

Сучасність Modernity

УДК 793.31:792.82(477)"312"

ФОЛЬКЛОРНИЙ ТАНЕЦЬ В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Лілія Козинко

У статті розглядаються різні підходи до впровадження елементів фольклорного танцю на балетній сцені. На прикладі постановок балету «Ніч перед Різдом» В. Литвінова у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка та О. Ніколаєва у Дніпропетровському академічному театрі опери та балету здійснено порівняльний аналіз двох балетмейстерських підходів.
Ключові слова: танець, фольклор, балет, хореографія.

The present article concentrates on analyzing the folk dance elements being provided on the ballet stage. Aspects of the different approaches to the «Christmas Night» production are discussed. Special attention is given to the comparative analyze of the folk elements using in V. Litvinov's and O. Nikolayev's placing.
Keywords: dance, folklore, ballet, choreography.

Фольклорні мотиви на балетній сцені впродовж усього часу існування балетного театру займали значне місце. В. Красовська наголошує: «Численні пантомімно-танцювальні форми народних свят та обрядів лягли у основу балетного театру»¹. Використання елементів фольклорного (характерного) танцю урізноманітнювало виразні засоби класичного танцю та надавало йому більшої національної вірогідності. Періодом найактивніших пошуків розширення лексичної та виразної палітри балетного театру став період романтизму: «Дуалістична концепція романтичного балету змушує балетмейстерів шукати нових хореографічних засобів для розширення двопланної дії. Національний танець, постаючи основним матеріалом для зображення реального світу, найдоречніше приходиться на допомогу романтичному балету»². Так, у тогочасних балетах починають з'являтися характерні танці, а згодом і цілі характерні балети, серед яких – «Сальтарелло», «Маркитанка» та «Коник-Горбоконики» А. Сен-Леона тощо.

На російській сцені характерний танець найяскравіше розкривається у творчості видатних балетмейстерів О. Горського,

М. Фокіна та їхніх учнів і послідовників: Б. Романова, В. Вайнонена, К. Голейзовського, Ф. Лопухова, Р. Захарова та ін.

Фольклорний танець у балетному театрі України завжди займав значне місце. Першим героїчним українським балетом, поставленим В. Литвиненком за допомогою В. Верховинця, відомого хореографа, композитора та музичного діяча, який глибоко досліджував фольклорне хореографічне мистецтво України, став «Пан Каньовський» М. Вериківського. Надалі, за радянських часів, народну тематику на балетній сцені впроваджували такі хореографи, як Г. Березова, С. Сергєєв, В. Вронський, Н. Скорульська та ін. Серед найяскравіших балетів можемо назвати «Лілею», «Лісову пісню», «Марусю Богуславку», «Тіні забутих предків». У 1990-х роках в українському балетному театрі розпочалося активне звернення балетмейстерів до національної тематики та відтворення національних традицій.

Разом з тим більшість науковців приділяє дослідженню фольклорного танцю в сучасному балетному театрі недостатньо уваги. Зокрема, увага дослідників не була сфокусована на проблемі функціонування

ЛІЛІЯ КОЗИНКО. ФОЛЬКЛОРНИЙ ТАНЕЦЬ...

та детального аналізу особливостей використання фольклору балетмейстерами при постановці балетів на національну тематику. Зважаючи на вищесказане, ми вирішили звернутися до розгляду цього питання. У цій статті на прикладі постановки балету «Ніч перед Різдом» В. Литвиновим у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка та О. Ніколаєвим у Дніпропетровському академічному театрі опери та балету ми хочемо порівняти два шляхи фольклоризації балету.

В обох випадках перед глядачем постає глибоко національний загальний сценічний образ вистави, що підтримується різними засобами сценічного втілення: у першому випадку – із переважним використанням засобів класичного танцю, у другому – танцю модерн. Так, В. Литвинов, розкриваючи сюжет, обирає шлях чіткого слідування за повістю М. Гоголя. На відміну від цього О. Ніколаєв допускає значні відступи від тексту. Наприклад, балетмейстер вводить великий танцювальний епізод російських ярмаркових гулянь, вирішений за допомогою елементів російського та польського народно-сценічного танцю. Крім того, впродовж розгортання дії вистави балетмейстер створює глибоко ліричні образи Вакули та Оксани. Завдяки використанню широкої палітри національних танців балетмейстер досягає глибокої характерності образів дійових осіб вистави.

Формування загального образу вистави не в останню чергу зумовлює сценографічне вирішення, у якому художники також пішли різними шляхами. Так, у сценографії В. Литвинова художник-постановник М. Левитська використала багатолітній досвід оформлення балетних вистав та органічно поєднала образність із національним колоритом українського села, традиційне оздоблення українських хат і помпезність імператорського палацу. Крім монументальних декораційних фрагментів було використано і притаманні українському традиційному побуту дрібні елементи: скриня, ікони, рушники, полумиски тощо. На відміну від цього художник-постановник Дніпропетровського академічного театру опери та балету Д. Біла віддала перева-

гу сценічному мінімалізму та обмежилася зображенням українського села на мальованому заднику та невеликими декораційними елементами в глибині сцени. Слід підкреслити достатньо гармонійну стилізацію костюмів художника-постановника М. Левитської, що практично відтворюють стрій традиційного українського одягу.

Для створення національного образу постановники частково відмовились від притаманного балетові взуття та віддали перевагу жіночим чобіткам на невеликих підборах та чоловічим чоботам, що їх використовують у сучасній народно-сценічній хореографії. Щоправда, головна героїня залишилась у жорсткому балетному взутті – пуантах. На протигагу цьому, Д. Біла віддала перевагу граничній стилізації костюма та не зберегла стрій традиційного українського одягу, що безперечно знизило загальне естетичне враження від спектаклю. Але на відміну від М. Левитської вона використала як чоловічі, так і жіночі чоботи для народно-сценічного танцю практично в усіх танцювальних сценах.

Додаткової виразності балету в постановці В. Литвинова додало світлове оформлення вистави з використанням складної освітлювальної техніки, тоді як О. Ніколаєв і в цьому питанні тяжів до сценічного мінімалізму та обмежився використанням спрямованих світлових променів, що дещо спростило виставу.

Прем'єра балету «Ніч перед Різдом», за однойменним твором М. Гоголя у балетмейстерському вирішенні В. Литвинова на музику Є. Станковича, вперше відбулась 9 липня 1993 року, відновили балет в 2008 році. Характеризуючи роботу балетмейстера, Ю. Станішевський зазначав: «Його захопила іскриста атмосфера колоритної комедійної вистави, яку він вирішив дуже винахідливо, з почуттям м'якого гумору, окресливши свіжими хореографічними засобами гоголівських персонажів, уважно вслухаючись в музичні характеристики героїв і створивши виразні танцювальні образи кожного з них»³.

Пристаючи до роботи, хореограф орієнтувався на яскраві зразки балетів на національну тематику попередників як в Україні, так і в колишніх радянських рес-

СУЧАСНІСТЬ

публіках. Що ж до лексичного матеріалу, то В. Литвинов використав переважно лексику класичного танцю, поєднуючи та перемижуючи її з елементами народної хореографії. Автор поєднував у своїй роботі засоби виразності класичного танцю, фольклорного, точніше народно-сценічного, танцю та драматичного мистецтва.

Розпочинається балет з великої інтродукції. Перше, що бачить глядач, – сцена ворожіння та прихід ряджених, які є невід'ємною складовою різдвяних святкувань. При постановці цієї сцени балетмейстер, окрім лексики класичного танцю, використав і такі рухи народно-сценічного танцю, як бігунець, зальотний крок, «голубці», вихильник (колупалочку) в оберті. Саме ці рухи найбільше використовують у фольклорних зразках української народної хореографії, вони мають давнє походження і глибокий семантичний зміст. Завдяки використанню зазначених рухів балетмейстер із перших же хвилин вистави формує узагальнений, глибоко національний образ. Поступово на сцені розгортається експозиція практично всіх дійових осіб – Дяка, Голови, Чуба, Оксани, Вакули. Як зазначає Е. Яворський: «Для кожного з них балетмейстер знаходить пластичний малюнок ролі і зберігає його протягом вистави»⁴. Образи головних героїв поступово вимальовуються в жанрових сценах, які за принципом контрасту перемижуються з народними сценами.

Героїчну тему в постановці В. Литвинова відтворено через образи запорожців, які з'являються впродовж всієї вистави.



Сцена з балету «Ніч перед Різдом». Постановник В. Литвинов. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка

Грунтуючись на знаннях особливостей чоловічої лексики та техніки українського народно-сценічного танцю, балетмейстер досягає створення виразного героїчного образу запорожців, передусім завдяки використанню асоціативного ряду, як-от: виконання імітативних рухів гарцювання на конях та використання кабріолей.

З часу становлення народно-сценічного українського танцю і до сьогодні найчастіше вживаними рухами чоловічого танцю для досягнення героїчного, мужнього та величного образу є кабріолі, великі «тинки», револьтати та різноманітні складні технічні рухи. Пояснення цьому криється в самій історії становлення чоловічих військових танців, таких як: «Козак», «Козачок», «Гайдук», «Гонта», «Гопак» тощо, що їх виконували запорожці. Серед основних завдань козацьких танців були: показ своєї сили, спритності, вправності та творчої фантазії; військова фізична підготовка (адже танець «Гопак» був цілим бойовим мистецтвом) тощо. Лише з часом відбулось переймання названих танців жителями сіл та поступова їхня зміна, що призвело до трансформації в парні танці.

Другу картину, що відбувається в Оксаниній хаті, балетмейстер повністю присвятив змалюванню образів головних героїв: Оксани та Вакули. Але і соло Оксани з люстерком, і ліричний дует з Вакулою вирішено переважно за допомогою композиції та лексики класичного танцю. У соло Вакули використано декілька рухів: подвійний тур-поворот у повітрі з підгинанням однієї та двох ніг, стрибок-жете тощо. Крім того використано характерні для українського танцю положення рук та корпусу і зупинки після виконання технічних елементів у коліно.

Третя картина має декілька епізодів. Перший з них змальовує витівки Чорта й Солохи на зоряному небі, його вирішено засобами класичного танцю. Другий – образи персонажів: «Для кожного з них балетмейстер знаходить індивідуальну пластичну характеристику: розважливий Чуб, бундючний Голова, меткий і богобоязливий Дяк»⁵, – зазначає Е. Яворський. Національний характер у цій сцені підтримується переважно сценографічним ви-

ЛІЛІЯ КОЗИНКО. ФОЛЬКЛОРНИЙ ТАНЕЦЬ..

рішенням та драматичною грою акторів і не підсилюється використанням відповідного лексичного матеріалу.

Надалі дія балету переміщується в хату Солохи, де в гостро сатиричному вирішенні постають образи Чорта, Голови, Дяка та Чуба. Образ Солохи постає у поступовому розвитку, залежно від партнера, оскільки з кожним з них вона спілкується відповідно до його характеру. Так, дует із зухвалим Чортом вирішено мовою класичного танцю. У дуеті з Головою в лексиці Солохи з'являється вихиласник (колупалочка) в оберті. Сам же Голова виконує стрибок-розніжку та кабриолі, що має підкреслити вагомність громадського становища персонажа. Дует із метушливим Дяком вирішено мовою класичного танцю, лише один раз Солоха виконує оберт із зібраними ногами, який є авторським рухом та використовувався при постановці танцю П. Вірського «Плескач». В останньому дуеті самозакоханий Чуб виконує «підсічку».

Остання сцена першої дії відбувається на вулиці та відображає різдвяні гуляння, а саме – колядування. На сцені з'являються дівчата, які виконують хоровод, при постановці якого балетмейстер використав найхарактерніші малюнки: коло та лінії, а згодом ряджені. Прихід ряджених та найпопулярніша зимова гра «Коза» завжди супроводжували різдвяні гуляння в Україні. На нашу думку, саме таке звернення до фольклору та традицій українського народу в сцені колядування підкреслило та надало балету глибокого національного характеру. Загалом, завдяки композиції танців та поєднанню української народно-сценічної та класичної лексики ця масова сцена образ-

но передає народний характер та особливості національної обрядовості.

Друга дія розпочинається з польоту Вакули до Петербурга. Лунає тема пісні: «Добрий вечір тобі...», що підкреслює національну налаштованість балету та передає дух різдвяних гулянь. Цікавим з точки зору дослідження фольклорних елементів є сцена зустрічі Вакули із запорожцями, оскільки вона насичена технічними елементами, притаманними чоловічому українському народно-сценічному танцю. Так, запорожці знову, як і в першій дії, імітують гарцювання на конях та розмахують шаблями. Крім того, для підкреслення героїчного та величного образу запорожців балетмейстер використовує маленькі та великі «тинки», сольні та з підтримкою партнера кабриолі, револьтати, «підсічки», подвійні тури-оберти в повітрі, завершення рухів у коліно тощо. Також В. Литвинов вводить у композицію танцю характерні для чоловічого танцю положення рук, корпусу та голови. Основні малюнки, які використовує постановник, це коло, квадрат та лінії. Поступово до цього танцю залучається і Вакула, який повторює основні рухи запорожців, ніби переймаючи їхній танець.

Другу картину в палаці імператриці майже всю композиційно та лексично вирішено за допомогою класичного танцю. Народне забарвлення в неї вносить поява запорожців та Вакули. Лексичний та композиційний матеріал створення образів запорожців залишається практично тотожним. Додаються лише декілька рухів: доріжка з боку в бік зі схрещеним переведенням ніг,



Сцени з балету «Ніч перед Різдвом». Постановник В. Литвинов.
Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка

СУЧАСНІСТЬ

«чосанка», удари по чоботам. У цю сцену органічно вписано соло Вакули, яке вирішено за допомогою тих самих лексичних прийомів. Дует Вакули з Імператрицею та подальші масові сцени в палаці не містять фольклорних елементів. На думку Е. Яворського: «Епізоди, в яких розвивається дія, невеликі за обсягом і майже нівелюються безбарвними масовими сценами, котрі ще не знайшли в балетмейстера переконливого вирішення (за винятком полонезу й танців запорожців)»⁶.

Третя картина зображує масові гуляння перед Різдвом. В. Литвинов використовує в дівочому танці «вірвовочки» з переступаннями та жіночий уклін, у чоловічому танці – великі «тинки». На створення національного образу цієї сцени працюють у міру стилізовані костюми виконавців та музичний матеріал Є. Станковича.

У соло Оксани засобами класичного танцю передається туга за коханим, для чого балетмейстер використовує весільний вінок, ніби підкреслюючи нездійсненність дівочих мрій. Продовженням цієї сцени стає ліричний дует Вакули та Оксани, щоправда, вирішений без застосування елементів народної хореографії. Фіналом балету стає сцена вінчання перед церквою під весільний передзвін.

Підсумовуючи вищесказане, можемо стверджувати, що, втілюючи основні мотиви повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдвом», В. Литвинов використовував елементи народно-сценічного українського танцю та його основні малюнки для збагачення лексики класичного танцю і для надання балету національного колориту. Балетмейстер застосував лише невелику кількість рухів українського танцю із великої їхньої різноманітності,



Фінальна сцена балету «Ніч перед Різдвом». Постановник В. Литвинов. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка

ті, але цього вистачило для втілення в балеті національного характеру.

Іншим шляхом пішов хореограф-постановник Дніпропетровського академічного театру опери та балету О. Ніколаєв, утілюючи той же гоголівський сюжет у балеті «Ніч перед Різдвом» (2006). При постановці балету О. Ніколаєв, на відміну від В. Литвинова, використав переважно лексику танцю модерн, у меншій мірі класичного танцю та більше рухів українського народно-сценічного танцю. Розпочинається балет картиною масових вуличних гулянь у ніч перед Різдвом та змалюванням образів головних персонажів балету: Солохи, Дяка, Чуба, Голови. У масовій кордебалетній сцені постановник активно використовує рухи народного танцю, серед яких дівчата виконують вихильястик (колупалочку), маленькі «тинки», бігунці, зальотний біг, крок з винесенням ноги на каблук; хлопці – «голубці», кабриолі та технічний елемент «Коза».

У танці Солохи з Чортом балетмейстер активно застосовує народні рухи: «голубці», «вірвовочки» прості та з переступаннями, вихильястик (колупалочку), підскоки, зальотний біг тощо. Це надає додаткової яскравості створюваному народному образу, повноцінне естетичне враження від якого поєднанню з умовним костюмом танцівниці.

Сцени масових гулянь на вулиці та дуету Вакули й Оксани балетмейстер перемежує зі сценою польоту Солохи зоряним небом. Як зазначалось вище, при постановці дуетів Вакули та Оксани балетмейстер створює ліричні образи двох закоханих, чого немає в повісті М. Гоголя, оскільки там Оксана «була вередлива, як красуня [...]. Парубки ганялися за нею натовпами, але, втративши терпіння, залишали потроху та звертались до інших, не таких балуваних»⁷. Тому, на нашу думку, децю дивно виглядають сповнені ліричності та кохання дуетні сцени головних героїв на початку вистави.

Достатньо цікаво побудовано тріо Дяка.

Сцена з балету «Ніч перед Різдвом». Вакула – Е. Кучвар. Оксана – М. Щербина. Постановник О. Ніколаєв. Дніпропетровський академічний театр опери та балету.



ЛІЛЯ КОЗИНКО. ФОЛЬКЛОРНИЙ ТАНЕЦЬ...

Чуба та Голови. При змалюванні цих образів, як на початку вистави, так і надалі, О. Ніколаєв використав найбільше лексичних елементів українського народно-сценічного танцю, а саме: кабріолі, кроки вперед із виведенням ноги на каблук, потрійні та інші притупи, вихилясник (колупалочку), стрибок-розніжку тощо, досягнувши цим об'єднаного змалювання національного характеру героїв.

Продовжує балет сцена в Солохи. Розкриття образу Солохи, як і в постановці В. Литвинова, відбувається поступово впродовж дуетних танців почергово з кожним кавалером. Лексичний матеріал, за допомогою якого створюється образ Солохи, насичений фольклорними елементами, притаманними жіночому танцю, серед яких – «голубці», кроки з винесенням ноги на каблук, «вірвовочки» з переступаннями та винесенням ноги вперед на каблук, вихилясник (колупалочка) тощо. Застосування таких елементів сприяє насиченню балетної вистави національним колоритом та поступовому розкриттю комедійного образу героїв. У свою чергу, в чоловічих танцях балетмейстер використовує рухи, притаманні чоловічому народно-сценічному танцю та спрямовує їх на поглиблення раніше поданих образів. Так, наприклад, Голова у своєму танці виконує кабріолі, вихилясник, удар по чоботях. Для глибокого розкриття образів О. Ніколаєв використовує положення рук та корпусу, характерні для українського танцю.

Наступна картина зображує масові гуляння молоді, а саме – колядування. Танці кордебалету будуються на поєднанні елементів народної хореографії з елементами танцю модерн. При побудові композицій автор звертається до найпоширеніших малюнків та розміщення виконавців у сценічному просторі. Цікавим прийомом виступає виконання танцю під супровід колядки «Святий вечір заглядає...» трійками танцівників (хлопець та дві дівчини), що засвідчує глибокий семантичний зміст цього числа, яке означає і триєдність світу в глибокому сенсі, тобто світ небесний, земний та підземний, і триєдність Бога як Бога-Отця, Бога-Сина і Бога – Духа Святого тощо. В автентичних українських танцях доволі часто зустрічаємо виконання саме трьома танцівниками. Тому, на нашу думку, використання такої танцювальної побудови, зважаючи на необхідність передачі

глибоко символічного сенсу різдвяного дійства, є дуже доречним.

Ця картина закінчується дуетом Вакули та Оксани, як і раніше, надзвичайно ніжним та ліричним, що не відповідає літературному першоджерелу. У такій ліричній сцені дещо губиться вимога Оксани здобути їй царицині черевики, що, у поєднанні з вищесказаним, не сприяє донесенню до глядача суті поставленої сцени.

Друга дія розпочинається картиною святкового Петербурга. О. Ніколаєв вирішив показати особливості російських різдвяних гулянь: перед глядачами постає сцена, оформлена в дусі ярмарку. Крім загальних кордебалетних танців під супровід «Камаринської» та «Мазурки» представлено танець двох гусарів та пари закоханих. При постановці цієї сцени автор використав елементи російського та польського народно-сценічного танцю.

Для нас цікавим є наступний епізод, тобто поява запорожців. Виходять вони кроком з підніманням ноги через півколо на каблук, при цьому права рука за головою, а ліва на поясі. Цей колоритний елемент не є суто фольклорний, він авторський та використовувався П. Вірським при постановці танцю «Бубни». Крім вказаного руху запорожці виконують інші характерні для чоловічого українського танцю елементи: «голубці», «вірвовочки», кабріолі, «козу» в оберті тощо. А для створення героїчного та мужнього образу запорожців використовуються револьвати, упадання в оберті, стрибок у оберті з піджиманням ніг, одинарні та подвійні притупи, різноманітні біги, обerti навприсяд з витягнутою ногою («пістолет»), стрибки в «кільце» тощо. Загалом при постановці цієї сцени балетмейстер використав широку палітру рухів, притаманних сучасному українському народно-сценічному танцю, які не вибивались із загальної картини спектаклю та надали йому глибокої національної забарвленості.

Третя картина розпочинається відтворенням масових різдвяних вуличних гулянь, а саме хороводом Оксани та чотирьох дівчат. При постановці хороводу О. Ніколаєв використав такі основні малюнки, як коло, лінія, квадрат, півколо із солісткою в центрі, що характерні для українських хороводів і мають глибокий семантичний зміст. Так, наприклад, коло має захищати танцівників від оточуючої нечистої сили. Хоровод змінюється Оксаниним соло,

СУЧАСНІСТЬ

наповненим туги та страждань, що вирішено мовою танцю модерн. Наступна сцена – дует Вакули та Оксани – перемежується появою інших героїв: Солохи, Голови, Чуба та Дяка, та поступово переходить у сцену сватання. Особливістю цього танцювального епізоду є розташування кордебалету двома групами: дівчата в малюнку трикутника ліворуч, хлопці в тому ж малюнку – праворуч, потім, із розвитком танцю, танцівники міняються місцями. Загалом практично всю останню сцену вирішено за допомогою лексики танцю модерн із застосуванням окремих елементів українського народного танцю: «голубців», вихилясників (колупалочок) в оберті, «упадань» тощо.

Підсумовуючи, можемо сказати, що балет «Ніч перед Різдвом» у постановці О. Ніколаєва здійснено із застосуванням переважно лексики та композиції танцю модерн і введенням достатньо великих за обсягом танцювальних епізодів, побудованих із використанням рухів українського народно-сценічного танцю. Особливої виразності балету додає розширення його лексичної палітри завдяки використанню елементів російського та польського народно-сценічного танцю. Серед негативних моментів слід відзначити деяку перенасиченість хореографічних сцен дрібними танцювальними елементами, що подекуди заважає зосередитися на розгортанні сюжету та розпоршує цілісність сценічних образів.

Отже, проаналізувавши постановки балету на гоголівську тематику «Ніч перед Різдвом» двох балетмейстерів – В. Литвинова та О. Ніколаєва, можемо визначити основні відмінності їхніх підходів до постановочної роботи. Так, створюючи свій балет, В. Литвинов



Фінальна сцена балету «Ніч перед Різдвом»
Постановник О. Ніколаєв, Дніпропетровський
академічний театр опери та балету

тяжів до збагачення лексики класичного танцю елементами народної хореографії, що не завадило йому змалювати образи головних героїв та створити балет, який достатньо глибоко передає українські національні особливості. О. Ніколаєв, у свою чергу, вводить достатньо великі за обсягом танцювальні епізоди, які практично повністю побудовано на лексичці українського народно-сценічного танцю. Крім того, цей балетмейстер використав лексику танцю модерн, що відповідає появі нового напрямку в хореографії, а саме – фольк-модерну, та має ширше коло засобів виразності.

Слід зазначити, що великого значення при постановці балету набувають сценографія, музика та художнє оформлення. Із цієї точки зору, в постановці В. Литвинова досягнуто гармонійного поєднання названих елементів та доцільної стилізації костюмів виконавців, що працює на створення цілісної, гармонійної вистави. У постановці ж О. Ніколаєва щодо цього є значні прорахунки, які, у свою чергу, відволікають увагу глядача та руйнують цілісність створюваних хореографічних образів виконавців зокрема та вистави загалом.

На нашу думку, український балетний театр продовжує розвиватися та шукає шляхів оновлення у фольклорному мистецтві України, а саме, звертається до використання елементів автентичного та народно-сценічного українського танцю. Саме тому, завдяки освоєнню балетною сценою цей текст М. Гоголя отримує нове життя у нових сценічних інтерпретаціях.

¹ Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: от истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – М.: Искусство, 1979. – 295 с., 40 л. ил. – С. 25.

² Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца (Вступ. ст. Слонимского Ю. О.) / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. – Ленинград, М.: Искусство, 1939. – 188 с. – С. 15.

³ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Юрій Станішевський. – К.: Муз. Україна, 2003. – 440 с.: іл. – ISBN 966-8259-04-1. – С. 331.

⁴ Яворський Е. «Ніч перед Різдвом» / Едуард Яворський // Музика. – 1993. – № 6 – С. 11.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Гоголь Н. В. Повести, Ревизор; Женитьба / Н. В. Гоголь. – М.: Худож. лит., 1984. – 526 с., ил. – С. 73.

В статтє рассматриваются разные подходы к внедрению элементов фольклорного танца на балетной сцене. На примере постановок балета «Ночь перед Рождеством» В. Литвинова в Национальном академическом театре оперы и балета Украины им. Т. Г. Шевченко и О. Николаева в Днепропетровском академическом театре оперы и балета совершенно сравнительный анализ двух балетмейстерских подходов.
Ключевые слова: танец, фольклор, балет, хореография.