

УДК 782.9:792.97+792.97.027.4(477.54)
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-2>

Катерина ПАЛАЧОВА

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-9662-8721

Бібліографічний опис статті: Палачова, К. (2022). Музыка у Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва: історіографічний та феноменологічний аспекти. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 12–21, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-2>

МУЗИКА У ХАРКІВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ТЕАТРИ ЛЯЛЬОК ІМЕНІ В. А. АФАНАСЬЄВА: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ТА ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

Актуальність теми зумовлена відсутністю в сучасному музикознавстві спеціальних наукових досліджень, присвячених музиці у театрі ляльок, та розкривається через затребуваність дослідження й увиразнення ролі музики, що становить невід'ємну складову лялькової вистави як художньої цілісності. Метою наукової статті є виявлення специфіки функціонування музики у виставах Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва в історичному дискурсі; в тому числі – на конкретному прикладі виявити роль музики у новітній постановці театру. Методологія дослідження заснована на поєднанні історичного, структурно-функціонального, семантичного, жанрово-стилістичного, системного підходів. Вперше у науковій практиці здійснено історичний огляд репертуару Харківського театру ляльок саме з точки зору функціонування музики у його виставах. Виявлено, що від початку своєї історії театр був і є носієм традицій співпраці режисерів із композиторами Харківської школи, і, водночас, – платформою для творчих пошуків та експериментів, які вивели театр на новий рівень на початку XXI століття. Новітній період історії театру (з 2007 року до сьогодення) пов'язаний з виставами головної режисерки Оксани Дмитрієвої і відзначений принциповим підходом до процесу музичного оформлення вистави: музика постає невід'ємною ваговою складовою загальносценічного дійства та носієм семантичних кодів до осмислення художньої ідеї вистави. На прикладі аналізу музичного рішення новітньої постановки Харківського театру ляльок визначено ті ключові компоненти, які формують звуковий образ вистави: це система музичних характеристик персонажів, вибір музичних тембрів як носіїв певної семантики, звуки-шуми, які виконують звукообразжальну функцію. Досвід функціонування музики у виставах у Харківському театрі ляльок засвідчує роль композитора, який є повноправним учасником постановочного процесу разом із режисером і художником.

Ключові слова: композиторська творчість, музика в театрі, композиторська школа, традиції та новації, музичне рішення вистави, звуковий образ вистави, темброва семантика.

Kateryna PALACHOVA

postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-9662-8721

To cite this article: Palachova, K. (2022). Muzyka u Kharkivskomu derzhavnomu akademichnomu teatri lialok imeni V. A. Afanasieva: istoriografichniy ta fenomenologichniy aspekty. [Music in Kharkiv State Academic Puppet Theater named after V. A. Afanasiev: historiographical and phenomenological aspects]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 12–21, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-2>

MUSIC IN KHARKIV STATE ACADEMIC PUPPET THEATER NAMED AFTER V. A. AFANASIEV: HISTORIOGRAPHICAL AND PHENOMENOLOGICAL ASPECTS

The purpose of the study is to reveal the specifics of the music functioning in the performances of the Kharkiv State Academic Puppet Theater named after V. A. Afanasiev in the historical discourse, and to reveal the role of music in the newest performances of the Theater using a specific example. The relevance of the research topic is due to the lack

of special scientific research devoted to music in the puppet theater in modern musicology, and is revealed due to the demand for research and expression of the role of music, which is an integral component of a puppet show as an artistic integrity. Research methods: historical, structural-functional, semantic, genre-stylistic, systemic. For the first time in scientific practice, a historical review of the repertoire of the Kharkiv Puppet Theater was carried out precisely from the point of view of the functioning of music in its performances. It was revealed that from the beginning of its history, the Theater was and is the bearer of the traditions of cooperation between directors and composers of the Kharkiv School, and, at the same time, a platform for creative searches and experiments that brought the Theater to a new level at the beginning of the 21st century. The most recent period of the Theater's history (from 2007 to the present) is associated with the performances of the main director Oksana Dmitrieva and is marked by a principled approach to the process of musical design of the play: music appears as an integral and important component of the general stage action and a carrier of semantic codes for understanding the artistic idea of the performance. Using the analysis example of the musical solution of the Kharkiv Puppet Theater's newest performance, the key components that form the sound image of the performance are determined: this is a system of musical characteristics of the characters, the choice of musical timbres as carriers of certain semantics, sounds-noises that perform a sound-imaging function. The experience of the music functioning in Kharkiv Puppet Theater's performances attests to the role of the composer, who is a full participant in the production process together with the director and the artist.

Key words: *composer's work, music in the theater, composer's school, traditions and innovations, musical solution of the performance, sound image of the performance, timbral semantics.*

Сучасний театр – це театр
режисера і композитора.

Леся Курбас

Актуальність проблеми. Мистецтво театру ляльок знаходиться у тісному взаємозв'язку з музикою як універсальним засобом увиразнення руху об'єктів на сцені (тобто їх анімування – «одушевлення», «одухотворення»). У всі часи існування театру ляльок музика була і залишається важливою складовою театральної драматургії та засобом комунікації з глядачем. Процеси, що відбувалися в театрі ляльок протягом багатоголіткового історичного розвитку цього виду сценічного мистецтва, у ХХІ столітті вивели на новий рівень функціонування музики у ньому. Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанас'єва є носієм культурних традицій та новаторських пошуків, які тривали та тривають в українському театрі упродовж ХХ – початку ХХІ століть. Музика у виставах театру є вагомою складовою сценічного дійства. Отже, актуальність проблеми, обумовлена сучасним станом науки та мистецької практики, розкривається через затребуваність дослідження й увиразнення ролі музики, що становить невід'ємну складову лялькової вистави як художньої цілісності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музика у виставі як художній феномен знаходиться на перетині дослідницьких інтересів двох галузей мистецтвознавчої науки – театрознавства та музикознавства. У статті ми зосередимо прицільну увагу саме на музикознавчому дискурсі предмету дослідження. У ХХІ столітті з'являються новітні праці, які окреслю-

ють актуальні питання еволюції та функціонування музики як невід'ємної складової вистави. Серед них відзначимо працю Галини Фількевич «Музика в драматичному театрі», вперше видану у 1998 році, а згодом переплановану й доповнену у 2004 (Фількевич, 2004). Також ряд досліджень музикознавиці містить збірник «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття». У статті «Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії» Г. Фількевич досліджує історію розвитку українського професійного театру, а саме – театру корифеїв кін. ХІХ–ХХ століть (Фількевич, 2006). Авторка обґрунтовує твердження про те, що від самого початку український професійний театр формувався як музично-драматичний, оскільки музика завжди була його важливим компонентом, будучи закладеною в драматургії вистав корифеїв. У статті «Музичний простір вистав Леся Курбаса» (у співавторстві з Яною Леоненко) Г. Фількевич висвітлює засади співпраці з театром Курбаса композиторів М. Вериківського, П. Козицького, Ю. Мейтуса (Фількевич, 2006). Відомо, що музика посідала визначне місце у мистецькому світогляді режисера та була важливою складовою усіх його новаторських експериментів. У науковій розвідці «Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини ХХ століття» дослідниця узагальнює засади функціонування музики у виставі на основі огляду значного обсягу театрального доробку українських композиторів у його історичній динаміці від 1950-х до 1990-х років (Фількевич, 2006).

Актуальною для нашого дослідження стала дисертація Михайла Ужинського «Сценофонія

як культурно-мистецький феномен» (Ужинський, 2021). Автор розглядає зміст понять «звуковий образ вистави», «музичне оформлення вистави», «звукове рішення вистави» та «музично-звукова концепція вистави» та наголошує на тому, що остання дефініція є найширшою за змістом, оскільки вона «синтезує звукові образи у їх єдності та підпорядкованості загальній драматургії театральної вистави» (Ужинський, 2021, с. 9). Дослідник доводить, що музично-звукова концепція вистави як її невід’ємна складова еволюціонує, а у ХХ столітті – радикально трансформується внаслідок науково-технічного прогресу. У зв’язку з цим дослідник актуалізує термін «сценофонія», запропонований Г. Фількевич.

Однією з найгрунтовніших праць, яка певною мірою узагальнює попередні наукові пошуки дослідників проблеми музики у театрі, є дисертаційне дослідження Олеси Білас (Білас, 2018). У праці авторка на ряді прикладів розглядає категорію індивідуального композиторського стилю та його специфіку у сфері музики для театру. Дослідниця виокремлює та типологізує універсальні закономірності музично-сценічної творчості, визначає її стильову своєрідність з урахуванням внутрішньої структури і системи виразовості драматичного театру та музики.

На сьогодні нами не віднайдено наукових праць, зосереджених на дослідженні музики у виставах театру ляльок в обраному науковому вимірі.

Мета наукової статті – охарактеризувати специфіку функціонування музики у виставах Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва від його заснування у 1930-х роках до тепер, а також на конкретному прикладі («Стійкий олов’яний солдатик», 2019) виявити роль музики у новітній постановці вистави театру.

Виклад основного матеріалу дослідження. В контексті історичного розвитку мистецтва театру ляльок завжди було пов’язане з музикою. В роботі з лялькою артисти-ляльководи часто звертаються до образу музичного інструмента, асоціюючи маніпулювання лялькою з грою на струнному інструменті. У традиційних східних театрах ляльок (китайському, японському, індійському, індонезійському) музиканти сиділи поруч з лялькарем, який одночасно виконував також функції диригента та співака. Українська

барокова традиція лялькового вертепу, яка бере витоки у ХVII столітті, також пов’язана з музикою: театральне дійство за участі архетипічних персонажів супроводжувалося співом колядок. У ХVIII–ХІХ століттях народну лялькову виставу про Петрушку обов’язково мав представляти творчий тандем лялькаря та музиканта-катеринщика, який стояв перед ширмою та виголошував текст від автора.

У ХХ столітті, завдяки появі та розширенню технічних можливостей звукозапису, театр ляльок вже не потребує безпосередньої участі музикантів у виставі. Але, з іншого боку, змінюється й сценічний простір лялькового театру, однак у ХХ столітті музиканти-виконавці вже можуть активно діяти на сцені, навіть стаючи головними героями вистави. Музичні інструменти набувають функцій ляльок, бо, так само, як і ляльки, можуть рухатися та звучати. Так у виставі «Гамлет» Харківського державного академічного театру ляльок (2018 рік, режисерка Оксана Дмитрієва) одним з ключових символів є образ флейти, з якою асоціює себе головний герой у епізоді розмови з Розенкранцем та Гільденстерном. У пролозі вистави на сцені з’являються дві чорні жіночі постаті з металевими тростинами, тримаючи їх як поперечні флейти, – це символічні образи долі, які супроводжують Гамлета протягом усієї вистави. У ключових моментах сюжету бутафорські флейти в руках у вісниць долі «перетворюються» на справжні та починають звучати. Саме такий символічний інструмент обраний не випадково – адже, на думку провідного дослідника та представника харківської лялькової школи О. Рубинського, важливий акцент у виставі зроблено не на ключовому монолозі «Бути чи не бути», а на словах Гамлета: «Бачите, за яке ніщо ви мене маєте! Хочете грати на мені. Удаєте, що знаєте мої струни, хочете вирвати з мене найпогрішнішу тасмницю, хочете збагнути мене від найнижчої до найвищої ноти мого діапазону, а он у цьому невеличкому інструменті стільки чудової музики, а проте ви не спроможні зробити так, щоб він заговорив. Невже ви, в біса, думаете, що на мені легше заграти, ніж на дудці? Назвіть мене, яким хочете інструментом, ви можете мене розстроїти, але ніколи не заграєте» (Шекспір, 1960, с. 85).

Як відомо, у роботі над музичним оформленням вистави (під яким ми розуміємо процес

створення вистави як певного синкретичного дійства) існує два підходи: перший – із залученням збірної музики, складеної з різних музичних номерів одного або різних композиторів; другий – із авторською музикою, створеною у співпраці режисера та композитора. Даний підхід не потребує підбору музичного матеріалу, який вже існує поза контекстом вистави, і дозволяє досягти цілісного рішення, у якому аудіальна складова співіснує у максимально органічному зв'язку з візуальною та вербальною.

Значимо, що в історії Харківського театру ляльок (яка бере свій початок від 30-х років минулого століття) над музичним оформленням вистав працювали такі знані представники Харківської композиторської школи, як Марк Кармінський (1930–1995), Дмитро Клебанов (1907–1987), Григорій Фінаровський (1906–1979), Віталій Губаренко (1934–2000), Ігор Ковач (1924–2003), Валентин Бібік (1940–2003), Валентина Дроб'язгіна (1947–2017), Ігор Гайденко (нар. 1961) та ін. До роботи над новими постановками у театрі часто залучалися молоді композитори – випускники Харківської консерваторії.

Спираючись на результати кропіткої пошукової роботи з архівними матеріалами театру, спробуємо в історико-еволюційному вимірі простежити процес співпраці провідних харківських композиторів із театром, який упродовж свого існування є творчою платформою та експериментальною лабораторією для митців.

З моменту відкриття театру в 1939 році музику до більшості вистав репертуару було створено українським композитором німецького походження Оттомаром Берндтом (1896–1941) – випускником Харківського музично-драматичного інституту по класу фортепіано та композиції (деякий час навчався у С. Богатирьова). Окрім роботи над театральною музикою, О. Берндт займався педагогічною, концертною, редакторською та суспільною діяльністю (був одним із засновників Харківської асоціації пролетарських музикантів). У 1941 році був репресований як етнічний німець.

У роки другої світової війни театр знаходився в евакуації, однак постановочний процес продовжувався. В 1941 році відбулася прем'єра вистави «Чарівна лампа Аладдіна» за п'єсою Н. Гернет. Орієнтиром для постановки була однойменна вистава Державного академічного Центрального театру ляльок у режисурі

Сергія Образцова (Москва, 1940 рік). Однак для постановки вистави Харківського театру ляльок музику написав Дмитро Клебанов (1907–1987) – відомий український композитор, випускник Харківського музично-драматичного інституту (клас композиції С. Богатирьова), на той час уже доцент консерваторії. У подальшому Д. Клебанов продовжуватиме співпрацю з Харківським театром ляльок аж до 1970-х років і створить музику до таких вистав, як «Червоненька квіточка» (1949), «Алі-баба» (1949), «Коник-горбоконики» (1953), «Томмі і Джонні» (1953), «Ілля Муромець» (1955), «Король-олень» (1957), «Індонезійська казка» (1961), «Четвертий хребець» (1963), «Чарівна Галатея» (1972).

Значна частина репертуару Харківського театру ляльок пов'язана з ім'ям Григорія Фінаровського (1906–1979) – також випускника Харківського музично-драматичного інституту, класу композиції С. Богатирьова. Починаючи від 1940 року та упродовж усього свого життя Г. Фінаровський створював музику до вистав театру: загалом в репертуарі 40–70-х років ХХ століття налічувалося близько 25 вистав з його музикою.

Протягом 1946–1980 років у Харківському театрі ляльок працював Георгій Стефанов (1910–1984), якому належала пріоритетна роль у відродженні театру в повоєнні роки та формуванні харківської школи лялькарів, у 50–60-ті роки минулого століття. Попри те, що Г. Стефанов не мав вищої професійної освіти, у театрі розкрилися його таланти як універсальної особистості – актора, режисера, драматурга і композитора. Г. Стефанов створив музику до дванадцяти постановок театру.

У 1955 році відбулася перша в Україні прем'єра лялькової постановки для дорослого глядача на професійній театральній сцені – «Чортів млин» за п'єсою Ісидора Штока (за мотивами твору чеського письменника Яна Дрди). Ця вистава унікальна не тільки як перша постановка для дорослих в Україні, але і як «довгожитель» у ляльковому середовищі: вона пережила декілька реставрацій з моменту своєї появи і не сходить зі сцени вже понад 65 років, користуючись незмінним успіхом у глядача. Історія створення вистави бере початок від 1953 року, коли у Центральному театрі ляльок в Москві «Чортів млин» був поставлений режисером С. Образцовим. Музика до нього була

створена радянським композитором Нікітою Богословським. За режисерським задумом інтонаційною основою музичної партитури вистави стали чеські народні пісні. Музичне оформлення вистави має чітку номерну структуру, яка включає музичні характеристики кожного з персонажів, втілені у їхніх піснях. Окрім того, власну інструментальну тему має також і сам Чортів Млин, який постає у виставі незмінним свідком усіх подій. Його головний лейтмотив звучить перед кожною новою сценою під час зміни декорацій, у такий спосіб цементуючи структуру музичного рішення у єдину композицію за принципом рондальності.

За спогадами артистів театру, в 1970-х роках у виставі «Чортів млин» був задіяний ансамбль музикантів, які виконували музичні номери за ширмою під час вистави. Згодом, у 1990-х роках, артист театру, композитор-аматор Геннадій Гуріненко, використовуючи клавір та партії музичних номерів, що збереглися, здійснив аранжування музики до вистави, записавши фонограму у співпраці зі звукорежисером театру – Андрієм Золотухіним, сином видатного харківського композитора Володимира Золотухіна (1936–2010). Слід зазначити, що сам Андрій Володимирович здійснив музичне оформлення деяких вистав театру зі збірною музикою, серед яких «Хлопчик-мізинчик» (режисер Є. Гімельфарб), «Король Лір» (режисерка О. Дмитрієва), «Снігуронька» (режисер І. Мірошніченко).

Харківський театр ляльок на всіх етапах свого розвитку завжди вирізнявся прагненням до експерименту, пошуком нових сценічних рішень. Одним з найвизначніших творчих експериментів в історії українського театру ляльок стала ідея поставити на професійній сцені Вертеп. Цей традиційний вид народного театру був викорінений радянською владою у зв'язку з гоніннями на будь-які прояви релігійності. Останнє звернення до цього українського різновиду різдвяних дійств в історії професійного театру початку ХХ століття належить Л. Курбасу, який вирішив сюжет засобами виразності драматичної естетики. Значимість вертепу в історії України неможливо переоцінити, оскільки це найстаровинніша форма лялькового мистецтва на наших землях. Сьогодні вертеп вважається традиційною фольклорною формою театру ляльок, і звернення до нього сучасних режисерів є поширеним явищем – однак в 70-х

роках ХХ століття постановка лялькового дійства з живою музикою на різдвяний сюжет стала визначною подією. Вистава «Український вертеп» 1975 року репрезентувала українське музично-театральне мистецтво на багатьох міжнародних фестивалях. Режисуру здійснив випускник кафедри режисури театру ляльок Харківського інституту мистецтв Олександр Олександрович Інюточкін – сьогодні завідувач кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ імені І. П. Котляревського.

70–80-ті роки ХХ століття в історії Харківського театру ляльок відзначилися великим розмаїттям репертуару, що, в свою чергу, стало результатом творчої співпраці багатьох режисерів, художників та композиторів. Серед знамих авторів можна назвати Ігоря Ковача (1924 – 2003) та його учнів різних поколінь: В. Іванова, Б. Кисельова, Г. Фролова, К. Шуаєва, Ю. Грицун. Також музику до вистав у різні роки створювали В. Губаренко, М. Кармінський, В. Бібік, М. Шух, В. Дроб'язгіна, А. Гайденко, Т. Кравцов, Ю. Алжнев.

З 1990-х років починає свою плідну співпрацю з театром ляльок Ігор Гайденко (нар. 1961) – випускник Харківського інституту мистецтв, класу композиції Володимира Золотухіна. У творчому доробку І. Гайденка саме театральна музика складає значний обсяг творів – це понад 50 робіт в театрах України та поза її межами. В репертуарі Харківського театру ляльок налічується десять постановок з музикою І. Гайденка, створеною в тандемі з режисерами Олегом Трусовим та Олегом Русовим. Сьогодні з цього доробку на сцені продовжують іти вистави «Скотарня» та «Кицьчин дім». Творчі та наукові інтереси митця зосереджені на електронній музиці, створюваній комп'ютерними засобами (зокрема, його дисертація присвячена ролі музичних комп'ютерних технологій в сучасній композиторській практиці). Ця спрямованість композиторських зацікавлень відображається й у театральній музиці І. Гайденка.

Музичне оформлення сучасних вистав Харківського театру ляльок вирізняється новаторським підходом. Це пов'язано з початком етапу новітньої історії театру, про який у своїй монографії зазначає представник харківської лялькової школи Олексій Рубинський: «з 2007 року почнеться новий етап сучасної історії, в якому синтезується весь попередній досвід і розкриваються абсолютно нові й несподівані грані,

які визначили Новий театр, який тепер називається – «театр Дмитрієвої»» (Рубинский, 2018, с. 233). Справді, серед прикметних рис унікального авторського стилю головної режисерки Харківського театру ляльок Оксани Дмитрієвої можемо відзначити надзвичайно уважне та вимогливе ставлення до музичного оформлення вистави. Намагаючись досягти повного злиття візуальної, вербальної та аудіальної складових, режисерка звертає увагу на те, щоб музична стилістика знаходилася у нероздільній єдності з усіма елементами сценічного дійства.

Цілісність музичного оформлення вистав О. Дмитрієвої втілюється у її зверненні в межах однієї вистави до музики одного автора. Зокрема це такі композитори ХХ та ХХІ століть, як: Альфред Шнітке (у виставі «Одруження»), Гія Канчелі (у виставах «Дюймовочка» та «Їжачок з туману»), Філіп Гласс (у виставі «Казанова»), Фолькер Бельгерманн (у виставі «Гамлет»), Елені Караіндру (у виставах «Прості історії Антона Чехова» та «Діти райка»). Примітно, що у творчому доробку всіх вищезгаданих авторів театральна музика посідає важливе місце.

Спробуємо на конкретному прикладі здійсненого аналізу сучасного досвіду творчої співпраці режисера і композитора у Харківському театрі ляльок окреслити функціонування авторської музики у новітній постановці. Дослідницькою стратегією аналізу було обрано обґрунтування звукового образу вистави «Стійкий олов'яний солдатик» за казкою Г. Х. Андерсена. Прем'єра вистави відбулась у жовтні 2019 року і підготовлена постановочною групою у складі режисерки Оксани Дмитрієвої, художниці Наталії Денисової та композиторки Катерини Палачової.

Ми орієнтуємося на визначення поняття «звуковий образ» як складової загальносценічного образу вистави (за концепцією Г. Фількевич). Дослідниця визначає звуковий образ як «звукове середовище вистави (живе слово, музика і шуми) з усім багатством його якостей» (Фількевич, 2004, с. 48). У дисертації іншої дослідниці, Н. Рябухи, авторки онто-сонологічної концепції звукового образу світу, зазначено, що звуковий образ відображає звукообразне мислення композитора, яке конкретизує «образно-інтонаційну ідею та логіко-конструктивну основу музичного твору» (Рябуха, 2017, с. 12).

За Г. Фількевич, звуковий образ вистави втілюється у акустичному комплексі, що включає мову акторів, музику (живу та в аудіозаписі), різноманітні шуми та методи створення спеціальних звукових ефектів (реверберації, транспонування звукових частот, панорамування звуку тощо). У такому аспекті щодо звукового рішення вистави доречним вбачається застосувати поняття «сценофонія вистави» (термін Г. Фількевич).

У кожній своїй виставі О. Дмитрієва створює авторську концепцію драматургії, у якій інтерпретує літературне першоджерело відповідно до власного задуму, «вступає в діалог з автором літературного твору» (за її власним висловлюванням). Так, на прикладі даної вистави, у сюжеті казки Г. Х. Андерсена режисерка кардинально змінює розв'язку: коли Балеринка і Солдатик потрапляють у палаючий камін, іграшки моляться про їхній порятунок: «Добрий Бог, зроби так, щоб сталося диво!» звертаються вони, – і диво справді відбувається. Зазначимо, що звернення до молитви є втіленням християнської парадигми, яка пронизує творчість Г. Х. Андерсена. Зокрема тому не є випадковою жанрова дефініція «дивовижна історія» (за авторським визначенням режисерки), що постає своєрідним ключем і семантичним «кодом» до осмислення художньої концепції вистави.

Однією з прикметних ознак постановки є чітке розмежування живого та лялькового планів вистави. Так, сюжет казки розгортається у просторі дитячої кімнати, центральним елементом якого є старовинна шафа з ляльками на полицках. Ця дерев'яна двоярусна шафа викликає асоціації з традиційною двоповерховою вертепною скринєю (що також апелює до Дива як ключового знаку вистави). Актори живого плану виконують ролі казкарів Клумпе, Думпе, Іведе, Ківеде – оповідачів казки та, водночас, сторонніх спостерігачів, які співпереживають головним героям.

Для створення звукового образу, який підкреслює камерну атмосферу вистави, композиторкою обраний відносно невеликий інструментальний склад: флейта, кларнет, труба, арфа, струнні, фортепіано, клавесин, марімба, металофон, малий барабан. Вибір інструментів обумовлений тембровою семантикою: так, наприклад, тембр флейти увиразнює тендітність та вразливість лялькових персонажів,

піцикато струнних підкреслює болісні переживання головного героя Солдатика, труба та малий барабан невід’ємно пов’язані з образом іграшкових солдатиків.

Значущим звуковим пластом у сценофонії вистави постають різноманітні звуки-шуми, залучені композиторкою у фонограмі з метою увиразнення лялькових сцен. Охарактеризуємо їх з точки зору їхньої функції у виставі та семантичної обумовленості.

1) звуки механізмів:

– завод годинника як знак переходу від живого до лялькового плану,

– цокання годинників у темі Казкарів,

– звук вивільненої пружини у сценах з Тролем;

2) «атмосферні» звуки:

– гул підводної глибини та звуки важкого дихання у сцені з рибою,

– звук крапель, що передає відчуття сирості у сцені з Пацюком,

– грюкіт дерев’яних колес у сцені на бруківці,

– потріскування вогнища у каміні у фіналі, постріли іграшкових гармат.

Робота над звуковим образом вистави – це втілення задуму музично-шумового рішення режисером у співпраці з композитором (Фількевич, 2004, с. 63). Відповідно до драматургії вистави композиторкою обраний мішаний вид побудови музично-шумового рішення: його сутність полягає у наявності кількох ключових лейтмотивів та ряду музичних тем-номерів. Таким чином, у музичному рішенні вистави поєднані номерна та наскрізна структура.

У виставі «Стійкий олов’яний солдатик» співіснують дві головні музичні теми – Солдатика та Балеринки, які з’являються упродовж вистави у різних сюжетних обставинах. У зав’язці дії вистави обидві теми експонуються у Піснях головних героїв, утворюючи як їхні музичні символи. Цим Пісням притаманні ознаки жанрів, безпосередньо асоційованих з персонажами: у Солдатика це марш, у Балеринки – вальс. Примітно, що в основі обох тем закладена спільна інтонація – низхідна секунда+терція (див. нотний приклад 1).

Нотний приклад 1

Пісня Солдатика

В си нім чо-біт-ку струн-ко у кут-ку під тво-ім ві-ко-неч-ком сто-ю. Бу-ка не страш-ний, стій, сол-да-те, стій, пам'я-тай лиш про-лю бов сво-ю.

Пісня Балеринки

Тіль-ки та-нець, та-нець, та-нець, ось у-се, що є в ме-ні. Від-би вай, дзер-каль ний гля-нець, сріб не дно ча-рів-них снів.

Таким чином, визначено, що ці теми мають спільні інтонаційні витоки і можна мислити їх як єдине ціле. Зазначимо, що ця інтонаційна єдність музично-семантичних характеристик двох головних героїв початково не була композиторським задумом, однак таке, начебто, випадкове співпадіння, усвідомлене самою композиторкою в процесі автоаналізу, є вочевидь проявом логіко-конструктивного композиторського мислення.

Тема головного героя (Солдатика) звучить у більшості сцен у найрізноманітніших варіантах, фактично цементуючи і вибудовуючи музичну драматургію.

Принагідно вкажемо, що другорядні персонажі також мають музично-семантичні характеристики, які втілені зокрема в їх піснях, та слугують контрастом до тем головних героїв.

– Тема солдатиків, інтонаційно та ритмічно пов'язана з жанром військового маршу (див. нотний приклад 2);

– тема Пацюка – підкреслено спрощена мелодія з акомпанементом, виразно шлягерного забарвлення (нотний приклад 3);

– тема Троля, в основу якої покладено ламану мелодичну лінію, побудовану на тритонових та хроматичних інтонаціях (нотний приклад 4);

Принагідно вкажемо, що в основу інструментальної складової «Пісні Троля» покладено серію з епізоду Концерту для скрипки з оркестром К. Палачової (нотний приклад 5).

Даний факт є свідченням того, що автоцитатування у композиторській творчості є поширеним явищем, зокрема використання композито-

Нотний приклад 2



♩ = 120

2

Гей, сол-да-те, ну-мо в путь по сві-ту, хай до-ро-га в да-ле-чнь і - де. Всіх нас з од-ні - е - ї лож-ки ли-то, ю-ний ко-ман-дир нас по-ве-де. Гри-ма-ють гар-ма-ти, баг - не-ти в ру-ках. В ко - ро-боч-ці сол-да-ти, за-де-ше-во сол-да-ти, це іг-раш-ка та-ка, це іг-раш-ка та - ка.

Нотний приклад 3



Звід-кіль у-з'яв-ся, хто та-кий, це що за див-ний жарт? Не-щас-ний на но-зі од-ній, що й ду-ма-ти не варт. Повз ме не ти не про-шмиг-неш без ми-та ні на крок! На дно за-му-ле-не пі-деш в баг-ню-ку і пі-сок!

5 Я лю-тий троль, я троль страш - ний! Ме
8 не чі-па-ти ти не смій! Не - хай ма-лень-ко-го я
зрос-ту, ме - ні пе-ре-чи-ти не про-сто!

рами фрагментів власних творів у театральній та кіномузиці.

Отже, звуковий образ лялькової вистави «Стійкий олов'яний солдатик» є невід'ємною складовою її загальносценічного образу (послугуючись термінологією Г. Фількевич) і відображає звукообразне мислення композитора, яке втілює образно-інтонаційну ідею та логіко-конструктивну основу музичної партитури вистави.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Музика в театрі ляльок упродовж свого історичного шляху виявляє себе як художній феномен, який з огляду на специфіку жанру театру ляльок має на меті увиразнення та «одушевлення» руху об'єктів на сцені.

В результаті дослідження історії Харківського театру ляльок саме з точки зору функціонування музики у його виставах визначено, що театр завжди був і є творчою лабораторією для експериментальних пошуків та платформою для творчої співпраці режисерів з плеядою композиторів Харківської школи.

На основі аналізу новітніх вистав, а саме вистав О. Дмитрієвої, визначено роль музики як невід'ємної складової сценічного дійства. У сучасних постановках Харківського театру

ляльок спостерігаємо тенденцію долаття музикою меж прикладної функції: музика у виставах наділена власною драматургією та у багатьох сценах постає рушійною силою драматургії вистави в цілому.

У виставах О. Дмитрієвої тенденціями є звернення до авторської музики та прагнення режисерки співпрацювати з композитором у постановочному процесі. Відповідно, вивищується роль композитора, який у постановочній групі вистави перебуває в паритеті з режисером і художником. Таким чином, у Харківському театрі ляльок продовжується загальна історична тенденція професійного ставлення до традиції роботи режисера і композитора у виставі.

На сучасному прикладі («Стійкий олов'яний солдатик», Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва, 2019) засвідчена роль музики, що становить невід'ємну складову вистави як художньої цілісності. Музично-звукове рішення є вагомим семантичним пластом в контрапунктичному сплетінні всіх компонентів вистави.

Перспективи подальших розвідок пов'язані з дослідженням музики у виставах інших театрів Харкова у контексті тісних взаємозв'язків харківської композиторської та театральної шкіл.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2018.
2. Рубинский А. Очерки истории Показательного театра кукол в Харькове. К теории и практике харьковской школы кукольников. Харьков : Золотые страницы, 2018.
3. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онтосонологічний підхід : дис. ... доктора мистецтвознавства. Харківська державна академія культури. Харків, 2017.
4. Ужинський М. Сценофонія як культурно-мистецький феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021.
5. Фількевич Г. Музика в драматичному театрі. Київ : КНУКіМ, 2004.
6. Фількевич Г. Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* Київ : Інтертехнологія, 2006, 83–102.
7. Фількевич Г., Леоненко Я. Музичний простір вистав Леся Курбаса. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* Київ : Інтертехнологія, 2006, 325–350.
8. Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини ХХ століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* Київ : Інтертехнологія, 2006, 587–606.
9. Харківський державний академічний театр ляльок. Історія репертуару. Retrieved from <https://puppet.kharkov.ua/isrtoria-repertuara.html>
10. Шекспір В. Гамлет, принц данський / пер. з англ. Ю. Клена. *Клен Ю. Твори : В 4 т.* Торонто : Фондація імені Юрія Клена, 1960. Т. 4.

REFERENCES:

1. Bilas, O. (2018). Kompozytorskyi styl yak chynnyk khudozhnoi tsilisnosti dramatychnoho spektakliu (na prykladi muzyky A. Kos-Anatolskoho ta V. Kaminskoho do vystav Natsionalnoho akademichnoho ukrainskoho dramatychnoho teatru imeni Marii Zankovetskoi). [Composer's style as a factor of artistic integrity dramatic performance (on the example of music by A. Kos-Anatolsky and V. Kaminsky for the performances of the National Academic Ukrainian Drama Theater named after Maria Zankovetska)] : (diss. ... candidate of art studies). Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko. Lviv [in Ukrainian].
2. Rubinsky, A. (2018). Essays on the history of the Puppet Demonstration Theater in Kharkiv. To the theory and practice of the Kharkiv school of puppeteers. Kharkiv : Golden Pages [in Russian].
3. Ryabukha, N. (2017). Transformatsiia zvukovoho obrazu svitu v fortepiannii kulturi: ontosonolohichni pidkhid. [Transformation of the sound image of the world in the piano culture: an ontosonological approach] : (diss. ... doctor of art history). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Uzhynsky, M. (2021). Stsenofoniia yak kulturno-mystetskyi fenomen. [Scenophony as a cultural and artistic phenomenon]. (Author's thesis. ... candidate of art studies). National Academy of Managers of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
5. Filkevych, H. (2004). Muzyka v dramatychnomu teatri. [Music in dramatic theater]. Kyiv : KNUKiM [in Ukrainian].
6. Filkevych, H. (2006). Muzyka i ukrainskyi teatr: zapochatkuvannia kontaktiv ta vzaiemodii. [Music and Ukrainian theater: the beginning of contacts and interactions]. *Essays on the history of theater art of Ukraine of the 20th century.* Kyiv : Intertechnologiya, pp. 83–102 [in Ukrainian].
7. Filkevych, G., Leonenko, Ya. (2006). Muzychnyi prostir vystav Lesia Kurbasa. [The musical space of performances by Les Kurbas]. *Essays on the history of theater art of Ukraine of the 20th century.* Kyiv : Intertechnologiya, pp. 325–350 [in Ukrainian].
8. Filkevych, H. M. (2006). Muzyka yak komponent obraznoho syntezu vystav ukrainskoho dramatychnoho teatru druhoi polovyny XX stolittia. [Music as a component of imaginative synthesis of performances]. Ukrainian drama theater of the second half of the 20th century. *Essays on the history of theater art of Ukraine of the 20th century.* Kyiv : Intertechnologiya, pp. 587–606 [in Ukrainian].
9. Kharkivskiy derzhavnyi akademichniy teatr lialok. Istoriia repertuaru. [Kharkiv State Academic Puppet Theater. History of the repertoire]. Retrieved from <https://puppet.kharkov.ua/isrtoria-repertuara.html>
10. Shakespeare W. Hamlet, prynts danskyi. [Hamlet, Prince of Denmark]. Trans. from English Yu. Klena. Klen Yu. Works: in 4 vol. Toronto : Yury Klen Foundation, 1960. Vol. 4 [in Ukrainian].