

## **ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ ОБРАЗУ ДОН КІХОТА В БАЛЕТІ Л. МІНКУСА**

*У статті балет Л. Мінкуса «Дон Кіхот» розглядається з точки зору втілення в ньому образу головного героя. Особливу увагу приділено розкриттю специфіки музично-інтонаційної «лексики» головного героя балету, а також особливостям композиції і драматургії.*

**Ключові слова:** образ Дон Кіхота, роман Сервантеса, сюжетні лінії, редакції (балету).

Роман М. де Сервантеса «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот Ламанчський» привертав увагу балетмейстерів ще з часів його виходу у світ, з чим пов'язана численна кількість балетних постановок. Перший відомий балет за романом Сервантеса був написаний у 1740 році австрійцем Ф. Хільфердінгом, який обрав для створення свого балетного спектаклю ту сюжетну лінію роману, в основі якої лежить розповідь про любов Кітерії і Басільо (глави XX і XXI з другого тому). Примітно, що в подальшому багато митців дотримувалися саме цього сюжету. Так, відомий діяч у галузі балетного мистецтва Маріус Петіпа, не будучи оригінальним, теж обирає цей сюжет.

Історія створення балету «Дон Кіхот» Л. Мінкусом починається з 1869 року, коли Петіпа запропонував йому написати музику до сценарію за мотивами безсмертного роману Сервантеса.

Прем'єра комічної вистави в 4-х діях і 7-ми картинах Мінкуса відбулася 14 (26) грудня 1869 р. у Большому театрі в Москві.

М. Петіпа створює дві редакції балету «Дон Кіхот»: перша – московська, друга – петербурзька. Працюючи над спектаклем для Москви і москвичів, балетмейстер зважав на специфіку артистів московської трупи, зосередивши увагу на характерному народному танці. За результатом лише Дульсінея виконувала чисто класичний танець, решта ж персонажів були представлені як характерні.

У 1871 році в другій редакції балет поставлений у Петербурзі. Спектакль пройшов у столичному Великому (Кам'яному) театрі в 5 актах і 11 картинах. У цій редакції Кітрі і Дульсінея стали одним образом, народженим уявою Дон Кіхота, і обидві партії виконувала одна танцівниця.

За 145 років сценічного життя музика і хореографія балету неодноразово піддавалися значним редакційним змінам. У композицію дії поступово був включений музичний матеріал інших композиторів – В. Соловйова-Седого («Карменсіта» і «Матроський джиг»), Р. Глієра («Танець Еспади»), А. Симона («Іспанський танець Мерседес»), В. Желобінського («Циганський танець»), Ю. Гербера («Марш»), Ц. Пуні («Болеро»), Е. Направника («Фанданго») і Р. Дриго (варіація № 4 з 6-ї картини). Примітно, що жоден із вставних номерів не стосується характеристики образу головного героя.

Дивно, проте балет «Дон Кіхот», де, здавалося б, сама назва говорить про те, що вся увага має бути прикута до розкриття образу лицаря з Ламанчі, сам герой і його вічний супутник Санчо Панча є, одночасно, персонажами дії і поза-дії, сторонніми спостерігачами сценічних подій – у тих випадках, коли вони стежать «зі сторони» за тим, як розгортається любовна історія Кітрі і Базиля – героїв, які й стають головними дійовими особами.

У сучасній редакції балет складається з 3 дій та 6 картин<sup>1</sup>. З роману Сервантеса в сценічну дію балетмейстер включає глави переважно з другого тому: XX і XXI (1-ша і 2-га картини), XXVI (3-тя картина), XXX (5-та картина), значно змінені глави XXXIV, XXXV (4-та картина), LXIV (6-та картина); з першого тому є елемент битви з млинами (глава VIII).

Балетний спектакль Мінкуса–Петіпа складається з 48 музичних номерів, серед яких образу Дон Кіхота приділено увагу лише в 11-ти: № 1 «Вихід Дон Кіхота» і № 2 «Санчо дякує Дон Кіхоту за порятунок» з прологу, № 16 «Вїїзд Дон Кіхота і Санчо» та № 19 «Сцена (Дон Кіхот і Кітрі)» з 1-ї картини, № 30 «Сцена уявного самогубства Базиля» з 2-ї картини, № 33 «Дон Кіхот і Санчо», № 37 «Сцена видовища» і № 38 «Божевілля Дон Кіхота» з 3-ї картини, № 39 «Сцена (Ліс)» з 4-ї картини, № 44 «Сцена (Поєдинок Дон Кіхота і Базиля)» і фінальний № 48 з 6-ої картини. Фрагментарно Дон Кіхот з'являється в № 17 «Санчо Панча і дівчата (Гра в піжмурки)», № 22 «Кода», № 29 «Сцена», № 40 «Сон Дон Кіхота», № 41 «Сцена (Полювання)», № 42 «Марш».

---

<sup>1</sup> У нашому дослідженні ми спираємося на клавір, що відповідає партитурі «Дон Кіхота» в її остаточній редакції, яка склалася за 110 років сценічного життя балету в московському Большому театрі [5].

Така обмежена представленість образу Дон Кіхота<sup>2</sup> в балеті стає ключовою у спробах постановників вивести його на перший план, адже це зробити практично неможливо. Розкриттю образу лицаря з Ламанчі перешкоджає не тільки обмежена динаміка образу, пов'язана з малою кількістю присвячених Дон Кіхоту музичних фрагментів, але й позбавлення його дієвості і глибокого змісту в рамках розгорнутого і насиченого балетного дійства.

Партії Дон Кіхота і Санчо Панчи, як контраст «блисучому» потоку танцювальних партій у балеті, представлені пантомімними замальовками. У цьому, на нашу думку, ховається їх особлива складність, адже, аби втілити на сцені ці образи, артист балету повинен не тільки володіти танцювальним мистецтвом, а й мати чималий акторський талант.

Із образом Дон Кіхота в балеті пов'язаний розвиток кількох сюжетних ліній. Перша лінія, найбільш значуща в балетній дії – любовна, що втілює ліричні почуття Дон Кіхота до Дульсінеї-Кітрі. Іншу лінію можна визначити як пригодницьку, що зображає комічні епізоди Дон Кіхота і його збрєносця. Третю, найменш індивідуалізовану і значиму в розкритті образу головного героя, назвемо допоміжною любовною, оскільки стосується участі Дон Кіхота в розвитку любовної історії Кітрі і Базиля.

Любовна лінія Дон Кіхота представлена типовою послідовністю драматургічних етапів. У пролозі балету (№ 1 і № 2) проходить експозиція образів Дон Кіхота і Санчо Панчи. Тут експонуються такі риси головного героя, як любов до книг, мрійливість, прагнення захищати слабких, захопленість лицарською «тематикою» і безумство. Зав'язка романтичної історії відбувається в № 19 (акт I, картина 1), коли Дон Кіхот зустрічається з Кітрі, і, здивувавшись її схожості з Дульсінеєю, запрошує дівчину на танець. У цьому номері герой постає чуттєвим, люблячим і романтичним, хоча й тут проступає його безумство: в момент, коли Кітрі, помітивши залицяння Базиля до своєї подруги, перестає танцювати з Дон Кіхотом і тікає, а він із захопленням продовжує кружляти в ритмі менуету. Своєрідним розвитком любовної сюжетної лінії є № 40 (акт II,

---

<sup>2</sup> Побічно вказує на певну другорядність образу Дон Кіхота і той факт, що в більшості афіш та відеозаписів балету відсутнє зазначення виконавця ролі лицаря Ламанчського.

картина 5): уві сні перед героєм постає Дульсінея-Кітрі в оточенні амурів і дріад. Тут він не бере прямої участі в дії, його роль зводиться до пасивної присутності на сцені. Поєдинок Дон Кіхота і Базиля (№ 44 з 6-ї картини III акту) за серце «зачарованої» Дульсінеї є кульмінацією любовного конфлікту, а фінальний № 48 – його розв'язкою (після поразки Дон Кіхот йде разом з вірним Санчо на пошук нових пригод).

Пригодницька сюжетна лінія балету значно ширше любовної. Вона включає в себе не лише романтичні пригоди Дон Кіхота, а й комічні ситуації, в які потрапляє лицар із Ламанчі та його зброєносець при їх зіткненні із зовнішнім світом. Тут головний герой частіше виступає як персонаж епізодичний.

Так, у № 16 та № 17 (акт I, картина 1), у яких починається подорож Дон Кіхота та його зброєносця, на перший план балетмейстер виводить Санчо, який спілкується і грає в піжмурки з дівчатами на площі. Сценічна дія Дон Кіхота в цих номерах зводиться до того, що він з'являється на площі, на запрошення Лоренцо заходить до шинку і рятує Санчо від завзятих молодців, які вирішили пожартувати над ним, підкидаючи його в повітрі. Таку ж роль виконує лицар і в короткій (16-тактовій) кодї 1-ї картини (№ 22), де він захищає від розлюченого натовпу Санчо, який вкрав окіст.

№ 30 (акт II, картина 2) є перетином ліній пригодницької та допоміжної любовної. Тут Дон Кіхоту в музично-драматичній дії відводиться короткий 4-тактовий епізод, у рамках якого лицар із Ламанчі погрожує списом Лоренцо, звинувачуючи його в жорстокості, і змушує того погодитися на шлюб дочки з «вмираючим» Базилем. Таким чином, завдяки Дон Кіхоту любовна історія Кітрі і Базиля набуває щасливої розв'язки.

Цікавими, на наш погляд, є 3-тя і 4-та картини II акту (№ 39–41). Під час сну Дон Кіхота і Санчо (які розташовуються відпочивати саме на сцені) розгортається сцена полювання. Таким чином, лицар із Ламанчі та його зброєносець виступають у даних номерах пасивними учасниками музично-драматичної дії, що розвивається без їх прямої участі.

Музична характеристика образу Дон Кіхота в балеті відзначається граничною скромністю. Мінкус обирає досить прості засоби для характеристики головного героя, підтверджуючи своє тяжіння до ясності і простоти висловлювання.

Образу лицаря з Ламанчі притаманний свій комплекс виразових засобів – активний ритм з особливим значенням пунктирного малюнку і, в меншій мірі, тріoley, гамоподібних пасажів (переважно висхідних), повторюваність фраз. Цілісності та виразності музичного образу Дон Кіхота сприяють різного роду тематичні та інтонаційні арки.

Спочатку балету звучить короткий оркестровий вступ завзятого характеру в танцювальному розмірі 3 / 8. Дана тема проходить у тональності G-dur. Вона, головним чином, пов'язана з музичним матеріалом Кітрі і Базиля. Із загальної кількості номерів балету 13 звучить у тональності G-dur. Для музичних фрагментів характеристики образу Дон Кіхота ця тональність не характерна і зустрічається двічі: у його сцені з Кітрі (№ 19) і в замальовці «Сон Дон Кіхота» (№ 40), в обох випадках обрамляючи номери і підтверджуючи свій зв'язок із образом Кітрі. Відзначимо, що тема вступу, з її основним першотактовим зерном (синкопована низхідна кварта), зустрічається в № 10 (в повному варіанті в A-dur), № 11 (повторюючи в кінці номеру в A-dur 11 разів ритмічний малюнок і фактуру першого такту) і № 23 (в C-dur звучить ритмічно згладжений першотакт: повна перша доля, без паузи, а також знімається акцент з другої долі).

Сценічну дію відкриває № 1 «Вихід Дон Кіхота». Початкова тема складається з двох елементів. Інтонаційною основою першого елемента є два низхідних інтервали – тритон і кварта, які звучать в октавному викладі у струнній групі; при цьому верхній звук обох інтервалів повторюється в ритмічній групі «чверть з двома точками – шістнадцята», і, таким чином, нібито різко «перескакує» на тремолоючий нижній звук інтервалу, надаючи музиці мужньо-героїчного характеру. Другий елемент цієї теми – висхідний пошебенний гамоподібний рух із пунктирним ритмом, який завершується низхідним стрибком на сексту і секунду. Дана тема є наскрізною і надалі знаменує появу на сцені Дон Кіхота. Так, вона зустрічається в № 33 (в F-dur) і в № 39 (в B-dur), зберігаючи свої інтонаційні якості.

Тут же в № 1 є тема іншого характеру – ніжно-схвильована, поривчаста мелодія видіння Дон Кіхота (йому являється Дульсінея). C-moll-на тема, яка звучить на фоні хвилеподібного тріольного арпеджованого супроводу, поступово розширює свій діапазон і прирощує динаміку. Кульмінаційним моментом номеру є присяга на вірність Дульсінеї: на f лунає октавне повторення звуку «с» із

закріпленням однойменного C-dur, – цей музичний матеріал раптово переривається, коли знову вступає перша тема Дон Кіхота.

Друга частина № 1 (з такту 25) починається з появи на сцені Санчо, переслідуваного служницями і слугами: темп змінюється з *Maestoso* на *Allegro*, розмір – з 4 / 4 на 2 / 4, а сама мелодійна лінія набуває грайливо-пустотливих рис – проходить на стакато, з форшлагами і трелями, в активному пульсуючому супроводі. Два інтонаційних елементи визначають комедійний образ використовуваного тут тематизму. Перший елемент заснований на стакатному низхідному русі по звуках мажорного секстакорду (тт. 27–28). Другий елемент переймає останню легатну низхідну секундову інтонацію попереднього елемента, з його тремолоючим верхнім звуком (тт. 29–30). Наприкінці номеру Дон Кіхот заступається за Санчо і проганяє його переслідувачів: в музиці стверджується D-dur, в якому звучить перший елемент теми Санчо, а також пов'язана з образом Дон Кіхота пунктирна «героїчна» фігура.

№ 2 «Санчо дякує Дон Кіхоту за порятунок» починається з видозміненого другого елемента теми Санчо: звучить інтонація низхідної секунди з використанням пунктирного ритму, але з додаванням подальшого ходу вгору на квінту. Музичний матеріал цього номеру, як і попереднього, можна розділити на дві частини. У першій частині відбувається знайомство Санчо і Дон Кіхота, де Дон Кіхот демонструє новому товаришеві коло своїх інтересів: він дає Санчо книгу (але той показує, що читати не вміє і віддає її назад), ймовірно пов'язану з лицарством, і посвячує його в зброєносці. Тут з'являється фанфарна тема у труб (заснована на пунктирному гамоподібному висхідному русі в обсязі сексти), що змальовує Дон Кіхота мужнім героєм в очах Санчо. Ця тема проходить тричі і завершує першу частину номера.

Далі відбувається комічне перевдягання Дон Кіхота в лицарські обладунки і звучать заклики до Санчо слідувати за ним. Музичний матеріал тут дуже схожий з матеріалом другої частини № 1: у швидкому темпі (*Vivace assai*) звучить той же остинатний акомпанемент на стакато, а на його фоні лунає мелодія, яка складається з коротких фраз (гамоподібний висхідний та низхідний рух), що перериваються паузами. Комічний ефект створюють різкі динамічні контрасти теми, в яку періодично вклинюються героїчні фанфарні перегуки групи мідних інструментів. Така семантична двоплановість

мелодійної лінії повідомляє з'єднання у цій сценічній замальовці елементів пародійності і атрибутів лицарської образності.

Другий розділ № 2 по структурі трьохчастинний і в середній його частині є свої особливості. Це 10-тактовий епізод, що починається з розрубання лицарем Ламанцьким свого шолома (на *fff*, тутті, звучить тризвук *As-dur*). Для передачі комічності дії тут використовується характерний арсенал засобів: стакатність, низхідні секундові інтонації з треллю на верхньому звуці секунди, активне паузування між короткими фразами.

№ 16 «Виїзд Дон Кіхота і Санчо» відкриває тема, що входить у комплекс тем героїчного характеру (хвилеподібна мелодійна лінія перших 2-х тактів на пунктирному ритмі змінюється висхідною акордовою послідовністю): герої зупиняються на площі. (Надалі ця тема без трансформацій пройде в № 44).

Іншого плану музичний матеріал представлений в № 19 «Сцена (Дон Кіхот і Кітрі)». У цьому номері розвиваються дві музично-драматичні лінії – взаємин Базиля з Кітрі і Дон Кіхота з Кітрі-Дульсінеєю. Продовжує свій розвиток образ Дон Кіхота, з'являється тема його «схвильованості»: висхідна хроматична гама в обсязі октави звучить у скрипок на стакато шістнадцятими тривалостями. Цей мотив, ймовірно, передає почуття захоплення, що виникає у головного героя, коли той бачить Кітрі, яка танцює з Базилем.

У цьому ж номері звучить романтично-піднесена, ніжна тема кохання Дон Кіхота, яку на широкому диханні проводять скрипки в *A-dur*. Це єдина такого роду тема, яка зустрічається в характеристиці образу Дон Кіхота в даному балеті та, що найголовніше, вона не повторюється. Даний факт, на наш погляд, свідчить про зниження ліричного начала в образі лицаря з Ламанчі, що дозволяє більш рельєфно окреслити іншу, більш важливу для композитора, любовну лінію – відносин Кітрі і Базиля.

Ще один епізод цього номеру – *Pas de six*, у виконанні трьох пар – Дон Кіхота і Кітрі, Базиля і подружки Кітрі, і Гамаша з іншого подругою. Це менует в тональності *D-dur* з типовим розміром, темпом, фактурою та інтонаційним складом. Якщо на початку менуету, коли Кітрі танцює з Дон Кіхотом, закінчення фраз звучать м'яко, з плавним мелодійним голосоведенням, то в момент, коли Кітрі перестає танцювати з лицарем (чого той не помічає і продовжує

кружляти на самоті), в музиці змінюється акомпанемент (стає більш активним) і вони стають дещо «незграбними».

В одному з найяскравіших номерів балету – «Сцені уявного самогубства Базиля» (№ 30) роль Дон Кіхота, що не має тут індивідуальної образної характеристики, досить вагома, оскільки він руйнує любовний «трикутник», що виник між Базилом, Кітрі і Гамашем: він вступає в конфлікт з Лоренцо і, погрожуючи списом, схиляє його погодитися на шлюб дочки з Базилом.

У № 37 «Сцена видовища» та № 38 «Божевілля Дон Кіхота» Мінкус музичними засобами намагається створити яскраву картину безумства головного героя, посилюючи драматичну дію, що відбувається на сцені. Тут зустрічається змінена тема з № 19 – «схвильованості» Дон Кіхота: звучить та ж висхідна хроматична гама в обсязі октави, тільки вже не на стакато шістнадцятими тривалостями, а на легато та тріолями, на фоні тремоло оркестру. Вона висловлює ті емоції і переживання, які головний герой відчуває при спогляданні вистави маріонеткового театру.

Сцена божевілля Дон Кіхота (битви з млинами) дуже драматична: на тремолоючому тлі звучать висхідні гамоподібні пасажі у різних груп інструментів на *fff*.

Примітно утвердження в фінальній сцені (№ 48) тональності C-dur. Цей завершальний номер – прощання глядача з Дон Кіхотом і Санчо. Це і фінальна розв'язка їх пригод, і прощання головних героїв з іншими персонажами дії, адже лицар зі своїм зброєносцем прощаються і йдуть назустріч новим пригодам. Як нам здається, такого роду завершення балетного спектаклю не дає чіткого розуміння довершеності в еволюції образної характеристики Дон Кіхота.

В процесі аналізу виникає кілька питань, пов'язаних із сюжетним компонуванням сценічної дії. Приміром, чому головний герой допомагає возз'єднанню закоханих Кітрі і Базиля, якщо до того часу він, уже збожеволівши, визнає в Кітрі свою кохану Дульсінею, або чому Дон Кіхот після програного бою, не зумівши зняти чари з Дульсінеї, відступає, а в музичному матеріалі не відображені його внутрішні почуття, переживання.

В цілому, музична характеристика образу Дон Кіхота не відрізняється яскравою індивідуальністю. Основний героїчний тематичний комплекс головного героя однорідний, виявляє себе лише в протиставленні з його ж темою кохання до Дульсінеї-Кітрі. Інша,



комічна лінія в інтерпретації образу Дон Кіхота і Санчо Панси виступає у Мінкуса-Петіпа на перший план; визначальне значення в її реалізації має сценічне, акторське втілення даних образів.

Неодноразово критики писали про помітну деформацію Мінкусом-Петіпа образно-сміслову структуру роману Сервантеса, герой якого представлений дещо однобоко, як тільки комічний. Чимало говорилося і про танцювальну різноголосицю балету. Про музику Мінкуса також нерідко відгукувалися і продовжують відгукуватися з помітною долею зневаги, називаючи її ремісницькою і навіть примітивною. Тим не менш, відзначені нами особливості музичної та композиційно-драматургічної сторін твору (визнані недосконалими) не заважають йому бути сценічно затребуваним і входити до репертуару багатьох театрів світу.

Сьогодні балет Мінкуса звучить у різних варіантах компоновки музичного матеріалу, від двох до п'яти актів та з різною кількістю картин.

Кожен учасник цього яскравого та святкового дійства вносить свою фарбу в загальну палітру балету. Але у виконавця ролі Дон Кіхота стоїть особливе завдання, адже від нього залежить, чи стане балет захоплюючим сюжетним спектаклем.

Таким чином балет Л. Мінкуса «Дон Кіхот» важко зіставити з безсмертним творінням Сервантеса. Занадто зовнішніми ознаками вичерпується в балеті характеристика головного героя. Автори балету не намагалися розкрити філософську глибину роману Сервантеса, віддаючи перевагу ненав'язливому сюжету без психологічної заглибленості образів і дієвої стрункості. Незважаючи на всі недоліки, балет «Дон Кіхот» користується незмінним визнанням і любов'ю найвимогливішого глядача.

### Література

1. Багно В. Дорогами «Дон Кихота» / В. Багно. – М. : Книга, 1988. – 448 с.
2. Внутренняя основа балета «Дон Кихот» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://probalet.info/vnutrennyaya-osnova-baleta-don-kihota>
3. Загайкевич М. П. Драматургические функции музыки в балетном жанре. / М. П. Загайкевич // Музыкальный театр : драматургия и жанры. Сб. науч. тр. – М. : ГИТИС, 1983. – С. 147–172.

4. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1963. – 551 с.
5. Минкус Л. Дон Кихот / Клавір : переложение для фортепиано / Л. Минкус. – М. : Музыка, 1982. – 157 с.
6. Нусинов И. Дон Кихот / И. Нусинов // Литературная энциклопедия. – М. : Изд-во Ком. Акад, 1930. – Т. 3. – С. 365–386.
7. О балете «Дон Кихот» из книги «Большой Театр СССР», 1958 г., часть 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bolshoi-theatre.ru/peretuar/don-kihot/29/>
8. О балете «Дон Кихот» из книги «Большой Театр СССР», 1958 г., часть 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bolshoi-theatre.ru/peretuar/don-kihot/30/>
9. Сервантес Сааведра М. де Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: в 2 т. / Сааведра М. Сервантес / [пер. под ред. Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова]. – Рига : Латгосиздат, 1951. – Т. 1. – 560 с.
10. Сервантес Сааведра М. де Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: в 2 т. / Сааведра М. Сервантес / [пер. Н. М. Любимова и М. Л. Лозинского]. – М. : Гос. изд. худ. Лит-ры, 1951. – Т. 2. – 607 с.
11. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века / Ю. И. Слонимский. – М. : Искусство, 1977. – 343 с.
12. Слонимский Ю. И. Музыка в балетном театре / Ю. И. Слонимский // Музыка советского балета. – М. : Гос. муз. изд-во, 1962. – 256 с.
13. Чернова Н. Ю. О балетах больших и малых (К вопросу о драматургических принципах балетного спектакля) / Н. Ю. Чернова // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. – М., 1982. – С. 184–230.

***Мищук Виктория. Особенности трактовки образа Дон Кихота в балете Л. Минкуса. В статье балет Л. Минкуса «Дон Кихот» рассматривается с точки зрения воплощения в нем образа главного героя. Особое внимание уделено раскрытию специфики музыкально-интонационной «лексики» главного героя балета, а также особенностям композиции и драматургии.***

***Ключевые слова:** образ Дон Кихота, роман Сервантеса, сюжетные линии, редакции (балета).*

***Mishchuk Victoria. Features of interpretation of the image of Don Quixote in L. Minkus's ballet. The history of the ballet «Don Quixote» by L. Minkus begins in 1869, when the choreographer M. Petipa offered the composer to write music for the script based on the immortal work of Cervantes' «The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha». The basic***

of the novel is Kitri's and Basilio's love story. Their dream was to get marry without her father's will because he wants to force her to marry a very rich man Camacho.

The premier of the play in 4 acts and 7 scenes was took place in the Ballet of the Imperial Bolshoi Theatre in Moscow, on 26 December 1869.

Petipa and Minkus improved the ballet into a far more expanded and elaborated edition in 5 acts and 11 scenes for the Imperial Ballet, first presented on 1871 at the St. Petersburg Imperial Bolshoi Kamenny Theatre.

The contemporary version consists of 3 acts and 6 scenes. The choreographer includes mainly the chapters from the second volume of Cervantes's novel in the stage action: XX and XXI (1st and 2nd picture), XXVI (3rd picture), XXX (5th picture), significantly amended chapters XXXIV, XXXV (4th picture), LXIV (6th picture); an element of the battle with the millers (chapter VIII).

Petipa-Minkus ballet consists of 48 musical performances, in which the image of Don Quixote focused only in 11.

Such limited representation of the image of Don Quixote in the ballet becomes essential in directors' attempts to bring him to the forefront, which is quite difficult. The deprivation of knight La Mancha potency and deep content prevents the disclosure of his image.

Don Quixote and his eternal companion Sancho Panza are in-and-out of the play characters. Their parties are represented by pantomime sketches. In order to embody the images, the ballet dancer must not only control his own body ideally, but to have acting talent as well.

The Don Quixote image is associated with the development of several story lines: 1st one (amorous) with embodying love story lyrical feelings of Don Quixote to Dulcinea-Kitri; 2nd one (adventures) which portrays comic episodes from adventures of knight and his squire; and the less individualized and meaningful in the disclosure of the main character image. The 3rd one (let us call it secondary amorous) which refers to the participation of Don Quixote in the development of Kitri and Basil's relationships.

The love story represented in a typical sequence of dramatic stages. The presentation of Don Quixote and Sancho Panza images finds out in the prologue of the ballet (№ 1 and № 2). The entanglement of the romantic story takes place in № 19 (Act I, scene 1), when Don Quixote is marveled at Kitri's similarity to Dulcinea, invites her to dance. The peculiar development of a love story line – № 40 (Act II, scene 5): Dulcinea-Kitri surrounded by cupids and dryads comes to the main hero in dreams. He's not taking the direct part in the scene therefore his role is reduced to a passive presence on stage. The duel of

*Don Quixote and Basilio (№ 44, Act III, scene 6) for the heart of «enchanted» Dulcinea becomes the culmination of love conflict and ends in final № 48 (stricken by defeat, Don Quixote goes along with the faithful Sancho to find new adventures).*

*Adventure storyline includes not only the romantic adventures of Don Quixote, but the comic situations as well (collision between best friends and the outside world). Here the main character often appears as an episodic character.*

*№ 30 (Act II, scene 2) is the intersection of the adventure and the secondary amorous storylines. Thanks to Don Quixote, a love story of Kitri and Basil has a happy ending.*

*The 3rd and the 4th picture of Act II (№ 39–41) are represented in comic way. Knight of La Mancha and his sword-bearer involved in musical and dramatic actions as passive participants.*

*The musical characteristics of Don Quixote there is the peculiar image of its own set of expressive means, such as an active rhythm with a special emphasis of a dotted pattern and by the less degree the triplets, gamma-like passages (mostly upwards), the frequency of phrases. Different kinds of thematic and intonation arches help the entity and expressiveness of Don Quixote music image.*

*In general musical basis of Don Quixote image is indistinctive. The primary heroic thematic complex of a main hero is homogeneous and revealed itself in opposition to his love to Dulcinea-Kitri (from № 19). Comic line comes to the foreground and the defining value in its realization has scenic embodiment of Don Quixote and Sancho characters.*

*The Minkus ballet «Don Quixote» is difficult to compare with the immortal works of Cervantes. Obviously, the authors did not attempt to reveal the philosophy of Cervantes' novel, preferring unobtrusive plot without psychological excavation and well-structured plot. Despite its flaws, the ballet «Don Quixote» continues to be popular and scenically enjoys the recognition and love of the most discerning viewer.*