

Полянська Г. М.

**МУЗИЧНЕ УЗАГАЛЬНЕННЯ  
КЛАСИЧНОЇ ЛЕКСИКИ АКАДЕМІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ  
В БАЛЕТІ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА «КОМУНІСТ»  
(«ОБОВ'ЯЗОК, І ВІРА, І ЛЮБОВ»)**

У середині ХХ ст. становлення українського балету дійшло свого завершення. Музику до балетів створювали композитори старшого покоління: В. Гомоляка, В. Кирейко, Ю. Знатоков, М. Сильванський, І. Ковач та ін. Проте час вимагав оновлення засобів виразності, і воно відбулося у творчості українських композиторів нового покоління – Л. Дичко і М. Скорика, В. Бібіка і Б. Буєвського, В. Золотухіна, І. Карабиця... Та незважаючи на досить цікаві зміни в сучасній музичній мові, більшість балетних творів молодих композиторів становлять лише їхній, авторський доробок, деякі з них так і не побачили сцени. Особливо цікавою видається балетна спадщина Віталія Губаренка, який своєю творчістю не тільки збагатив українську музику образно-емоційними й інтонаційними барвами, а значно розширив її жанрові межі. Хореографічні партитури В. Губаренка піднесли український балет на якісно новий рівень. Композитор узагальнив і завершив те, що визрівало десятиліттями в надрах національного балету і, видається, пішов далі, адже національна інтонаційна основа поступається у нього загальноєвропейській і трансформується у специфічну, авторську.

Музика В. Губаренка відповідала потребам тогочасної хореографії – поетичними узагальненнями лірико-драматичного чи героїчного змісту, поліфонічними структурами, активною тематичною розробкою, динамічними композиційними формами. Ще на початку творчого шляху композитора музикознавець Т. Краснопольська помітила в його симфонічній музиці «поєднання ліро-епічного розповідного тону з внутрішнім драматизмом і напруженістю образів <...> яскравий національний колорит <...> внутрішню динаміку музичних образів, їх поступове виявлення й емоційний розвиток»<sup>1</sup>. Надалі ці особливості розвивались як у симфонічному, так і в балетному жанрах.

У спадщині композитора важко визначити чітку межу між театральною і симфонічною музикою. Його опери і балети пронизані симфонічним розвитком, а оркестрові партитури сповнені театральної виразності, загостреного психологізму, піднесеної емоційності. Вісім балетів, які створив майстер протягом тридцяти років своєї творчості, свідчать про глибоке засвоєння ним класичної спадщини і сучасної музики, зокрема й національної. Еволюція авторського стилю В. Губаренка проступає в образній і композиційній різноманітності створених ним балетів.

Протягом першого десятиліття балетної творчості (1968–1978) В. Губаренко опанував класичну форму великого балету у «Камінному господарі» за драмою Лесі Українки. Цей твір утвердив в українській музиці специфічно балетну узагальненість, остаточно долаючи засади хореодрами на користь узагальнено-танцювального типу лексики хореографічного мистецтва. Через дев'ять років композитор створив симфонію-балет «Ассоль» (за О. Гріню). Експерименти цього періоду породили цілком нову художню структуру – хореографічні сцени «Запорожці». Протягом 1980–1988 років

---

<sup>1</sup> Краснопольська Т. Віталій Губаренко / Тамара Краснопольська // Українська радянська музика. – Вип. 2. – К., 1962. – С. 102–103.

він знову працює над крупними сценічними формами, не відмовляючись від художніх пошуків, очевидним результатом яких стали: опера-балет «Вій» (за М. Гоголем), лірико-героїчний балет «Комуніст» (за кіносценарієм Є. Габриловича) і народно-жанровий «Майська ніч» (за М. Гоголем). У 1990-і роки посилилася тенденція до синтезування балету з іншими видами мистецтва, і в це, останнє десятиліття своєї творчості В. Губаренко вдається до жанрового експериментування. Зауважимо, що поєднуючи парадигми симфонії і балету у своїх творах («Зелені святки», «Liebestod», «Вій»), композитор створив різні структурні і драматургічні моделі.

Крім традиційної форми великого балету, у доробку В. Губаренка є симфонії-балети, хореографічні сцени й опера-балет. У цих творах у жанровому контексті української хореографії поєднано традиційне і новаційне в національному балеті. Однак не всі балетні партитури композитора побачили світло рамп. Важкий шлях до сценічного втілення останніх опусів композитора можна пояснити зовнішніми причинами: фінансовими, комерційними, політичними, хоча не варто ігнорувати і причини внутрішні – новаторство його партитур. Враховуючи надзвичайно вдалі спроби їх постановок на початку творчого шляху і притаманне композиторові чуття театральності драматурга, залучення до хореографії «чистої» музики (Симфонія № 3) і хореографічне прочитання інтермедій опери «Ніжність», можна стверджувати, що ці його новації випередили традиційні уявлення хореографів про балетну музику.

Починаючи роботу, зокрема над «Камінним господарем», композитор наполегливо засвоював закони нового для нього жанру. Працюючи з постановниками, він учився писати музику для балету: емпірично засвоював пластичні, танцювальні ознаки музичних характеристик; намагався зрозуміти, якою має бути певна лейттема, щоб її можна було танцювати, і як це буде виглядати на сцені; вимагав, щоб хореограф розписав чітко, по хвилинах, структуру спектаклю. Сучасні хореографи часто звертаються до завершених уже музичних творів як пластичні інтерпретатори усталених музичних образів. А В. Губаренко волів сам пізнати закони цього жанру, щоб у музиці реалізувати своє бачення сюжетів.

Працювати над своїм першим балетом композитор розпочав, маючи вже у доробку вокальні цикли, оперу, дві симфонії, концертні і камерні твори. Він на практиці засвоював різні жанрові моделі і шукав шляхів їх індивідуалізації. Першою вдалою спробою оновлення стала Симфонія № 2, концепцію якої втілено у тричастинному циклі (Прелюд, Соната, Фуга). Звернення до балетної творчості здійснювався і шляхом опанування усталених форм, зокрема багатоактного «великого балету».

Перший хореографічний задум композитора (ор. 16) виник 1968 року на основі одного із шедеврів світової літератури – філософської драми Лесі Українки «Камінний господар» (1912). У сценічній транскрипції Е. Яворського він постав як великий балет у трьох діях, семи картинах. У 1969 році його поставив на київській сцені балетмейстер А. Шекера, через три роки – у Харкові М. Арнаудова під назвою «Дон Жуан», а 1983 року – у Дніпропетровську З. Кавац. Твір був сприйнятий як значне досягнення українського балету, як нове явище національної хореографії, як показник її мистецького рівня. Усі сценічні редакції цього балету внесено до театрального літопису, хоча вони дуже відмінні одна від одної. Балет було поставлено навіть у далекому Ашгабаті (балетмейстер К. Ніязов, 1972), а М. Арнаудова 1972 року перенесла своє пластичне вирішення балетного спектаклю на театральну сцену болгарського міста Русе. Завдяки гастролям ареал побутування «Камінного господаря» був ще більш розширений у наступні роки: Русенський театр показав спектакль у м. Стара Загора (Болгарія) на фестивалі «Мистецтво-1977», 1981 року харків'яни представили

«Дон Жуана» у новій редакції в Одесі, а 1988 року – на сцені Большого театру в Москві його поставив колектив Дніпропетровського театру.

Новий балет надовго закріпився в репертуарі театрів у різних сценічних версіях і здобув заслужене визнання й активну позитивну пресу. Критики та музикознавці не оминули увагою жодної вистави. Успіх «Камінного Господаря» надихав на подальшу працю, але наступна балетна партитура В. Губаренка з'явилася лише через десять років – це була симфонія-балет «Асоль». У середині 1970-х років В. Губаренко задумав наступний «балетний проект» і почав шукати сюжет відомий і зрозумілий, який не потребував би докладних роз'яснень. Зрештою, такий сюжет трапився, і майже через двадцять років після «Камінного господаря» автор створив значний хореографічний твір. Написаний у вкрай стислий термін (за сім місяців), цей твір мав авторську назву «Обов'язок, і віра, і любов» (ор. 39), він побачив світло рампи на сцені Одеського театру опери та балету під назвою «Комуніст». Сьогодні твір із такою назвою може мати лише історичне значення. Проте закладені в ньому незмінні, загальнолюдські цінності, надають твору актуальності і в наш час. В основу балету покладено сценарій однойменного популярного історико-революційного фільму С. Габриловича – Ю. Райзмана (1958), у якому йшлося про важкі часи відбудови зруйнованої країни після громадянської війни, про моральні цінності нової людини («віра й надія»), про особисту відповідальність за суспільну справу і велич героїки мирного життя.

Це була не перша спроба відтворити сюжет кіносценарію на музичній сцені. Його драматургію, сповнену напруженої морально-психологічної боротьби, випробовувано у різних за жанрами творах. Ще 1966 року на сцені Харківського театру опери та балету йшла опера Д. Клебанова «Василь Губанов». Напружений конфлікт, контрастне протиставлення соціальних сил, живі життєві типи, яскравий позитивний образ героя відповідали сценічним вимогам, а узагальнена реальність, піднесена на художній рівень і висловлена мовою музики, створювала особливе емоційне напруження і забезпечувала опері успіх.

Для балету обрана тема і головний герой певною мірою були проблематичними. Можливість відтворити сьогодення засобами класичної хореографії тривалий час узагалі викликала сумніви (про це писали ще Б. Асаф'єв та І. Солертинський), але на момент появи «Комуніста» сучасність уже не була новим явищем на балетній сцені: в Одесі, наприклад, було поставлено і «Розповідь партизанки» А. Штогаренка (1967), і «Симфонію революції» на музику 11 та 12 симфоній Д. Шостаковича (1977). Однак створити образ конкретного сучасного героя у великому балеті було все ще надзвичайно важко. «Пафос праці, тема Вітчизняної війни, революційної боротьби, ентузіазм п'ятирічок частіше знаходили своє висвітлення у формі танцювальних сюїт і хореографічних мініатюр – в узагальнених, а не конкретизованих образах»<sup>1</sup>.

Новий твір В. Губаренка відразу привернув увагу. На думку М. Загайкевич, це відбулося саме завдяки популярному фільму, у якому наголошувалося на звеличенні морального подвигу, сили справжнього кохання, що перероджує людей<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Юнгвальд-Хилькевич Ю. Живой образ коммуниста / Ю. Юнгвальд-Хилькевич // Вечерняя Одесса. – 1985. – 7 декабря.

<sup>2</sup> Загайкевич М. Балетний світ Віталія Губаренка / Марія Загайкевич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Статті, дослідження, спогади. – К., 2003. – С. 62–69.

Справді, лібрето, постановка й оркестр під орудою І. Шаврука заклали міцні основи успіху. Проте був ще один фактор, який підніс балет до рівня балетної класики: це його узагальнено-естетичний план і особливості партитури. Автори вважали, що для балету на такий сюжет найголовніша проблема «<...> полягала в доланні побутової деталізації і в необхідності відійти від численних, необхідних у фільмі достовірних подоробиць. Треба було перейти до узагальненого, укрупненого погляду на події і образи»<sup>1</sup>.

Відомий широкому загалу сценарій перетворили на балетне лібрето балетмейстер В. Смирнов-Голованов<sup>2</sup> і музикознавець М. Черкашина. Після успішної постановки опери-балету «Вій» В. Губаренко мав ще одного однодумця – художника В. Ареф'єва. У співпраці з ними і готували балет. Прем'єра відбулася 1 та 5 грудня 1985 року, а в березні наступного виставу було показано на українському телебаченні, що розширило аудиторію глядачів і викликало жваву реакцію преси. Відгуки публікувалися не тільки в місцевих («Вечерняя Одесса», «Чорноморська комуна», «Комсомольська іскра»), а й центральних виданнях («Правда», «Культура і життя»), професійних журналах («Советский балет» і «Советская музыка»). Авторами відгуків були Г. Конькова<sup>3</sup>; А. Іванова<sup>4</sup>, М. Ігнат'єва<sup>5</sup>, Ю. Юнгвальд-Хилькевич<sup>6</sup>, В. Барський та В. Богатир'єв<sup>7</sup>.

Рецензенти відзначали повну відповідність спектаклю настрою кіносценарію: «той же потужний драматичний пафос і глибока людяність» (М. Ігнат'єва); «романтична узагальненість, символічність, психологізм, метафоричність образів» (М. Ігнат'єва, Ю. Юнгвальд-Хилькевич, М. Загайкевич); «чітка і цілісна музична драматургія» (Є. Єрмаков); «Справжній симфонізм розвитку, яскраві, пластично виліплені характери», стрімка «дієвість музики в масових сценах і мелодичний розлив у ліричних» (Г. Конькова, Ю. Юнгвальд-Хилькевич, М. Загайкевич). У відгуках наголошувалося також на особливостях музичної мови: інтонаційна спільність кожної з опозиційних сил балету (Є. Єрмаков); спорідненість теми Комуниста з популярною мелодією «Наш паровоз» та інтонаціями народних пісень (Є. Єрмаков, Г. Конькова); украй загострена, позбавлена мелодійності характеристика сил контрдії, яка справляє враження своєрідного «жаргону» (Г. Конькова).

Показовим видається визнання пресою танцювальних ознак партитури, які не минули увагою рецензенти. Вони відзначили мелодійність і дансантизм музики: «Інструментальна мелодія на очах ніби перетворюється на мелодію рухів <...> Здається, вирішення кожного руху, кожної сцени повністю впливає з музики»<sup>8</sup>. До тієї ж думки схиляється і Ю. Юнгвальд-Хилькевич, відзначаючи «точно знайдену пластику»,

<sup>1</sup> Барський Б., Богатир'єв В. Символ і живе серце / Б. Барський, В. Богатир'єв // Культура і життя. – 1985. – 29 грудня.

<sup>2</sup> У його доробку постановки на музику композиторів ХХ століття від С. Прокоф'єва і А. Шенберга до А. Локшина та Е. Артемова.

<sup>3</sup> Конькова Г. Центральний герой – комуніст («Комуніст» на сцені Одеського театру) / Галина Конькова // Культура і життя. – 1986. – 9 лютого. – С. 5.

<sup>4</sup> Іванова А. Прем'єра балету / А. Іванова // Чорноморська комуна. – 1985. – 8 грудня.

<sup>5</sup> Ігнат'єва М. Ім'я ему – комуніст / М. Ігнат'єва // Советский балет. – 1986. – № 2.

<sup>6</sup> Юнгвальд-Хилькевич Ю. Живий образ комуніста / Ю. Юнгвальд-Хилькевич // Вечерняя Одесса. – 1985. – 7 декабля.

<sup>7</sup> Барський Б., Богатир'єв В. Символ і живе серце / Б. Барський, В. Богатир'єв // Культура і життя. – 1985. – 29 грудня.

<sup>8</sup> Конькова Г. Центральний герой – комуніст («Комуніст» на сцені Одеського театру) / Галина Конькова // Культура і життя. – 1986. – 9 лютого. – С. 5.

надзвичайно влучно «покладену на виразну музику В. Губаренка»<sup>1</sup>. А М. Ігнат'єва оцінює партитуру балету як «важку для прочитання» і на підтвердження своєї думки серед труднощів називає «багатоманітність тематичних пластів, контрастність образних характеристик, динамічність розвитку при частих миттєвих змінах емоційного настрою, велику кількість поліфонічних “поєднань” різних образних сфер» та безліч оркестрових соло»**Ошибка! Источник ссылки не найден.**<sup>2</sup>. Зазначені особливості, безумовно, незвичні на той час для нашої балетної музики, водночас були показовими щодо новаторських ознак партитури і в наступних хореографічних творах поглиблювались у напрямі симфонізації.

Привернули увагу рецензентів цікава, красива, пластична й індивідуалізована танцювальна лексика, винахідливість балетмейстера, який жодного разу не вдався до «натуралістичних прийомів», відповідність пластики виразній музиці В. Губаренка, символічне і живописне оформлення сценічного простору. Успіх балету був настільки переконливим, що невдовзі обговорювалося питання про його показ на з'їзді композиторів у Москві<sup>3</sup>.

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

Події у лібрето балету розгортаються на основі ідеологічного і морального конфлікту, але воно не було вирішальним для нового твору. У ньому стисло переказувався кіносценарій: будівництво електростанції у важких природних умовах, саботаж ворогів, моральна перемога переконаного у перевазі суспільних інтересів над особистими самовідданого героя та його загибель – типовий радянський міф про сильну особистість, яка жертвує життям заради щастя інших. У лібрето сіра інертна маса («Росія в імлі») протистояла революційності, статика – творчому началу, утверджувалася ідея героя, який збурював масу і насичував її існування змістом (тут угадується Прометеївський комплекс, ідея жертвності, виникає аналогія вогонь – хліб).

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

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

<sup>1</sup> Юнгвальд-Хилькевич Ю. Символ і живе серце / Ю. Юнгвальд-Хилькевич // Культура і життя. – 1985. – 29 грудня

<sup>2</sup> Ігнат'єва М. Ім'я ему – комуніст / М. Ігнат'єва // Советский балет. – 1986. – № 2.

<sup>3</sup> Телеграма з Одеси за підписами директора театру Семенова та головного балетмейстера В. Смирнова (зберігається в архіві автора), містить виклик В. Губаренку до Одеси на 3 березня 1986 року: «Прошу быть 3 марта в СК в связи с показом балета в Москве на съезде композиторов». Директор Семёнов, Главный балетмейстер Смирнов».

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

Але музика балету мала свою самостійну концепцію, відмінну від лібрето. Композитор ніби створював її за своїм сценарієм, у якому лірика була важливіша за героїку<sup>1</sup>, а засоби хореографії, ґрунтуючись на музичному матеріалі, перетворили нібито вторинну (у кіносценарії, навіть у лібрето) лінію кохання на ідею безсмертя справжньої людини. Ця концепція виявила здатність музики бути автономною від театральної сцени, від знаків хронотопа і сюжетних пут. Музичний матеріал балету спочатку був скомпонований у симфонічну поему "In modo romantico" (1989), а згодом перетворився на Камерну симфонію № 4 (1994), у якій фрагментарність знімається зовсім, а залишається «процес поступового освоєння, усвідомлення, а далі подолання діючим "я" зовнішнього "ворожого" континуума», а у фіналі – «стан ідеальної "космічної" любові»<sup>2</sup>, яка, в уявленні композитора, найпотужніша з нескінченостей.

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

Композитор також проходить у своїй еволюції певний шлях: надавши головному героєві першого балету – Дон Жуану – комплекс характеристик, новому героєві він відмовляє не тільки в темі, а й навіть у лейтмотиві. Відсутність персональної музичної характеристики вказує на те, що герой уособлює епоху, що він сам є епоха, а всі випробування – це етапи його шляху. Інші герої, які трапляються на цьому шляху, є знаками епохи, які вириваються з аморфного заданого середовища (подібного до Океану із «Соляриса», який продукує абсолютно несподівані явища). Отже, йдеться навіть не про героя, а про шлях його становлення. У цьому відношенні, «Комуніст» – принципово нове слово у хореографії. Композитор використав знакові архетипи людської свідомості, з яких постає міф другого порядку. У В. Губаренка людина асоціюється з її долею – тут і виникає міф людської свідомості. Розстрига символізує тіньове начало людської психіки, Анюта – *Anima* – підсвідоме, у якому живе кохання.

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

Балетмейстер-постановник відчув особливу важливість ліричної лінії: «У "Комуністі" мене приваблювали два моменти, – говорив він, – це втілення ідеї безсмертя героїв, які віддали своє життя за Батьківщину, і сильне ліричне начало, що міститься в образі Анюти»<sup>3</sup>. Про важливість ліричної лінії пише і М. Загайкевич: «<...> Дуетні сцени вирізняються особливо просвітленим забарвленням. Мелодична наповненість, щедre використання солюючих інструментів (розгорнута партія віолончелі в Адажіо

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

<sup>2</sup> Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія / Ірина Драч. – Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – С. 82.

<sup>3</sup> Барський Б., Богатирьов В. Символ і живе серце / Б. Барський, В. Богатирьов // Культура і життя. – 1985. – 29 грудня.

з третьої картини, кларнета і фагота у “поемі кохання” з п’ятої) допомагають відтворити сутність нелегкого і водночас дивовижно чистого, романтичного кохання»<sup>1</sup>. На той час визнання рівності у сприйнятті героїки і лірики сприймалося як сміливий крок, а музична концепція так і залишилася затьмареною ідеологічною традицією.

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

Вирішення сценічної колізії у В. Губаренка не було суто симфонічним, а передбачало пластичну візуалізацію засобами класичної танцювальної сфери. Це особливо підкреслював в одному із своїх інтерв’ю балетмейстер-постановник спектаклю В. Смирнов-Голованов: «<...> Ми одразу відмовились від спокуси використати прекрасний жанрово-побутовий матеріал сценарію для створення ефектно-дивертисментних номерів»<sup>2</sup>.

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

Вирішений відповідно до законів класичного балету, але сучасною експресивною лексикою, спектакль мав дві дії (сім картин) і пролог<sup>3</sup>. У **Пролозі** змальовано зруйновану країну після революції та громадянської війни. У першій дії головний герой – Василь Губанов – намагається вивести будівництво електростанції з хаосу, який утворився з вини аморальних типів. Успіх ентузіаста викликає спротив ворогів. Зустріч з Анютою породжує кохання і хвилю пліток. У другій дії відбувається зіткнення: успішна робота будівників викликає роздратування й саботаж негідників. Василь знаходить побиту Анюту, а загальні випробування ще більш ускладнюються: людям загрожує голод. Герой розшукує ешелон із продуктами, який зупинився в дорозі, розчищає для нього шлях, але гине від рук бандитів. Остання статична скульптурна картина символізує вічність ідеї: на дорогу безсмертя виходить дитина Василя й Анюти.

Музика перших сторінок партитури має тривожний характер: витримані акорди струнних освітлюються короткими імпульсивними сигналами-перегуками. Так створюється пейзаж, у якому переважає тривожне відчуття перебігу часу. В оркестрі поступово зароджується мотив, що викликає остинатно-метричні асоціації з активними образами Г. Свиридова («Час, уперед!») чи А. Петрова («Приборкання вогню») і, водночас, мовні

---

<sup>1</sup> Загайкевич М. Балетний світ Віталія Губаренка / Марія Загайкевич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Статті, дослідження, спогади. – К., 2003. – С. 67.

<sup>2</sup> Конькова Г. О стойкости и мужестве («Коммунист» на сцене Одесского театра) / Г. Конькова // Музыкальная жизнь. – 1986. – № 7. – С. 6.

<sup>3</sup> Аналіз здійснюється за рукописною партитурою, яка зберігається в архіві композитора В. Губаренка.

виразні інтонаційні алюзії страждальних народних образів М. Мусоргського («Светик, Саввишна»). На органному пункті литавр у низьких мідних і струнних ( $\frac{8}{8}$  з різним групуванням) виникає образ організованого масового руху, хорового речитативу. У середній течії цього руху (ц. 9, *maestoso*), при підхопленні органного пункту струнними, до оркестрового *crescendo* додається урочистий хорал органа і дерев'яних, який органічно завершується кульмінаційним епізодом «Прологу» – фугато (ц. 14, *Moderato risoluto*) на ритмічних та інтонаційних варіантах початкового мотиву пісні «Наш паровоз». Ця кульмінація – вираження головної ідеї Прологу: герой постає, як і відома пісня, уособленням, символом часу.

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

Наприкінці першої сцени («Господар складу»), в епізоді, пов'язаному із зіткненням основних опозиційних сил твору, байдуже-агресивних і творчо-дієвих (ц. 23), ясніше звучать інтонації теми-символу «Наш паровоз» зі зміненою на непарну ( $\frac{3}{4}$ ) метрику у поєднанні з кадансовими закінченнями, типовими для історичних пісень (наприклад, «Стенька Разин»). У другій сцені («Сумніви»), емоції та рішення також розкриваються метро-ритмічними засобами: розспівно-речитативну мелодію проводять валторни й англійський ріжок (ц. 33, *Agitato*) на динамічних хвилях струнних та дерев'яних. Її вагомість посилена «укрупненою» ( $\frac{2}{2}$ ) метрикою в оточенні тотального руху на  $\frac{8}{8}$ . Таким чином композитор виділяє головного героя з маси організованого руху. Подібний прийом було використано у балеті «Камінний Господар», у якому різною метрикою наділялися представники «камінного світу» та опозиційні їм Дон Жуан і Донна Анна. У «Комуністі» динамізації сприяють також репризні проведення окремих епізодів у зміненій оркестровці.

Експозиція деструктивних і творчих сил продовжується у першій сцені («Гулянка») другої картини, яка в лібрето мала назву «Вороги». Вона вплетена у суцільний симфонічний плин основної музичної ідеї твору. Тут, окрім розгорненої характеристики Розстриги та його «друзів», відповідно до сюжету, відбувається перша зустріч Василя з дружиною Федора Анютою, що приведе до великого кохання. «Гулянка» – єдина сцена, побудована на танцювальних мотивах різної метрики, але без конкретних ознак будь-якого з відомих побутових чи популярних танців. «Не вдаючись до цитування чи стилізації, композитор створює таку виразну музичну лексику їх (шахраїв – Г. П.) мови – вкрай загострену, позбавлену мелодійності, що вона справляє враження своєрідного “жаргону”, підказує балетмейстеру шляхи пластичного вирішення», – відзначала Г. Конькова<sup>1</sup>.

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

Виразна змістовність інтонацій партитури значною мірою залежить тут від оркестрових і метро-ритмічних засобів. Початок сцени (ц. 42 *Sostenuto, pesante*,  $\frac{4}{4}$ ) свідчить про важкий стан підпилої компанії і поступове приєднання до танцю окремих персонажів. Так, оркестровка низькими інструментами (валторни, низькі струнні та низькі дерев'яні) з додаванням литавр, великого барабана і тамтама, рівними положивними «вигуків» учасників зримо змальовано характер цього «зібрання». Перший тромбон заводить речитатив з невеликими гліссандо, до нього приєднується третій тромбон, а далі у струнних *tutti* з форшлагами дерев'яних і «легкими» ударними (*Sil, trianglo, Legno*) починається танок (ц. 43). Поступово він переходить до груп інструментів (ц. 45–46), змінюється важким гупанням міді і вигуками «героїв» (соло труби та англійський ріжок) і на *crescendo stringendo* підводить до кульмінації. І тут (ц. 52,  $\frac{2}{2}$ ), зовсім несподівано танцювальність змінюється ліричною мелодією глазунівської широти (у діапазоні октави, а в кульмінації – децими) в альту і віолончелі, а надалі (ц. 52, *Lento*) у скрипки соло – як зовсім новий позитивний ліричний образ у брутальному оточенні. Танцювальний мотив розвивається й далі, у його перебігу помітна рондальність (ц. 43=49=56), у характері – динамізація (останнє проведення мотивів квітетом мідних імітує фальшиве інтонування), а наприкінці (ц. 58), як вторгнення зовнішнього світу, з'являється мотив валторни і «робочий» метр (*Meno mosso*  $\frac{8}{8}$  *duramente*) із Прологу, що нагадує про реальне життя.

Лірична мелодія парної метрики (*amoroso*,  $\frac{2}{4}$ ) у скрипки, знайома зі сцени гулянки з'являється і в наступній картині («**Субота**»). Тут її проводять високі дерев'яні (флейти, гобої, кларнети). Оточена постійним непарним метром, ця тема уособлює підтримку і допомогу Василеві. В акцентованих секундових, спрямованих до сильної долі «звертаннях» скрипки відчувається прохання і заклик. Наступна сцена – «Народження кохання» – найбільш подібна до класичного *Adagio*, вплетеного у наскрізний ритм балету. Анюта приходиться на побачення з Василем, і лірична лінія балету набуває чітких ознак. Із висхідної запитальної інтонації валторни (ц. 97–98) народжується повнозвучна пластична мелодія широкого діапазону. Її пристрасно повторює віолончель соло (ц. 99–101, *Meno mosso, doloroso*), а потім (ц. 102, *Dolce*) пошепки (*p*) проводить труба, підтримана хоралом струнних (*ppp*). Такі широкі побудови кантиленного характеру в балетних партитурах композитора надалі будуть з'являтися все частіше («Зелені святки», “Liebestod”), спрямовуючи твори цього жанру «на круги» класичної хореографії.

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

Початок **другої частини** балету (сцена 1 «**Постояльці Федора**») відзначається виразним, майже «мовним» інтонаційним змістом: ліричний монолог кларнета (ц. 113, *Sostenuto*) змінюється його дуєтом із бас-кларнетом (ц. 116), а звуконаслідувальні «істеричні вигуки» дерев'яних, тривожні фрази труби й англійського ріжка завершуються «плачем-схлипуванням» перших скрипок та їх діалогом із віолончеллю при загальному мовчанні інших «свідків». Витримана впродовж усієї картини дводольна метрика, спокійна динаміка (*p – mp*), розмірений рух (*Sostenuto*) і численні інструментальні монологи утворюють ознаки коліскової, які формуються, виникаючи, як порядок із хаосу.

Один із засобів класичної хореографії – використання умовної форми «сну» для зображення фантастичних, уявних або бажаних подій. У другій сцені четвертої картини уповні використано його можливість. Розкішним музичним пейзажем,

у якому тремтять голоси скрипок, переливається місячне сяйво челести і м'яко спалахують акценти дзвіночків, відкривається розвинена симфонічна картина розімкненої побудови, яка передає блаженний стан сну. «Блискавки»-глісандо у духових освітлюють спогади миттєвостей зародження кохання. У центрі сцени (ц. 129) вміщений комплементарно викладений повтор у зменшенні мелодії народження кохання. Але у розвитку ця мелодія потрапляє до потоку загального тривожного *crescendo*, спотворюється тремоло і входить до кульмінаційної зони – сердитого діалогу, у якому туба і тромбон у супроводі «шабельних» пасажів струнних повідомляють щось дуже «страшне». За лібрето, Анюті наснилося, як банда Розстриги розправляється з Василем. Прокинувшись, вона долає останні сумніви і біжить до коханого. Різка зміна динаміки (*ff* – *p*) переводить розвиток подій на новий, реальний етап. Діалог струнних на основі колискових інтонацій змінюється рішучими акордовими звучаннями. Страшний сон спонукав героїню до активних дій.

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

У сцені «**Побиття Анюти**» також застосовано інтонаційно-метричний контраст характеристик. Лагідним дуєтом флейти і скрипок створено ліричний образ героїні, танцювальним мотивчиком із «Гулянки» – ворогів: Федора і його поплічників. Остинато неперіодичної акцентності і скандуючими мотивами струнних ілюструється епізод бійки.

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

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

У наступній пейзажно-психологічній сцені відтворено пошуки ешелону. Основна функція створення стану непевності героя тут покладена на дискретність як засіб. У «пейзажній» частині сцени (дзвін тарілок *pp*, арфові акценти, хвилеподібне тремоло струнних) це дискретність викладення інтонаційно-мелодичних утворень у дерев'яних інструментів (підкреслена пасторальність). У «крупному плані» (ц. 196) це стосується теми «Наш паровоз», яка також викладена дискретно, і навіть інколи «випадає» із загальної метричної пульсації. Цікавим моментом, також закладеним у музику, є використання «ритму серця» (ц. 202, *crescendo*), що передує радісним почуттям від знахідки ешелону (ц. 203) і переможному кульмінаційному проведенню тромбонами теми «Наш паровоз».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Нова для жанру балету тема, перенасичена великою кількістю побутових сцен, породила напружену, навіть у межах стилю В. Губаренка, надзвичайно експресивну музичну мову. Вона створила основу для використання в хореографії здобутків не тільки академічного, а й сучасного, модерного та постмодерного балету (вільної пластики та елементів ритмічних танців). Далекий від традиційного тип музичного висловлювання потребував вираження станів і почуттів акторів-виконавців.

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

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

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

ЛІТЕРАТУРА

1. Барський Б., Богатирьов В. Символ і живе серце / Б. Барський, В. Богатирьов // *Культура і життя*. – 1985. – 29 грудня.
2. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія / Ірина Драч. – Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – 228 с.
3. Загайкевич М. Балетний світ Віталія Губаренка / Марія Загайкевич // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. – Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Статті, дослідження, спогади. – К., 2003. – С. 62–69.
4. Іванова А. Прем'єра балету / А. Іванова // *Чорноморська комуна*. – 1985. – 8 грудня.
5. Ігнат'єва М. Імя ему – комуніст / М. Ігнат'єва // *Советский балет*. – 1986. – № 2.
6. Конькова Г. О стойкости и мужестве («Коммунист» на сцене Одесского театра) / Г. Конькова // *Музыкальная жизнь*. – 1986. – № 7. – С. 6–7.
7. Конькова Г. Центральний герой – комуніст («Комуніст» на сцені Одеського театру) / Галина Конькова // *Культура і життя*. – 1986. – 9 лютого. – С. 5.
8. Краснопольська Т. Віталій Губаренко / Тамара Краснопольська // *Українська радянська музика*. – Вип. 2. – К., 1962. – С. 101–110.
9. Юнгвальд-Хилькевич Ю. Живой образ коммуниста / Ю. Юнгвальд-Хилькевич // *Вечерняя Одесса*. – 1985. – 7 декабря.
10. Юнгвальд-Хилькевич Ю. Символ і живе серце / Ю. Юнгвальд-Хилькевич // *Культура і життя*. – 1985. – 29 грудня.

**Полянська Г. М. Музичне узагальнення класичної лексики академічної хореографії в балеті Віталія Губаренка «Комуніст» («Обов'язок, і віра, і любов»).** Розглянуто партитуру балетного твору В. Губаренка, з'ясовано її значення для музичного театру України. Проаналізовано балет «Комуніст» у контексті пошуків нової музично-хореографічної лексики. Уперше виявлено композиційно-драматургічні особливості балету, здійснено огляд музикознавчих відгуків і публікацій про його постановку. Доведено, що у пошуках нової хореографічної лексики композитор випереджав свій час.

**Ключові слова:** балетна партитура, хореографічна лексика, пластичність, жанровий пошук, творчість В. Губаренка, балет «Комуніст».

**Полянская Г. Н. Музыкальное обобщение классической лексики академической хореографии в балете В. Губаренко «Коммунист» («И долг, и вера, и любовь»).** Рассмотрена партитура балетного произведения В. Губаренко, выяснено их значение для музыкального театра Украины. Проанализирован балет «Коммунист» в контексте поисков новой музыкально-хореографической лексики. Впервые выявлены композиционно-драматургические особенности балета, осуществлён обзор музыковедческих отзывов и публикаций о постановке балета. Доказано, что в поисках новой хореографической лексики композитор опередил своё время.

**Ключевые слова:** балетная партитура, хореографическая лексика, пластичность, жанровый поиск, творчество В. Губаренко, балет «Коммунист».

**Polyanska H. M. Musical Generalization of the Classical Vocabulary in the Academic Ballet Choreography in Vitaliy Hubarenko's "Communist" ("Duty, and Belief, and Love").** This article considers the score of V. Hubarenko's ballet, finds its importance for the Ukrainian musical theater. It analyzes the ballet "Communist" in the context of the search for new musical and choreographic vocabulary. It identifies for the first time the compositional and dramatic features of the ballet, gives a retrospective review of musicological publications about the ballet. It has been proven that in the search for new choreographic vocabulary the composer was ahead of his time.

**Keywords:** ballet score, choreographic vocabulary, plasticity, genre search, V. Hubarenko's work, ballet "Communist".