, що хореографія цього номеру також цікава: тут і класичні елементи (піруети Голохвастого у повітрі, перекиди,



стрибки, синхронні рухи Проні та Голохвастого), а також неklasичні елементи (обіймання, жести, та імітація гри Проні на гітарі, коли замість гітари їй підставляють коханого і т. д.). Тим не менш навіть в такій глибоко ліричній сцені автори балету нагадують про його комічність. Адже Голохвастий, на відміну від Проні, котра щиро закохалася, просто грає роль закоханого. Тому протягом всієї сцени вони не лишаються удвох, а постійно між ними з'являються два друга Голохвастого, а потім і четверо зайців, які вже відомі глядачеві з Музичної Інтродукції. Саме зайці і довершують комічність сцени, що різко контрастує та навіть дисонує із ліричністю та щирою романтикою музики. Коли ж справа доходить до заручин, Голохвастий збирається повернути назад, відштовхуючи Проню, чинячи супротив друзям, які його буквально штовхають в обійми Проні та намагаючись відповзти від Проні, яка тримає його у своїх міцних обіймах.

Отже, у цій сцені спостерігаємо комічність на межі із трагічністю, коли на фоні глибоко ліричної, романтичної музики кохання гра акторів включає елементи неklasичні та відверто вуличні (в тому числі і комічність змісту, коли Голохвастий сам себе заштовхав у пастку). Закінчується сцена у домі Сірків заручинами Голохвастого із Пронею, в оркестрі чуємо дзвони (адже у часи, коли було написано комедію М. Старицького, ця подія відбувалася при церкві), і молодого ведуть поруч із щасливою Пронею із скрученими за спиною руками, наче в'язня під арешт. Цікавою деталлю є те, що, замість ікон, батьки тримають великий портрет Карла Маркса, що, на нашу думку, також є елементом комічності.

*Картина перша* Дії другої завершується короткою (з 58 хв 33 с по 1 год 01 хв 10 с) [124] сценою на вулицях Києва, де «миттєво загомоніли про заручини» [44]. Дві дівчини (до яких потім приєднуються ще дві) з бубнами в руках виконують синхронній танець. Торохтіння бубнів символізує передачу пліток та супроводжується відповідними рухами: коли дівчата махають руками та бубнами перед обличчям (жест, який використовують під час фрази «плести язиком»). В оркестрі чуємо урочисті мотиви (ілюструють натовп), заклики труби (ілюструють окрики, коли якась новина привертає увагу багатьох, ніби заклик «Увага!»), а також висхідне глісандо у скрипок, ніби чутки розлітаються. Загальний настрій

музики танцювальний, радісний, схожий на народні мотиви святкових танцювальних мелодій.

При появі Секлети в оркестрі чуємо остинато труби, що створює напругу та дисонанс, який посилюють секунди також у міді. Цей напружений фон передає подив та злість Секлети, котра дізнається про заручини Голохвастого, який вже заручений з її дочкою. І далі до кінця сцени та першої картини музика звучить із дисонансами та тремоло у труб, завершуючись під погрози Секлети наказати винних, її тупотіння, качання головою, погрози руками та кулаками і несподіваний жест: дулю, яку вона демонструє в усі боки. Саме з цим жестом, що накладається на звучання дзвонів (згадаймо про заручини) Секлети і залишає сцену.

*Картина друга* Другої дії починається з постаті старого Голохвастого, який неспішним кроком з'являється на сцені (з 1 год 01 хв 10 с) [124]. Звучить вальсовий вступ (фагот та флейти з кларнетами), на фоні якого мелодію виводить соло скрипка. Герой починає танцювати вальс, однак, як і в картині другій Першої дії, він лише передбачає вихід Галі. Тут поява цього персонажа не випадкова, адже звучить саме та вальсова мелодія, яку ми чули у Музичній Інтродукції, коли вперше на сцену вийшов молодий Голохвастий із згадок, і вони обидва були на сцені. Однак тоді мелодія проводилася у фортепіано. Очевидно, цією появою зараз, у Другій дії, старий Голохвастий тужив за втраченим щастям, адже віддав перевагу не Галі, а Проні, тим самим позбавивши себе щастя назавжди. Як і в Першій дії, коли глядач знайомився із Галею, тепер вона також постає у суто ліричному плані: ніжному, скоромному образу української дівчини, яку мають віддати заміж за хлопця, якого вона не кохає.

Сум її самотньої прогулянки Києвом передано вальсом (адже це парний танець, натомість героїня танцює сама), мінорним ладом та мотивом у скрипки, що повторюється (ніби сум, що не минає). Соло скрипки надає сумно-щемливий тембр, який втілює усю глибину самотності та туги молодій дівчині перед одруженням. Хореографія танцю максимально наближена до класичної балетної: Галя чи не єдиний персонаж у балеті, який пересувається на пуантах, рухи елегантні, красиві, серед складних елементів піруети, в тому числі шість підряд

(на пуантах). Навколо Галі з'являються пари, що танцюють вальс, і які підкреслюють самотність героїні (1 год 2 хв 20 с) [124].

Композитор грається оркестровими фарбами та передає мотив вальсу від скрипок дерев'яним духовим (флейтам та кларнету), потім трубам та віолончелям. Пари, що пересувалися по колу, тепер танцюють синхронний вальс, де партнери кружляють дам у повітрі, а в оркестрі звучить новий мотив, ніби кульмінаційний. Інший ритм: замість пунктиру на першу долю короткі чверті на стакато у верхньому регістрі скрипок. Все це на фоні ударних, що також відбивають кожну чверть у тридольному ритмі (1 год 03 хв 13 с). Знову на сцені з'являється Галя, але тепер з весільною фатою, адже «Саме місто виводить дівчину на Хрещатик – калейдоскоп людей, мрій та бажань, в якому і тане її самотність» [44]. У музиці повертається вальс Галі, у скрипок, із пунктиром на перших двох частках тридольного ритму. Потім з'являється мати Галі – Секлета, котра щиро переживає за дочку. У музиці чуємо хвилювання, мати жаліється на нареченого. Вальс триває, і чим веселіше танцюють пари навколо, тим більш сумними стають Галя та мати. В хореографії Галі вертикальний та горизонтальний шпагати, а в музиці її мотив вальсу звучить на фоні поодиноких, а потім постійних (остинато) дисонансів у міді, що підкреслюють фон смутку Галі та трагедії матері. Смутна, із весільною фатою єдиної дочки, якій не судилося вийти заможного нареченого, лишає сцену Секлета. Під звуки вальсу на сцену виходять зайці, супутники Голохвастого, та розкидають гроші, які збирають усі. В музиці звучить кульмінація вальсу: знову другий мотив, де короткі чверті в октавному подвоєнні у скрипок та труб, а також в терцію у міді, на фоні низхідних гам у труб, символізують розчарування матері. Тримаючи в руках гроші, Галя кидається по сцені, поставши перед вибором: весілля із бідним, але коханим парубком, чи одруження із заможним нелюбим Голохвастим (адже вона вважає його таким). В оркестрі чуємо відбивання ритму у міді, зменшені септакорди в оркестрі, що підкреслюють кожну частку, ніби годинник, який залишає замало часу для вибору. Галя кидає гроші.

*Третя картина* Другої дії починається святковими дзвонами (з 1 год 7 хв 7 с)» [44], адже на сцені з'являється весільна хода. Батьки нареченої виходять в такт дзвонів та урочистих мотивів в оркестрі. Під вже знайому мелодію марення Голохвастого (Перша дія, друга картина) «причепурена та щаслива Проня майже летить до вінця, а поруч Голохвастий невпевнено прямує до сходинок своєї мрії» [44]. Дуже вдало передано небажання, навіть супротив Голохвастого вінчатися із Пронею, адже замість рішучості та користололюбних планів тепер він знаходиться в обіймах сумнівів та навіть страху перед майбутнім.

Отже, Голохвастий виїжджає на сцену на фаті Проні та декілька разів намагається взагалі втекти. В музиці чуємо мотиви з марення, перегукування скрипок (короткі ноти на стакато, ніби кроки навшпиньках), яким відповідають репліки у фаготів. Разом з цим мотивом впізнаємо інтонації з лейтмотиву Проні (перша картина Першої дії): це короткі, також на стакато, ламані низхідні інтервали, що чергуються із тремоло та низхідним глісандо на октаву. Ці мотиви добре впізнаємо у концертному виконанні портрету Проні, в партії соло скрипки [128].

Уся сцена весільної ходи в хореографічному плані складається суто з рухів не балетних, а характерних для драматичної вистави. Це хованки Голохвастого від Проні у весільній фаті, її урочисте крокування, замотування Голохвастого у фату, прив'язування його до Проні, міцні обійми Проні та Голохвастого, котрий зовсім цього не хоче і т. д. Отже, центральним аксесуаром сцени стає довга біла фата – прикраса для Проні та кайдани для Голохвастого. А центральною інтонацією стають – дзвони. Однак якщо на початку сцени вони були святкові, то тепер навіть дзвони передають ритм лейтмотиву Проні. Чим ближче Проня із Голохвастим підходять до батьків, тим швидше стає музика, наближаючи Голохвастого до його нещасливого шлюбу. Голохвастого, який вкотре намагається втекти, зупиняє голос (сопрано, який також відсилає слухача до сцени марення, друга картина Першої дії) (з 1 год 9 хв 31 с) [124]. Цікаво, що і оркестровий номер, і соло вокалу звучать навіть у той самій тональності, що і в другій картині Першої дії (порівняємо з 33 хв 19 с та 1 год 9 хв 05 с) [124].

Також в обох наведених випадках використано прийом прискорення (*accelerando*), яке передує введенню в оркестрову тканину вокалу. Таке повторення номерів не дивно, адже їх поєднує ідея Голохвастого: одружитися із Пронею заради вигоди. І тепер, саме під час весільної ходи, тобто здійснення планів Голохвастого, звучить та сама музика та вокальне соло. Уся сцена підготовки до вінчання відбувається із артефактом (який вже був напередодні, у сцені заручин Голохвастого із Пронею): батьки тримають в руках, замість ікони, портрет, Карла Маркса. Автор відомої праці про капітал (адже саме думки про капітал привели Голохвастого до цього шлюбу) зображений із підкреслено довгими вусами та бородою.

Раптом тривожні, набатні дзвони увірвалися, разом із появою Секлети, яка обриває церемонію вінчання та повідомляє про заручини Голохвастого із двома дівчатами (1 год 10 хв 10 с) [124]. Розповідь Секлети про гріхи Голохвастого відбувається під торохтіння бубна, який вона тримає в руках (повторення ідеї сцени з попередньої картини, де лейттембр бубна став ілюстрацією передачі чуток). Також вона відразу показує вже відомий жест – кукіш, але тепер в обличчя Голохвастому, маючи на увазі, що той не отримає жодної нареченої. В музиці чуємо швидко, трохи метушливу мелодію (з 1 год 10 хв 36 с) [124].

Сварки між Секлетою та сестрою (мамою Проні) переходять у сварки між Галею та Пронею та, нарешті, у побиття Голохвастого усіма. Тут також композитор використовує прийом прискорення. Початковий наступ на Голохвастого перетворюється у запальний танець. В оркестрі чуємо заклики труби, речитативне повторення мотиву скрипок, тарілки з барабаном. Важкі удари міді з ударними та акорди у всього оркестру, в якому відрізняємо кластери фортепіано, що дублюють ритм ударів та доповнюють важкість та невідворотність звучання оркестру. Також виділяються глісандо тромбонів, що передають чи то сміх, чи то сльози (адже Проня гірко плаче, втративши свого нареченого). Ці звуки передають кроки розлюченого натовпу, що наступає на Голохвастого та удари, що сиплються на нього з усіх боків, та якими забивають його нарешті у кадку (з 1 год 12 хв 35 с). Причому ці удари молотку в оркестрі супроводжуються жестами

усього натовпу на сцені, ніби усі забивають у кадку цвяхи. Підкреслимо, що піаніно тут не випадково введено в оркестрову фактуру. Адже кластери зустрічалися всього один раз – в Музичній Інтродукції, – та символізували руйнування мрій та надій Голохвастого у похилі роки – Тапера. Отже, саме зараз, за задумом композитора, настав час руйнування мрій в його молоді роки. Тому кластерне звучання можемо вважати лейтмотивом руйнування мрій.

Під лейтмотив «В небі канарєсечка літає» із підвищеним IV ступенем, що, мов у речитативі, багаторазово повторюється, у соло труби (1 год 13 хв 00 с) на пустій сцені з кадки боязко виглядає Голохвастий. Це вперше лейтмотив проводиться у такому драматичному звучанні: у труби, де високий регістр, динаміка (*forte*) передають увесь трагізм життя героя, адже це «Похорон його мрії», як зазначено у лібрето [44]. Навіть коли вступає оркестр, самотність та відірваність Голохвастого від усього народу гостро відчувається, адже труба піднімається у мелодії ще вище, і між солюючою трубою та оркестровим фоном створюється величезна прірва. Тут переважає трагічний настрій.

Піаніно, з якого почалася Музична Інтермедія, знову з'являється на сцені завдяки зайцям. Відбувається «Похорон мрії» (з 1 год 14 хв 13 с), і на фоні характерного траурного вступу у туб та тромбонів ми чуємо верескливий лейтмотив «В небі канарєсечка», в повільному темпі у флейт та флейт пікколо, де їхній верхній регістр підкреслює контраст із траурним фоном у міді в нижньому регістрі. Також чуємо характерний траурний ритм кроків: чверті на першу, третю та четверту частки і розділена на дві друга частка. В руках Голохвастого з'являються аксесуари, якими він хвалився під час свого блискучого танцю у Першій дії: це тростина, капелюх та гітара і піджак, які він символічно ховає у перевернутому піаніно. Хореографія цієї сцени також побудована на рухах не з класичного балету, а з драматичної вистави: важкі кроки Голохвастого, його сутулі, опущені плечі, втомлений вигляд. Вибігають дівчата, які кидають квіти у «труну» та плачуть.

І от останні сумні мотиви він виконує на піаніно (з 1 год 15 хв 59 с). Так Голохвастий не змінює собі та повертається до свого лихого танцю, на його

обличчі посмішка, а в голові нові плани. В його рухи повертається манерність, піруети, його стиль модного та самовпевненого чоловіка. Лейтмотив Голохвастого «В небі канарєчка» проводиться у вальсовій інтерпретації у скрипок, звучить легко, навіть весело. Композитор будує на ньому цілий номер, додаючи гамоподібний низхідний рух (три звукоряди підряд) та темброві контрасти: скрипок у різних регістрах та дерев'яно-духових. Герої знову повертаються на сцену: Галя, яку Голохвастий намагається обійняти, Проня, від якої втікає, та інші. З появою старого Голохвастого знову звучить лейтмотив «В небі канарєчка» у вальсовому ритмі у фортепіано, з пунктиром на перших долях. Додається вже знайомий голос сопрано.

Завершує балет оркестровий Фінал (з 1 год 20 хв 46 с) [124], або [130]. Фінал побудований на мотиві «В небі канарєчка», що демонструє усю майстерність композитора, його володіння оркестровими фарбами. Він проводиться в усіх групах інструментів, у всіх регістрах та створює ефектний фон для поклонів усіх артистів балету.

Отже, загалом партитура балету представлена класичним складом симфонічного оркестру (плюс флейта-пікколо) з додаванням арфи та підкресленням групи ударних інструментів (бубон, трикутник, ксилофон, барабан малий та великий) та сопрано в окремих номерах.

Таким чином, ми прийшли до певних узагальнень, стосовно образної сфери музичної та хореографічної складових балету Ю. Шевченка «За двома зайцями». Тепер підведемо підсумки, розглянувши комічні образи, представлені композитором в Увертюрі, адже, як було вже підкреслено на початку даного підрозділу, Увертюра, хоча і відкриває балет, однак має значення передбачення майбутніх образів та подій твору, а також підбиває підсумки, узагальнює головні образи та ідеї балету.

Починається Увертюра лейтмотивом Голохвастого, який ми назвали «В небі канарєчка літає» (за текстом пісні з однойменного кінофільму) (з початку запису) [124]. Однак в Увертюрі звучить лише перший мотив, настрої якого кардинально змінений. Якщо оригінал пісні в фільмі має легковажний характер, зображуючи

Голохвастого як ледачого, самозакоханого, користолюбного парубка, то цей мотив на початку Увертюри інтерпретовано до зовсім іншого характеру – драматично-трагічного. Такий характер досягнуто композитором завдяки використанню мідно-духової групи, яка проводить мотив на ff у ритмічному збільшенні (вдвічі повільніше) та на фоні звучання всього оркестру, з арфою та ударними. Підкреслимо, що в цей лейтмотив

Голохвастого композитор вводить новий акцент, зупиняючись на IV підвищеному ступені (він відсутній в оригінальній пісні), який повторює п'ять разів. Саме цей дисонанс і додає відразу симфонічність, масштаб та драматизм і передбачає певний трагізм долі персонажа Голохвастого. Далі в Увертюрі та сама оркестрова група проводить другий мотив з цієї пісні («І співає прямо в горизонт»), однак зупиняється на VI ступені (нагадаємо, що лад мотиву не змінюється: як в оригіналі, так і в балеті це мінор). Акцент на цьому ступені є і в оригінальній пісні (це друге речення куплетів). Однак і в Увертюрі Ю. Шевченка також, як і у випадку з IV підвищеним ступенем, VI ступінь повторюється п'ять разів. Також цікавим є під час оркестрового проведення другого мотиву звучання одночасно VI та IV підвищеного ступеня, що створює додатковий дисонанс (зменшена секунда). Таким чином композитор вже у перших тактах Увертюри вказує на відмінність у трактовці головного персонажу балету від кінофільму: це не легкий жарт, а дійсно життєва трагедія героя, котрий бажає побудувати своє особисте щастя на обмані та навіть нещасті інших. І саме в такому вигляді цей лейтмотив звучатиме у балеті.

Від другого лейтмотиву композитор відразу ж переходить до презентації третього – «Бо один у них я...» (скорочено «Шикарний син»), який звучить в оркестрових групах скрипок (октавне подвоєння) та повторюється у труб та тромбонів під звучання бубнів. Відрізняється він від оригінального мотиву з фільму додаванням затактової частки, яка створює танцювальність та легкість.

Варто підкреслити, що саундтрек кінофільму «За двома зайцями» також починається саме з цього лейтмотиву (побудованого на мотиві пісні). Однак, якщо порівняти початок Увертюри до балету та початок саундтреку фільму, цей самий



мотив у фільмі звучить з натуральним IV ступенем та більш легковажно через використання меншої кількості інструментів. Тільки перші п'ять нот проводить оркестрове tutti. Далі звучить вступ у рояля на стакато, що створює настрій веселий, завзятий та жартівливий. Також відмітимо, що у саундтреку фактично проводиться куплет пісні, тоді як в Увертюрі балету подано два лейтмотиви, що, наче луна, повторюються у всіх групах оркестру, в різних регістрах.

Вище, під час аналізу сцени з Голохвастим у першій картині Першої дії, ми визначили дві можливі причини презентації лейтмотиву Голохвастого в Увертюрі балету та саундтреку фільму. По-перше, у фільмі Увертюра переходить у саму пісню головних героїв «В небі канарєєчка літає», тому побудова Увертюри саундтреку та пісні на одному мелодійному матеріалі видається логічною, адже Увертюра ніби передбачає наступні події. По-друге, початок Саундтреку з лейтмотиву Голохвастого так само, як і в балеті, підкреслює центрального персонажа усього твору. Адже всі решта персонажі існують для того, щоб краще розкрити глядачу саме персонажа Голохвастого у всій його комічності, самозакоханості та користолюбстві. Підкреслимо, що підвищений IV ступінь у лейтмотиві «В небі канарєєчка літає» є вдалою знахідкою Ю. Шевченка, яка використовується в усіх сценах з Голохвастим, а також в Увертюрах до обох Дій.

Підсумовуючи наведений аналіз лейтмотивів та лейттембрів балету «За двома зайцями», перелічимо, яким саме чином композитор досягає комічності образів героїв. Серед комічних музичних ознак назовемо наступні: низхідне глісандо тромбонів для ілюстрації сміху у натовпі; створення жанрових пародій (вальс, марш Городового, марш Сірків, танго в салоні, танго Голохвастого і Проні, романс «Очі чорні», траурний марш). В разі створення пародій на відомі жанри, переважають саме жанри танцювальні (що виправдано жаром балету). Комічність в цьому випадку досягається через контраст між музикою (урочистий марш Голодового, помпезний марш Сірків, пристрасне танго чи співучий романс) та візуальною картиною (вуличні прийоми, некласичні хореографічні елементи, комічні жести та зміст).

Разом з тим, на ряду із комічністю, композитор створює правдиву, традиційну музичну картину українського побуту. Для цього ним враховано особливості українських народних танців, музики та інструментів, яким український народ віддає перевагу вже багато століть. Це, звичайно, ж скрипки, ударні інструменти та духові.

Усі наведені під час аналізу підсумки, стосовно лейтмотивів та лейттембрів та їхнього зв'язку із персонажами та сюжетом балету узагальнюємо у наступній схемі. У чотирьох колонках міститься інформація про тривалість картин, кількість сцен у кожній картині, насиченість сцен персонажами та наявність лейтмотивів у кожній сцені (табл. 2).

Таблиця 2

*Узагальнююча схема лейтмотивної системи  
до балету Юрія Шевченка «За двома зайцями»*

<b>Дія</b>	<b>Картина</b>	<b>Кількість сцен, тривалість картин</b>	<b>Персонажі</b>	<b>Лейтмотиви, лейттембри</b>
Увертюра		<i>Менше хвилини</i>		«В небі канарєєчка літає»; «І співає прямо в горизонт»; «Бо один у них я шикарний син» (всі тембри та ударні)
Музична Інтродукція		<i>3 хв 45 с</i> 1) поява тапера  2) вальс Голохвастого з батьком	Зайці, Голохвастий у похилих роках (Тапер) Голохвастий молодий (далі, якщо не	сопрано руйнування мрій (піаніно, кластери) вальс (інтонації з «В небі канарєєчка») піаніно, скрипки

			уточнюється, то молодий)	
ДІЯ I (близько 45 хвилин)	Картина 1	<b>7 сцен</b> <i>25 хв 35 с</i> 1) базар на Контрактовій площі  2) сцена з чобітками  3) поява Свирида Голохвастого із посіпаками  4) танець Галі  5) заручини Голохвастого із Галею 6) Сірки з Пронею  7) погоня Голохвастий та Городовий (3,5 хв.)	<b>Усі персонажі балету</b> міщани, Галя, Секлета, Городовий  Секлета, Городовий міщани, Голохвастий молодий, друзі  Галя, Голохвастий Ті ж та Секлета  Сірки, Проня та Голохвастий  Голохвастий, Городовий ті ж	Пародія на марш Низхідне глісандо у міді, дзвони (сміх), синкопа, бубен, чечітка  «В небі канарєєчка літає», «І співає прямо в горізонт», «Бо один у них я шикарний син» піаніно, кларнет, скрипки, бубен, чечітка «Ніч яка місячна» скрипки, дзвони  Марш (фанфари) Лейтмотив Проні (тріскачка, окремі репліки) Кларнет у сцені з поцілунком «В небі канарєєчка літає» (скрипки, труби)
	Картина 2	<b>2 сцени</b> <i>5 хв 27 с</i> 1) Голохвастого	Голохвастий та поліцмейстери	

		роздягають до нитки 2) сцена марення	Голохвастий,  Галя та Проня	Вальс з Муз. Інтродукції (піаніно, скрипки); тема марення (лейтмотив Галі та Проні, прискорення та вокал)
	Картина 3	<b>2 сцени</b> <i>11 хв</i> 1) танцювальний салон  2) Проня та Голохвастий	Мадам, дівчата, Проня, кавалери  Ті ж та Голохвастий	танго (скрипка соло); вальс на лейтмотиві Проні (піаніно, кларнет); танго на лейтмотивах Проні та «В небі канарєєчка» (соло скрипка та кларнет)
Увертюра		<i>10 с</i>		Лейтмотив Голохвастого «Бо один у них я шикарний син» (мідь, скрипки, бубен)
ДІЯ 2 (близько 42 хв)	Картина 1	<b>4 сцени</b> <i>14 хв 30 с</i> 1) колискова  2) сон Проні  2) метушня	Сірки  Проня, Голохвастий  Сірки, Проня та служниці	Лейтмотив Проні Лейтмотив Голохвастого «В небі канарєєчка літає» (піаніно, тема у кларнета та скрипок) «Музика метушні», лейтмотив Проні «Очі чорні та Завірюха» (соло

		3) заручини Голохвастого та Проні	Голохвастий, його друзі, зайці, Сірки, Проня	кларнет, арфа, скрипки), дзвони Бубни (лейттембр чуток), труба, секунди у труб
		4) сцена з бубнами	Дівчата, Секлета	
	Картина 2	<b>2 сцени</b> <i>6 хв</i> 1) самотня Галя  2) вальс з фатою	Тапер (Голохвастий у похилих роках), Галя Галя, дівчата, кавалери, Секлета, зайці	вальс з Музичної Інтродукції (соло скрипка) Вальс з Музичної Інтродукції, розподілений на два мотиви (скрипки переважають, дисонанси у міді)
	Картина 3	<b>4 сцени</b> <i>13 хв 38 с</i> 1) весільна хода з фатою  2) поява Секлети  3) побиття Голохвастого	Проня, Сірки, Голохвастий, друзі Голохвастого, зайці  Ті ж + дівчата, хлопці, Секлета ті ж (зі сцени 2)  Ті ж усі + компанія	Тема марення з другої картини Першої дії (та ж тональність, прискорення та введення вокалу), лейтмотив Проні (скрипка), дзвони урочисті (ритм лейтмотиву Проні) Дзвони тривожні, бубен (лейтмотив чуток), інтонації сміху. Прийом прискорення Соло труба, скрипки,

		4) похорон мрії	Секлети (Галя та дівчата)  Зайці, друзі, Голохвастий, дівчата	тарілки, бубни, глісандо тромбонів (сміх та сльози), лейтмотив руйнування мрій (піаніно, кластери) «В небі канареечка літає», «І співає прямо в горизонт»; (соло труба, соло флейти пікколо, драматично у формі траурного маршу); Піаніно (соло на сцені Голохвастий) «В небі канареечка літає» (вальсова у скрипок); Лейтмотив Тапера (вальс у піаніно); сопрано
Фінал		2 хв	Усі персонажі	«В небі канареечка літає» (усі регістри та інструменти оркестру)

Отже, можемо констатувати, що музика до балету «За двома зайцями» Ю. Шевченка побудована за класичним принципом контрасту, що простежується на усіх рівнях: музичному, хореографічному та змістовому. Цей контраст спостерігається як між сценами (чергування ліричних та комічних, дуетів та масових сцен), так і на рівні структури музичного супроводу всередині однієї сцени. Також спільною ознакою багатьох музичних номерів Ю. Шевченка є їхня

тричастинна будова, де крайні частини повторюють один мелодійний матеріал та, разом з тим, контрастують з центральною частиною.

### **3.2. Літературні образи в балеті «За двома зайцями»**

На основі методу порівняння здійснено аналіз головних персонажів та пов'язаних із ними комічних елементів комедії М. Старицького та балету за цим сюжетом – серед них Свирид Петрович Голохвастий, Проня, Галя, Секлета Пилипівна Лимариха та подружжя Сірків.

Свирид Голохвастий, безумовно, з одного боку, найцікавіший персонаж, а, з іншого, найсуперечливіший. Цей персонаж надає широке поле для інтерпретацій, що ми і побачимо під час аналізу як літературного першоджерела, так і однойменного балету Ю. Шевченка.

Перше, на що звертаємо увагу під час співставлення комедії та балету, це деякі зміни в іменах. Головним чином, звучання прізвища центрального героя. Адже у М. Старицького читаємо «Голохвостий», тоді як у лібрето балету – «Голохвастий». Поясненням цього може стати посилання на слова самого Свирида Петровича, який, представляючись батькам Проні (Дія 2, Ява 13), вимовляє своє прізвище «Голохвастов» [103, с. 165]. Слідом за ним і Проня вимовляє його прізвище «Голохвастов» [103, с. 153, 158, 163, 165, 166]. Причин цього є декілька. Перша походить від сюжету, адже Свирид Петрович намагається приховати свою спорідненість із старим «цилюрником Голохвостим», боячись, що спливе правда про його банкрутство. Друга причина, на нашу думку, комічного характеру, адже варіант вимови «Голохвастий», з наголосом на «а», співзвучний із російським словом «хвастатся» (хвалитися), яке найкраще характеризує особу цього персонажа. Тому використання у балеті саме цього другого варіанту прізвища Свирида Петровича є виправданим та логічним. Також підкреслимо, що опинившись обличчям до обличчя із міщанками, котрі обвинуватили його у

брехні, у комедії він двічі представився ще інакше: «Свирид Петрович Галахвастов» [103, с. 203, 204].

І другою відзнакою в балеті є зміна однієї літери в імені матері Галі. У комедії її звати Секлита, тоді як в балеті – Секлета, що, на наше переконання, не несе такого змістового навантаження, як у випадку із Голохвастим. Враховуючи той факт, що предметом нашого вивчення є саме балет, у тексті називатимемо персонажів саме так, як вони зазначені у лібрето [44].

Отже, підкреслимо спільні ознаки головних персонажів у літературному першоджерелі та балеті. У комедії М. Старицького читач знайомиться із Голохвастим у дуже цікавий спосіб: через обговорення його постаті хлопцями-міщанами (Дія перша, Ява 2) [103, с. 133]. Причому спостерігаємо, що міщани розподіляються на два табори: тих, хто вважає його «розумнішим в Києві» та тих, хто каже «од міщан одстав, а до панів не пристав» [103, с. 133].

Таким чином створюється дуже вдала передзустріч із головним персонажем, що інтригує читача. У балеті появи Голохвастого передують, по-перше, його лейтмотиви (ще в Увертюрі), його дует з Голохвастим старим в Музичній Інтродукції та, нарешті, запрошення його приятелів вийти на сцену в головному номері Голохвастого у сцені 3 картини 1 Першої дії. Таким чином, в обох випадках слава цього персонажа передує його появи.

Звернемо увагу на засоби виразності, якими у літературному першоджерелі створюється портрет Голохвастого. Це, звичайно, мова героя, що стала його візитною карткою, даниною історичного часу, до якого відноситься дія комедії, і якій присвячено ряд наукових публікацій дослідників різних галузей знань. Другим інструментом, який використовує М. Старицький під час створення яскравого образу Голохвастого, є відтворення як в його репліках, так і в діалогах з іншими персонажами його портрету у найменших дрібницях. Саме опису його зовнішності, манер та вимові приділено автором літературного твору найбільшу увагу. В балеті основними засобами виразності стають лейтмотиви, лейттебри та лейтелементи. Лейтмотив, який запозичено з однойменного кінофільму, створює певну відсилку до відомого образу Голохвастого. Лейттебрами, як вже було



підсумовано у попередньому підрозділі, є кларнет, піаніно та скрипка. Вибір кларнета, на нашу думку, обумовлений декількома причинами.

По-перше, цей інструмент не є характерним для української традиційної народної культури. І тому його звучання має додавати до портрету героя іноземне звучання, «манерність» та претензію, з якою представляє себе Голохвастий. І другою причиною є бажання композитора додати комічний штрих. Адже одним з засобів виразності під час дуетів в музиці є співставлення тембрів. Жіночим персонажам відповідають високі тембри – (скрипка, флейта, вокал), а чоловічим, відповідно, – низькі (труба, віолончель, саксофон). В даному ж випадку кларнет та скрипка знаходяться ніби посередині між ними. Цю ж думку, відсутності переконливих чисто чоловічих ознак (сили, міцності) в Голохвастого знаходимо в комедії, коли міщанки обговорюють його фігуру: «А нічого, з себе гарний... Тільки худий, нічого й в руках подержати» [103, с. 200]. Отже, худорлявість, «манерність», «претензія» на шик та освітаність Голохвастого передана відповідними лейттебрами.

Зовнішній вигляд Голохвастого в балеті також тісно пов'язаний із комедією. У попередньому підрозділі було підкреслено схожість персонажу із Голохвастим у кінофільмі. Так само ми можемо відслідкувати подібність персонажу у комедії та балеті, де відтворено, деталь за деталлю, зачіску, одяг, аксесуари (піджак, «жиліотка», тростина, капелюх, циліндр на весілля) та його схильність до веселощів. Як свідчить сюжет комедії, Голохвастий неабияке значення віддає саме своєму зовнішньому вигляду, підкреслюючи таким чином свою винятковість та несхожість з оточуючими міщанами. У тексті знаходимо його роздуми на цей рахунок «От возьмем, примером, бруки: трубою стоятъ, как вилиті, чисто аглицький хвисон! А чаво-нибудь не додай, і вже хвизиномії не імеють! Або вот жиліотка, – здаються-кажется, пустяк, а хитра штука: только немножко не потрап, і мода не та, уже й симпатії нету. Я вже не говорю про пінжак, потому што пінжак – это первая хворма: как только хворми нету, так і нікоторого шику! А от даже шляпа, на што уже шляпа, а как она, значить, при галаве, так і типе парад!» [103, с. 136]. Таким чином бачимо, що, наділивши персонажа костюмом,

жилеткою, капелюхом, образ Голохвастого в балеті створений точно за літературним першоджерелом.

Наступна спільна риса – це слабкість Голохвастого до дівчат. Так, у комедії, гуляючи по Подолу, Голохвастий уважно їх розглядає: «А славні тут дівчатка-міщаночки, доложу вам: чистое амбре! Думає, що знайду між ними ту, що коло Владимира бачив <...> от пипочка, що просто тільки — а-ах та пере-ах! Одно слово – канахветка, только смочки!» [103, с. 132]. Гуляючи у Секлети, він заграє навіть із гостями, присутніми на її іменинах, а особливо із черницею, яку обіймає та цілує [103, с. 181–190].

На власному весіллі Голохвастий «упада коло подруг» нареченої [103, с. 200]. У балеті цю рису передано у сцені 3 картини першої Першої дії, коли Голохвастий після своєї «чечітки» підбігає до кожної дівчини на сцені та з кожною танцює, дозволяючи собі досить вульгарні жести. Так само він моментально підстрибує до Галі, побачивши її красу та скромність. Однак сам поводить себе досить сміливо та навіть нахабно.

І останньою спільною рисою Голохвастого в комедії та балеті є небайдужість Голохвастого до веселощів і танців, а також його музикальність. Цю рису в комедії передано такими авторськими примітками, як «ходить по хаті, потирає руки, пританцьовує і посвистує» [103, с. 173] (у хаті Лимарихи, очікуючи побачити Галю); під час заручин з Галею Голохвастий досить вдало підспівує міщанкам, а також «притупує», «пританцьовує» [103, с. 181], співає з черевичницею та з черницею, «скидає піджака і йде в танець» [103, с. 182, 184]. Нарешті, розійшовшись, він «скидає жилетку» та «починає садити проти Секлети гопака» [103, с. 190]. Таким чином, і гопак в балеті (картина перша Першої дії) виявляється не випадковим. В цій самій сцені в комедії, наприкінці заручин із Галею, з'являється і катеринка, що грає польку, під яку танцює уся весела компанія. Отже, як бачимо, веселі танці стають ще одною спільною ознакою сюжету комедії та балету.

Лейтмотив дзвонів композитор Ю. Шевченко також вводить в музику балету «За двома зайцями» не випадково, адже образ дзвонів, як складова релігійності (з

часткою комічності), що притаманна українському народові, є одним з центральних у комедії. Починається комедія саме реплікою про церковну вечірню службу: «Бач, як сьогодні вечірню зарання одправили, ще й сонечко не зайшло! А то тим, що новий дячок гарно вичитує» [103, с. 128]. Далі саме навколо церкви та нового і старого дячків крутиться розмова, повертаючись знову до неї, коли старий Сірко відправляє служницю до дячка то за табаком, то за шампанським [103, с. 152–154]. На початку Другої дії комедії також з'являється образ дзвонів: «(чути дзвін) <...> Та годі, не сердься; вже до вечерні дзвонять... (Хреститься)» [103, с. 151]. Самі події – заручини із обома дівчатами, – також несуть у собі релігійний підтекст, що підкріплює важливість лейтмотиву дзвонів. Адже у балеті саме лейттембр дзвонів передає зміст заручин, підготовки до весілля та його початок (підкреслимо, що у декораціях є зображення Церкви, через яку проросли численні мальви, і цей образ підкреслює важливість лейтмотиву дзвонів).

Отже, можемо стверджувати, що лейтмотив дзвонів є спільним для комедії та балету. Однак, в той самий час, пропонуємо розрізняти лейтмотив дзвонів (що несе певний зміст та повторюється в певних обставинах, маючи зв'язок із сюжетною лінією) та лейттембр дзвонів. Лейттембр дзвонів – власне, звучання дзвонів та трикутника в оркестрі, – це інструмент, що створює лейтмотив. В даному випадку він переданий суто музичним засобом виразності. Натомість релігійний підтекст, про наявність якого ми вище зазначили, в комедії передано ще образом «хлібу-солі», яким старі батьки перед початком весілля частували молодих [103, с. 198–199], а в балеті – великим портретом Карла Маркса, який з'являється двічі: на заручинах Голохвастого та Проні та перед весіллям та виконує роль ікон, які несуть перед молодими (картина перша та картина третя Другої дії). В останньому елементі є підкреслена комічність.

Наступним спільним образом є візуальний елемент. У картині першій Першої дії балету (6 сцена) Проня вперше з'являється в дивному червоному чепчику, з яким вона танцює, намагаючись знайти йому місце. Подібний елемент з'являється у сюжеті комедії двічі. Спершу, коли Проня приносить матері його подарунок з Хрещатику, чим лякає мати, котра навідріз відмовляється його

одягати (Ява 4 та Ява 13 Другої дії, ) і вдруге, коли мати все ж одягає його на заручини Проні: «Сірчиха у кумеднім чепчику і хустці» [103, с. 153, 165]. Отже, червоний чепчик у балеті та «чепчик із червоними стрічками» в комедії є наступною спільною комічною деталлю, що свідчить про увагу творців балету до першоджерела.

Комічним спільним елементом є кукіш, який крутить Секлита в комедії в обличчя Проні [103, с. 161] та дуля, яку Секлета в балеті крутить в усі боки, дізнавшись про заручини її майбутнього зятя (картина перша Другої дії) та в обличчя Голохвастому, даючи зрозуміти, що жодної з двох дівчат він не отримає (картина третя Другої дії).

Спільною є романтизація сцени між Голохвастим та Пронею в її домі, коли він збирається робити їй пропозицію руки і серця. У балеті (картина перша Другої дії) ми чуємо лірично-романсову музику, основу на мотивах романсу «Очі чорні». В комедії читаємо фрази Голохвастого, що також переповнені ліризмом, пристрасстю та різними яскравими образами кохання: «*Проня*. Когда б заглянуть можна було вам у серце. *Голохвастий*. То ви би там увиділі, што золотими слов'янськими буквами написано: Проня Прокоповна Серкова. Ах, но ежелі золотий ключ од вашого серца та лежав у моєй душі у кармані, вот би я бив щасливий! Я би кожну минуту одмикав ваше серце і смотрел би; не мився б, не помадився б, не пив, даже не курил би по три дні, та всьо б смотрев би! <...> В груде моєй – Визувій так і клетотить! Рішайте судьбу мою нещасную: прошу у вас руку й серце!» [103, с. 170].

Вдалою та цікавою знахідкою у балеті, як було підкреслено у попередньому підрозділі, є дві сцени, де передаються чутки про заручини Голохвастого та Проні, що стають плітками (картини перша та третя Другої дії). Вони ілюструють аналогічні, сповнені комічності сцени із розповсюдженням чуток про заручини Голохвастого і Галі (Ява 13 та 14 Дії третьої; Ява 4, 5, 6 Дії четвертої) в комедії М. Старицького. Якщо у комедії основними засобами виразності стає літературне слово, приправлене оригінальною вимовою та говіркою персонажів, то в балеті використано відразу декілька засобів виразності. Це музичні (звучання бубнів, що

торохтять, мов язики пліткаррок, а також висхідний гамоподібний рух, що ілюструє розлітання пліток), візуальний (бубни в руках у дівчат), хореографічний (жест, коли дівчата торохтять бубнами прямо перед обличчям, ілюструючи рухи язика). Отже, комічність мотиву чуток передано у балеті декількома засобами виразності, в тому числі музичними.

У балеті підкреслено надзвичайну комічність та харизму образу Секлети. У комедії М. Старицького вона постає перед читачем енергійною, такою, що говорить правду в обличчя, колоритною та, водночас, уразливою жінкою. Яка, власне, і відкриває Сіркам та Проні очі на правду про Голохвастого. В балеті до цього образу додано ще комічно-любовний дует з Городовим. Отже, в балеті збережено як сюжетну канву комедії, пов'язану із Секлетою (адже саме вона і в балеті приносить новину про обман Голохвастого). Так і її запальний, веселий, життєрадісний характер і, разом з тим, глибокі переживання за долю єдиної дочки.

Таким чином, проведений порівняльний аналіз та детальне співставлення сюжетно-образної сфери комедії М. Старицького «За двома зайцями» та однойменного балету Ю. Шевченка відкрив ряд спільних мотивів, образів та змістів, що допомагають глибше розкрити закладені композитором ідеї та образи у музику до балету «За двома зайцями».

### **3.3. Подібність лейтмотивів і лейттембрів у балетах Ю. Шевченка**

У роботі здійснено музикознавчий аналіз двох балетів одного композитора. Прем'єра балету «Буратіно» пройшла у 2007 році (робота композитора над музикою тривала чотири роки), та у 2018 році відбулося поновлення цієї вистави. Балет «За двома зайцями» вперше було поставлено 2017 року. Незважаючи на те, що між прем'єрами цих творів часовий проміжок у 10 років (але фактично роботу над другим балетом було розпочато ще до 2014 р.), нами простежено ряд спільних музичних ознак, засобів виразності, лейтмотивів та шляхів наділення персонажів певними лейттембрами. Ця спільність пояснюється принаймні трьома причинами.

По-перше, спільний автор – композитор, – у більш пізньому балеті («За двома зайцями»), а також під час написання оновленого варіанту першого з двох розглянутих балетів («Буратіно і Чарівна Скрипка»), – міг звертатися та використовувати вже винайдені ним засоби музичної виразності та деякі яскраві елементи у формуванні музичних образів. Другою причиною спільності музичних елементів є жанрова спорідненість обох балетів, адже обидва вони є комедіями. У цьому підрозділі наведено найважливіші спільні музичні ознаки даних балетів. Для музично-драматичних творів характерна *побудова номерів за принципом контрасту*. Це характерно і для балетів «Буратіно і чарівна скрипка» та «За двома зайцями», а Цей контраст є багаторівневий: як в музиці (динаміка, темпи, регістри, консонанси-дисонанси), так і в хореографії (класичні елементи, естрадні, вуличні та жести), а також як всередині номерів (контраст між персонажами), так і між номерами (контраст між сценами та групами персонажів).

На мелодії пісні «*Ніч яка місячна*» побудовано музику пародії на любовний дует кота Базиліо та лисиці в балеті «Буратіно» (13 хв 06 с) [122]. У сцені з Галею «За двома зайцями» (картина перша, Перша дія) чуємо також мелодію, що нагадує пісню «Ніч яка місячна» та дуже вдало характеризує образ Галі, українки щирої, роботящої та, за усіма вимогами жанрів українського фольклору, бідної. Однак композитор тільки цитує відому мелодію, далі будуючи власну мелодію для дівчини Галі. Отже, як бачимо, в обох балетах Ю. Шевченко вказав свою прихильність до української пісенної культури, додавши в абсолютно різні історії одну й ту саму мелодію. У випадку з образом Галі в початковій, лірично-ніжній, щирій інтерпретації, у випадку з «Буратіно», із сатирою, жартом. Важливо підкреслити, що пісня ця є набутком українських митців, адже слова її написав М. Старицький (автор комедії «За двома зайцями», що пояснює логіку цитування цього твору<sup>6</sup>), а музику М. Лисенко.

Спільність між музичними образами *Мальвіни* («Буратіно») та *Галі* («За двома зайцями») не вичерпується цитуванням української пісні. Обидва персонажі ліричні, ніжні, наділені власною музикою (лейтмотивами), що переконливо

<sup>6</sup> Поєднує ці твори: пісню «Ніч яка місячна» та комедію «За двома зайцями» – і той факт, що вони відносяться до одного творчого періоду: пісню було написано 1885 року, тоді як рік написання комедії – 1883.

контрастує із загальною комічністю балетів. У випадку з Мальвіною це контраст Буратіно-Мальвіна, у випадку з Галею це контраст Голохвастий-Галя та Проня-Галя. Отже, підкреслимо, що в обох балетах музичні образи Мальвіни та Галі не можна назвати комічними (це підтверджується наведеним контрастом). Це ліричні персонажі, які, однак, стикаючись із персонажами комічними, змінюються самі та змінюють їх. Так, під впливом Мальвіни спостерігаємо набуття ліризму Буратіно в їхньому дуеті під час виступу у театрі Мрій (картина друга Другої дії) [122], у випадку з Галею відбувається набуття класичних рис як в хореографії, так і в музиці персонажем Голохвастим під час їхнього дуету (картина перша Першої дії). Однак відразу ж композитор відображає і зворотній ефект: вплив на цих ліричних персонажів комічних, коли Мальвіна та Галя переймають некласичні та вуличні рухи та музичний супровід яких також трансформується, поєднуючи елементи та мотиви як ліричні, так і комічні. Спільність простежуємо в лялькових рухах Мальвіни та Галі (коли Голохвастий втручається в її красивий танець, картина перша Першої дії).

Цікаві паралелі знаходимо між образами *подружжя Сірків* («За двома зайцями») та *пари лисиці Аліси і kota Базиліо*. Їх поєднують лейтелементи на основі вуличних та некласичних рухів. Це штовханина, стусани, характерне не балетне крокування по сцені. Загалом, характеризуючи настрій цих персонажів, відмічаємо комічність, що домінує. У музиці спільними є різке звучання, домінування міді та ламаних інтервалів, а також уривчасті мелодії.

Зазвичай в оркестрі важливу роль відіграє *соло скрипки*, яку композитори часто вводять в оркестрову тканину. Не є виключенням і балети Ю. Шевченка. В музиці «За двома зайцями» скрипка соло з'являється у сцені марення Голохвастого (картина друга Першої дії), коли перед ним постає вибір кохання (образ Галі) чи гроші (образ Проні), а також у танго в приватному танцювальному салоні (картина третя Першої дії). В балеті «Буратіно» також є образи, що супроводжується звучанням скрипки соло. Це образ Мальвіни та Чарівної скрипки тата Карло, для яких скрипка стає лейттебром.

Подібними є сцени *хореографічних репетицій* в обох балетах. У балеті «Буратіно» (картина перша Першої дії) репетиція відбувається у театрі Карабаса-Барабаса. Віддаючи накази лялькам, він робить широкі жести руками, вказуючи вказівним пальцем, кому куди ставати. В музиці в цей час чуємо повторення мотивів, що ілюструють наказ вчителя та його повторення учнями. Повторення музики репетиції звучить в другій картині Другої дії, що відкриває виставу в театрі Мрій. Дуже близький за змістом та засобами виразності епізод знаходимо і в балеті «За двома зайцями» (картина третя, Першої дії), де у танцювальному салоні мадам викладач такими само широкими рухами вказує ученицям, куди їм бігти на сцені та демонструє певні елементи, які вони за нею відразу повторюють. І супроводжується в музиці це повторенням мотивів, ніби луна вчительського слова. Спільним у двох балетах є *лейтмотив сміху*, що переданий за допомогою звучання тромбону, який піднімається на терцію, або квінту вгору із глісандо, а потім поступово повертається. Або ж декілька разів рухається у висхідному русі, кожен раз через глісандо («Буратіно»: картина перша Першої дії; картина третя Першої дії; «За двома зайцями»: картина третя Другої дії та ін.).

Ліричні та надзвичайно емоційні сцени *зародження кохання* подібні в обох балетах. В балеті «Буратіно» мова йде про сцену у картині другій Першої дії, коли Буратіно зустрічається поглядом із зламанною лялькою Мальвіною (з 9 хв 55 с) [120], яку принесли на ремонт татові Карло (засоби музичної виразності: зупинка на довгій ноті у скрипки у верхньому регістрі, після чого відбувається *riterdando*). Аналогічну сцену знаходимо в балеті «За двома зайцями», коли поглядами зустрічаються Проня та Голохвастий в картині першій Першої дії. В цей момент зупиняється музика, змінюється освітлення сцени та звучить соло кларнет, завмираючи на тремоло високої ноти, що передає ту ж саму ідею: час зупинився для закоханих (з 27 хв 11 с) [124].

Додавання в оркестр *соло фортепіано* є ще одним засобом музичної виразності, до якого звертається Ю. Шевченко. В балеті «Буратіно» цей інструмент з'являється в єдиній сцені (картина третя Першої дії), під час репетиції ляльок в театрі Карабаса-Барабаса. В балеті «За двома зайцями» роль піаніно дуже значна, адже



ми його визначили як лейттембр Тапера. З появи цього інструменту на сцені починається балет. Наприкінці своїх інтриг головний герой Голохвастий грає на сцені саме на піаніно. І саме у чорному піаніно відбувається поховання Мрій Голохвастого.

Також спільними для обох балетів є *тонкі аналогії із відомими глядачам персонажами* з інших творів видовищних мистецтв, що і збагачують музичну образну сферу балетів, і зацікавлюють глядача. Це паралелі між образом Голохвастого в балеті та у кінофільмі «За двома зайцями», а також натяк на образ Атаманши з мультфільму «Бременські музиканти» (1969), ритм «Кармен» та мелодію «Болеро», під час створення персонажу Господині таверни (балет «Буратіно»).

Усе означене обґрунтовує спільність у використанні композитором у балетах «Буратіно і Чарівна скрипка» і «За двома зайцями» ряду подібних музичних засобів виразності задля переконливості музичних образів характерних персонажів та збагачення оркестрової партитури комізмом і жартом.

### **Висновки до розділу 3**

Музика до балету Ю. Шевченка побудована за принципом контрасту, який доповнює та довершує такий само принцип і в хореографії, і в побудові сюжету. У *Першій дії* контрастують яскраві номери головних персонажів (сцена старого та молодого Голохвастих в Музичній Інтермедії та виступ молодого Голохвастого перед міщанами в першій картині Першої дії) із масовими сценами міщан з парними танцями, розміщені між ними. У музиці відмічаємо яскраві мелодії, якими наділений головний герой Голохвастий, та лише мотиви, або ритмічні малюнки, окремі музичні елементи (глісандо, вальсовий ритм та ін.), які супроводжують інших, другорядних персонажів. Також контрастують між собою персонажі в одній сцені (обоє Голохвастих в Музичній Інтермедії) та в сусідніх (четверта та п'ята сцени із ніжною Галею та шоста сцена із бридкою Пронею в першій картині). Контрастує середня із крайніми частинами жартівливо-вulьгарного дуету Секлети і Городового (вуличні танцювальні

елементи на фоні різкої музики з синкопами та лірична мелодія у поєднанні із класичними лейтелементами, перша картина). Таким чином, контрастність постає як основа будови музики як всередині сцен, так і сцен між собою. Контрастними є сцени з Галею та Сірками (картина перша Першої дії). Мелодії Галі та Проні у картині другій, основані на одному лейтмотиві, однак в різній музичній інтерпретації та інструментовці, також створюють контраст (ліричний та жартівливий характер).

У *Другій дії* контрастують сцена сну Проні (колискова) та наступна сцена метушні, коли до них прийшов Голохвастий (перша картина); самотній вальс Галі (контраст візуальний вона сама, а всі дівчата з парами); контраст сцени побиття (звучання усього оркестру, драматичні та танцювальні інтонації) та сцени «похорон мрії» (соло труби, соло флейти пікколо на фоні тромбонів).

Ще одним засобом створення контрасту є вибір композитором тричастинної будови багатьох номерів, де центральна частина є протилежного характеру, а третя є репризою першої. Наприклад: вихід Голохвастого (картина перша Першої дії); танго Проні та Голохвастого (картина третя Перша дія); музика танцювального салону на початку та наприкінці сцени у салоні (картина третя Першої дії); сцена сну Проні, де крайні частини це колискові, а середня це танго (картина перша Другої дії).

*Класифіковано персонажі балету* на комічні та ліричні. До комічних віднесено Голохвастого, Проню, Городового, Сірків, Секлету. До ліричних Тапера та Галю. Однак ще одним методом, представленим у балеті, є показ персонажів ніби з двох, протилежних боків, і ліричного, і жартівливого (або ж вульгарного). Найяскравішими контрастними персонажами виявляються Голохвастий (від «манерності» до тонкої лірики у танці з Галею та глибоких почуттів у романсі «Очі чорні»), Проня (від неповороткості та різкості музичного номеру в лейтмотиві до ліричності у сцені танго із Голохвастим), Секлета та Городовий (від жартів і вульгарності до глибокої лірики).

Хореографічні елементи також розподілено на класичні, вуличні, драматичні (характерні для драматичних вистав) та їхнє поєднання. Класичні переважають у

партії Галі, вуличні — у партії Секлети, Городового та Сірків, змішані елементи представлені у номерах Проні. Голохвастому ж притаманний власний танцювальний стиль, в якому присутні як чисто класичні (складні) елементи, його власні («манерні», та його власна характерна хода).

Серед *засобів музичної виразності*, використаних композитором Ю. Шевченком для створення комічних образів, виділено такі:

- низхідне глісандо тромбонів для ілюстрації сміху у натовпі під час сцени із чобітьми, сцени із Сірками (картина перша Першої дії); а також для ілюстрації сміху в натовпі та сліз Проні одночасно (картина третя Другої дії);

- комічність всередині музичного номера через створення пародії на відомі музичні жанри: марш Городового (інструментовка, повторення тоніки, картина перша Першої дії); марш Сірків (картина перша Першої дії), танго в салоні і танго Голохвастого і Проні (картина третя Першої дії); романс «Очі чорні» (картина перша Другої дії), траурний марш (картина третя Другої дії); «чечітка» в інструментовці ударних інструментів (дзвони, тарілки, бубон та трикутник, дерев'яні ударні) та ритмізованому поєднанні струнно-смичкової і ударної групи інструментів (картина перша Першої дії двічі: міщани хлопці та соло Голохвастого);

- комічні жести: задкування, притискання у дуетах, хлопання у долоні, стрибки на одній нозі (картина перша Першої дії, дует Секлети та Городового); кукіш (картина перша Другої дії, Секлета). Комічність в музиці передається танцювальністю музики, різкою зміною динаміки.

Атмосфера українського міста створюється і *традиційними засобами виразності*: у дуетах поєднання низьких та високих регістрів із відповідними чоловічим та жіночим тембрами (картина перша Першої дії); стилізація відомого українського бойового танцю – гопака (картина перша Першої дії); використання в оркестровці українських народних інструментів: скрипка (лейтмотив Голохвастого), скрипки та ударні (гопак), бубон (обидві Увертюри, сцени танців міщан у Першій дії; сцени передачі пліток у першій та третій картині Другої дії, Фінал); відтворення сцен народного гуляння, одним з елементів якого є хизування дівчат перед хлопцями та

навпаки, а також залицяння. Використання популярних у народному музикуванні інструментів, яким відводяться традиційні партії: скрипки награвать, бубон тримає ритм (в тому числі прикрашаючи синкопою), мідні духові створюють фон.

*Порівняльний аналіз* музично-комічних образів балету та однойменного кінофільму дозволив сформулювати наступні висновки:

— визначено *спільні риси* образу Голохвастого у кінофільмі «За двома зайцями» та балеті, які розподілено на візуальні (грим, зачіска, одяг), хореографічні (рухи, жести, міміка) та музичні (лейтмотиви, лейттембри, інструментовка), серед яких: початок Увертюри в балеті на саундтреку у кінофільмі з лейтмотиву Голохвастого «В небі канарєєчка літає»; поява аксесуарів Голохвастого: капелюх, піджак, тростина та гітара; подібність візуального образу Голохвастого (портрет, тоненькі вуса, зачіска, одяг, хода, жести струшування пилу з плечей, танцювальні елементи – підстрибування, увага до дівчат); три лейтмотиви Голохвастого у балеті основані на пісні з кінофільму «В небі канарєєчка літає».

Визначено *оригінальні риси* музичного образу Голохвастого, серед яких: виокремлення та самостійний розвиток музичних номерів на основі трьох лейтмотивів Голохвастого: «В небі канарєєчка літає», «І співає прямо в горизонт» та «Бо один у них я шикарний син» (скорочено «Шикарний син»); додавання акцентів на IV підвищеному ступені та VI ступені у лейтмотивах «В небі канарєєчка літає» та «І співає прямо в горизонт»; а також поєднання обох ступенів для створення дисонансу та напруги (збільшена секунда), наприклад в Увертюрі: визначено лейттембри Голохвастого: кларнет (у його виконанні звучать лейтмотиви «В небі канарєєчка літає» та «І співає прямо в горизонт»), у сцені з поцілунком Проні і свині у картині першій Другої дії, сон Проні та музика «Очі чорні» у картині першій Другої дії; танго Голохвастого та Проні у картині третій Першої дії та піаніно – як зв'язок Голохвастого із собою старим, що закінчується грою на піаніно на сцені (вальс з Музичної Інтродукції; поява Голохвастого з картини першій Першої дії; сцена марення з картини другої Першої дії; сон Проні з картини першої Другої дії; похорон мрії та побиття Голохвастого з картини третьої Другої дії).

Виокремлено *головні лейтмотиви* балету: три *лейтмотиви Голохвастого* («В небі канарєєчка літає», «І співає прямо в горизонт» та «Шикарний син»); вальс з Музичної Інтродукції, який можна вважати *лейтмотивом мрії* (картина друга Другої дії; картина третя Другої дії (після сцени похорону мрії); *лейтмотив Проні*: прихід всієї сім'ї Сірків на базарну площу (картина перша Першої дії); вальс у танцювальному салоні і танго з Голохвастим в танцювальному салоні (картина третя Першої дії); сцена сну та метушня (картина перша Другої дії); весільна хода (картина третя Другої дії); *сопрано* (Музична Інтермедія, картина друга Першої дії, картина третя Другої дії двічі: в першій сцені та останній); *дзвони* звучать у прямому сенсі (під час двох сцен заручин: з Галею та з Пронею (картина перша Другої дії), а також у сцені підготовки до вінчання (картина третя Другої дії); та у переносному, або комічному (під час маршу Городового (1 сцена картини першої Першої дії) дзвони тривожні під час появи Секлети на вінчанні Голохвастого і Проні (картина третя Другої дії); *лейтмотив руйнування мрії* у піаніно, кластери (Музична Інтродукція, картина третя Другої дії, сцена побиття Голохвастого); *лейтмотив плиток* у бубна (Увертюра, картина перша Другої дії, картина третя Другої дії, Фінал).

Також визначено *лейттебри* головних персонажів: Голохвастий молодий: кларнет, піаніно, скрипка; Голохвастий старий (Тапер): піаніно; Проня: скрипка; Галя: скрипка.

Таким чином доведено, що у балеті «За двома зайцями» комічними героями, наділеними самостійною системою лейтмотивів та лейтелементів, є Голохвастий молодий, Голоївастий старий (але у тісному взаємозв'язку із молодим) та Проня.

На основі аналізу хореографічних елементів запропоновано розглядати візуальну складову балету «За двома зайцями» як проміжний варіант між балетом та драматичною виставою, що викликано переважанням в хореографії не класичних балетних рухів, а рухів драматичних, просто танцювальних, вуличних, жестів та міміки. Серед них: штовханина, крокування, хореографічні рухи із зігнутими колінами та стопою під прямим кутом, перекид, повзання по сцені, стрибки на одній нозі, переміщення рачки, кукіш...

Проведений порівняльний аналіз балету Ю. Шевченка та комедії М. Старицького дозволив виокремити спільні комічні елементи: «передзустріч» із головним персонажем Голохвастим, слава якого випереджає його; вибір лейттембрів (кларнет, скрипка та піаніно) пов'язаний із комічністю Голохвастого та підкресленням його зовнішніх ознак: худорлявості та «манерності», претензії на шик та образованість; портрет Голохвастого в балеті та його зовнішній вигляд (одяг та аксесуари) відповідає образу Голохвастого з першоджерела; слабкість Голохвастого до дівчат; любов Голохвастого до пісень, танців; гопак, що фігурує і в комедії (Ява 15, Дія третя), і в балеті (картина перша Першої дії).

Спільними для комедії та балету також є лейтмотив дзвонів. У розділі запропоновано розглядати лейтмотив дзвонів (передача змісту) та лейттебр дзвонів, що є інструментом створення лейтмотиву дзвонів суто музичними засобами виразності (вибір ударних інструментів дзвонів та трикутника). Комічністю відрізняється заміна образу ікони на весілля у комедії на портрет Карла Маркса у балеті.

Спільною для комедії та балету є романтизація сцени освідчення Голохвастого у будинку Проні: вишукано-ліричні та романтичні фрази Голохвастого в комедії та надзвичайно ліричний та глибокий романс «Очі чорні» у балеті. Багатобічний, контрастний образ Секлети також яскраво представлений в обох творах.

Спільним комічним елементом визначено червоний чепчик Сірчихи; жест «кукіш» Секлети, комічним мотивом вважаємо мотив чуток, який в балеті передано усіма засобами виразності (музичним, хореографічним та візуальним). Подружжя Сірків (лейтелементи некласичні, в основному вуличні: варки, штовханина, стусани, крокування). Простежено подібні хореографічні елементи у комічних образах балетів «За двома зайцями» та «Буратіно». Це некласичні шпагати (із зігнутими колінами та стопою під прямим кутом замість витягнутих пальців у персонажів Буратіно та Городового («За двома зайцями»)).

## ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено концептуалізацію проблем, пов'язаних з осмисленням комічних образів та їх втілення у балетній музиці Юрія Шевченка. Вирішено наукове завдання з характеристики комічних образів у музиці балетів композитора «Буратіно і Чарівна скрипка» і «За двома зайцями» з системою лейтмотивів.

Відповідно до поставленої мети і визначених завдань, у дослідженні комічних образів та їх втілення у балетній музиці Юрія Шевченка, зроблено такі висновки.

1. Визначено методологічні засади аналізу комічних образів і балетної музики. Спираючись на концептуальні положення наукових праць з проблем комічності, комізму; дослідження балетної музики; балетної творчості українських композиторів, уточнено поняття «балетна музика»: балетна музика супроводжує виставу, лейтмотивна система допомагає розкриттю змісту вистави та її героїв. У сучасних виставах авторська балетна музика часто отримує розвиток за законами симфонічної музики з розвиненою системою лейтмотивів. До характерних ознак музики в балеті, як і танцювальної музики загалом, віднесено: ритмічну чіткість, витриманість з закінченістю форм, що впливають для формування художніх образів балетної вистави.

Розкрито особливості музики сучасних балетів з відчутним впливом стильової гри, зверненням до різних стилістичних шарів музичної історії. У музичній партитурі одночасно співіснують партесна, буфонна, народно-міська лексика. Сучасна балетна музика характеризується виконавською танцювальною зручністю, образною яскравістю, що зростає з жанрового танцювального різноманіття, симетрії композиційної структури.

2. Підвалинами «комічного» в балетній музиці відзначено філософські категорії, що підкреслюють протиріччя між невідповідністю змісту і форми; розумністю і комічністю ситуацій; домінуванням одиничного (образу) над загальним (ідеєю), або випадковістю чи суб'єктивністю.

Обґрунтовано специфіку втілення комічних образів у балетній музиці через закономірності з використання засобів музичної виразності (тематизму, ритміки, фактури, тембру тощо). Виявлено особливості музично-виразних засобів, що сприяють активності розвитку музично-сценічної дії у балеті: протиріччя між звичайним та незвичним, логічним і нелогічним; доброзичливістю чи глузливістю у відношеннях; відповідним і безглуздим характером; сумісним і несумісним елементами. Ці ознаки впливають на вияв комічного у музиці.

3. Розкрита специфіка втілення комічних образів через систему лейтмотивів у балеті Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка». Комічними персонажами визначено Карабаса-Барабаса, kota Базиліо та лисицю Алісу.

До системи лейтмотивів віднесено низку мелодій та інтонацій. Елемент ляльковості, підкреслений «ламаними» інтервалами в музиці, відтворено у хореографії непластичністю, механічністю, штучністю рухів ляльок. Лейтмотивом Карабаса-Барабаса, стає змінений фанфарний елемент з танцю ляльок, що характеризує його як власника лялькового театру. Його образ доповнено лейтмотивом сміху. Лейтмотивом kota Базиліо та лисиці Аліси стала послідовність зменшених акордів з багаторазовими повтореннями у синкопованому ритмі.

Визначено лейттембри, що розкривають балетні образи і сприяють втіленню комізму: тембр тромбону або унісон тромбону із трубами для Карабаса-Барабаса; струнні та дерев'яні на фоні ударних для ляльок-маріонеток. Лейттембрами Карабаса-Барабаса, kota Базиліо та лисиці Аліси залежно від ситуацій стали струно-смичкові, дерев'яно-духові, а в кульмінаційних моментах мідні інструменти.

Артемон як напівкомічний персонаж характеризується дерев'яно-духовими (фагот та кларнет) інструментами. Мальвіну в музиці окреслено як ліричний персонаж. Її лейттембром стали скрипка, арфа з *pizzicato* у струнних у супроводі трикутника. Відзначено музичні характеристики головного персонажа Буратіно з його трансформаціями протягом вистави, від народження до зростання: від комізму до ліризму. Його лейттембром встановлено ксилофон.



Систематизовано хореографічні домінування персонажів: у ляльок превалує класика, у Карабаса-Барабаса – запозичення з популярно-естрадних рухів. Обґрунтовано взаємозалежність хореографічних і музичних елементів комізму. Комічність персонажів передається через використання мідних (важких) духових інструментів, що ніби «не в'яжуться» із стрункими фігурами Лисиці та Кота. Тромбон став спільним лейттебром комічних персонажів Лисиці, Кота та Карабаса-Барабаса.

Принцип контрастності визначено першочерговим засобом музичної виразності у балеті «Буратіно і Чарівна скрипка»: різкі темпові зміни (швидко – повільно); зміна співучості погрозливим комізмом (високий – низький регістри); чергування струнно-смичкової групи з мідними чи ударними групами; інтенсивний розвиток з короткими мотивами тощо. Контрасти позитивних і негативних героїв, контраст тембрів, мотивів, ритмів формують музичну партитуру балету.

4. З'ясовано, що комічні образи у балеті Ю. Шевченка «За двома зайцями» втілено через систему лейтмотивів. Класифіковано персонажі балету на: комічні (Голохвастий, Проня, Городовий, Сірки, Секлета); ліричні (Тапер, Галя). Виявлено різновекторність переходів у одного персонажа: від ліризму, жартівливості до вульгарності (чи навпаки). Приміром, Голохвастий: від «манерності» до тонкої лірики у танці з Галею, глибоких почуттів у романсі «Очі чорні». Проня: від незграбності, різкості до ліризму у танго з Голохвастим. Секлета і Городовий: від жартів, вульгарності до глибокої лірики.

Музика до балету побудована за принципом контрасту, що яскраво втілено в хореографії. Образний контраст старого та молодого Голохвастого із масовими сценами міщан з парними танцями. Композитор у музиці балету розвинув лейтмотив Голохвастого з пісенного мотиву екранізованої комедії. Закінчені мелодичні побудови головного героя контрастують з короткими глісандовими, вальсовими мотивами другорядних персонажів. Образно-жанровий контраст персонажів молодого і старого Голохвастих, ніжної Галі, бридкої Проні. Жанрово-образний і стильові контрасти жартівливо-вульгарного дуету Секлети і

Городового через поєднання вулично-танцювальних елементів, ліризму, класики. Контрастність окреслено як музичний ґрунт всередині сцен і між ними. Комізм стосується лейтмотивів, які використовуються різними героями, у різних інтерпретаціях (мелодії Галі та Проні на одному лейтмотиві у різній музичній інтерпретації та інструментовці формують ліричний та жартівливий контрасти).

Контраст сценічно-музичний: сон Проні, метушня з приходом Голохвастого до Сірків, самотня Галя на фоні дівчат у парах – колискова, жвава музика, вальс; побиття, «похорони мрії» – звучання усього оркестру, драматично-танцювальні інтонації – соло труби, соло флейти пікколо на фоні тромбонів.

Контраст тричастинної будови: вихід Голохвастого; танго Проні та Голохвастого; музика танцювального салону на початку та наприкінці сцени у салоні; сцена сну Проні, де крайні частини це колискові, а середня це танго.

Хореографічні елементи розподілені на класичні, вуличні, драматичні та їхнє поєднання. Класичні переважають у партії Галі, вуличні – у партії Секлети, Городового та Сірків, змішані елементи представлені у номерах Проні. Голохвастому притаманний власний танцювальний стиль: складна класика, «манерність», власна характерна хода.

Окреслено лейттебри головних персонажів: Голохвастий молодий: кларнет, піаніно, скрипка; Голохвастий старий (Тапер): фортепіано; Проня: скрипка; Галя: скрипка. Охарактеризовано атмосферу українського міста у народному музикуванні, стилізації танців і народних гулянь.

5. Визначено спільні риси комічних образів у комедії М. Старицького «За двома зайцями» та однойменних балеті Юрія Шевченка і кінофільмі. Вони розподілені на візуальні, хореографічні, музичні. До візуальних відносимо: портрет Голохвастого в балеті та його зовнішній вигляд (одяг та аксесуари) відповідає образу Голохвастого з першоджерела; слабкість Голохвастого до дівчат; любов Голохвастого до пісень, танців; гопак, що фігурує і в комедії; «передзустріч» із головним персонажем Голохвастим. Спільні комічні візуальні елементи виявлені в декораціях, костюмах, реквізитах героїв: червоний чепчик Сірчихи, одяг Секлети, подружжя Сірків, елементи одягу і реквізитів

Голохвастого. До хореографічних знахідок комічного прояву відносимо ходу Голохвастого, рухи Проні.

До музичних: інтонаційно-ритмічних комплексів з фільму, розвинені композитором у балету; вибір лейттембрів (кларнет, скрипка та фортепіано). Визначено спільність для комедії та балету лейтмотив дзвонів: у передачі змісту; відтворення засобами музичної виразності: ударні інструменти, дзвони і трикутники. Комічністю відрізняється заміна образу ікони на весілля у комедії на портрет політика у балеті.

Виокремлено спільні для комедії, балету, кінофільму характеристики сцен: романтизація сцени освідчення Голохвастого у будинку Проні; вишуканість у поведінці Голохвастого у комедії; ліризм у балеті. Різноплановий образ Секлети яскраво представлений в обох творах.

6. Встановлено, що літературні першоджерела балетів Юрія Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» і «За двома зайцями» мали «початкову музикальність». Тому сюжети творів, герої творів логічно вибудувалися у струнку систему з виявами у музичну партитуру. Музикальність літературного першоджерела про Буратіно отримала інтерпретацію в назві балету «Буратіно і Чарівна скрипка». Музикальність балету «За двома зайцями» зазначена автором п'єси М. Старицьким у жанрі «комедія зі співами і танцями».

Окреслено подібність використання лейтмотивів і лейттембрів у балетах Ю. Шевченка «Буратіно і Чарівна флейта» і «За двома зайцями», особливо при формуванні комічних образів: ілюстрації сміху і сліз (Сірки, Проня, Карабас-Барабас); пародіювання відомих музичних жанрів (марш Городового, марш Сірків, траурний марш, танго в салоні і танго Голохвастого і Проні; романс «Очі чорні», «чечітка»; комізм жестів (задкування, притискання у дуетах, хлопання у долоні, стрибки на одній нозі; некласичні шпагати із зігнутими колінами та стопою під прямим кутом замість витягнутих пальців у персонажів Буратіно та Городового).

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

1. Аксютіна В. В. Музика в українському балеті як музикознавча проблема: досвід та перспективи вивчення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 226–230.
2. Аксютіна В. В. Естетична категорія комічного у музичній характеристиці персонажів (на прикладі балету Юрія Шевченка «Буратіно і чарівна скрипка»). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2021. Вип. 40. С. 153 – 158.
3. Аксютіна В. В. Балет Юрія Шевченка «За двома зайцями»: музичні та літературні перетини. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 129–133.
4. Аксютіна В. В. Балетна музика у довідковій літературі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали IV Міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4–5 лист. 2021 р. / М-во культ. та інформ. політики України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2021. С. 110–111.
5. Аксютіна В. Мистецтвознавче дослідження балетів Юрія Шевченка: пошук джерел та їхнє опрацювання. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матер. II Міжнар. наук.-практ. конф., 10 листопада 2021 р.* / М-во культ. та інформ. політики України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2021. С. 131–133.
6. Аксютіна В. В. Балет Юрія Шевченка «Буратіно і чарівна скрипка»: особливості роботи хореографа з музикою композитора. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матер. VII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 03 червня 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. С. 64–66.
7. Аксютіна В. Музичні образи в балеті Юрія Шевченка «За двома зайцями»: порівняльний аналіз із літературним джерелом. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 червня 2022 р. / М-во

культ. та інформ. політики України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 108–109.

8. Аксютіна В. Балетна музика Юрія Шевченка в діалозі з традиціями. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. VI Всеукр. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів, 3 листопада 2022 р. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 144–145.

9. Арістотель. Поетика / пер. Б. Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.

10. Арістотель. Поетика. *Античні поетики* / упоряд. М. Борецький, В. Зварич. Київ : Грамота, 2007. 168 с. (Серія «Бібліотека античної літератури»).

11. Афоніна О. С. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 314 с.

12. Афоніна О. С. Кодові образи та прийоми «подвійного кодування» у балеті «Майстер і Маргарита» Давида Авдиша. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 1. С. 91–95.

13. Афоніна О. С. Нові конотації в балетах «Весна священна» та художні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві хореографії. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Вип. 31. Київ : Міленіум, 2017. С. 280–288.

14. Афоніна О. С. Музичний ряд балету «Дама з камеліями». *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Вип. 38. Київ: Міленіум, 2020. С. 57–63.

15. Афоніна О. С. Музична основа сучасних українських балетів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 3. С. 121–126.

16. Байтальська С. С. Музичне виховання та основи хореографії з методикою викладання. Луцьк : Вежа, 2009. 70 с.

17. Балет. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1 / гол. редкол. Г. Скрипник; Національна академія наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид-во Інституту

мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. Т. 1 [А-Д]. С. 129–133.

18. Бентя Ю. Зробити виставу – і... забути. *День*. 2012. 6 червня. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/zrobiti-vistavu-i-zabuti> (дата звернення: 02.08.2021).

19. Бентя Ю. Пригадати все! *День*. 2014. 2 жовтня. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/prigadati-vse> (дата звернення: 02.08.2021).

20. Бергсон А. Сміх. Київ : Дух і Літера, 1994. 165 с.

21. Білаш О. Дитячі балети Генріха Майорова: до історії київського періоду творчості балетмейстера (1972–1978 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2017. №4. С. 122–126.

22. Блок Л. Д. Класичний танець: історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 1987. 556 с.

23. Бортник К. В. Дон Жуан на балетній сцені та проблема культурної ідентичності. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2014. Вип. 2. С. 7–10.

24. Бременські музиканти 1 (1969, реж. Інеса Ковалевська). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Hm\\_GO5PoISg](https://www.youtube.com/watch?v=Hm_GO5PoISg) (дата звернення: 29.04.2022).

25. Булат П. Балет «За двома зайцями»: прем'єра Національної опери України. *Українська правда*. 2017. 27 червня. URL: <http://life.pravda.com.ua/culture/2017/06/27/224976/> (дата звернення: 12.05.2022).

26. Буратіно. Лібрето. *Репертуар. Національна опера України*. URL: <https://opera.com.ua/afisha/buratino> (дата звернення: 22.02.2022).

27. Ванслов В. В. Статті про балет. Музично-естетичні проблеми балету. Київ : Музика, 1980. 192 с.

28. Голинська О. Юрій Шевченко націлювся на «Греммі». *День*. 2017. 14 липня. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/yuriy-shevchenko-nacilyvsya-na-gremmi> (дата звернення: 14.05.2022).

29. Гончарук О. Юрій Шевченко: «Нашого балетного Голохвастого і Проню полюбили». *КП в Україні*. 2018. 18 травня. URL: <https://kr.ua/culture/608468-kompozytor-yuryi-shevchenko-nasheho-baletnoho-holokhvastova-u-pronui-poluibyly> (дата звернення: 12.05.2022).
30. Горбунова І. Особливості втілення сміхової культури скоморохів у сучасній українській музиці (на прикладі симфонічної картини Сергія Турнєєва «Награвання»). *Студії мистецтвознавчі* : наук. зб. Київ : ІМФЕ, 2015. Число 1. С. 42-48.
31. Гресь О. І. Балети за творами Гоголя: Шинель. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. Вип. 2. С. 146–150.
32. Гресь О. І. Балети Є. Станковича за творами М. Гоголя на українській сцені. *Укр. культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. 2017. Вип. 24. С. 261–265.
33. Гузун Т., Гузун М. Здобутки українського хореографічного мистецтва в 30–70 рр. ХХ століття. *Вісник Житомирського державного університету*. 2010. Вип. 52. С. 106–109.
34. Давидова О. Михайло Вериківський: становлення творчої особистості (1923–1941 роки). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках*. 2015. Вип. 113. С. 100–108.
35. Дем'янчук А., Кундис Р. Створення хореографічного образу засобами пластичних і часових мистецтв. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2019. № 4. С. 103–109.
36. Десятерик Д. Танці строкатого оптимізму. Як Моріс Бежар полонив київську публіку. *День*. 1999. 28 вересня (№ 178). URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/tanci-strokatogo-optimizmu> (дата звернення: 12.05.2022).
37. Дземідок Б. Про комізм : монографія / пер. з пол. Київ, 1967. 284 с.

38. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми, 2002. 227 с.
39. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ : Наукова думка, 1969. 229 с.
40. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.
41. Загайкевич М. П. Балетний світ Віталія Губаренка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. С. 68–69.
42. Загайкевич М. П. Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. 2009. № 4. С. 68–73.
43. Загайкевич М. П. Прем'єра балету «Ольга» Є. Станковича. *Музика*. 1982. № 3. С. 3–8.
44. За двома зайцями. Лібрето. *Репертуар. Національна опера України*. URL: <https://opera.com.ua/performance/za-dvoma-zausyamy> (дата звернення: 13.01.2022).
45. За двома зайцями українською. Кінофільм. Реж. Віктор Іванов. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HRY-PQQVboU> (дата звернення: 26.12.2021).
46. Зінич О. Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху). *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Ч. 1. С. 14–23.
47. Зінькевич О. С. Симфонічні гіперболи (про музику Євгена Станковича). *Регулярний сад* : науковий додаток до журналу «Зелена лампа». Суми, 1999. Вип. 1. 252 с.
48. Зінькевич О. *Mundus Musicae*. Тексти і контексти : вибрані статті. Київ : Задруга, 2007. 616 с.
49. Історія балетного мистецтва: від витоків – до початку ХХ ст. : навч. посіб. для студентів ф-тів мистецтва пед. ун-тів (спец. хореографія) та гуманіт.



ф-тів ВНЗ / О. К. Зав'ялова ; Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Вид. 2-ге. Суми : Мрія, 2014. 114 с.

50. Історія української музики, 1941–1958 рр. Т. 5 / відп. ред. А. І. Муха та ін. Київ : НАН України ; ІМФЕ ім. М. Рильського, 2004. 504 с.

51. Казимирів Х. Міфологеми природних стихій у драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та їхні музичні втілення (на прикладі творів Михайла Скорульського та Віталія Кирейка). *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 64–72.

52. Карандеєва О. І. Чоловічий танець у балетному театрі України середини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мист.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2021. 207 с.

53. Коваленко Є. Балетне мистецтво Національної опери України років 1991–2015 рр.: виконавські традиції, творчі постаті, вистави : дис. ... канд. мист.: 17.00.02 – театральне мистецтво. Київ, 2017. 222 с.

54. Коваленко Є. Балет «Лілея» К. Данькевича як взірць хореографічної інтерпретації Шевченкової творчості. *Культурологічна думка* : щоріч. наук. пр. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України. 2014. № 7. С. 19–27.

55. Кокуленко Б. Творчість Миколи Васильовича Гоголя в театрі і танці. *Культура і сучасність*. 2013. № 1. С. 143–148.

56. Комедія-балет. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / гол. ред. кол. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 261.

57. Комічне, або Комізм. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 1: А Л. С. 508.

58. Комічне. *Філософський енциклопедичний словник* / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. С. 289–290.

59. Король А. М. Жіночі образи в українських балетах : дис. ... канд. мистецт.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2019. 167 с.

60. Король А. Художня образність та символічність жіночих партій у балетах української тематики середини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С. 314–320.
61. Коростельова М. Д. Хореографічні інтерпретації балетів П. Чайковського наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття : дис. канд. мист.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ : КНУКіМ, 2018. 160 с.
62. Кравченко А. І. Етнокультурні джерела семіозису української камерно-інструментальної музики. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Вип. 36. 2019. С. 173–180.
63. Красовська В. М. Історія балету : навч. посіб. Київ : Мистецтво, 1978. 231 с.
64. Лігус О. М. Музика в хореографії : навч. посіб. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2021. 144 с.
65. Літературознавча енциклопедія. У 2-х т. / Ю. А. Ковалів. Київ : Академія, 2008. Т. 1. 609 с.
66. Лисенко М. Увертюра до опери «Тарас Бульба», «INSO-Львів», диригує Раймонд Янссен. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bv7gm3cf8Bw> (дата звернення: 14.01.2022).
67. Мазур Н. Золоті сторінки українського балетного театру. *Український театр*. 2002. № 4/5. С. 12–14.
68. Максимець С. Як готують балет «За двома зайцями». *Уікенд*. 2017. URL: [http://project.weekend.today/opera\\_balet](http://project.weekend.today/opera_balet) (дата звернення: 12.05.2022).
69. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави у 20–80 роках ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 – Теорія та історія культури. Івано-Франківськ, 2019. 23 с.
70. Медвідь Т. А. Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2019. Вип. 2. С. 409–412.

71. Мельниченко О., Горчинська І. Стилістика балету Михайла Скорульського «Лісова пісня» як джерело творчості в українській балетній музиці. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 321–329.
72. Мусійчук М. Комічне, гумор і дотепність. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2010. №1. С. 245–250.
73. Нариси радянської музичної творчості. Державне музичне видавництво, 1947, т. 1. 150 с. С. 50.
74. Незвичний концерт. Театр ляльок (1972). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fi5sMcQhSHQ> (дата звернення: 29.12.2021).
75. Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів : у 10 т. Т. 4: Прозові твори. Київ : Наук. думка, 1966. 396 с.
76. Обновлено заставка кінокомпанії Universal Pictures. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-uc4SwUzhp0> (дата звернення: 16.01.2022).
77. Перова Г. Балети В. Вронського на музику українських композиторів в контексті розвитку балетного театру України. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 11. С. 260–264.
78. Петрик О. О. Балетна трупа Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століття: художньо-творчий аспект : дис. канд. мист.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Львів, 2020. 227 с.
79. Підлипська А. Критика балету в УСРР 1920–1930-х років: від авангардних інтенцій до утвердження соцреалістичного канону : дис. ... доктора мистецтвозн.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ : КНУКіМ, 2021. 458 с.
80. Підлипська А. І. Соллертинський та балетний театр 20–30-х рр. ХХ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 2. С. 126–129.
81. Плахотнюк О. Творчість Тарача Шевченка на балетній сцені. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 15. С. 171–176.

82. Погребняк Г. П. Режисура балету як адепт літературного твору на екрані. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 193–200.

83. Погребняк Г. П. Режисура балетних постановок в сценічному та екранному просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2022. № 3. С. 272–279.

84. Погребняк Г. П. Балет як сенс особистісної свободи у креативних візіях сучасних режисерів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. №4. С. 142–149.

85. Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Ч. 2. М. Форман, А. Хічкок: театр як захоплення. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 153–158.

86. Погребняк М. М. Постмодерний танець Радуги Поклітару. *Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності* : матер. V Всеукр. науково-практ. конф., 7–8 жовтня 2019 р. Полтава, 2019. С. 47–49.

87. Погребняк М. М. Рольова гра і 3D-технології як творчі методи балетмейстерів Уільяма Форсайта і Мерса Каннінгема. *Sciences of Europe*. 2021. С. 7–10.

88. Поклітару Р. Маленький принц. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XVs6d5kkM3s> (дата звернення: 12.05.2023).

89. Поліщук Т. Проня, Голохвастий і... поросля у мальвах. Під завісу 149-го сезону Національна опера презентувала прем'єру «За двома зайцями», яка зібрала великий столичний бомонд. *День*. 2017. 1 липня. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/photo/pronyu-golohvastyyu-i-porosya-u-malvah> (дата звернення: 17.12.2021).

90. Полянська Г. М. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка : монографія. Ніжин : Лисенко М. М., 2017. 328 с.

91. Полянська Галина Миколаївна. Жанровий пошук у балетній музиці В. Губаренка : дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 253 с.

92. Пустова Е. Півстоліття на балетній сцені. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 4 (24). С. 78–86.
93. Римський-Корсаков М. Шехеразада. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aJ6fjMslcg8> (дата звернення: 03.02.2022).
94. Садовенко С. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка як самобутній феномен української музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 228–234.
95. Самохвалова Л., Климончук О. Ах, як танцювала на пуантах Проня Прокопівна. *Укрінформ*. 01.07.2017. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2257223-ah-ak-tancuvala-na-puantah-prona-prokopivna.html> (дата звернення: 12.05.2022).
96. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.04 – Українська культура. Харків, 2019. 16 с.
97. Соломонова О. Нариси з історії російської музики : навч. посіб. для студ. вищих і спец. навч. закладів мистецтв. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 108 с.
98. Соломонова О. Семантичний потенціал синестезійних процесів у танцювальній музиці (на прикладі вітально-сміхових текстів). *Аспекти історичного музикознавства*. 2012. № 5. Харків : Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. С. 108–124.
99. Станішевський Ю. Український радянський балет. Київ : Мистецтво, 1963. 177 с.
100. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925–1975). Київ : Музична Україна, 1975. 223 с.
101. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 р. історії. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.
102. Станішевський Ю. О. Національна опера України. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.

103. Старицький Михайло. За двома зайцями. *Не судилося* : для ст. шк. віку / передм., упоряд., наук-метод. матер. Т. Петриченко. Київ : Школа, 2009. С. 127–206.
104. Тарасенко Л. Головний герой – театр. *День*. 2018. 13 червня. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/golovnyy-geroy-teatr> (дата звернення: 11.05.2022).
105. Тарасенко Л. Казкові пригоди... за лаштунками. *День*. 2007. 28 листопада. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kazkovi-prigodi-za-lashtunkami> (дата звернення: 11.05.2022).
106. Тарасенко Л. Нова стара казка. *День*. 2007. 25 жовтня. №183. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/den-ukrayini/nova-stara-kazka> (дата звернення: 11.05.2022).
107. Тарасенко Л. *День*. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/profile/larisa-tarassenko?page=1> (дата звернення: 18.07.2021).
108. Тодорюк Ю. Балети для дітей в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Т. 33. С. 360–367.
109. Толстой О. Золотий ключик, або Пригоди Буратино. Наші казки : збірник казок. Київ : Веселка, 1987. С.28–111. URL: <https://deti-online.com/skazki/skazki-tolstogo/zolotoi-klyuchik-ili-priklyuchenija-burati-no/> (дата звернення: 05.05.2022).
110. Улюблений композитор влаштовує творчий вечір в Київській опері. *Вечірній Київ*. 2019. 10 грудня. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/37739/> (дата звернення: 14.05.2022).
111. Фриз П. І. Мистецтво балетмейстера. Дрогобич : Дрогобицький держ. педаг. ун-т ім. Івана Франка, 2008. 106 с.
112. Хоцяновська Л. Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії (II половина ХХ ст.). *Народознавчі зошити*. 2018. № 3(141). С. 719–725.
113. Чепалов О. Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка і його хореографічне втілення на українській сцені. *Часопис*

*Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2014. № 2. С. 42–49.

114. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.

115. Чепалов О. Карти, кохання і ...морок. «Пікова дама». *День*. 2021. № 131–132. 21 жовтня. URL: [https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kartykohannya-i-morok?fbclid=IwAR1xCQPtI-m0eTeNz8\\_pGNoO4bZLnClCsImgY7GtxSuQwyqIRzfGy3MqURo](https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kartykohannya-i-morok?fbclid=IwAR1xCQPtI-m0eTeNz8_pGNoO4bZLnClCsImgY7GtxSuQwyqIRzfGy3MqURo) (дата звернення: 14.05.2022).

116. Черненко С. Хореографічна версія «Майської ночі». *Музика*. 1997. № 5. С. 13.

117. Шабаліна О. М. Від танцю експресивного до танцю інтелектуального. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2010. № 1. С. 242–246.

118. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії: напрями, стилі, види. Київ : Видавець Вадим Карпенко, 2008. 168 с.

119. Шевченко Ю. Балет Буратіно. I. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9sM3f1JU0U0> (дата звернення: 19.02.2022.).

120. Шевченко Ю. Балет Буратіно. II. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NBsYnMSuELc> (дата звернення: 27.04.2022.).

121. Шевченко Ю. Балет Буратіно III. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ufKTsOVARgo> (дата звернення: 29.04.2022.).

122. Шевченко Ю. Балет Буратіно IV. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-u0xU8ldTa8&t=241s> (дата звернення: 14.05.2022.).

123. Шевченко Ю. Балет Буратіно V. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QDQRH67-mVI> (дата звернення: 23.02.2022.).

124. Шевченко Ю. Балет «За двома зайцями». 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JQUng5SqQQE&t=1152s> (дата звернення: 26.12.2021).

125. Шевченко Ю. Вальс з балету «Буратіно». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zHT1ENPuwrS> (дата звернення: 12.05.2022.).

126. Шевченко Ю. «Проня і батьки» з сюїти з балету «За двома зайцями». URL: [https://www.youtube.com/watch?v=oETnxDIIsVg&list=RDoETnxDIIsVg&start\\_radio=1&rv=oETnxDIIsVg&t=45](https://www.youtube.com/watch?v=oETnxDIIsVg&list=RDoETnxDIIsVg&start_radio=1&rv=oETnxDIIsVg&t=45) (дата звернення: 21.01.2022).
127. Шевченко Ю. Сюїта з балету «За двома зайцями». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w7Dd-8d-pAs> (дата звернення: 21.01.2022).
128. Шевченко Ю. «Три портрети» з балету «За двома зайцями». №1. Голохвастов. Солістка Б. Півненко. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MPT9ltmGS4w> (дата звернення: 21.01.2022).
129. Шевченко Ю. «Три портрети» з балету «За двома зайцями». №3. Проня. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=76VuSJbswzY> (дата звернення: 21.01.2022).
130. Шевченко Ю. Фінал з балету «За двома зайцями». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w2B0IQv9Vi4> (дата звернення: 21.01.2022.).
131. Шевчук І. Балет-феєрія Гоголя і Станковича знову в національній опері. URL: <http://archive.li/qzYyY> (дата звернення: 12.12.2022).
132. Шерлок Холмс і доктор Ватсон. 1 серія. Знайомство. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MaDKkV9tB6w> (дата звернення: 14.01.2022).
133. Яніна-Ледовська Є. В. Культурна обумовленість хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського «Весна Священна» : дис. ... канд. мист.: 26.00.01 – Теорія та історія культури. Харків, 2017. 203 с.
134. Anderson Jack. Ballet – History, Modern dance – History. Princeton Book Co, 1992. 299 p.
135. Anderson Jack (2018). Ballet & Modern Dance: A Concise History (2nd ed.). Princeton, NJ: Princeton Book Company, Publishers. 336 p.
136. Ballet. URL: <https://www.britannica.com/art/ballet> (дата звернення: 12.05.2022).
137. Ballet. *Musical encyclopedic dictionary* / See ed. H. V. Keldysh. Encyclopedia, 1990. P. 51.
138. Ballet music. *Encyclopedia. Ballet* / ed. Hryhorovych Y.N. Ed. coll. Vanslov V., Lepeshinskaya O. et al. Encyclopedia. 1981. P. 48–50.



139. Ballet music / *Theatrical encyclopedia* / ed. S. S. Mokulsky. Encyclopedia, 1961. Vol. 1, pp. 145–151.
140. Beattie J. On Laughter and Ludicrous Composition. *Essays: On Poetry and Music*. London: Routledge/ Thoemmes Press, 1996. С. 321–487.
141. Bland A. A History of Ballet and Dance in the Western World. New York: Praeger Publishers. ISBN 0-275-53740-4 (дата звернення: 12.06.2022).
142. Benes S. Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance. Boston : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1980. 270 p.
143. Brodská, Božena. Vybrané kapitoly z dějin baletu. 2. vyd. Praha : Nakladatelství AMU, 2008. 86 s.
144. Carmen – Habanera (Bizet; Anna Caterina Antonacci, The Royal Opera). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=KJ\\_HHRJf0xg](https://www.youtube.com/watch?v=KJ_HHRJf0xg) (дата звернення: 29.04.2022).
145. Carol Lee (2002). Ballet In Western Culture: *A History of its Origins and Evolution*. New York: Routledge. ISBN 0-415-94256-X (дата звернення: 12.05.2022).
146. Carol Lee: Ballet in western culture: a history of its origins and evolution. Routledge, New York 2002. 384 p.
147. Chantrell, Glynnis, ed. The Oxford Essential Dictionary of Word Histories. New York: Berkley Books. ISBN 0-425-19098-6 (дата звернення: 15.05.2022).
148. Derrida J. De l'économie privée à l'économie générale: l'hégélianisme inconditionnel. *Écriture et distinction*. URL: [https://monoskop.org/images/9/90/Derrida\\_Jacques\\_Positions\\_1972.pdf](https://monoskop.org/images/9/90/Derrida_Jacques_Positions_1972.pdf) (дата звернення: 12.10.2022).
149. Freud Z. Wit und seine Beziehung zum. URL: Unbewussten. URL: [https://archive.org/details/Freud\\_1905\\_Der\\_Witz\\_k/page/6/mode/2up](https://archive.org/details/Freud_1905_Der_Witz_k/page/6/mode/2up) (дата звернення: 12.05.2022).
150. Grant Gail (1982). Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet. New York, US: Dover Publications. ISBN 978-0-486-21843-4 (дата звернення: 02.10.2022).
151. Hegel G. W. F. Ästhetik: In 4 Bänden T.I. CH. Sh. Schön in der Kunst oder ideal. URL:

<https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> (дата звернення: 01.05.2021).

152. Jencks Ch. 13 Propositions of Post Modern Architecture. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Chichester. 1997. P. 131–132.

153. Jung C. G. *Memories, Dreams, Reflections*. London, 1963. P. 62–64.

154. Kant's Aesthetics and Teleology. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/kant-aesthetics/> (дата звернення: 12.02.2023).

155. Kierkegaard Søren. The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates/Notes of Schelling's Berlin Lectures. Kierkegaard. Howard V. Hong Edna H. Hong Series: Kierkegaard's Writings. Copyright Date: 1989. Published by: Princeton University Press. II, Vol. 2. 636 p. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt24hr3n> (дата звернення: 12.05.2022).

156. Kirstein, Lincoln; Stuart, Muriel. *The Classic Ballet*. New York: Alfred A Knopf (дата звернення: 12.05.2022).

157. Kravchenko A. Instrumental Art of Ukraine in the 1960s – the beginning of the 21st century: studying from the standpoint of the philosophy of musical analysis. *National Academy of Culture and Arts Management Herald* : Science journal. 2022. № 2. P. 165–169.

158. Liferead. Балет «За двома зайцями» – 7 фактів про прем'єру. *Liferead.media*. URL: <http://liferead.media/culture/balet-za-dvumya-zajcami-10-faktov-o-neveroyatnoj-premer-e.html> (дата звернення: 13.05.2022).

159. Maureen Needham Costonis. Dauberval [d'Auberval, D'Oberval], Jean Bercher locked. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009679>. Published in print: 01 December 1992. Published online: 2002 (дата звернення: 12.02.23).

160. Melnikov A. S. Sociology of humor: criticism of three fundamental theories of the funny. *Herald of economics, law and sociology*. 2015. № 1. P. 120–124.

161. Nettl P. Die Moresca. *Archiv für Musikwissenschaft IV*. 1957. S. 165–174.

162. Nettl P. *The Dance in Classical Music*. New York, 1963. 180 p.

163. Noverre J. J. *Lettres sur la danse et sur les ballets, précédées d'une vie de l'auteur*, par André Levinson, Paris, Duchartre / Van Buggenhoudt, 1927. 241 p.
164. Noverre J. J. *Lettres sur la danse et les ballets*, Paris, s.n., 1965. 376 p.
165. Noverre Jean Georges. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Jean-Georges-Noverre> (дата звернення: 12.02.2023).
166. Oring E. *Engaging Humor*. *Urbana: University of Illinois Press*. 2003. С. 210.
167. Ralf S. *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. (Aisthesis-Studienbuch). Aisthesis, Bielefeld 2001. 220 p.
168. Schopenhauer A. *Die Welt als Wille und Vorstellung* URL: [https://books.google.cz/books?id=Vd0FAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=Schopenhauer&hl=de&ei=UE5VTcW0Mc74sgaQhJzmDA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cz/books?id=Vd0FAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=Schopenhauer&hl=de&ei=UE5VTcW0Mc74sgaQhJzmDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (дата звернення: 21.05.2023).
169. Skanavi A. What composers laugh at. URL: <https://www.culture.ru/materials/211336/nad-chem-smeyutsya-kompozitory> (дата звернення: 12.02.2023).
170. Sviridov G. Romance. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FGC0qnlp4L4> (дата звернення: 19.01.2022).
171. *Zeitung für die elegante Welt*, Leipzig, Jg. 1, Nr. 60 vom 19. Mai 1801, S. 485–487.

## ДОДАТКИ

Додаток А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові праці, у яких опубліковано  
основні наукові результати дисертації**

*Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Аксютіна В. В. Музика в українському балеті як музикознавча проблема: досвід та перспективи вивчення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 226–230. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.244491>.
2. Аксютіна В. В. Естетична категорія комічного у музичній характеристиці персонажів (на прикладі балету Юрія Шевченка «Буратіно і чарівна скрипка»). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2021. Вип. 40. С. 153–158. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250381>.
3. Аксютіна В. В. Балет Юрія Шевченка «За двома зайцями» : музичні та літературні перетини. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 129–133. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262990>.

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

4. Аксютіна В. В. Балетна музика у довідковій літературі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. IV Міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів (Київ, 04–05 листопада 2021 р.) / М-во культ. та інформ. політики України ; НАКККіМ. Київ : НАКККіМ, 2021. С. 110–111.
5. Аксютіна В. Мистецтвознавче дослідження балетів Юрія Шевченка:

пошук джерел та їхнє опрацювання. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матер. II Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 10 листопада 2021 р.) / М-во культ. та інформ. політики України ; НАКККіМ. Київ, 2021. С. 131–133.

6. Аксютіна В. В. Балет Юрія Шевченка «Буратіно і чарівна скрипка»: особливості роботи хореографа з музикою композитора. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матер. VII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 03 червня 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. С. 64–66.

7. Аксютіна В. Музичні образи в балеті Юрія Шевченка «За двома зайцями»: порівняльний аналіз із літературним джерелом. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 21–22 червня 2022 р.) / М-во культ. та інформ. політики України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 108–109.

8. Аксютіна В. Балетна музика Юрія Шевченка в діалозі з традиціями. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. VI Всеукр. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів (Київ, 03 листопада 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. С. 144–145.