

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього рівня Магістр

зі спеціальності 024 Хореографія

на тему: «**Особливості хореографічних інтерпретацій
творів М. Гоголя**»

Структура кваліфікаційної роботи:

- теоретична частина творчого проєкту
- творчий проєкт – хореографічна картина «Ніч перед Різдвом»

Виконавець: здобувач вищої освіти
другого магістерського рівня
денної форми навчання
Єлизавета КУЩЕНКО

Керівник кваліфікаційної роботи:
доцент, канд. мистецтвознавства
Катерина БОРТНИК

Допущено до захисту: «____» _____ 20__ р.

Завідувач кафедри _____ Каріна Островська
(підпис) (розшифрування підпису)

Оцінка _____ / _____ / _____
(за нац. шкалою, бали, ECES)

Харків-2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ	
М. ГОГОЛЯ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	6
1.1. Проблематика хореографічної гоголіани в науковому дискурсі.....	6
1.2. Сценічні інтерпретації літературних творів М. Гоголя	12
РОЗДІЛ ІІ. АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНАЛОГІВ ТА	
ПРОТОТИПІВ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ.....	21
2.1. Аналіз хореографічних інтерпретацій творів М. Гоголя в контексті функціонування українського балетного театру.....	21
2.2. Особливості хореографічних трактувань повісті «Ніч перед Різдвом»	30
ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ	
РОЗДІЛ І. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ	
КАРТИНИ «НІЧ ПЕРЕД РІЗДВОМ».....	41
1.1. Основні характеристики хореографічного твору.....	41
1.2. Дійові особи та їхня стисла характеристика.....	41
1.3. Лібрето.....	42
1.4. Розгорнутий зміст.....	42
1.5. Драматургія.....	44
1.6. Музичний аналіз.....	44
1.7. Опис та зображення костюмів.....	48
1.8. Реквізит.....	55
1.9. Світлова партитура.....	56
РОЗДІЛ ІІ. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ	
КАРТИНИ «НІЧ ПЕРЕД РІЗДВОМ».....	57
ВИСНОВКИ.....	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	76
ДОДАТКИ.....	82

ВСТУП

Актуальність теми кваліфікаційної роботи. Літературна спадщина Миколи Гоголя – одного з найвидатніших письменників XIX століття українського походження, – давно привертає увагу балетмейстерів, адже його сюжети театральні та легко піддаються відтворенню на сцені. Широкий образний діапазон творів М. Гоголя, глибоке вкорінення в український ґрунт, органічне поєднання лірики з тонким гумором, побутових замальовок з фантастикою – все це розкриває великі можливості для виникнення феноменальних, національно-забарвлених і водночас затребуваних сценічних творів, зокрема хореографічних.

Створення балетних вистав за мотивами творів М. Гоголя збагатило український балетний театр і стало предметом критичного та наукового аналізу. Проте наявні дослідження та рецензії на балетні вистави не повною мірою охоплюють специфіку інтерпретації першоджерела засобами хореографічного мистецтва, що зумовлює актуальність цього дослідження. Крім того, актуальність роботи зумовлена презентацією та аналізом авторського творчого проєкту «Ніч перед Різдвом», що являє собою оригінальну хореографічну інтерпретацію повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдвом», в якій зроблено спробу переосмислення усталених та формування нових підходів до створення хореографічних творів на основі літературної спадщини М. Гоголя.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед значної кількості досліджень, що торкаються проблеми створення вистав за мотивами творів Миколи Гоголя: А. Архипової [2], О. Греся [14], В. Зінченко [22], О. Станішевського [45], О. Чепалова [50], де розглянуто різні аспекти взаємодії української літератури та балету. Окремим балетним виставам, поставленим за українськими творами М. Гоголя, присвячено статті Л. Козинко [27], А. Король [31], О. Чепалова [50]. Елементи критичного осмислення балетів містяться в публікаціях О. Голинської «Євген Станкович: «Балет як мистецтво буде жити

стільки, скільки житиме людство, музика»»[10] та В. Панченка «Гоголь супроводжує все моє життя» [38].

Мета дослідження – виявити художні особливості інтерпретацій літературних творів М. Гоголя у різних видах хореографічного мистецтва.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- проаналізувати літературу та джерела з теми дослідження;
- дослідити особливості сценічних втілень літературних творів М. Гоголя;
- охарактеризувати хореографічні постановки за творами Миколи Гоголя на балетній сцені України, а саме, з'ясувати жанрово-стильові, хореографічні та композиторські особливості наступних творів: «Бісова ніч» В. Йориша (балетмейстер С. Сергєєв), «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки (балетмейстер М. Трегубов), фольк-балет Є. Станковича «Майська ніч» (версії В. Гаченка та А. Рубіної), балет «Вій» О. Родіна (балетмейстер Радуга Поклітару), балет «Шинель» Х. Ле Бара (балетмейстер М. Бежар);
- з'ясувати особливості хореографічних трактувань повісті «Ніч перед Різдвом»;
- розробити творчий проєкт – хореографічну картину «Ніч перед Різдвом», спираючись на досліджений матеріал.

Об'єкт дослідження: творчість М. Гоголя в сценічному контексті.

Предмет дослідження: хореографічні інсценізації літературної спадщини М. Гоголя в контексті розвитку українського балету другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття.

У ході роботи були застосовані такі **методи** дослідження:

- мистецтвознавчий підхід – у виявленні лексичних і стилістичних особливостей балетмейстерських рішень у балетах М. Гоголя;
- культурологічний підхід – для визначення впливу соціокультурних умов на формування балетних тенденцій та втілення української побутової та обрядової проблематики;

- аналітичний – для вивчення особливостей сценічних прочитань літературних творів М. Гоголя;
- метод аналогії – для визначення спільних ознак між літературним першоджерелом та його хореографічною інтерпретацією.

Практичне значення дослідження. Результати дослідження можуть бути використані у викладанні дисциплін: «Мистецтво балетмейстера», «Історія хореографічного мистецтва», «Сучасні проблеми світового та вітчизняного мистецтва», а також у танцювальній (у тому числі педагогічній, постановочній) практиці.

Структура та обсяг кваліфікаційної роботи. Робота складається зі вступу, дослідницької частини, що містить два розділи та чотири підрозділи, та творчого проекту, що містить два розділи та дев'ять підрозділів, висновків, списку використаних джерел (60 найменувань), додатків (1). Загальний обсяг роботи – 83 сторінки, з них основний текст – 73 сторінки.

РОЗДІЛ І. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ М. ГОГОЛЯ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1. Проблематика хореографічної гоголіани в науковому дискурсі.

Микола Гоголь від народження пов'язаний з Україною. Він відкрив Батьківщину всьому світові. Гоголь у своїх творах розкрив цілу енциклопедію українського життя: побут і дух українського села, прадавні вірування, українські звичаї і традиції, козацтво. Взагалі звернення до давніх символів, фольклорних образів і мотивів – один з головних елементів сучасного українського театру, оскільки це допомагає врівноважити навколишній світ, спробувати зберегти його цілісність. Найбільшим відкриттям, що вразило сучасників, є гоголівська мова творів. Завдяки цьому літературні твори Миколи Гоголя набули всесвітньо відомого значення і стали першоджерелом світових балетмейстерських постановок упродовж всієї історії балету.

Варто зазначити, що М. Гоголь був прихильником реалістичного відображення дійсності, зокрема схвалював це в хореографічному мистецтві, тому у своїх записках стверджував, що основу балету становить не його зовнішнє декораційне та костюмне оформлення, а внутрішній зміст, який повністю має виражати характер народу, його життя та заняття. Письменник звинувачував сучасних балетних композиторів у консервативності, слабкому передаванні характерності. Істинним стало його висловлювання щодо різниці танців народів, їхніх стильових та емоційних відмінностей, які пов'язані з географічними та соціокультурними особливостями існування народів. На думку М. Гоголя, якщо балетмейстер розширить цю «первинну стихію» та злетить набагато вище оригіналу, то тоді балет буде різноманітним та набере більше сенсу [8, с.68].

Балетознавці не припиняють розглядати хореографічні постановки за мотивами творів М. Гоголя як складову розвитку балетного театру ХХ – першої чверті ХХІ століття. Специфікою поєднання літератури та балету є взаємодія

виразних засобів кожного виду мистецтва: слово, речення, рухи, положення людського тіла, міміка. Жодна праця з історії балету не оминає теми інтерпретації творів Миколи Гоголя, адже на всіх етапах розвитку балетних вистав література певною мірою відіграє роль першоджерела лібрето. Відповідно опери, балети, традиційні драматичні вистави та експериментальні сценічні інтерпретації є окрасою багатьох театральних сцен в Україні та у світі [26, с. 120].

Фундаментальні праці балетознавця Ю. Станішевського, присвячені системному викладенню історії українського балетного театру, як-от «Балетний театр України, 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку» [45], «Балетний театр України: 225 років історії» [46], «Національна опера України. 2001-2011» [47]. Автор висвітлює балети за творами М. Гоголя, але не виокремлює їх з-поміж інших, не розглядає як самостійний феномен. Праці Ю. Станішевського важливі для розуміння контексту створення балетів за творами М. Гоголя, і так можна з'ясувати, чи поставлені вони в річищі загальних тенденцій розвитку українського балетного театру, чи є новаторськими через літературну основу.

Сучасні дослідники у дисертаціях звертають увагу на різні аспекти української національної балетної вистави, водночас побіжно розглядають балети за творами М. Гоголя, а саме: І. Климчук «Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності» [30], Л. Козинко «Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України» [27], А. Король «Жіночі образи в українських балетах» [31], Л. Маркевич «Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 роках ХХ ст.» [33], Н. Семенова «Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть» [42], П. Чуприна «Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України імені Тараса Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991–2001)» [56]. Усі дослідники дотримуються думки, що гоголівські балети є

вагомим підґрунтям хореографічної культури, а твори письменника, де відбито елементи української міфології, етнографічні аспекти і втілення особливості менталітету українців є невичерпним джерелом для інтерпретації у балетному театрі.

Серед значної кількості праць, що акцентують увагу на реалізації балетних вистав на сцені за творами М. Гоголя є наукова стаття М. Загайкевич «Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів», де авторка аналізує творчість композиторів, зосереджена на музикознавчій специфіці партитур балетів 1943–2009 рр., також прокладає взаємозв'язок балетмейстерської творчості та музики [20, с. 72]. Також у науковій статті Б. — Кокуленка «Творчість Миколи Васильовича Гоголя в театрі й танці» автор значну увагу приділяє першим втіленням творів М. Гоголя у драматичному театрі, називає лише декілька балетних інтерпретацій творів письменника, не вдаючись до їхнього мистецтвознавчого аналізу [29, с. 144]. На окрему увагу заслуговують музикознавчі праці, присвячені творчості композиторів, що створювали партитури за мотивами гоголівських творів. Серед таких — монографія Г. Полянської «Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка», де авторка звертається до реалізованих на балетній сцені музичних партитур балетів Віктора Губаренка «Майська ніч», «Зелені святки», «Запорожці», «Вечори на хуторі біля Диканьки», а також поставленого балету «Вій». Г. Полянська проаналізувала творчий доробок В. Губаренка з позиції жанрового пошуку, запропонувала періодизацію його балетної творчості; з'ясувала своєрідність українського балетного театру та особливості його розвитку у другій половині XX ст. [39, с. 156-168].

Вагомою для розкриття значення танцювальної частини в оперних виставах за творами М. Гоголя виявилася монографія Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка. Історія і сучасність». Мистецтвознавець проаналізував джерела та розвиток балетного театру України з кінця XIX до початку XXI ст., охарактеризував основну діяльність видатних балетмейстерів, репетиторів і

виконавців різних історичних періодів, а також конкретизував хореографічні сцени в гоголівських операх Автор концентрував увагу на балетні вистави, які створені за класичними та сучасними партитурами різних композиторів; мистецькі досягнення провідних артистів балету, балетмейстерів, диригентів, сценографів; аналіз творчих пошуків балетних колективів у контексті світової та європейської хореографічної культури [47].

Специфіка втілення окремих інтерпретацій творів М. Гоголя широко представлена в публіцистичній літературі. Так, Н. Каданцева у статті «Жанрові тяжіння постановок опери-балету «Вій» В. Губаренка за повістю М. Гоголя» [24] наголошує на надмірності видовищно-танцювальних впроваджень до опери-балету, в якій сюжетно-сценічні ускладнення подані поза музичними темами, і надається перевага видовищності. Розглянуто жанрово-стильові складові повісті у співвідношенні з ідеєю вистави-фантазмагорії у постановці Г. Ковтуна. Не досить чітко охарактеризовані стильові типології вистави з позиції сучасного тяжіння до видовищності. Праця Т. Чурпіти «Балет «Сорочинський ярмарок» у постановці Миколи Трегубова» [57], у якій автор відзначає, що балетмейстер у спектаклі синтезував національний український танець із класичною школою під музичний супровід композитора В. Гомоляки; відносить до недоліків вистави недоречну вільну інтерпретацію твору М. Гоголя, зайву метушню в деяких масових сценах, що порушило чітку лінію танців. Критик підкреслює ефектність і колоритність вистави, але закидає постановникові у відображенні лише зовнішніх ознак хореографічної комедії, підійшовши поверхово до гумору Гоголя та образного змісту повісті. У статті С. Щітової та С.—Капітонової «Подвійний світ «Вія» Миколи Гоголя та його відкриття в опері-балеті В. Губаренка» [59] автори зосереджують увагу на мистецьких аспектах втілення вистави, при цьому виявляють позитивні та негативні моменти усіх складових постановочного процесу (музика, хореографія, сценографія, костюми). Також рецензенти розкривають феномен фантазмагорії та її втілення в жарні опері-балеті балетмейстера; зазначають, що сценічна

постановка у створеному просторі В. Губаренка не має центру, а отже, не має звичайних кордонів – компоненти світу ніби накладені один на одного. Але авторами не проаналізовано, яким чином балетмейстер поєднав дві різних світи на сцені у виставі.

Перший балет за твором Миколи Гоголя, до якого звернулися у своїх працях мистецтвознавці, була «Майська ніч», до аналізу якої звернулися такі автори, як: М. Загайкевич («Фольк-балет») [21], С. Черненко («Хореографічна версія «Майської ночі»») [53], Л. Жиліна («Майська ніч») [18], Н. Гай («Друге життя «Майської ночі», «Фольк-балет на музику Євгена Станковича повернувся на сцену») [6], Т. Кроп (««Майська ніч» на всі часи») [31], І. Сікорська («Нове життя гоголівських персонажів») [43]. У цих працях зазначено, що основою втілення в балеті національно-забарвленої тематики є принцип широкого залучення лексичних засобів і структурно-композиційних прийомів українського народного танцю в систему класичної пластики. Однак слід доповнити наявні дослідження аналізом особливостей створення сучасної вистави відповідно до українського менталітету та нових тенденцій у хореографії.

Балет «Ніч перед Різдвом» у постановці В. Литвинова широко представлений в періодиці, зокрема це рецензії І. Шевчук «Балет-феєрія Гоголя і Станковича знову в Національній опері» [58], Л. Тарасенко «Нове життя гоголівських персонажів у репертуарі Національної опери з'явився балет-фантазія «Вечори на хуторі біля Диканьки»» [49], В. Григоренко «Національна опера поновлює балет «Вечори на хуторі біля Диканьки» на музику Євгена Станковича» [15], Т. Асадчева «Третє дихання для шедевра Гоголя: на сцену столичного театру повертається знаменитий балет» [3]. Критики підкреслюють, що після довготривалої перерви у показах вистави, оновилися декорації та костюми, з'явилося нове покоління артистів балету, балетмейстеру вдалося на новий жанр музики змінити хореографічне вирішення вистави, осучаснити новими складними елементами, але

недостатньо уваги приділено специфіці вирішення образів засобами хореографії.

У коло критичного аналізу потрапив і балет О. Родіна-Р. Поклітару «Вій»: це статті А. Архипової «Раді Поклітару – хто він, «Вій»?» (2019) [2], В. Зінченко «Вбити чи любити? «Вій» від Раді Поклітару та Київ Модерн-балету» (2019) [22], О. Чепалова «Хома Брут, або Польоти уві сні та наяву: Раді Поклітару представив у Києві свою нову постановку «Вій» у форматі 3D» (2019) [51], А. Азарової «Темна сторона білого: введіть Вій» (2020) [1]. Вистава «Вій» притягнула різні відгуки дощо хореографічного відтворення образів. Критики підійшли до серйозного філософського, культурологічного та мистецтвознавчого аналізу. Балет спонукав до розгортання дискусій щодо специфіки національного мистецтва у сучасній інтерпретації вистави, у якій постановник не відтворює деталі сюжету літературного першоджерела, а об'єднує авторські режисерсько-балетмейстерські рішення.

Так, О. Чепалов підкреслив актуальність «Вія» Р. Поклітару та наближеність до сучасності в постановці. Підтвердив, що балетмейстер відійшов від гоголівського сюжету: «Хома Брут (хоча й бурсак, але не відлюдний монах) стає сучасником хлопців та дівчат, які «відриваються» на молодіжній вечірці. Тож цілком можливо, що Хома Брут має свою дівчину. Р. Поклітару її вигадав поза сюжетом Миколи Гоголя». О. Чепалов виділив, що балетмейстер у балеті «Вій» висловив філософію М. Гоголя за допомогою емоційних хореографічних рухів та оригінальних сценічних прийомів, не використовував шаблонні прийоми в танцювальних комбінаціях, а схилявся до справжньої мови тіла, яка криється у повсякденних рухах [51].

А. Архипова робить акцент на новітніх сценографічних засобах, які підкреслюють дистанціювання від класичного ставлення до декораційного оформлення як тла для розгортання дії: великий прозорий куб «магічний нащадок Чорного Квадрата Малевича», на який проектується графіка та 3D-мапінг, стає повноцінним персонажем балету, що упродовж вистави багато разів перетворюється на спальню, місячне небо, на церкву, на нічний клуб.

А. Архипова винесла за важливе те, що постановка не сприймається як національна балетна вистава через відсутність у творі прямих етномаркерів і в лексичі, і в сценографії, і в костюмах, адже головне фокусування авторів спрямоване на український менталітет головного персонажа та містичні події, що пов'язані не лише з М. Гоголем, а й ментальними особливостями та системою містичних образів в стародавніх уявленнях українців [2].

В. Зінченко у своїй статті наголошує на авторській концепції балетмейстера, який виходить за межі літературного твору. Авторка висуває на перший план майстерність Радю Поклітару, який, на її думку, інтерпретував зміст класичних творів, доповнив його новими образами (Василина), філософсько-містичним трактуванням образу Сотника, відтворив промовисто-чуттєві сцени Панночки із ним, та невдоволенням Хоми власним існуванням, що призвело до глибокої депресії та боротьби з власною душею [22].

А. Азарова називає «Вія» Р. Поклітару «новим провокаційним експериментом». Авторка захоплена здатністю команди балетмейстера вражати сучасним несподіваним поглядом на культові сюжети, виходити за межі сюжету, «...надаючи новий оберт традиційному сенсу, не перекручуючи нитку оповіді...». «Поєднуючи модерністські психоаналітичні та постмодерністські деконструкційні підходи, Р. Поклітару вчиняє як «великий містифікатор» та філософ, використовуючи «темних демонів і міфологічні архетипи, щоб ближче поглянути на наше внутрішнє «я»» [1].

1.2. Сценічні інтерпретації літературних творів М. Гоголя.

Інтерес до театру в М. Гоголя прокинувся досить рано. Цьому захопленню сприяло раннє знайомство з вертепом — фольклорним театром із багатовіковими християнськими традиціями. Вертепні вистави Гоголь міг бачити на Різдвяні свята на Полтавщині й Чернігівщині. Стимулював його ранній інтерес до театру і творчість батька — Василя Опанасовича, який був автором комедій з українського життя і побуту, виступав як актор і музикант. Вистави ці відбувались у маєтку поміщика і мецената Д.П. Трощинського у

Кишинях. Паралельно із цим М. Гоголь рано був залучений до світу музики. Він дуже любив народні пісні, записував їх, - і це допомагало письменнику вивчати історію України. Багато українських народних пісень Гоголь використав у «Вечорах на хуторі біля Диканьки», в «Тарасі Бульбі». Серед них виділяються такі тематичні групи: колискові, любовні, обрядові, побутові. Серед багатьох пісень Микола Васильович виділив «Гречаники», «Чоботи», «Стоїть явір над водою» [8].

Письменник залишив багато цікавих теоретичних роздумів про театр і його естетичну природу, викладених у драматичній формі діалогів: «Театральний роз'їзд» і «Розв'язка «Ревізора»», названих дослідниками своєрідними додатками до «Ревізора» (І. Вишневська). Також автор прописав до найдрібніших подробиць указівки для акторів, які мали виконувати ролі в його п'єсах.

Відомі інсценізації літературних творів М. Гоголя пов'язані з видатними українськими письменниками, режисерами, акторами. Особливо захоплювався ними М. Старицький. Першою його переробкою для сцени була «Різдвяна ніч» («Ніч проти Різдва»), яку завершив у 1872 р. Протягом 80-х років він інсценізував «Утоплону» («Майська ніч»), «Сорочинський ярмарок» та переклав українською мовою комедію «Ревізор» [48].

Давню традицію має постановка п'єси «Ревізор» в Україні. Так, у вересні 1891 року, в Києві, у приміщенні театру імені Лесі Українки на вулиці Богдана Хмельницького цією виставою дебютував перший стаціонарний театральний колектив «Київське драматичне товариство», організований М. М. Федоровим (псевдонім Соловцов) [52].

У 1883 році у Київському міському театрі вийшла перша опера-колядка «Різдвяна ніч» (автор лібрето М. Старицький, композитор М. Лисенко) за повістю М. Гоголя «Ніч перед Різдом» (друга частина «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки») [48]. Самобутня режисерська індивідуальність М. Старицького, який прагнув гармонійно поєднати життєво-психологічну і поетичну правду персонажів, знайшла своє віддзеркалення в образному

колериті вистави, а також у майстерному декораційному живописі художника Ф. Красицького з його чудовими зимовими українськими краєвидами і барвистою гамою народних костюмів.

У порівнянні з гоголівською повістю лібрето дещо відрізнялося від літературного оригіналу. М. Лисенко та М. Старицький на основі традицій українського драматичного театру значно посилили жанрово-побутову сторону твору і ввели нових другорядних персонажів (Одарку, Марусю, Катрю, Грицька). Порівняно з повістю, то з опери зникли фантастичні епізоди, які у М. Гоголя займали значне місце, а дія перейшла у більш реально-побутовий вимір. Наприклад, зникнення персонажа Чорта; Солоху було зображено не відьмою, а звичайною спритною, сварливою жінкою. Чарівний політ Вакули до цариці за черевичками було замінено симфонічною картиною його сну, де парубку лише сниться його казкова подорож за подарунком для Оксани. У той час старий Пацюк нишком підкладає закоханому юнакові черевички для його вередливої коханої [47].

Натомість М. Старицький і М. Лисенко вводять у сюжет опери героїко-патріотичну лінію й типовий для українського романтизму мотив туги за козацькою славою та волею. У зв'язку з цим зазнав змін образ Пацюка. Микола Старицький свідомо дещо змінює змістовні акценти гоголівської повісті поруч із комічними персонажами - виводить героїчний образ старого козака – Пацюка, котрий ледачий, наділений даром пророцтва та любить вареники їсти, одночасно і вболіває за долю Вітчизни. Образ старого козака-запорожця показано суворим, який з жалем переживає зруйнування Січі. Образ головного персонажа опери - коваля Вакули режисер показав дещо однопланово. Різнопланові ситуації драми та взаємини Вакули з іншими дійовими особами не дають істотного розвитку образу цього героя. На фоні цього вся партія Вакули не розкриває різноплановість рис його характеру, а лише зображує різні сторони його почуттів до Оксани та їх розвиток. Подібне можна сказати і про інші образи в опері, окрім образу Оксани. Характер майбутньої нареченої у виставі зазнає трансформації, поступово змінюється від дії до дії, і автор

лібрето показує дівчину глядачеві з нових сторін впродовж усієї опери. [48, с.84].

Здійснюючи підготовчу роботу, М. Старицький, з акторами відпрацьовував кожен жест, кожную мізансцену, вимагав від них показу глибокої життєвої правди, відтворення психологічних і побутових деталей, наполягав на тому, щоб насиченість, яскравість, психологічна й побутова достовірність були в поєднанні з романтично-емоційною піднесеністю. Особливо мальовничими в цій ювілейній виставі були масові сцени. Унікальність їх полягала в тому, що на сценічному полотні різні групи персонажів, ретельно розроблені, скульптурно виразні, об'єднані цікавою мізансценою, попри масовість, вирізнялися тим, що кожен учасник мав особливі, індивідуальні риси.

Особливе місце також посідають хорові та ансамблеві сцени в опері. Хори супроводжують події та роблять підсумок тієї чи іншої сценічної ситуації, чергуються з ансамблевими епізодами, утворюючи особливий тип оперної драматургії.

І ще одним, не менш важливим, учасником дії в опері є народ. Музика народу насамперед пов'язана з колядками. Основних наспівів колядок в опері п'ять: «Ой дивнеє народження», «Чи дома, дома бідная вдова», «Добрий вечір тобі, пане господарю», «Ходив, походив місяць по небі», «Ой співали три ангели». Колядки звучать як символ радості та веселощів і стають провідним засобом музичної виразності, що вводиться для зв'язки епізодів. Наприклад, протягом усієї I дії таку роль виконується «Чи дома, дома бідная вдова?». Колядка, слугуючи лейтмотивом усієї дії, поєднує різні за настроєм сцени у єдине ціле. А ось інструментальні фрагменти в опері - увертюра, антракти, прелюдії виконують зображальну роль, також служать доповненням до вокальної характеристики персонажів, розкриваючи їх образи і психологічний стан. Вже з першої дії в опері «Різдвяна ніч» передбачено режисером дві лінії драматичної дії: непрості взаємини між ковалем Вакулою та примхливою

красунею Оксаною (це і є конфлікт опери). Друга сюжетна лінія - сатирично-комічні стосунки Солохи та її «кавалерів» [48, с. 90].

З ім'ям М. Гоголя тісно пов'язана діяльність нашого Полтавського обласного музично-драматичного театру імені М. Гоголя. Всі роки його існування в репертуарі наявні вистави за мотивами творів М. Гоголя. Ставляться музичні драми, комедії: «Одруження», «Ревізор», «Вій», «Майська ніч», «Сорочинський ярмарок» під керівництвом заслужених діячів мистецтва І. Сошевського, В. Гайсинського, В. Кашперського, О. Венецького, С.—Шевченка.

У 1995 році на сцені Полтавського обласного драматичного театру п'єсу «Ревізор» поставив режисер – заслужений діяч мистецтв України Юрій Кочевенко, який представив власне бачення гоголівського тексту, дещо осучаснене, та несподіване для глядача [52].

Вистава починається з появи на темній пустій сцені двох величезних пацюків. Вони неначе виринають зі сну городничого і щораз виростають ніби з-під землі у скрутних ситуаціях, які переживають герої твору. З народних повір'їв відомо, що пацюки сняться до негараздів, що передбачають небезпеку. Окрім того, вони ще є символом душевної нечистоти, дрібних думок, сорому, ганьби. Як відомо із тексту, герої твору дійсно опинилися в небезпеці, що спричинена їхнім способом життя. І ще одна несподіванка: городничий і усі чиновники міста збираються на нараду, одягнені у довгі нічні сорочки. З одного боку, це теж продовження сну (адже бачити нічну сорочку – до неприємних новин), а з іншого – ще одне підтвердження неочікуваності ситуації. Несподіваним у виставі є герой Хлестаков (В. Крапіва) – він не просто брехлива людина, а нікчемний, хвалькуватий, легковажний, невихований, але, на противагу, дуже спритний, наділений здатністю швидко орієнтуватися в ситуації і використовувати її для власної користі. Герою власною поведінкою вдається звернути на себе увагу чиновників, адже ті мають загальний страх. А ось слуга Хлестакова Йосип негативно впливає на оточення.

У хореографічному рішенні балетмейстер С. Мельник займалася пошуком нових танцювальних тем. Основна складність гоголівської п'єси полягала у втіленні літературних героїв на хореографічні образи. У п'єсі легкими для танцювального відтворення є гротескні образи-маски. Хореографічна мова головних героїв будується на класичному танці, а вільна пантоміма змінюється дотепними танцювальними комбінаціями. Окремі сцени об'єднані у своєрідні танцювальні картини [52].

Не менш важливим у п'єсі є художнє оформлення вистави (художник-постановник І. Клімченко). Верстові стовпи на пустій сцені на початку вистави є символом тієї довгої на задньому плані дороги до храму, якою має пройти людство до істини. П'єса М. Гоголя «Ревізор» з успіхом і сьогодні йде на сценах провідних театрів світу, зокрема в Парижі, Берліні, Дрездені, Празі, Варшаві, Відні, Лондоні.

Яскравим зразком спектаклю на основі твору М. Гоголя є опера-балет «Вій», прем'єра якого відбулася в 1984 році в Одеському національному академічному театрі опери та балету [24, с. 98]. У цій виставі закладена певна рівновага фантастичності і диявольської спокуси, у якій не вдалося вистояти герою. Лібретисти М. Черкашина-Губаренко та Л. Михайлова зробили акцент на комічній легкості ставлення бурсака-філософа Хоми Брута до церковних умовностей віросповідання. У балетмейстерському рішенні Г. Ковтуна фантастичність диявола виведена на перший план, але морально-настановчий сенс стійкості в спокусі відмежований за рахунок кантового співу бурсаків, що звучить виключно у комедійному контексті «звільнення від науки». Композитор В. Губаренко надає перевагу басовим партіям в оперних частинах твору: Сотник, Дорош, Свирид, Хома. З одного боку, це торкається звукового колориту православного ангелогласія, а з іншого - насичує характерністю бас-буффонної інверсії.

Г. Ковтун ввів у лібрето лексику бурсаків на прославу Венери і захоплення Хоми красою Панночки, що не порушує історичної правди побуту, бо вихованці відповідного духовного закладу одержували ґрунтовну

гуманітарну освіту, яка базується на античній культурі. Герой Хома захоплюється танцем-agitato Панночки наприкінці I акту, що проявляється у моторно-інструменталізованому зламі вальсового руху. Цей же вальсовий лейтмотив звучить у сцені Панночки зі сплячим Хомою, а балетне відображення Польоту Хоми з Відьмою демонструє жанрове трактування подання «мефістовальсу» на 6/8 [24, с.100].

Не можна не згадати про у відомі святкові новорічні мюзикли «Вечори на хуторі біля Диканьки» та «Сорочинський ярмарок», що мають великий успіх зацікавлення глядацької аудиторії. Це є доказом того, що магнетизм, поетичність, народність слова Миколи Гоголя й у наш час є актуальними.

У 2012 році відбулася прем'єра вистави «Одруження» у Запорізькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені В. Г. Магара [37]. Син видатного діяча театрального мистецтва В. В. Магар у процесі створення сценічної версії гоголівського одноіменного твору «Одруження», додав епізоди з першої редакції цієї п'єси, що мала назву «Женихи», а також власні листи М. Гоголя, які вдало доповнили дійство. Режисер-постановник витримав постановку саме в гоголівському стилі з виразним колоритом епохи, з комедійними героями, хвилюючим емоційним станом. Усі ці яскраві елементи вистави цілком природні, адже основна тема п'єси полягає у виборі молодого подружжя. Тут певні фрагменти не можуть відбуватися без бурхливих почуттів, сміху та допомоги магічних сил. Під час підготовки до весілля у свідомості головного героя виникає маленький сумнів – «одружуватися – чи ні?». Сваха взяла до уваги питання нареченого і розставила матримоніальні пастки. Завзяті женихи намагаються сподобатися дівчатам, деякі почали свататись. А купецька донька-красуня зітхає та має обирати того, хто вже залишився. А підступний та не зацікавлений у всьому цьому «друг сім'ї» доводить діло до логічного і водночас несподіваного фіналу. Режисеру-постановнику вдалося у виставі показати глядачу непростий шлях до «щастя». І кожен, переглянувши п'єсу, винесе з сюжету свою мораль. П'єсу приєднано до скарбниці української театральної культури [37].

Висновки до розділу I

Отже, втілення творів М. Гоголя на сьогоднішній день отримало доволі широкий та ґрунтовний аналіз, що підтверджують серйозні наукові праці. Так, наукова стаття М. Загайкевич «Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів», зосереджена на втіленні балетних вистав у музикознавчій специфіці партитур балетів 1943–2009 рр. Монографія Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка. Історія і сучасність» спрямована на аналіз джерела та розвиток балетного театру України з кінця XIX до початку XXI ст., охарактеризовано основну діяльність видатних балетмейстерів, репетиторів і виконавців різних історичних періодів, а також - хореографічні сцени в гоголівських операх. У центрі уваги критика є балетні вистави, які створені за класичними та сучасними партитурами різних композиторів; мистецькі звершення провідних артистів балету, балетмейстерів, диригентів, сценографів; аналіз творчих пошуків балетних колективів у контексті світової та європейської хореографічної культури.

У дисертаціях «Жіночі образи в українських балетах», «Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі XX – початку XXI століть», «Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України» висвітлено те, що «гоголівські» балети є вагомим підґрунтям хореографічної культури, а твори письменника, де відбито елементи української міфології, етнографічні аспекти і втілення особливостей менталітету українців є невичерпним джерелом для інтерпретації у балетному театрі.

Важливим джерелом для проведення мистецтвознавчого аналізу стали сценічні інтерпретації творів М. Гоголя в репертуарі театрів України: балет «Вечори на хуторі біля Диканьки» Є. Станковича-В. Литвинова у Національному академічному театрі опери та балету України імені Т. Г. Шевченка; музичні драми, комедії: «Одруження», «Ревізор», «Вій», «Майська ніч», «Сорочинський ярмарок» у Полтавського обласного музично-

драматичного театру імені М. Гоголя; опера-балет «Вій» В. Губаренка-Г. Ковтуна в Одеському національному академічному театрі опери та балету; балет «Ніч перед Різдвом» у Київському міському театрі М. Лисенка - М. Старицького.

Цими виставами не вичерпується все багатоманіття сценічних версій творів М. Гоголя, проте вони є гідним прикладом створення інсценізацій за мотивами його творів видатними митцями театрального мистецтва, оскільки в них транслюється позачасова актуальність гоголівських сюжетів, втілюються філософські та психологічні аспекти, зберігаються культура й традиції українського народу, поєднуються містичні, фантастичні та реальні явища. Це робить їх не тільки затребуваними в глядача, а й зумовлює розвиток українського сценічного мистецтва.

Специфіка взаємодії літератури та сценічного мистецтва обумовлена поєднанням засобів виразності кожного виду мистецтва: слово, спів, пластика, жести, міміка. Сценічний твір може майже повністю відповідати літературному, а може набувати авторських трактувань та сучасного звучання, що характерно для сьогоденного мистецтва.

РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНАЛОГІВ ТА ПРОТОТИПІВ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

2.1. Аналіз хореографічних інтерпретацій творів М. Гоголя в контексті функціонування українського балетного театру.

Діячі українського балетного театру не проходили повз письменницької спадщини Миколи Гоголя. Широкий образний діапазон його творів, глибоке українське підгрунття, органічне поєднання лірики з тонким гумором, побутових замальовок з фантастикою – все це розкрило великі можливості для виникнення оригінальних національно-забарвлених балетів. Безперечно, успіх балетної трактовки значною мірою залежить від вдалого вибору літературного першоджерела. Однак багато залежить від того, наскільки його автори (лібретист, композитор, хореограф-постановник) зуміли проникнути у зміст розповіді письменника, відтворити його індивідуальний стиль і характер образів.

Хореографічні інтерпретації творів Миколи Гоголя відіграють значну роль у розвитку українського балетного театру, ілюструючи глибокий зв'язок між літературною спадщиною автора та сценічним мистецтвом. Балетмейстерські рішення дають можливість показати глядачу як український балетний театр адаптує класичні літературні твори для висловлення сучасних ідей та емоцій через мову танцю. Це не лише зберігає спадщину М. Гоголя, але й створює зв'язок між минулим і сучасним, і так нові покоління переосмислять його творчість.

Перший «гоголівський» балет було створено у воєнні роки ХХ століття, коли Київський театр опери і балету був змушений евакуюватися до Іркутська. Балетмейстер С. Сергєєв поставив балет «Бісова ніч» (1944) за мотивами творів М. Гоголя [28]. Музику для вистави написав композитор В. Йориш, лібрето належало режисеру Д. Смоличу. Балетмейстер ставив собі за мету створити лише життєрадісну, розважальну танцювальну виставу, яка б переважно нагадувала барвистий дивертисмент, що насичений короткими

пантомімічними епізодами. Постановник використав композиційну побудову та лексику окремих українських народних танців (гопак, козачок, метелиця), органічно поєднавши їх з розвиненими формами класичної хореографії (па д'аксьон, па-де-де, варіації тощо). Особливо майстерно було поставлено чоловічі танці, у яких С. Сергєєв синтезував форми віртуозної класичної варіації з високими стрибками і технічними обертами українського народно-сценічного танцю. Окрім цього було немало винахідливих спроб об'єднати форми жіночої класичної варіації з елементами дівочих народних танців. Це займає важливе місце у партіях головних героїнь вистави – Ганусі та Горпини.

Відомий український мистецтвознавець Ю. Станішевський ставився критично до вистави балетмейстера С. Сергєєва: «Музична драматургія «Бісової ночі» була дещо фрагментарною, ілюстративною, а часом просто неоригінальною, хоча й яскраво мелодійною і щедро танцювальною. Драматургічної стрункості, завершеності бракувало й літературному лібрето, яке примушувало постановника йти шляхом відвертої розважальності.» [43, с. 373]. Також хореолог справедливо підкреслював, що далеко не в усіх танцювальних сценах прагнення С. Сергєєва реалізувалися цілком. «В його постановці було чимало наївно-ілюстративних епізодів, невдалих мізансцен і відверто карикатурних персонажів, що порушували стильову єдність вистави, вносили у балет елементи комікування і приземленого натуралізму» [47, с. 375].

Також у виставі легкі пачки балерин, прикрашені українським орнаментом існували одночасно з незграбними кожухами, натуральними глечиками, мисками; традиційні пуанти – з чоботами; розгорнуті класичні ансамблі змінювалися занадто натуралістичними пантомімічними сценами. Але, незважаючи на це, поява балету за мотивами літературних творів М. Гоголя у важкі воєнні роки мала знаменний характер. М. Загайкевич зазначила, що автор продемонстрував прагнення українських митців за допомогою гоголівських персонажів нагадати про рідну землю, її особливий аромат і красу [21, с. 69].

Подальше засвоєння гоголівської тематики чітко відображало поширені естетичні тенденції. Прикладом такого підходу є балет «Сорочинський ярмарок» на музику Г. Гомоляки (1956).

Постановка цього балету була викликом для балетмейстера М. Трегубова та колективу театру загалом, адже музичне оформлення та лібрето відрізнялися своїми особливостями. Творчі експерименти постановника передбачали синтез національного українського танцю разом із класичною балетною традицією. Сценаристи спектаклю Б. Таїров та Б. Каменькович зацікавилися комедійним сюжетом повісті, що підходив для втілення засобами пантоміми. Відтак, такі епізоди стали основою сценарію. Балетна інтерпретація одного з визначних творів М. Гоголя розповідала про кохання Парасі та Гриця, історію легендарної червоної свитки, передавала глядачеві сцени українського життя разом з колоритними картинами ярмарку, торгу циган та іншими образами. У спектаклі були яскраві масові танці, забарвлені народними пластичними інтонаціями ліричні дуети, а також сольні варіації. За правилами драмбалету, основні пантомімні епізоди були витримані в манері грубого шаржу. На основі цього композитор В. Гомоляка написав супровід шляхом фольклоризації музичного матеріалу. Зокрема, він широко використав принцип створення образної характеристики через народні танцювально-пісенні жанри [44].

Попри вищенаведене, критик Ю. Ягнич зазначав, що М. Трегубов у тісній співдружності з диригентом Є. Шехтманом значно відкоригував недоліки лібрето і музики, зумівши передати через танець яскраві комедійні образи цієї історії. Справжнім гумором була наповнена відома сутичка між Грицем і Хіврею на мості. Захопливими та виразними були такі епізоди, як зустріч Хіврі з поповичем, поява свинячої морди, історія зі зникненням коня [60, с. 4].

По-своєму нові режисерські задуми не завжди збігалися з оригінальним твором, проте були міцно вплетені в загальний сюжет вистави. Серед цікавих масових сцен вирізнявся танець циган. Національний і поетичний дух гоголівського твору відчувалися на сцені завдяки старанням низки

танцівників, які прикрасили своїх героїв типовими та правдивими рисами характеру. Артистка О. Горчакова яскраво передала поетичний та ніжний образ української дівчини Парасі, яка щиро закохалася у Гриця. А юна артистка Г.— Кириліна талановито втілила неперевершений образ злої та лайливої Хіврі.

Розглядаючи балет «Сорочинський ярмарок», українська мистецтвознавиця М. Загайкевич називала спектакль ефектним і колоритним, схвально оцінюючи яскраві масові танці, вдалі сольні варіації та ліричні дуети, що були передані національними пластичними інтонаціями. З іншого боку, дослідниця дорікала балетмейстеру тим, що він, як і композитор, пішов етнографічно-описовим шляхом розвитку сюжету, відображав образний зміст повісті поверхово. До того ж базовим двигуном історії залишалися пантомімні епізоди, що нерідко були схожі на шарж [19, с. 228].

Ю. Станішевський вважав, що цей гумористичний балет став наслідком нових тенденцій в естетичних принципах балетного театру, що супроводжували непростий процес утвердження танцювальних форм в пантомімічному балеті-драмі. У цілому ж балет «Сорочинський ярмарок» був колоритним та ефектним. Однак, репрезентуючи жанр хореографічної комедії, заснованої на літературному творі, він відображав радше її зовнішні ознаки, лише поверхово торкаючись образного змісту й соковитого гумору повісті Миколи Гоголя [46, с. 434].

Починаючи з того моменту, як видатний представник сучасної української композиторської школи приєднався до балетного театру, з'явилися нові жанри балету. У загальному жанровому комплексі музичного театру композитора відбулося взаємопроникнення ознак фольк-опери та фольк-балету, що підтвердилося спільними змістовно-драматургічними й композиційно-інтонаційними засобами.

Вже у фольк-балеті Є. Станковича «Майська ніч» (1988) на основі твору М. Гоголя балетмейстер-постановник В. Гаченко за допомогою пластично-хореографічної мови достовірно розшифрував глибокий зміст текстових шарів гоголівського задуму та пісенно-танцювального фольклорного тексту.

Головний результат оперно-балетної інтерпретації – поява нового жанрового різновиду вистави, що розкриває національні епіко-історичні та побутово-фантазійні образи. В основу хореографічної постановки був покладений принцип широкого залучення лексичних засобів і структурно-композиційних прийомів українського народного танцю в систему класичної пластики для втілення в балеті національно-забарвленої тематики. Балет був витриманий у жанрі ліричної комедії. Балетмейстер Віктор Гаченко підкреслив: «Твір Гоголя є благодатною платформою для яскравої вистави-феєрії. Я показав історію великого кохання і добра. Ми виставу завершили лагідною весільною темою, яка подарує гарний настрій кожному глядачу» [12].

Пізніше, у 1997 р. за лібрето В. Гаченка з незначними змінами здійснила свою версію «Майської ночі» балетмейстер А. Рубіна. Ця інтерпретація значно відрізнялася від версії В. Гаченка. А. Рубіна додала персонажа автора, який керував думками та діями героїв, хоча суттєвого сенсового навантаження не ніс. Сам балет швидше нагадував захоплюючу фантасмагоричну подорож, зокрема акцент був зроблений на вибагливій сценографії. Що стосується пластичного рішення – воно поєднувало елементи фольклорного танцю та класичного, а також забарвлювалися модерною пластикою. Чоловічий танець значно був насичений віртуозною технікою, жіночий та дуетні – переважно вирішувалися мовою класичного танцю [42, с.134].

У 2015 р. балет знов був відновлений у первісному варіанті, де яскраво підкреслювався гоголівський гумор, і ніжні почуття, й український колорит. Унікальності балету додавала майже постійна участь хору в усіх епізодах балету, органічно доповнюючи танцювальну дію. [43].

Слід зазначити, що творчість М. Гоголя також була представлена в західноєвропейському балетному театрі, який хоч і зі значним запізненням, але мав вплив на появу сучасних пластичних тенденцій в українському балеті. Інтерпретацію повісті «Шинель» запропонував всесвітньо відомий французький балетмейстер Моріс Бежар у 1999 р. Він черговий раз довів

актуальність проблем, піднятих українським письменником ще в середині XIX століття.[13, с.148]

Однойменний балет створено на музику Х. Ле Бара (Hugues Le Bars), всесвітня прем'єра відбулася під час гастролей трупи «Балет Бежара в Лозанні» (Bejart Ballet Lausanne). «Ця невелика за тривалістю вистава переводить гоголівську історію про сіпання «маленької людини» в категорію притчі на тему «Людина та її зовнішня оболонка». У першому пантомімному епізоді Бежар змінив постать Гоголя – автора «Шинелі» на образ його героя Акакія Акакійовича (виконавець Жіль Роман) – останній має донести до глядача сенс того, що автор написав своїм пером», – зазначає Олександр Чепалов [50, с. 87]. На початку дії перед глядачем з'являється Шевчик, який має виконати мрію головного героя. Акакія Акакійовича балетмейстер наділив почуттям поважності та радощів, адже той одягнув нове вбрання. Разом із цим, у хореографії Моріс Бежар показав жалюгідність героя. Втрата солідного одягу для Акакія Акакійовича виявилось страшною подією, яка є поштовхом до майже повного оголення героя. Єдине, що приховує його голість – це маленька ганчірка. Під час того, як на сцену виходить солідна людина в коштовній шинелі та котелку, Акакій Акакійович розлючено зриває шинель. Одягнувши її знову відчуває себе поважною особою. Відповідно, той, хто лишився без шинелі, перетворюється з жертви на злодія. Таким чином, відбувається пряма залежність миттєвих перетворень на величну особу від крадіжок шинелі. Виставу реалізовано засобами синтезованої лексики класичного танцю з елементами сучасної хореографії, з використанням ряду предметів, що набувають ознак символів-образів (шинель, перо) як показник соціальної ієрархії.

Інтерпретація теми «маленької людини» європейським балетмейстером викликає захоплюючі враження, особливо в епізодах з відтворення механічної роботи чиновників, надмірно вільного балу з дамами, у яких одна нога взута у лаковані туфлі на шпильці, інша – у пуанті. Водночас варто відмітити майстерно поставлений пантомімічний епізод Акакія з пером, що досягає

зразкових балетних монологів. Різна власна оцінка критиків та мистецтвознавців «Шинелі» у постановці М. Бежара свідчать про зацікавленість твором, багатоплановість та полісемантичність вистави [13, с. 147].

О. Афоніна стверджує: «Серед основних засобів хореографії на початку вистави була пантоміма, де письменник Гоголь втілює себе в образі Акакія. Він передає думки автора. Нова шинель наділяє радістю Акакія, її втрата залишає його оголеним. Таким чином, Бежар демонструє незахищеність та трансформацію людини з появою нового одягу. Таке вбрання символізує становище у суспільстві. Хореограф по-своєму бачить втрату шинелі героєм. Той, хто втратив новий одяг, перетворюється на злодія» [4, с. 115]. Авторка акцентує увагу на трагізмі ситуації. Трактуючи злочинну поведінку Башмачкіна після втрати шинелі, виправдовує зміст твору, що насичений містичними елементами та мотивами співчуття головному герою, пригніченій, нещасній людині.

Д. Десятерик визначив жанр твору М. Бежара як комедійний, відзначивши, що текст повісті «Шинель» М. Гоголя має насичений зміст, який дає можливість створювати різні інтерпретації. Партію Акакія Акакієвича на гастролях у Києві виконував Жиль Роман, наділений гротесковим талантом. «Історія бідного пограбованого чиновника створена сучасними «авангардними» засобами, що ускладнює традиційне уявлення про Гоголя сатирика, про Гоголя-висміювача характерів. Навіть перевтілення Акакія Акакійовича на привида показане у комедійному ключі: виконавець, роздягнений майже догола, бігає між приголомшеними добродіями і зриває з них новий одяг, навіть з шанованої персони. Фінал вибудовується за схемою прямого пострілу у зал – купа шинелей в одному колі світла, гола людина безглуздо регоче в іншому – ознака хвороби самотності, аніж «вивихнутість століття» [17], – зазначає Д. Десятерик. Не дивлячись на критику мистецтвознавця, не можемо погодитися з ним, що балет у постановці М. Бежара залишився на рівні ілюстрації «досить смішної і талановитої».

Балетмейстер виставу втілив засобом синтезу лексики класичного танцю з елементами сучасної хореографії, а додатковий ряд предметів набув ознак символів-образів. При всій багатоплановості твору Миколи Гоголя, балетмейстеру вдалося театральнo-хореографічними засобами передати основні ідеї першоджерела, досягти рівня художнього узагальнення [17].

Ще одним яскравим прикладом сучасної інтерпретації є балет «Вій» О. Родіна у постановці Радy Поклітару. Прем'єра балетної вистави відбулася у 2019 р. в Києві в МЦКМ «Жовтневий палац».

Постановник перетворив традиційний літературний твір на сучасний хореографічний шедевр. Радy Поклітару наголошував на сюжетних особливостях нової історії гоголівського твору на балетній сцені. «Сучасна сюжетна балетна вистава є клопіткою до підбору літературної першооснови. Для цього потрібно багато складових – яскрава образність, емоційність і можливість для вільного, авторського прочитання. Безсмертна повість Миколи Гоголя ідеально відповідає всім цим критеріям. Яскравість характерів, вразливе антагоністичне злиття реального та містичного світів, відсутність трактувань у балетній історії» [2].

Постановник використовує танець як мову для розповіді історій, це дозволить глядачу відчувати емоції та глибину оригінального тексту через рух. Інтерпретація «Вій» Радy Поклітару відзначається не лише віртуозністю танцюристів, але й унікальним поєднанням музики, костюмів та декорацій, і це все створює неповторну атмосферу. Музика відомого композитора О. Родіна підкреслює гоголівську сутність. Балетмейстер-постановник у співпраці з художником по костюмах Дмитром Курятою, що створив візуальний універсальний образ героїв, презентують міф про людську душу завдяки сучасним костюмам, які грають на контрасті базових кольорів-символів: чорного, червоного, білого. Радy Поклітару до самого літературного тексту ставиться з усією відповідальністю і тактовністю, стає співавтором М. Гоголя.

У балеті акцентовано на міфічному образі Панночки-Відьми. Вона показана засобами танцювального мистецтва з яскравою акторською грою.

Порівняно з твором М. Гоголя, роль Панночки-Відьми у балеті значно підсилена, адже створені виразні засоби балетного мистецтва дозволяють підкреслити особливості образу, придати йому містичність. Також, балетмейстер, створюючи хореографічну партію для героїні акцентує увагу на акторській імпровізації у синтезі з танцем модерн. Подвоєння образу Панночки як символу краси і зловісної руйнівної потворної сили, розкривається упродовж вистави. Балетмейстер Раду Поклітару долучив до сюжету вистави нового персонажа – Василису, дівчину бурсака Хоми. І взаємини між цими героями тільки підсилюють протиставлення добра і зла, світлого і темного.

У доволі відвертій сцені Сотника з Панночкою постановник показав депресивний стан головного героя на основі танцю контемпорарі з імпровізаційними тілесними дотиками, а також акробатичними підтримками у поєднанні з гімнастичними рухами. Таким чином Сотник змагається не зі злом, а зі спокусою.

Раду Поклітару вперше використовує у сценічному оформленні вистави 3D відеомапінг, який створила Ольга Нікітіна. Вся дія балету проходить на темній сцені, де центром, трансформатором подій, є величезний куб, що наділений електронним синьо-зелено-кольоровим життям мобільних світлових декорацій. Це стає не просто основою сценографії, а повноцінним живим персонажем. Глядач опиняється поза матеріальним світом і спостерігає за поведінкою слабкої людини, якою править рука невидимої сили, перетворюючи Хому на маріонетку. Раду Поклітару намагається стерти межі заложених стереотипів й умовностей. Для нього немає правил і кордонів, коли йдеться про мистецтвотворення, і коли, завдяки народженню нового музичного полотна Олександра Родіна, сюжет М. Гоголя оживає на балетній сцені. Напевно до Раду Поклітару мова пластичних рухів не мала таких різних енергетичних потоків і особистих реалістичних характеристик. Грубі, іронічні друзі Хоми – семінаристи, які по справжньому то сплять на лекціях, то із удаваною цнотою наслідують духовні настави Викладача, то сміливо бешкетують і палко кохаються. Їх відносини насичені любовною історією,

життям і рухом. Хореолог А. Архіпова зазначає, що балетмейстер вперше на сцені показав не сюжетні дії між коханцями, передані через пластику, а те, що відбувається між ними насправді – перетікання енергій. Їх руки взагалі не розмикалися на два тіла [2].

2.2. Особливості хореографічних трактувань повісті «Ніч перед Різдвом».

У 1993 році у Київському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка відбулася прем'єра комедійного балету «Ніч перед Різдвом», що викликала вподобання у глядачів. Гідна постановка, над якою довго працювала труппа, була створена балетмейстером Віктором Литвиновим, диригентом Володимиром Кожухарем і головною художницею театру Марією Левитською [15].

Балет на музику Є. Станковича «Ніч перед Різдвом» – приклад поєднання стилістичних та жанрових ознак сценічних жанрів професійного музичного мистецтва і рис фольклорного вертепно-маланкового обрядового дійства, зразок оновлення і адаптації традицій у суспільстві 80-х рр. ХХ ст. В основі балету лежить повість М. Гоголя з циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки». Балетмейстер В. Литвинов у балеті «Ніч перед Різдвом» скомбінував український фольклор та класичний балет. Головна сюжетна лінія - це зворушлива історія про кохання, перемогу добра над злом та силу віри. Зважаючи на те, сюжет повісті не знайшов свого повного втілення в оперному жанрі у плані театральності та видовищності досить, але композитор уперше в українській музиці звернувся до такого жанрового різновиду, як балет-пастиччіо, що дало можливість вільно орудувати різними стильовими пластами у музиці. Є. Станкович сформував власну концепцію задуму з естетичними критеріями втілення гоголівської образної національної поетики: передав все багатство звичаїв, вірувань, фантастики, відтворив картини сільської різдвяної ночі з щедрівками й колядками та фантастичні образи нечистої сили, небесних стихій. Мелодії у балеті пройняті власною

атмосферою розповідей Гоголя – від легкої доброї усмішки до голосного реготу, від простодушних веселощів до гострого гротеску.

Сюжет у балеті розгортається поступово. Вже у перших епізодах святкування Різдва звучать мотиви зимових обрядових пісень: «Щедрик» та «Радуйся земле». Їх майстерне опрацювання, прозорий, тембровий малюнок вводять у святково піднесену атмосферу. Відповідно, художня мова у виконанні артистів розкриває різні образи вистави, різні стильові пласти.

Балетмейстер-постановник основну увагу приділив вирішенню колоритних масових сцен і дивертисментів. В. Литвинову вдалося підібрати індивідуальні пластичні характерні рухи для головних персонажів. Для зрозумілого розкриття образів Вакули та Оксани хореограф використав класичний танець, забарвлений елементами українського танцювального фольклору. Кожна танцювальна сцена балету була підпорядкована вираженню щирих почуттів дівчини та глибокому коханню благородного коваля, який готовий виконати будь-яку примху нареченої [12, с. 258]. На окрему увагу заслуговує образ Солохи, адже вона розігрує «виставу у виставі», веде яскраву образну лінію. Солоха стає тим акторським фундатором гротеску та іронії, що закладений у музиці балету.

Ю. Станішевський зазначив: «Балетмейстер доволі вдало розробив комедійний та багатогранний танцювальний образ гордовитої Солохи, який по-різному трактували дві різні за індивідуальними акторськими здібностями талановиті танцівниці Т. Андреева та І. Бродська. Відповідно до музичної драматургії В. Литвинов показав у розвитку поведінки характер Солохи, наділивши гумористичними й підкреслено сатиричними деталями. Із кожним «кавалером» залицяльником самовпевнена й хитромудра Солоха спілкувалася по-різному, відповідно до його характеру. Саме тому завдяки пластичним малюнком і танцювальній мові були не схожі між собою дуети «сільської красуні» Солохи з динамічним химерним Чортом (віртуозну партію якого виконував М. Гончарук), із самозакоханим Чубом та метушливим Дяком» [47, с. 332].

Також балетмейстер використав ряд незвичних прийомів для балетної вистави, де Катерина II з'являлася під час балу на троні, який спускали на сцену з колосників. У партії цариці поєднується класична хореографія та сучасна пластика. Серед перших виконавиць цієї партії – Ірина Дворовенко. «Її цариця Катерина, яка серед розкішних, сяючих позолотою декорацій і костюмів танцювала зі своїми фаворитами і коханцями, віддаючи перевагу Потьомкіну. Партія цариці відкрила нові, несподівані грані ліричного таланту юної танцівниці» [47, с. 334]. Вагому роль у створенні образної структури балету відіграло сценічне оформлення, створене М. Левитською. Художниця оригінально поєднала поетичну умовність костюмів та декораційного оформлення з втіленням конкретних побутово-етнографічних елементів. Майстриня творчо підійшла до відтворення національного колориту українського села та детально оздобила імператорський палац. У хореографії та сценографії вдало використано виражальні засоби кіно: напливи, стоп-кадри, монтаж фрагментів часто досягають яскравого комічного ефекту й оригінального розв'язання фантастичних і гумористичних епізодів. На нічному різдвяному небі зірки танцюють загадковий вальс, візерунки якого нагадують мереживо, а у центрі віртуозне соло Місяця виконувала вишукана балерина. Поміж зірок літав Чорт, що викрав Місяць, - і село опинилося у темряві. На землі темними сільськими стежками блукали Чуб, Голова і Дяк, шукаючи хату Солохи. Саме життєрадісні настрої наповнював щасливий фінал спектаклю, у якому органічно поєднувалися масові народні танці, розгорнутий ліричний дует Оксани та Вакули і, поставлений у кращих традиціях поліфонічних кордебалетних композицій, мрійливий танець сніжинок. Епізод веселої вистави завершується перед глядачем такою картинкою: сільська церква, де має відбутися вінчання. Лунає весільний передзвін, і перед Оксаною і Вакулою відкривається шлях до щастя [42, с. 198].

Балетмейстерську роботу В. Литвинова було оцінено досить високо тодішніми театральними критиками. Ю. Станішевський коментував, що постановник балету пішов на сміливий експеримент. Його захопила іскриста

атмосфера колоритної комедійної вистави, яку він вирішив дуже винахідливо, з почуттям м'якого гумору, окреслила свіжими хореографічними засобами гоголівських персонажів; уважно вслухаючись в музичні характеристики героїв, створено виразні танцювальні образи кожного з них. Балетмейстер знайшов гарну пластичну фігуру для всіх акторів балетної постановки та вдало показав її протягом усієї вистави. Масові сцени святкування Різдва, змінювались епізодами комічного типу, у яких яскраво розкривалися образи героїв Гоголя: гордовитої Голови (С. Серков), боягузливого Дяка (Ю. Тарасов), розважливого Чуба (Д. Клявін), сміливого та буйного Вакули (А. Козлов), ніжної красуні Оксани (О. Філіп'єва). Такий зірковий склад виконавців головних партій забезпечив успіх перегляду вистави серед глядачів, також став запорукою поглиблення образності персонажів відповідно до власного художнього потенціалу артистів. Одночасно, вистава стала своєрідною школою акторської майстерності для багатьох артистів, які виконували основні партії у подальшому. Адже рідко де у вітчизняному театрі виконавці могли відкрити таланти [47, с. 532].

Упродовж другої половини XX – початку XXI століття балетмейстери професійних колективів України народно-сценічного танцю вдавалися до постановки вистав, що на початку XXI століття перетворилися на тенденцію. Сучасне балетне мистецтво України, перебуваючи у фазі розквіту в середині країни, отримує визнання на світовій музично-театральній сцені. Так, останні два десятиліття вважаються найбільш прогресивним етапом розвитку балетного жанру. Це пов'язано з мистецькими вдосконаленнями у балеті. Ще одним фактором впливу став ріст популярності сучасних вистав серед глядацької аудиторії. Кожного року на театральних і фестивальних майданчиках можна побачити балетні твори, які представлені мистецьким напрямом із новими баченнями музичної, хореографічної лексики, активним залученням сучасних сценографічних технологій. Варто зазначити, що соціокультурні тенденції достатньо мінливе явище, яке гостро реагує на внутрішню і зовнішню історичну та політичну ситуації, нові тенденції моди,

загальносвітові мистецькі спрямування. Зазначений процес відбувається вкрай динамічно.

У 2008 році виставу «Ніч перед Різдвом» було вдосконалено, - і це підтвердило її значення та актуальність, а також здатність балету адаптуватися до сучасних тенденцій і технічних можливостей нового покоління танцівників. На сцені Національної опери України глядачі побачили цей комедійний балет в оновленому декораційному оформленні, костюмах. Тут балетмейстер Віктор Литвинов працював з новим поколінням артистів: вдосконалив виконавську майстерність, покращив пластично-виразні та акторські здібності. У цій постановці більш підкреслений саме фантазійно-іронічний елемент (тепер жанр визначений як балет-фантазія). Даний балет є підтвердженням того, як класичні твори можуть бути переосмислені та оживлені для нових аудиторій, зберігаючи при цьому свою історичну та культурну цінність [14, с. 143].

Про популярність балету та постійне прагнення до удосконалення якості мистецьких творів Національної опери України свідчить оновлення, модернізація балету-феєрії Є. Станковича та В. Литвинова «Ніч перед Різдвом» 2015 року під новою назвою «Вечори на хуторі біля Диканьки». Назва диктує про сезонне зимове сприйняття атмосфери. Але вистава актуальна цілий рік і захоплює національним колоритом. Оновлення балету торкнулося всіх складових вистави: костюмів, декорацій, виконавців головних партій та музичного полотна. Відома співробітниця літературної частини Національної опери України Лариса Тарасенко помітила, що вистава технічно складна для виконання артистів балету, музикантів, сценографів, - все це потребує «відшліфування». Яскравість та неординарність стали запорукою чергового оновлення твору упродовж багатьох років. Позитивні враження викликає танець черевичок, які самі по собі відстукують каблучками у епізоді, коли Оксана просить від Вакули взуття цариці. Якщо раніше черевички були лише реквізитом, то тепер стали додатковим «персонажем» [49].

Майстерність В. Литвинова проявилася у створенні для кожного персонажу оригінальної хореографічно-пластичної партитури з яскравим

акторським завданням, серед яких є ліричні, гумористичні, гротескові, саркастичні, емоційні відтінки, що проявляються відповідно до сюжетних ходів, а також особливостей танцювальної технічної підготовки артистів. Балет після кожного оновлення стає ближчим до гоголівського ідеалу, що яскраво проявляється у сольних та масових сценах. Зокрема, особливим національним колоритом відрізняється сцена народних гулянь; естетика класичного танцю у поєднанні з містико-казковим характерним бігом проявилися у довершеному танці зірочок-сніжинок; мужністю та завзятістю позначена сцена Запорожців; гротескно змальований придворний бал з беззмістовною поведінкою фаворитів-лицемірів. На прем'єрному показі 2015 року головні партії виконували: Оксана – «надзвичайно зворушлива та грайлива» Тетяна Льозова; Вакула – «відчайдушно мужній» Олександр Шаповал; Солоха – «спокуслива» Тетяна Андреєва; Місяць – «витончена екзотично-неземна» Сінобу Такіта; Дяк – Микита Соколов; Голова – Владислав Іващенко, Чуб – «комічний» Олексій Коваленко; Цариця – «холодногордовита» Тетяна Голякова; фаворити Цариці – «комічно-нарцистичні» Ян Ваня, Костянтин Пожарницький, Сергій Клячин; Чорт – Віталій Нетруненко.

Досліджуючи балет В. Литвинова «Ніч перед Різдвом» 2015 року під новою назвою «Вечори на хуторі біля Диканьки», у порівнянні з попередніми виставами, помітним є вдосконалення декорацій, збільшився склад виконавців і кількість костюмів, відповідно змінилася концепція сценографічного оформлення. Композитор Євген Станкович дописав новий фінал, тому додалися масові сцени у балеті. Також балетмейстер переробив деякі частини сцен з точки зору танцювальної мови і трактовки хореографічних образів – додав характерну лексику українського народно-сценічного та класичного танцю. Особливістю Національної опери України є те, що реквізити, костюми, декорацій виготовляють традиційним для балетного театру ручним способом, що підвищує їхню цінність та підносить до рівня особливих творів мистецтва. Немало значними є аплікації та вишивки на сценічних костюмах артистів балету.

У 2022 році було продемонстровано оновлену виставу «Вечори на хуторі біля Диканьки». Попри те, що сучасну виставу колектив театру жартома називає «третім диханням», це фактично вже четверта версія (постановка 1993 року, оновлення у 2008 та 2015 роках). Балет повернувся на сцену Національної опери України після паузи. За цей період переглянули та ще оновили костюми, декорації, удосконалили хореографію. Балет не втратив своєї фантазмагоричності, образи залишилися підсилено вигадливими, гротескними. Тетяна Льозова, провідна солістка та заслужена артистка України, у третьому поновленні й щаслива знову доповнювати і втілювати у життя образ вередливої Оксани, яка чекала від коханого черевички [49].

Історія сучасних тенденцій показує, що балет «Ніч перед Різдвом» створювався різними балетмейстерами по всій Україні. Одним із прикладів є вистава у двох діях за мотивами повісті М. Гоголя створена також у Дніпропетровському академічному театрі опери та балету у 2006 році. Балетмейстер-постановник Олег Миколаїв, музика та аранжування Віталія Калинівського, сценографія та костюми Дарії Білої. Сюжет М. Гоголя залишився незмінним, хореографія, сценографія, декорації, костюми – прояв фантазії і майстерності постановника та виконавців. Лейтмотивом постановки стала ідея втілення не лише колоритних народних зимових розваг, а й фантастичних, містичних подій, що трапляються саме у різдвяну ніч. Балетна вистава стала справжнім яскравим видовищем, що передає колоритну атмосферу гоголівського твору та авторське бачення створювачів літературного першоджерела.

Проаналізувавши виставу, варто зазначити, що балет «Ніч перед Різдвом» - це приклад використання нових форм театрального танцю у фольк-балетах і фолькоперах-балетах кінця XX – початку XXI століття. У цілому балет виглядає як видовище, що спрямоване до дитячого новорічного свята, причому, у виконанні аматорів примітивним є рівень виконавської майстерності артистів. Музична основа складена з народних мелодій та пісень, що не завжди поєднуються між собою та справляють враження строкатого

полотна. Дивним є звучання музики, записане за допомогою синтезатора. З якою метою було створено неякісний супровід залишається не визначеним. Таким чином, супровід знижує загальний рівень постановки.

В основі хореографічного рішення лежить поєднання лексики українського народно-сценічного та класичного танцю, а також елементів модерної та джазової пластики, що дозволяє увиразнити загальне спрямування постановки до мюзиклів. Загальна стилістика пластики, костюмів, музичного супроводу дозволяють визначити жанр видовища саме як мюзикл, а не балетну виставу. У сучасному житті, коли панують полістилістичні тенденції, колажність, міксування, то не варто дотримуватися стильової стрункості. Однак надмірна строкатість, а часом відвертий несмак у хореографічних та сценографічних рішеннях, значно знижують загальне враження від перегляду балету. Отже, авторам Дніпровського академічного театру не вдалося вивести балет «Ніч перед Різдвом» на достойний рівень.

Іншим прикладом є вистава «Вечори на хуторі біля Диканьки» створена у 2013 року за мотивами гоголівського твору, художній керівник Ансамблю танцю «Надзбручанка» Тернопільської обласної філармонії Ігор Ніколишин. Ця вистава – одноактний балет – показана за допомогою засобів виразності народно-сценічної хореографії, вільної пластики, побутових рухів, акторської майстерності. Помітно, що окрім хореографічного складника ще вистава об'єднує творчість солістки-вокалістки та чоловічого вокального квартету «Акорд» Тернопільської обласної філармонії.

Мистецтвознавець А. Підлипський, аналізуючи виставу, зазначив, що хореографічне дійство Ніколишина досить нетипове танцювальним та сценографічним рішенням. Динамічний початок захоплює з перших танцювальних па і не відпускає до останньої хвилини. А сольні партії та дуети, темпові, технічно довершені парномасові композиції вражають винахідливістю. Дотримуючись західноукраїнської традиції граничної поваги до духовенства, І. Ніколишин відмовився від образу дяка. Постановник замінив його образом єврея, який звичний для вертепного дійства. Вистава

насичена оригінальними сценографічними знахідками. Наприклад, хореоавтор відмовився від використання традиційних мішків для переховування гостей у сцені із Солохою, замінивши їх на тканину. На фоні цього у виставі втратилася дія перетягування мішків по сцені, що досить знизило художній рівень дійства. Також розгортання подій у фінальній сцені - дарунок Вакулою чобітків Оксані виглядає дещо не яскраво на фоні масових веселощів, але це не впливає на загальне позитивне враження. Саме дійство створює святковий настрій, і засобами українського народно-сценічного танцю, побутової пластики, акробатики, акторської майстерності можна вирішити складні драматургічні завдання, створити розгорнуті вистави [40, с. 158-159].

Отже, творчість українських митців постійно популяризує літературну спадщину М. В. Гоголя, звертаючи увагу на автора як на унікального письменника свого часу та сучасності. На сьогоднішній день створено велику кількість хореографічних картин, балетів та окремих номерів за повістю Миколи Гоголя «Ніч перед Різдвом» і кожен з них вирізняється своєю оригінальністю та самобутністю. Українські хореографи, композитори, сценаристи та художники по-особливому передають зміст цього твору, зображають характер та внутрішній світ персонажів, надають їм унікальних пластичних характеристик; за допомогою декорацій та сценічного простору передають атмосферу українського села, різдвяного вечора, простодушності та щирості українського народу.

Висновки до розділу II

Спираючись на загальні тенденції розвитку балетного мистецтва, використання синтезу виражальних засобів народного та класичного танців вплинуло і на сценічні втілення творів М. Гоголя. Широкий образний діапазон його творів, глибоке українське підгрунття, органічне поєднання лірики з тонким гумором, побутових замальовок з фантастикою – все це розкрило великі можливості для виникнення оригінальних національно-забарвлених балетів.

Серед найсуттєвіших балетних інтерпретацій творів М. Гоголя – «Бісова ніч» В. Йориша (балетмейстер С. Сергєєв), «Сорочинський ярмарок» В.—Гомоляки (балетмейстер М. Трегубов), фольк-балет Є. Станковича «Майська ніч» (версії В. Гаченка та А. Рубіної), балет «Вій» О. Родіна (балетмейстер Радугу Поклітару), балет «Шинель» Х. Ле Бара (балетмейстер М. Бежар), «Ніч перед Різдвом» (балетмейстер В. Литвинов), «Вечори на хуторі біля Диканьки» (балетмейстер І. Ніколишин).

Балетмейстери втілили літературні образи героїв на сцені за допомогою засобів хореографічної виразності, вишуканої сценографії, яскравої музики, запропонувавши новаторські трактування та оригінальне бачення спадщини М. Гоголя. Знаковим балетом стала версія «Майської ночі» Є. Станковича, поставлена В. Гаченком, де вперше було представлено органічне поєднання народно-сценічного та класичного танців.

На окрему увагу також заслуговують сучасні інтерпретації. Так, в балеті «Майська ніч» А. Рубіна гармонійно поєднала класичний, народний та модерн-танець. У балеті «Вій» Р. Поклітару втілив філософію автора за допомогою рухів сучасної та класичної хореографії, а також збагатив пластику повсякденною мовою тіла. У «Шинелі» М. Бежара гоголівський сюжет втілено на сцені поєднанням лексики класичного танцю з елементами сучасної хореографії, та зроблено акцент на образи-символи. У сучасній балетній постановці «Ніч перед Різдвом» В. Литвинов підкреслив саме фантастично-іронічний елемент. Разом із цим балетмейстер-постановник втілив гоголівський одноіменний твір у хореографічному рішенні на основі складних елементів та комбінацій класичного танцю і зорієнтовано на високій техніці виконання нового покоління танцівників. Для створення образів Вакули та Оксани хореограф використав класичний танець, забарвлений елементами українського танцювального фольклору. Кожна хореографічна сцена балету залежна від вираження змінного настрою і відвертих почуттів дівчини та глибокого сердечного кохання коваля, який готовий виконати будь-яку забаганку нареченої.

Значним є те, що сценічні рішення у виставах «Ніч перед Різдвом» поєднано поетичну традицію та побутово-етнографічну образність, тонко відтворено національний колорит українського села та вишукане оздоблення царського палацу. У хореографії та сценографії вдало використовують виразні засоби кіно: напливи, стоп-кадри, монтаж фрагментів, завдяки чому досягаються яскраві комедійні ефекти.

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ

РОЗДІЛ І. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧОЇ КАРТИНИ «НІЧ ПЕРЕД РІЗДВОМ»

1.1. Основні характеристики хореографічної картини.

Тема: традиційні українські свята, боротьба добра і зла.

Ідея: показ, збереження традицій та фольклору українського народу.

Вид: народно-сценічна хореографія.

Жанр: побутовий.

Форма: хореографічна картина.

Час дії: друга половина XIX ст.;

пора року: зима;

період доби: вечір

Місце дії: країна – Україна, село Диканька, Полтавської губернії.

1 частина – вулиця, 2 частина – будинок.

1.2. Дійові особи та їх стисла характеристика.

- **Мешканці села** (12 осіб) – молоді, веселі дівчата. Ходять по селу від хати до хати, колядують, танцюють, мають передріздвяний настрій.
- **Наречена** - дивовижна дівчина, перша красуня на селі. Вона вродою відрізняється від усіх інших односельчан, ловить погляди від багатьох парубків.
- **Наречений** – молодий завзятий парубок, вправний, рішучий.
- **Солоха** – яскрава жінка середніх років, яка має відьомську сутність. Хазяйновита, приваблива, лицемірна, причаровує до себе статних козаків.
- **Козак** – батько нареченої, статний чоловік, зачарований красою відьми.
- **Чорт** – представник нечистої сили, робить злі вчинки для нареченого.

- **Дяк** - священнослужитель, багатий чоловік. Не уникнув чар незрівнянної Солохи. Йому притаманні негативні якості: хитрість, жадібність.

1.3. Лібрето.

У ніч напередодні Різдва хлопці та дівчата ходять по селу від хати до хати, колядують, танцюють. Вакула пропонує Оксані вийти за нього заміж. Дівчина ставить умову, якщо наречений подарує ті самі черевички, у яких ходить цариця, то стане його дружиною.

А у Чорта інші плани цієї ночі - вкрасти з неба місяць і здивувати Солоху, щоб отримати її прихильність. Водночас чорт створює труднощі Вакулі, щоб той не виконав мрію майбутньої нареченої. Чорт приходить на побачення до Солохи, щоб почастувати різдвяним столом. Потім на вогник приєднуються місцевий Дячок, Козак. Солоха не хоче ризикувати своєю репутацією в селі, тому ховає Чорта, Дяка, Козака в мішки. Коваль Вакула повертається сумний додому, бо без місяця не в змозі знайти черевички для Оксани. Вакула бачить у хаті величезні пакунки і вирішує навести вдома порядок перед святом. Виявляється, що в одному із мішків сидить Чорт. Сутичка між нечистою силою і ковалем завершується перемогою Вакули. Чорт вимушений допомогти нареченому знайти черевички. Через певний час Вакула повертається до Оксани та отримує згоду на одруження.

1.4. Розгорнутий зміст.

У селі Диканська пройшов останній день перед Різдвом. Настала зимова ясна ніч. Місяць величаво піднявся на небо посвітити всім добрим людям, щоб було весело славити Христа. Хлопці та дівчата яскраво одягнені в українські костюми ходять по селу, колядують, танцюють, несуть господарям радість і щастя від хати до хати. А в подяку отримують від кого мідний гріш, від кого – шматок ковбаси.

В одній із сільських хатин Оксана залишається сама, довго чепуриться перед дзеркалом і не може намилуватися собою. Дівчині не минуло ще 17

років, а на вулиці серед парубків заводять розмови про неї. Коваль Вакула заходить тихенько до неї у хату і дивується, що Оксана не може нахвалитися собою. Коли раптом, дівчина обертається і бачить біля себе коваля. Оксана суворо зупиняється перед ним, а у Вакули і руки опустилися. Вона йому безмежно подобається. Парубок пригортає дівчину до себе, хоче її поцілувати та запропонувати стати дружиною. Оксана у відповідь відштовхує його. Коваль зажурюється, адже дівчина не відповідає взаємним коханням. Тут вона підносить дзеркало й знову починає перед ним чепуритися. Вакула не може відвести очей від чарівної краси молодой дівчини. А Оксана, недовго думаючи, натякає ковалю про те, якщо наречений подарує ті самі черевички, у яких ходить цариця, то стане його дружиною.

А в цей час, в іншій хаті, Солоха любить привертати увагу односельчан і Чорта. Сама вона доводиться матір'ю головному герою Вакулі та відьмою в одній особі. За Солохою упадає багато чоловіків з Диканьки. Але цього святкового вечора відьма думає перебути сама, бо всіх значних мешканців села закликано на кутю до Дяка. Солоха у своїй хаті наводить порядки, готує смачні страви, веселиться. Але Чорт скориставшись нагодою, будує свої плани на цю ніч. Він закручує заметіль, щоб люди сиділи вдома і не заважали здійсненню його задуму. Таким чином, Чорт краде місяць з неба і вирушає в гості до Солохи, щоб зробити подарунок та отримати її прихильність. Одночасно із цим створюються труднощі для Вакули, щоб той не виконав мрію майбутньої нареченої. З іншої сторони, підступ Чорта негативно вплинув на його сподівання. На ганок будинку Солохи заметіль заносить Козака, щоб погрітися та почастувати святковим столом. Потім на вогник приходить і місцевий Дячок. Солоха не хоче ризикувати своєю репутацією, тому ховає у мішки і Чорта, і Козака, і Дяка.

Коваль Вакула повертається сумний додому. Побачивши безлад, наречений вирішує навести вдома порядки перед святом. І тут з одного мішка вистрибує Чорт. Вакула знає, що він зможе підказати як дістати черевички для Оксани. Коваль сідлає Чорта і наказує нести його до палацу цариці, яка

подарує своє взуття. Тим часом у хаті майбутньої нареченої молодь святкує Різдво, але Оксана зажурена, бо думає про свого коваля. Незабаром Вакула повертається до Оксани з черевичками, і дівчина погоджується стати дружиною. Почувши таку радісну звістку, односельчани вітають новостворену пару.

1.5. Драматургія композиції.

«Ніч перед Різдвом» за формою є хореографічною картиною.

ЕКСПОЗИЦІЯ

Вихід сільської молоді, які ходять від хати до хати колядують, танцюють, веселяться.

ЗАВ'ЯЗКА

Вихід Вакули, зустрічає Оксану та пропонує їй заміж. Дівчина натякає, що хоче черевички від цариці.

РОЗВИТОК ДІЇ

Вихід Чорта, закручує хуртовину, викрадає місяць. У своїй хаті Солоха наводить порядки, готує стіл до святкування. На різдвяний стіл завітав Чорт. Жартівливий фрагмент танцю нечистої сили. В гості приходять по черзі Дяк і Козак. Солоха танцює з кожним гостем. Вакула разом із Чортом летить до цариці.

КУЛЬМІНАЦІЯ

Вакула приходить до Оксани з черевичками і вона погоджується стати дружиною.

РОЗВ'ЯЗКА

Загальний радісний танок односельчан із молодятами.

1.6. Музичний аналіз

Хореографічна картина «Ніч перед Різдвом» супроводжується народними мелодіями в обробці Національного Оркестру Народних інструментів.

Весь музичний матеріал складається з 360 тактів.

Загальне звучання - 10 хвилин 28 секунд.

Вступна частина (00:00-00:22)

Складається з 4 тактів, триває 22 секунди.

Музичний розмір: 4/4.

Лад – мінорний.

Темп – grave (повільний темп).

Динаміка: forte.

Вступна частина звучить велично. В основу покладено мотив народних українських пісень, на першому плані добре чути цимбали, струнні інструменти, що надають легкості початку композиції.

Колядка «Ой сивая та і зозуленька» - (00:22-00:54)

Складається із 12+6 тактів, триває 32 секунди.

Музичний розмір: 3/4.

Лад: мажорний.

Темп: moderato (помірний).

Динаміка: від mp до f.

Музика народними мотивами дає зрозуміти глядачу, що діїства в композиції відбуваються взимку напередодні Різдва (12т). Хор під супровід симфонічного оркестру виконує святкову колядку (6т).

«Метелиця» - (00:55-02:40)

Складається з 36 + 8 тактів, триває 1 хвилину 35 секунд.

Музичний розмір: 4/4.

Лад: мажорний.

Темп: lento (повільно), animato (жвавий), adagietto (дуже повільно).

Динаміка: crescendo, piano.

Початок музики animato заворожуючий (6+2+4+4т), crescendo. На останній такт вступу змінюється темп мелодії - lento. Основна тема мелодії в оркестровому супроводі підкреслює веселий настрій виконавців, переважають струнні інструменти, синкопований ритм, акцент на слабку долю (36т). Далі

змінюється характер мелодії: мінорний лад, *piano*, темп - *adagietto* - залігована частина (8т.).

Лірична мелодія – (02:41-03:17)

Складається з 20 тактів, триває 36 секунд.

Музичний розмір: 2/4.

Лад: мінорний.

Темп: *andante moderato* (помірний), *largo* (протяжно).

Динаміка: *piano-forte*.

Хвилюючий характер музики, залігована гра симфонічного оркестру, в основі духові та струнні інструменти.

Мелодія заметіль – (03:18 – 03:53)

Складається з 12 тактів, триває 26 секунд.

Музичний розмір: 4/4.

Лад: мінорний.

Темп: *moderato* (стримано рухливий), *ritenuto* (поступове сповільнення).

Динаміка: *fortissimo*, *piano*.

Мелодія починається звуками хуртовини: темп *moderato*, динаміка *fortissimo* (7т.), а далі на перший план виходить духовий інструмент асоціює кроки по снігу - *piano*, *ritenuto* (5т.).

Українська полька - (03:54 – 04:42)

Складається з 24 тактів, триває 58 секунд.

Музичний розмір: 4/4,

Лад: мажорний.

Темп: *allegro moderato* (помірно швидкий).

Динаміка: *forte* – *piano*.

Легкий характер мелодії з акцентами на 1т, 3т, 5т, 7т. Далі основна тема мелодії доповнюють звучання струнні інструменти (8т), і повторюється частина мелодії як на початку польки (8т).

Стукіт у двері – 2 с.

Полька-трійка – (04:44-05:08)

Складається з 32 тактів, триває 26 секунд

Музичний розмір: 2/4.

Лад: мажорний.

Темп: *vivace* (стримано швидкий).

Динаміка: *forte* - *mezzo forte*.

Легкий темп, акцентований ритмічний малюнок - *forte*. Яскраво чути гру віолончелі та скрипок - *mezzo forte*, темп стримано швидкий.

Неочікуваний стукіт у двері – 2 с

Мелодія козачка – (05:10 – 06:05)

Складається з тактів, триває 55 секунд

Музичний розмір: 2/4.

Лад: мажорний.

Темп: *andante moderato* (стримано помірний).

Динаміка: *mezzo forte*, *piano*, *forte*, *crescendo*.

Синкопований ритм мелодії з акцентом на слабку долю (8т - *mezzo forte*, 8т – *piano*, 4т – *forte*, 8т – *crescendo*).

Стукіт у двері – 2 с.

Мелодія гопака – (06:07 – 06:46)

Складається з 32 тактів, триває 39 секунд.

Музичний розмір: 2/4.

Лад: мажорний.

Темп: *allegretto* (помірний).

Динаміка: *crescendo*, *rinforzando*.

На початку мелодії чітко звучать цимбали – *crescendo* (16т.). Починаючи з 16 такту яскраво підключаються скрипки, потім додаються духові інструменти – *rinforzando*.

Полька – (06:47- 10:28)

Складається з 117 тактів, триває 3 хвилини 40 секунд

Музичний розмір: 4/4, 2/4

Лад: мажорний.

Темп: *presto* (жвавий), *moderato* (стримано швидкий), *rallentando* (сповільнений), *largamente* (широко протяжний), *prestissimo* (дуже швидко).

Динаміка: *mezzo-forte*, *crescendo*, *piano*.

Мелодія у супроводі цимбал та смичкових та духових інструментів починається з затяжних акордів - *mezzo-forte* (4т). Далі звучить основна тема мелодії, жвавий темп, *crescendo* (8т). На перший план виходять духові інструменти, темп – *moderato* (4т.). Далі на першому плані звучать смичкові інструменти та цимбали (8т.).

Змінюється музичний розмір 2/4, на першому плані соло сопілки – *piano* (60т). Після 4 величних акорди – *crescendo*, змінюється музичний розмір 4/4. Темп мелодії - *rallentando*, *mezzo-forte*, духовий інструмент підкреслює акцент на слабку долю (2т.). Наступний затяжний акорд – *largamente*.(1т.). Варіація основної теми мелодії – *rallentando*, *forte* (4т.). Далі змінюється темп та динаміка мелодії -*presto*, *crescendo* (8т.). На останні 2 такти темп – *prestissimo*.

1.7. Костюми (зображення та опис).



Костюм нареченої дівчини (солістка): жіноча сорочка вишита білим по білому, оздоблена червоно-чорними візерунками та мережками. Рукава

зібрані у збірку зверху і знизу. Спідниця пошита з напіввовняної домотканої тканини, прикрашеною стрічками, вовняними смужками або цікавим видом аплікації - «перцями». Ошатний білий фартух декорований вишивкою і мережками. Корсетка має знизу м'які фалди і прикрашалися вишивкою, тасьмою, гудзиками. На голові дівчини вінок з барвистими стрічками. Зачіска - дві заплетені коси. Прикраси яскраві: намиста, дукачі. Взуття - шкіряні чорні чобітки.



Костюм нареченого (соліст): чоловіча сорочка тунікоподібного викрою з прямим глибоким погрудним вирізом і вузьким коміром-стійкою, який зав'язується на червону стрічку. Сорочка заправлена у широкі штани (шаровари). Святкові шаровари шили з фабричної щільної однотонної тканини. На талії шаровари кріпилися поясом, який одночасно був прикрасою, так як його ткали з різнокольорових ниток красивими візерунками. Верхній одяг - суконна свита, оздоблена золотистою вишивкою на комірі, на рукавах та попереду по довжині. Додатковим є червоний пояс з фабричної тканини.

Головний убір - висока сіра смушкова шапка. Взуття – «чирики» чоботи з м'якими невисокими халявами.



Костюм Солохи: додільна сорочка з рукавами уставкового типу. Верх станка сорочки виготовлено з трьох полотнищ і пришитий до нього уставками, навколо шиї зібрано в густі збори, які обшиті вузькою смужкою полотна лиштвою. До уставки пришите широке полотнище рукава, попередньо зібраний верхній край дрібненькими, фігурно викладеними зборками пухликами, способом стягування двома рядами ниток. Вишивка на сорочці розміщена на уставках, підпліччі, манжетах (чохлах) і подолі. Композиційно орнамент сорочки розташований суцільно по всьому полю рукава. Колористична гамма вишивки поєднана з червоним, коричневим, зеленим кольорами. Унікальністю полтавської вишивки є поєднання рослинного та геометричного орнаментів: «дубове листя», «калина», «рожі», «ягідки». Плахта з великими клітинами пов'язана на поясі. Поверх плахти у вигляді прямокутного шматка вовняної тканини - своєрідний фартух-запаска. Пояс – червоного кольору з поздовжніми смугами середньої ширини. Нагрудний одяг

являє собою корсетку — безрукавку на підкладці, виготовлена з ситцевої тканини високим станком і «вусами» на спині з відрізним, рисованим в талії (зіібраними в дрібні складки-зборки) станком. На грудях корсетка прикрашена плисом та викладеним оксамитовим орнаментом вазонного типу, розташованим симетрично. Прикраси – коралі «справжні» та штучні. До коралів відносяться: «локшина» або «колюче» намисто, яке складалося з маленьких вузьких коралових трубочок. Крім коралів, є скляне намисто: біле, блакитне, зелене, жовте, червоне, бурякове, вишневе.

Головний убір – м'який очіпок, який обмотаний хусткою і попереду зверху зав'язаний вузлом. Взуття - жіночі червоні чобітки сап'янці з м'якими невисокими халявками без оздоблення.



Костюм селян (жіночий): довга додільна біла сорочка з домотканої бавовняної тканини. Вишивка полтавського типу червоно-чорним орнаментом в етнічному стилі. Рукава довгі уставкові, відносно широкі з вшитою ластовицею. Низ рукава густо призібраний на нитку. Корсетка з сірого габардину на підкладці. Вишивка виконана в етнічному у вигляді дерева життя

чорними нитками. Позаду корсетки лінія талії відрізна, злегка завищена. Нижня частина спинки зібрана складками і завершується невеликим шлейфом. Низ карсетки і край пройми прикрашені чорними оксамитовими смугами. Спідниця з домотканої тканини зі смугастим принтом етнічного орнаменту. Нижня спідниця виготовлена з білої бавовняної тканини, знизу оздоблена білим мереживом. Фартух з бордового габардину з яскравою етнічною вишивкою. Пояс домотканий. Прикраси: червоні коралі з монетами, дукачі, червоні сережки. Головний убір – очіпок, поверх нього зав'язана вовняна хустка у квітковий принт. Взуття – червоні шкіряні народно-сценічні черевики.



Костюм селян (чоловічий): біла сорочка шита з лляного полотна. Рукава широкі. Пазушка і край рукавів прикрашено вишивкою червоно-чорного кольору. Шаровари виготовлені з вовняного полотна синього кольору. Пояс-кушак зроблений з домотканого полотна червоного кольору. По краю кушак прикрашений китицями та традиційною вишивкою Полтави. Верхній одяг – довга свита з домотканого грубого сукна брунатного кольору. Взуття – червоні шкіряні народно-сценічні чоботи. Головний убір – сіра шапка зі штучного хутра.



Костюм Чорта: чорний гольф з лайкової тканини зі вставками штучного хутра на рукавах, на плечах, на ділянці грудної клітини. Однотонні вузькі штани чорного кольору із бавовни. На талії прикріплений довгий «хвіст» на резинці. Головний убір - кудрява перука з червоними різками. Взуття – чорне балетне взуття.



Костюм дяка: довга сорочка з льону, яка має пазушку - невеликий розріз спереду, прикрашений вишитими візерунками, що є характерною рисою українського національного одягу. Свита або каптан – довгий верхній одяг,

подібний до пальта, який виготовлений з вовни синього кольору. Поясний одяг - вовняні штани, що одягнені під сорочку, Важливою деталлю костюма є пояс жовтого кольору, який яскраво оздоблений оранжевою вишивкою. Взуття - прості постоли.



Костюм Козака: біла сорочка з домотканого полотна тунікоподібного крою. Рукава широкі, зібрані у манжет. На поликах, комірі, пазушці та манжетах сорочки оздоблено вишивкою. Широкі шаровари пошиті із сукна синього кольору. Холоші шароварів не заправлялися у чоботи, а прив'язувалися зав'язками поверх чобіт. Пояс довгий, широкий, червоного кольору, виготовлений із шовку, кінці прикрашені китицями. Верхній одяг – катанка, виготовлена з домашнього сукна, прямоспинного крою. Прикрасою є дерев'яні гудзики. Головний убір – чорна шапка соболина шапка княжого типу. Взуття – чорні чоботи пошиті з юхти і мають високі халяви.

1.8. Реквізит (зображення та опис)



Дерев'яний стіл з накритий вишитою скатертиною.



Тканинна мішковина



Взуття, яке носить цариця

1.9. Світлова партитура

00:00-00:22 - темна сцена, фонове зображення- зорі та місяць.

00:22-00:54 - поступово сцена освітлюється при цьому зберігається приглушений синій колір .

00:55-02:13 - верхнє освітлення сцени блакитно-білим кольором.

02:15-02:41 - фонове світло сцени – сіре; контрове освітлення – рожеве.

02:42-03:17 - до попереднього освітлення додається моделююче світло- біле.

03:18-03:54 - фонове освітлення сцени чорного кольору з місяцем, верхнє прожекторне світло блакитного кольору.

03:55-06:06 - основне освітлення сцени жовтого кольору.

06:07-06:46 - основне освітлення синього кольору; контрове – білого кольору.

06:47-07:20 - фонове світло сцени сірого кольору; контрове – червоне світло.

07:21-09:20– основне освітлення сцени рожевого кольору.

09:21-10:28 – основне світло блакитного кольору, контрове – рожевий колір.

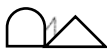
РОЗДІЛ II. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КАРТИНИ «НІЧ ПЕРЕД РІЗДВОМ»

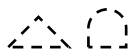
Умовні позначення

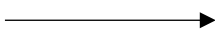
Парубок Вакула		обличчя	Солоха		обличчя
Дівчина Оксана		обличчя	Дяк		обличчя
Чорт		обличчя	Козак		обличчя

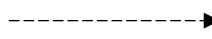
 1,2,3,4,5,6 - інші дівчата і хлопці, які стоять відповідно до порядково

 1,2,3,4,5,6 номеру

 - часники тримаються в парі за руки

 - позначення місця, на якому учасники опиняться після переміщення

 - основний напрямок переміщення учасників на певний такт

 - напрямок переміщення учасників на наступний такт

 - рух учасників навколо себе

 - рух учасників по невеликій дузі

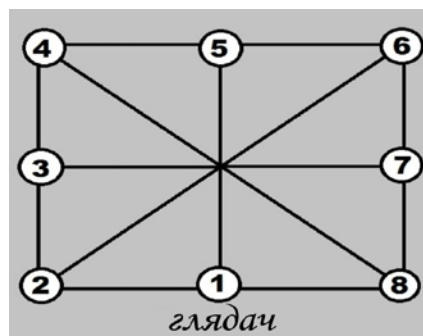
 - рух учасників по загальному колу за годинниковою стрілкою

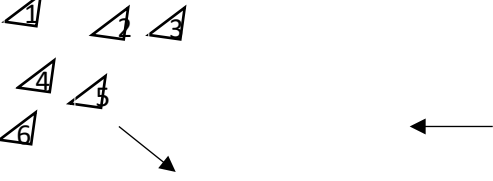
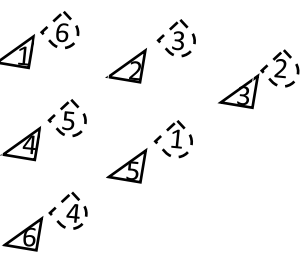
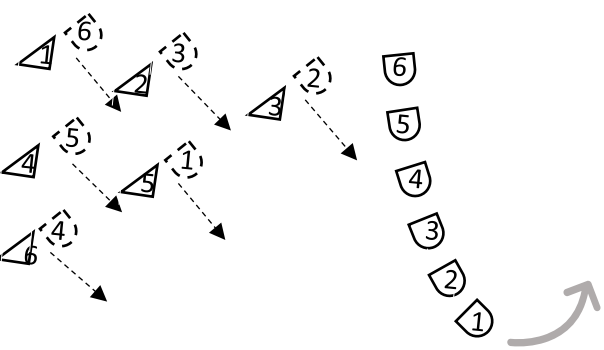
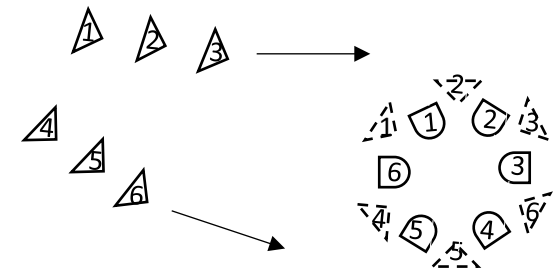
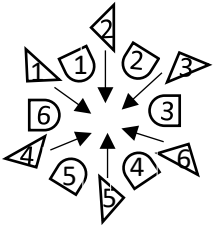
 - рух учасників по загальному колу проти годинникової стрілки

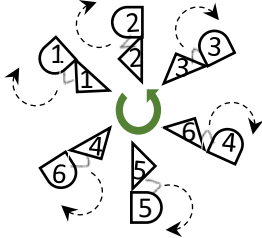
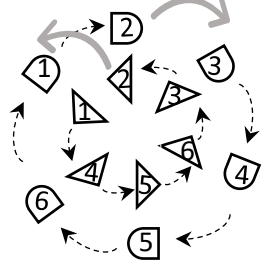
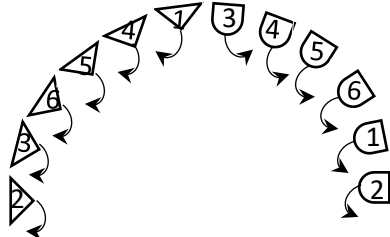
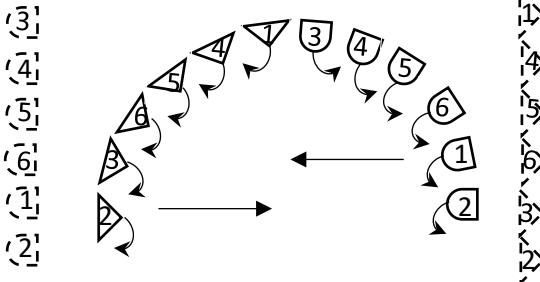
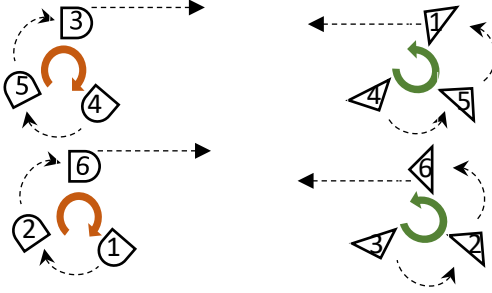
 - хід з просуванням в оберті

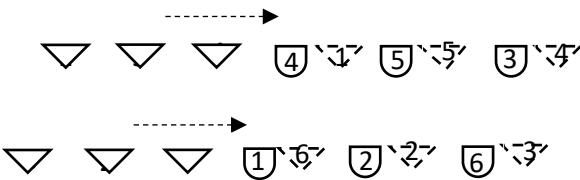
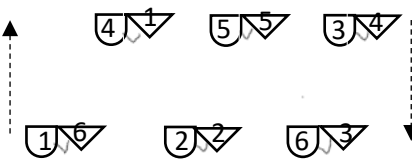
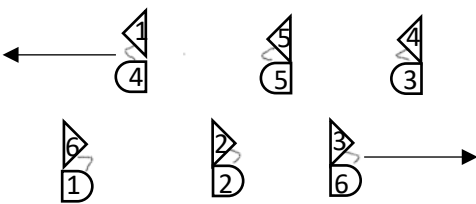
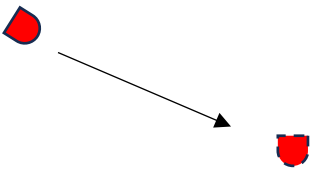
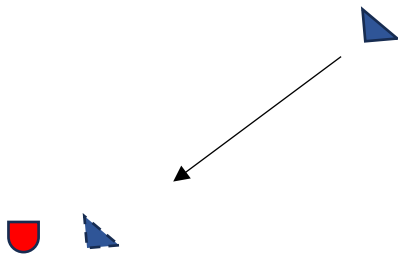
 - стіл

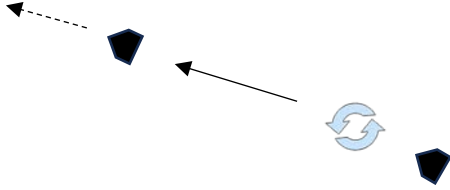
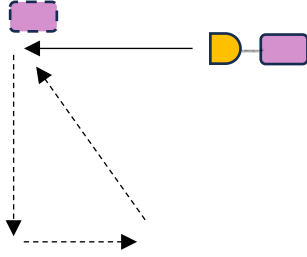
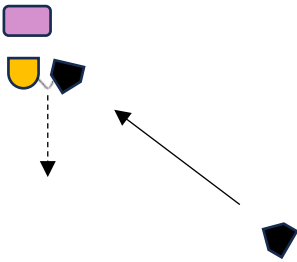
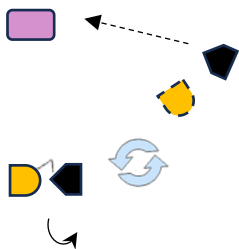
Точки залу

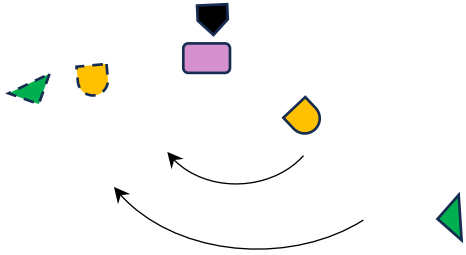
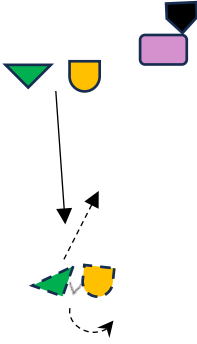
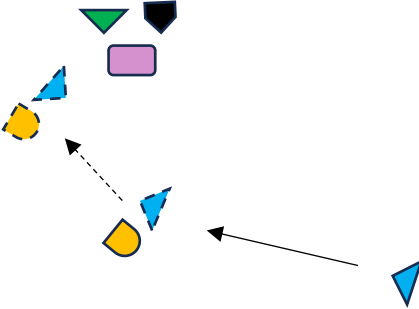
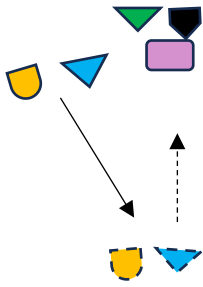
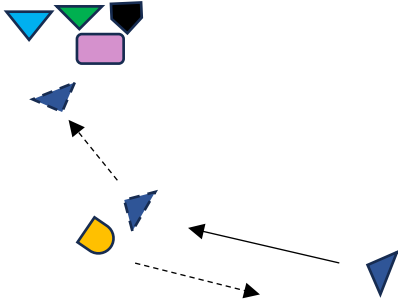


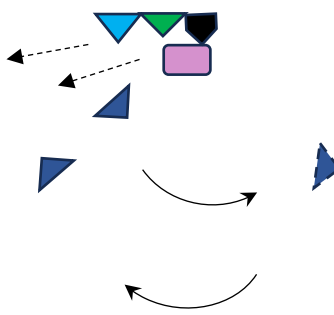
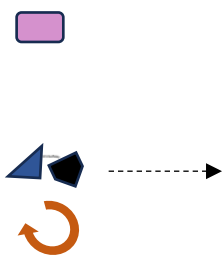
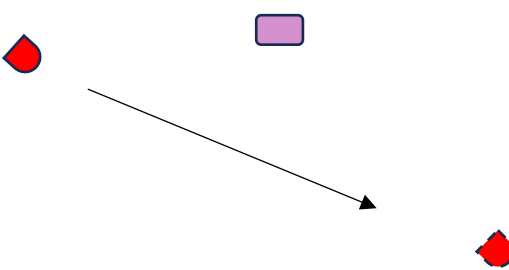
2.1 Графічне зображення танцю	2.2 Опис хореолексики
Експозиція Музичний розмір 2/4	
 Мал.1	1-4т. – пуста сцена - вступ, усі учасники знаходяться за кулісами. 5-7т. – з правого боку самі по собі виходять хлопці звичайним кроком, а з лівого боку – дівчата. Учасники між собою говорять, жартують в імпровізаційному характері.
 Мал.2	8т. – усі дівчата повертаються в т.№8. 9-14т. – учасники стоять на місці, співають колядку разом.
 Мал.3	15-19т. – хлопці будують на місці дві лінії, а дівчата поступово шикуються одна за одною та бігунцем по діагоналі рухаються в т.№8 – утворюють коло.
 Мал.4	20-24т. – дівчата виконують оберти навколо себе, а хлопці двома трійками бігунцем підбігають до дівчат в коло.
 Мал.5	25-26т. – хлопці боковим припаданням з лівої ноги по Vпоз. просуваються в центр; дівчата виконуються припадання на місці. 27-28т. – хлопці стають у пару подають ліву руку дівчині, а іншу руку за талію; дівчата довертаються правим плечем до глядача.

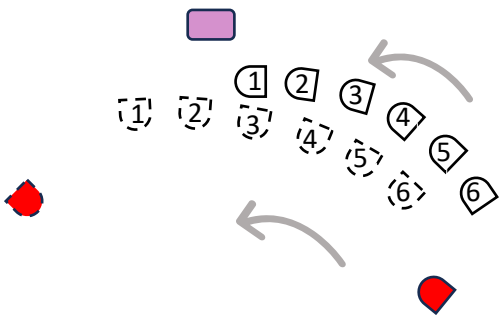
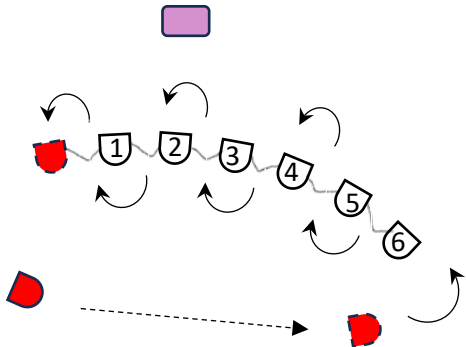
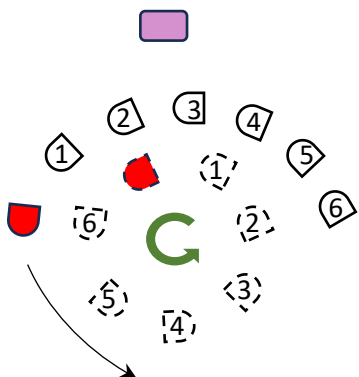
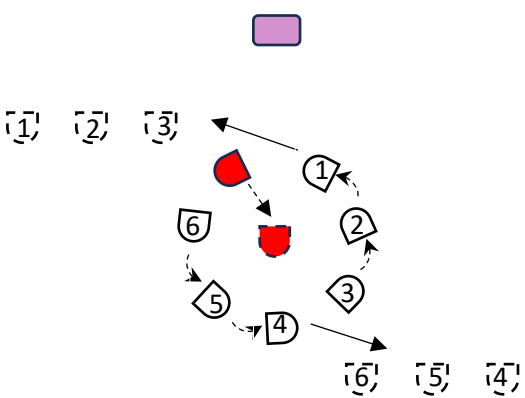
 Мал.6	29-32т. – усі учасники в парах бігунцем рухаються по колу проти годинникової стрілки. 33-34т. – оберт у парах за годинниковою стрілкою.
 Мал.7	35-38т. – дівчата змінюють напрямок та рухаються в т.№8 бігунцем одна за одною, а хлопці продовжують рух бігунцем по пів колу в т.№2. Усі учасники шикуються в одне півколо.
 Мал.8	39-40т. - обертання виконавців навколо себе від центру, відповідну руку тримати в I позиції, і завершують обличчям до центру. 41-44т. - учасники виконують <i>sissonne</i> в правий бік в оберті при цьому імітують гру сніжками.
 Мал.9	45-48т. – зміна сторонами: дівчата рухаються бігунцем в т.№3 і піднімають руки у III позицію, а хлопці бігунцем рухаються в т.№7 і трішки нахиляють корпус вперед.
 Мал.10	49-56т. – учасники формують 4 кола, з'єднують руки по центру в III позиції, рухаються бігунцем у певному напрямку. 57-60т. – учасники змінюються сторонами: хлопці рухаються один за одним бігунцем в т. №3, а дівчата – в т. №7, рр у II позиції.

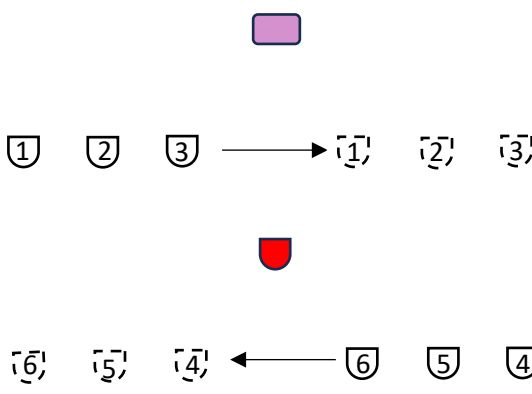
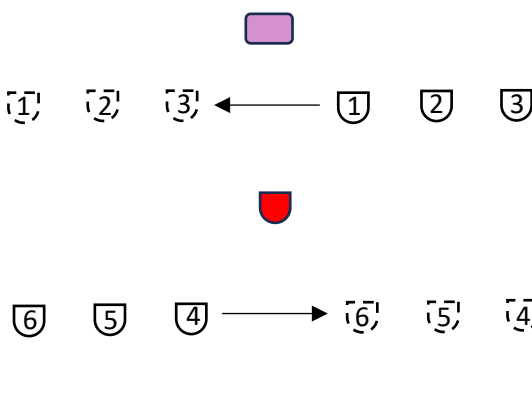
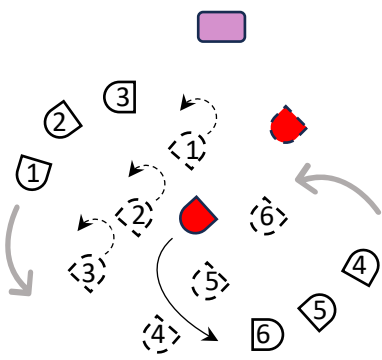
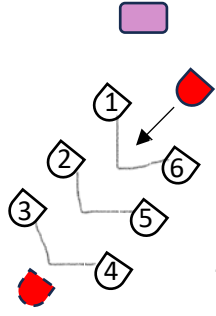
 Мал.11	61-64т. – хлопці виконують 4 вихилясника з правої ноги, одночасно дівчата – 3 вихилясники з лівої ноги і <i>sisso</i>не оберт в лівий бік. 65-68т. – дівчата виконують тиночок на пп, імітують холод на плечах; одночасно хлопці бігунцем підбігають до партнерши з лівої сторони.
 Мал.12	69-73т. – галоп - хлопці рухаються вправо, а дівчата – вліво. 74-77т. – усі виконавці тримаються парами і змінюються лініями. 78-79т. – усі виконують 3 голубці на місці в т.№1.
 Мал.13	80-84т. – перша лінія парами уходять бігунцем за праві куліси, а друга лінія парами – за ліві куліси.
Зав'язка Музичний розмір 2/4	
 Мал.14	85-92т. – з правої верхньої куліси повільним простим кроком виходить Оксана на центр сцени. Дівчина в імпровізаційному характері чепуриться.
 Мал.15	93-96т. – з лівої верхньої куліси простим кроком виходить Вакула, вітається з Оксаною. Оксана в імпровізаційному характері красується, милується перед умовним дзеркалом. 97-100т. – Вакула в імпровізаційному характері показує свою любов до дівчини та пропонує одружитися.

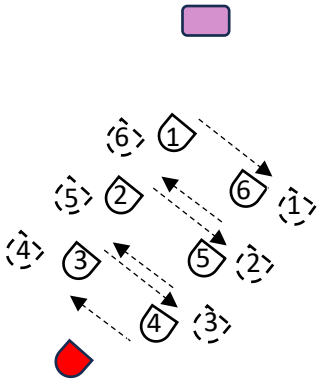
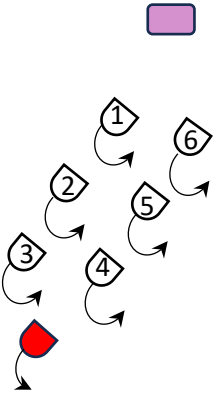
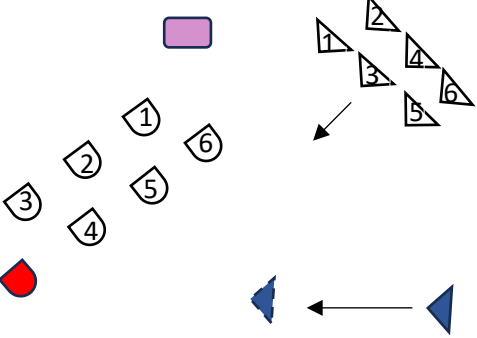
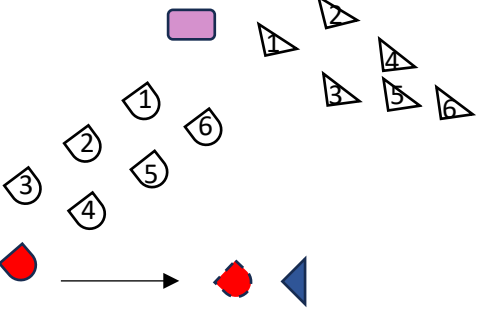
Мал.16 	101-104т – Оксана через припадання рухається в т.№7, виконує вихилиасник. 105-108т. – пара сценічним кроком рухаються в т. №8 та повністю уходять за куліси.
Розвиток дії Музичний розмір 4/4	
Мал.17 	109-112т. – з лівої нижньої куліси обертанням виходить чорт, в імпровізаційному характері створює заметіль. 113-116т. – маленькими кроками на Пп рухається в т.№4 і краде місяць.
Мал.18 	117-128т. – з лівої верхньої куліси виходить Солоха дрібними кроками, виносить стіл, показує підготовку святкової вечері. 129-136т. – Солоха кроком на каблук рухається на центр сцени та виконує на місці 2 тинка та 2 припадання. 137-148т. – Солоха рухається боковим кроком з обертом в т.№7, підходить до столу і наводить порядок на ньому.
Мал.19 	149-157т. - з лівої нижньої куліси виходить Чорт на сцену та бігунцем рухається в т.№4 до Солохи. 158-165т. - Чорт і Солоха у парі рухаються на центр сцени.
Мал.20 	166-173т. - оберти у парі на місці рухом польки. 174-182т. - оберти у парі рухом польки з просуванням проти годинникової стрілки. Чорт ховається під стіл.

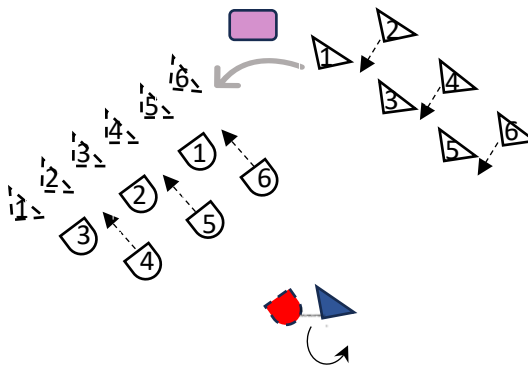
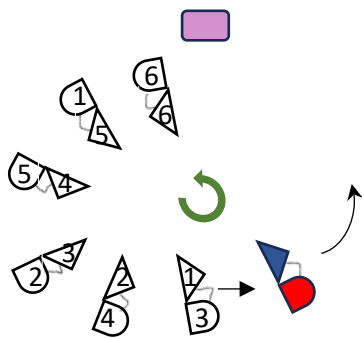
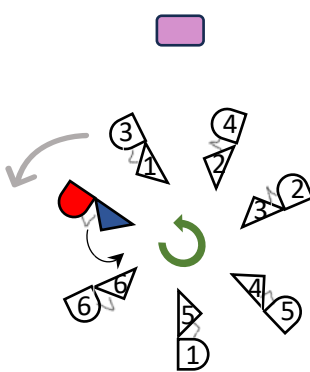
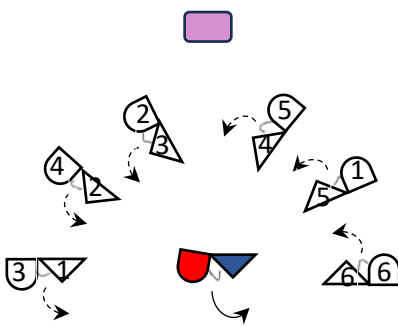
 Мал.21	183-198т. - з лівої нижньої куліси виходить Дяк, спокійним кроком проходить по нижній частині сцени і зупиняється біля столу. Одночасно Солоха зустрічає гостя та пропонує пригоститися смаколиками.
 Мал.22	199-202т. - Дяк і Солоха звичайним кроком просуваються вперед. 203-206т. - Солоха на місці виконує 1 вихилясник і releve по V позиції (повт. з правої та лівої ноги). 207-210т. – у парі Солоха і Дяк виконують припадання на місці по VI поз. та оберт у парі. Гість ховається у мішок.
 Мал.23	211-218т. - з лівої нижньої куліси виходить Козак, потрійним кроком з каблука просувається в т.№4 до Солохи. 219-222т. - Козак вітається з Солохою. 223-230т. - господиня запрошує гостя до столу та пропонує почастувати.
 Мал.24	231-234т. - Солоха та Козак звичайним сценічним кроком просуваються на центр сцени. 235-242т. - Козак виконує високий тинок в т.№2, а Солоха виконує оберти припадання навколо себе, рр у ПП allonge. Потім гість ховається в мішок.
 Мал.25	243-244т. - 2 затяжних акорди – з лівої нижньої куліси виходить Вакула звичайним кроком, голова трішки опущена вниз. Солоха дрібним кроком підбігає до гостя, обіймає, гостинно зустрічає.

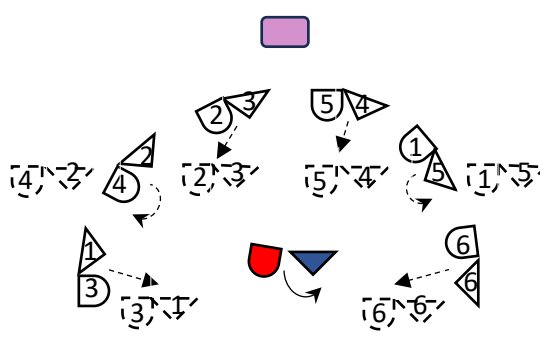
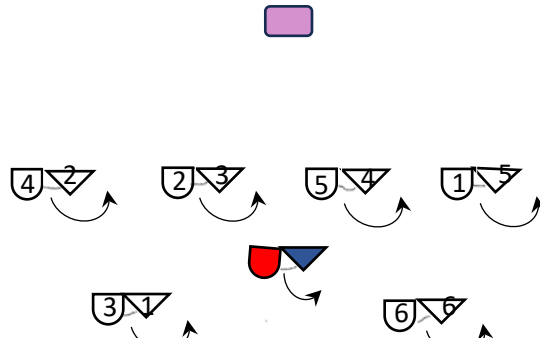
 Мал.26	245-246т. - 2 зтяжні акорди- Вакула сідає за святкового стіл, а Солоха виходить за кулісу в т.№8 247-250т. - Вакула бігунцем пробігає пів колом із зупинкою в т.№7, т.№4, рр на талії. 251-253т. - Вакула наводить порядки: переставляє по черзі мішковини. Звідти вистрибують Дяк, Козак і в хаотичному напрямку тікають за куліси.
 Мал.27	254т. - з-під столу вистрибує Чорт. Коваль хапає його за хвіст, бо той намагається втекти. 255-256т. - Вакула виконує 4 тинка з подвійним ударом всієї ступні правої та лівої ноги просуваючись вперед, а двома руками тримає за хвіст нечисту силу. Одночасно Чорт виконує біг на місці з високим підніманням ніг назад. 257-258т. - коваль закручує навколо себе Чорта та стрибає йому на спину.
 Мал.28	259-260т. - Чорт із Вакулою бігунцем пробігає повне коло по сцені, у цей час коваль в імпровізаційному характері розповідає про черевички від цариці. 261-262т. - Вакула зістрибує з Чорта та разом убігають за куліси в т.№7.
 Мал.29	263-264т. - з правої верхньої куліси Оксана рухається бігунцем по діагоналі в т.№8, виконує на місці tombe з правої ноги та кличе дівчат до хати.

 Мал.30	265-266т. - дівчата одна за одною рухаються бігунцем по пів колу, рр на талії, разом із ними Оксана. Усі учасники довертаються обличчям в центр, III поз. ніг, а Оксана – в т.№8.
Музичний розмір 2/4	
 Мал.31	267-278т. - дівчата на місці виконують півоберти корпусом по III поз. ніг, рр на талії, милуються майбутньою нареченою. Оксана виконує комбінацію №1 (дод.1). 279-284т. - дівчата беруться за руки та піднімають у III позицію, а Оксана бігунцем рухається до дівчат в т.№8. 285-290т. - Оксана виконує шен навколо кожної дівчини.
 Мал.32	291-299т. - усі дівчата тримаючись опускають руки вниз, одна за одною рухаються зальотним кроком по колу проти годинникової стрілки.
 Мал.33	300-302т. – дівчата трійками зальотним бігом розходяться на дві лінії, рр на талії. Перша лінія рухається в т.№7, а друга- в т.№3. Оксана зальотним бігом - на центр сцени.

 Мал.34	303-305т. - дівчата виконують 3 тинка, нахил тулуба вбік. Перша лінія починає з лівої ноги, а друга- з правої ноги, прр на талії. Оксана виконує комбінацію № 2 (дод.1) 306-308т. - дівчата зальотним кроком з двома притупами однією лінією змінюють сторони обличчям на глядача, корпус трішки нахилений в напрямку руху. Перша лінія рухаються в т.№3, а друга – в т.№7. Оксана продовжує виконувати комбінацію № 2 (дод.1)
 Мал.35	309-311т. - дівчата повторюють комбінацію як в 303-305т. з іншої ноги. Оксана продовжує виконувати комбінацію №2 (дод.1)
 Мал.36	312-317т. – дівчата зальотним бігом з подвійним притупом рухаються одна за одною, будують дві лінії по діагоналі, та довертаються обличчям в т.№2. Оксана зальотним бігом з подвійним притупом рухається по півколу, ліва рука у III поз., а права у Пп allonge.
 Мал.37	318-323т. - Оксана зальотним бігом з двома притупами рухається по діагоналі в т.№2. Дівчата виконують 6 тинчків на місці на пп з правої ноги, однією рукою тримаються у парі у III поз.

 Мал.38	324-326т. - Оксана в імпровізаційному характері імітує виглядання у вікно в т.№2. Дівчата боковим кроком на пп змінюються сторонами в інтервали, рр на талії. 327-332т. - Оксана виконує 4 вихиласника з правої та лівої ноги по черзі у сумному характері, рр на талії в т.№2. Дівчата боковим кроком на пп змінюються сторонами в інтервали 2 рази, рр на талії.
 Мал.39	333-335т. - усі разом виконують упадання в оберті вліво і зупиняються в т.№2, опустивши голову, ліва рука у I позиц., а права – на талії.
Кульмінація Музичний розмір 4/4	
 Мал.40	336т. - затяжний акорд в музиці. Дівчата з Оксаною розверн. в т.№ 8. 337-338т. - Вакула разом із хлопцями боковим кроком з каблука виходить на сцену та дістає з кишені взуття для Оксани. Усі учасники спостерігають за реакцією дівчини.
 Мал.41	339-340т. - Оксана припаданням з лівої ноги рухається вбік в т.№7. Одночасно Вакула двома руками простягає взуття в т.№3 і ставить їх на підлогу. 341-342т. - Оксана виконує з лівої ноги 3 мотузочки з переступанням на пп і зіскок з виносом лівої ноги на каблук. Вакула чекає на відповідь дівчини та подає ліву руку у I поз.

 Мал.42	343-346т. - Вакула та Оксана у парі обертаються та виконують комбінацію №3 (дод.1). Одночасно хлопці та дівчата виконують комбінацію №4 (дод.1).
Фінал Музичний розмір 4/4	
 Мал.43	347-348т. - усі учасники парами рухаються бігунцем по колу проти годинникової стрілки за солістами, права рука виконавців у III поз., а ліва- тримаються у парі у I поз.
 Мал.44	349-450т. - усі учасники продовжують парами рух по колу один за одним і переходять у пів коло. Солісти – на центр сцени.
 Мал.45	351-352т. - усі учасники парами довертаються обличчям до центру кола. Солісти виконують у парі оберт.

 Мал.46	353-354т. - усі учасники виконують комбінацію №5. 355-356т. - Оксана та дівчата в імпровізаційному характері правою рукою помахали в т.№2. 357-358т. - усі учасники парами бігунцем перебігають у дві лінії.
 Мал.47	359-360т. - усі виконавці парами обертаються проти годинникової стрілки. Кінцева точка – V пози. ніг, права попереду, pp у III поз.

ВИСНОВКИ

У ході виконання кваліфікаційної роботи було досліджено творчість Миколи Гоголя у сценічному контексті та розроблено творчий проєкт – хореографічну картину «Ніч перед Різдвом», в результаті чого було виявлено художні особливості інтерпретацій літературних творів М. Гоголя у різних видах хореографічного мистецтва.

Аналіз літературних джерел з теми роботи засвідчив, що літературна творчість Миколи Гоголя у контексті розвитку світового театру широко обговорювалась у монографіях та наукових публікаціях вітчизняних та зарубіжних дослідників. Проте, творчі принципи хореографічного втілення письменницької спадщини М. Гоголя на українській сцені потребують подальшого дослідження із залученням до аналізу найсучасніших інсценізацій творів письменника.

З кінця XIX ст. літературна творчість М. Гоголя з українською тематикою стрімко долучається до репертуару театрів. Серед перших сценічних версій творів М. Гоголя – «Різдвяна ніч» (автор лібрето М. Старицький, композитор М. Лисенко, Київський міський театр, 1883); «Ревізор» (труппа М. Соловцова, Київський державний російський драматичний театр (нині Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки), 1891). Безліч вистав побачило світло рампи у XX ст. та XXI ст., серед них: музичні драми та комедії «Одруження», «Ревізор», «Вій», «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Майська ніч», «Сорочинський ярмарок» у Полтавському обласному музично-драматичного театрі імені М. Гоголя; «Одруження» (режисер В. Магар, Запорізький академічний обласний український музично-драматичний театр імені В. Г. Магара, 2012); опера-балет «Вій» (режисер Г. Ковтун, лібретисти М. Черкашина-Губаренко та Л. Михайлова, композитор В. Губаренко, балетмейстер С. Мельник, Одеський національний академічний театр опери та балету, 1984). Звісно, це лише окремі приклади і ними не вичерпується кількість трактувань творів М. Гоголя, проте вони є гідним прикладом

створення інсценізацій за мотивами його творів видатними митцями театрального мистецтва, оскільки вони підіймають актуальну в усі часи проблематику, транслюють філософські та психологічні роздуми, зберігають культуру й традиції українського народу, а реально-побутові та містично-фантастичні гоголівські колізії роблять ці вистави надзвичайно сценічними та зумовлюють розвиток українського театру: драматичного, музичного, хореографічного.

Хореографічні інтерпретації творів М. Гоголя у контексті функціонування українського балетного театру XX – першої чверті XXI століття, спрямовуються в бік національних культурних традицій, адже починаючи з 1960-х рр. балет активно залучає до своїх виразних засобів елементи народної танцювальної лексики, а поява нової балетної музики українських композиторів (В. Гомоляки, В. Губаренка, В. Станковича тощо), зумовила появу відповідних хореографічних образів, чия емоційно-психологічна тканина характерів дозволяла глибше передавати сюжетні колізії. У результаті почала формуватися нова танцювальна стилістика, що синтезувала здобутки класичного та українського народно-сценічного танців та намітила шляхи подолання ілюстративної естетики хореодрами, однак ідеологічні впливи, які все ще продовжували мати потужний вплив на мистецтво, істотно заважали новаторським пошукам. Утім балетмейстери намагалися долати ці перешкоди, хоча не скрізь це вдавалося.

Хореоавтори наділяли вистави українською фольклорною атмосферою у поєднанні з класичною хореографічною лексикою та відповідним музичним супроводом, зверталися до складних соціально-філософських тем, для втілення яких творчість М. Гоголя була вельми багатим ґрунтом. Зокрема, це проблема «маленької людини», що піднімає М. Гоголь у творах «Ревізор», «Мертві душі», «Шинель». Крім того, широкий образний діапазон гоголівських творів, глибоке українське національне забарвлення, органічне поєднання лірики з тонким гумором, побутових реалій з фантастикою, – все це

розкрило великі можливості для виникнення оригінальних національних хореографічних творів.

У перших виставах українських хореографів, які зверталися до письменницького доробку М. Гоголя (С. Сергєєв – «Бісова ніч» В. Йориша, 1944; М. Трегубов – «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки, 1956), ще переважали хореодраматичні принципи, а також не до кінця вдалося знайти гармонійне поєднання фольклорної естетики з балетною та перемогти надмірну описовість та поверхневість прочитання гоголівських сюжетів. Однак це був один із перших кроків утвердження танцювальних форм в драмбалеті.

Значною подією в балетній гоголіані стала постановка фольк-балету Є. Станковича «Майська ніч» (1988) В. Гаченком. Балетмейстер зумів підібрати яскравий пластично-хореографічний еквівалент гоголівській мові та запропонувати новий жанр вистави, що розкриває національні історичні, побутові та фантастичні образи. У лексику класичного балету творчо впіталися хореографічна мова та структурно-композиційні прийоми українського народно-сценічного танцю, стверджуючи на сцені національно-забарвлену тематику. Ця версія навіть витримала конкуренцію зі своєю наступницею у постановці А. Рубіної («Майська ніч» 1997), яка хоча й використовувала сучасні пластичні засоби, однак через надмірну захопленість візуальною складовою, балет втратив національний колорит та глибинність гоголівського сюжету, тому в 2015 р. була відновлена версія В. Гаченка.

Балети Є. Станковича за творами М. Гоголя у постановці різних балетмейстерів («Майська ніч» В. Гаченка, А. Рубіної; «Ніч перед Різдом» («Вечори на хуторі біля Диканьки») В. Литвинова) є візитною карткою українського балетного театру. Вони збагатили репертуар українського театру національною тематикою. Складна музика Є. Станковича націлила на насичені композиційно-драматичні та лексичні балетмейстерські втілення, що дало підставу відійти балетному театру від соцреалістичних канонів. Основною спільною ознакою балетів є фольклорні мотиви (звичаї, традиції, народні пісні)

із збереженням гоголівського колориту, які інтерпретовані композиторами і балетмейстерами, також насичені національними рисами на всіх рівнях (ідейно-тематичний, лексичний, драматургічний, сценографічний та ін.), що обумовило тривале життя балетів на сцені.

До того ж, гоголівська проблематика не залишила осторонь і західно-європейський балет, зокрема такого знакового його представника, як М. Бежар, що свідчить про гоголівську глибину та позачасову злободенність. У своєму трактуванні «Шинелі» (1999) французький балетмейстер втілює жалюгідний образ людини, яка втративши єдину коштовність – шинель – втрачає глузд. Балет вирішений поєднанням класичного танцю з елементами сучасної хореографії та значною роллю символів – шинелі, пера, дамського взуття на підборах тощо, що втілюють систему соціальної ієрархії. М. Бежару вдалося передати багатоплановість твору Миколи Гоголя за допомогою театральних хореографічних засобів виразності та досягти яскравого художнього узагальнення.

Знахідки західно-європейського балету багато в чому зумовили новітні тенденції в українському балеті. Це згадана вище постановка «Майської ночі» А. Рубіної, в якій поєднувався класичний, фольклорний та модерн-танець. Також одним із прикладів сучасного національного балету за сюжетом М. Гоголя стала вистава «Вій» О. Родіна у постановці Раді Поклітару (2019). Балетмейстер зберіг усю структуру сюжету, але підсилює роль Панночки-Відьми, долучив до сюжету вистави персонажа Василису - дівчину бурсака Хоми, завдяки чому вдалося яскравіше підкреслити протиставлення добра і зла. Р. Поклітару втілює філософію автора за допомогою рухів сучасної та класичної хореографії, а також збагатив пластику повсякденною мовою тіла. У виставі гармонійно поєдналися музики, костюми, та оригінальна пластика, а сучасні технологічні декорації (3D відеомапінг) дозволили втілити реальний та фантастичний світи та показати потойбічну невидиму силу, що керує людиною.

Проаналізувавши балетні вистави за мотивами творів М. Гоголя, можна помітити тенденцію на збільшення уваги до гоголівських тем, сюжетів, образів та їх переосмислення. Балетмейстери застосовують нові художні підходи, додають нові образи або вдосконалюють вже створені, використовують новітні прийоми сценографії.

Проте найяскравішими є твори, що містять потужний національний колорит. Зокрема, це балет Є. Станковича «Ніч перед Різдвом» в декількох версіях В. Литвинова та одноактний балет «Вечори на хуторі біля Диканьки», поставлений І. Ніколишиним (2013).

Останній є чи не єдиним прикладом хореографічної інтерпретації за допомогою виразних засобів, в першу чергу, народно-сценічної хореографії, а також вільної пластики, побутових рухів, акторської майстерності. У цьому балеті балетмейстер сконцентрував увагу на оригінальних танцювальних та сценографічних рішеннях, в якому захоплює динамічний початок дійства, дивують сольні партії та дуети, темпові та технічно досконалі масові композиції. До того ж у виставі гармонійно поєднано вокальне та хореографічне мистецтво, що підкреслює самотність української обрядовості.

Балет Є. Станковича «Ніч перед Різдвом» отримав чотири редакції у постановці В. Литвинова. У 1993 році балетмейстер-постановник основну увагу приділив вирішенню колоритних масових сцен і дивертисментів. Відповідно до музичної драматургії В. Литвинов підібрав індивідуальні пластичні характерні рухи для головних персонажів. У версії 2008 року для відтворення подій у балеті балетмейстер на основі аранжованих музичних мелодій об'єднав художні засоби хореографічного мистецтва та театральні прийоми, зокрема, гротеск та пародію з витонченою лірикою. Народні масові сцени святкування Різдва змінилися комедійними жанровими епізодами за принципом контрастності розгортання подій. Балетмейстер-постановник для розкриття емоційно насичених художніх образів спирався на лексичну основу класичного танцю та додав елементи українського народно-сценічного танцю.

У 2015 році оновлення балету торкнулося всіх складових вистави: збільшення костюмів, декорацій, виконавців головних партій, музичного полотна, сценографічного оформлення. Відповідно до сюжетних подій та фізично-емоційних особливостей виконавців балетмейстер для кожного персонажу створив оригінальну хореографічно-пластичну партію з яскравим акторським завданням. У версії 2022 року у виставі балетмейстер В. Литвинов підсилив героїчний образ козаків, які танець у палаці цариці виконують обличчям до глядача. Цей фрагмент став гімном мужності козацтву, уособленням сили та доблесті українського війства. Образ цариці набув рис гротескності, карикатурності, зокрема, її танець з чотирма фаворитами викликає огиду до імперського устрою, а дует з Вакулою перетворився на відверте глузування козака над царицею. Отож причиною такої кількості оновлення балету Є. Станковича «Ніч перед Різдвом» у постановці В. Литвинова став черговий новий погляд на минулі вистави, що дає змогу оцінити балетмейстеру власні напрацювання та передбачити подальший розвиток балетного театру.

В усіх версіях «Ночі перед Різдвом» використано принцип наповнення фольклорною образністю, відповідно до драматичної побудови, виставам притаманні цитування, пастиш, іронія, поєднання різних хореографічних стилів. За допомогою створення своєрідних пластичних засобів відображення головних персонажів збережено літературні характеристики персонажів, створених автором.

Представлений у кваліфікаційній роботі авторський творчий проєкт також створювався за мотивами повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдвом». Це розгорнута хореографічна картина з ідентичною оригінальній назвою. Цей хореографічний твір є ще однією інтерпретацією одноіменного твору М. Гоголя, де головною ідеєю є збереження традицій українського народу, зокрема різдвяних обрядів Полтавщини. Танцювальні комбінації побудовані на основних рухах народно-сценічного танцю Центрального регіону України. Зокрема створення образів головних героїв Оксани, Вакули та Чорта базується на образних рухах народної хореографії, а саме, побутових. Завдяки

декораціям сільської хати та побутових речей, спецефектів, а також поєднанням хореолексики, імпровізації виконавців у супроводі народних мелодій в обробці Національного Оркестру Народних інструментів передано святкову атмосферу постановки.

Образи Оксани та Вакули передано за допомогою прийому зорового сприйняття малюнку – де виконавці завершують рух у точці, і створюється враження завершеності. Прийом наростання експресії використано в образі Чорта, під час створення «хуртовини» та викрадення місяця. Прийом наростання з поступовим припиненням дії застосовано у розвитку дії драматургії, коли кожен гість по черзі приходить до Солохи почастивати, а потім поступово зникають. У розв'язці постановки використано прийом поєднання – танцювальна комбінація солістів та групи виконавців у супроводі однієї загальної мелодії польки.

Отже, авторський творчий проєкт – хореографічна картина «Ніч перед Різдвом» є оригінальною інтерпретацією повісті М. Гоголя та втілює різдвяну обрядовість засобами українського народно-сценічного танцю. Хореографічний твір покликаний передати глядачу традиції українського народу Полтавщини та втілити тему щирого кохання, перемоги добра над злом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова А. Темна сторона білого: Вхід Вій. Що відбувається. № 30 (15.10.2024). URL: <https://whatson-kyiv.com/the-dark-side-of-white-enter-viy/>
2. Архипова А. Радю Поклітару – хто він, «Вій»? Kyiv Daily.(15.10.2024). URL: <https://kyivdaily.com.ua/viy-radu-poklitaru/>
3. Асадчева Т. Третє дихання для шедевра Гоголя: на сцену столичного театру повертається знаменитий балет. Вечірній Київ.(15.10.2024). URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news//60836/>
4. Афоніна О. Коды культури у сучасній музичній творчості. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 1. С. 111–135.
5. Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Юрій Барабаш Ю. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С.744
6. Гай Н. Друге життя «Майської ночі». Фольк-балет на музику Євгена Станковича повернувся на сцену. Хрещатик.(15.10.2024). URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/druhe-zhyttya-majskoyi-nochi/>
7. Галета А. Взаємовплив художньої літератури та хореографічного мистецтва в роботі балетмейстера. Хореографічна культура – мистецькі виміри: збірник статей / упоряд. О. А. Плахотнюк; Кафедра режисури та хореографії, Факультет культури і мистецтв. Львів : ЛНУ імені Івана Людмила СОКІЛ 90 Філософські обрії. 2024. № 48 Франка, 2020. Вип. 8. С. 188–199.
8. Гоголь М. Драматичні твори / Пер. Остапа Вишні; За ред. М. Рильського. — К.: Мистецтво, 1952. Одеса: Друкарський дім, 2010. – с. 214.
9. Голдрич О. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю. Львів : Край, 2003, - с. 158.
10. Голинська О. Євген Станкович: «Балет як мистецтво буде жити стільки, скільки житиме людство, музика». Музика.(15.10.2024). URL: <https://mus.art.co.ua/evhen-stankovych-balet-yak-mystetstvo-bude-zhyty-stilky-skilky-zhytyme-lyudstvo-muzyka/>

11. Горбатова Н. Створення художнього образу у хореографічному мистецтві. Актуальні питання культурології: альманах наук. т-ва «Афіна» Рівнен. держ. гуманітар. ун-ту. Рівне, 2016. Вип. 16. С. 81-86.
12. Гресь О. Балети Є. Станковича за творами М. Гоголя на українській сцені. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2017. Вип. 24. С. 261–265.
13. Гресь О. Балети за творами М. Гоголя: «Шинель». Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. № 2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 146-150.
14. Гресь О. Літературна спадщина Миколи Гоголя у світовому балетному мистецтві. Культура і мистецтво у сучасному світі, с. 147.
15. Григоренко В. Національна опера поновлює балет «Вечори на хуторі біля Диканьки» на музику Євгена Станковича. Україна молода. (15.10.2024). URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3794/164/163228/>
16. Грошовик І. Творча діяльність відомих хореографів та їх вплив на сучасне хореографічне мистецтво. Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., м.Умань, 20 березня. 2018 р. Умань, 2018. С. 34-36.
17. Десятерик Д. Моріс Бежар привіз нам у подарунок «Шинель». День. 1999. 21 вересня, (№ 173). URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/tantsi-strokatoho-optymizmu>
18. Жиліна Л. «Майська ніч» / Л. Жиліна // День. - 1997.
19. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. С. 257.
20. Загайкевич М. Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів / М. Загайкевич // Студії мистецтвознавчі. –2009. – № 4. – С. 68–73.
21. Загайкевич М. Фольк-балет. Музика. 1990. № 1. С. 8–9.
22. Зінченко В. Вбити чи любити? «Вій» від Радуги Поклітару та Київ Модерн-балету. Moderato. 15.10.2024. URL:

<https://kyivmodernballet.com/news/media/vbyty-chy-liubyty-viy-vid-radupoklitaru-ta-kyiv-modern-baletu>

23. Ізваріна І. Лисенкова доба українського оперного мистецтва // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. - 2010.- № 1. – С. 15.
24. Каданцева Н. Жанрові тяжіння постановок опери-балету «Вій» В.—Губаренка за повістю М. Гоголя. Українська музика. 2018. № 1(27). С. 97-102.
25. Кобилянський Л. Спомини про М. В. Лисенка. «Різдвяна ніч». М. В. —Лисенко у спогадах сучасників / упор. О. Лисенка; ред., комент. Р. —Пилипчука. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 217–229.
26. Ковальчук О. Гоголь: буття і страх : монографія / О. Ковальчук. – Ніжин, 2009. – с.127.
27. Козинко Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театрознавство» Київ, 2012. С.18.
28. Козицький П. Творчий звіт (про балет «Бісова ніч»). Радянське мистецтво. 23.05.1945. С. 4
29. Кокуленко Б. Творчість Миколи Васильовича Гоголя в театрі й Культура і сучасність, 2013. № 1. С. 143–148.
30. Климчук І. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності: дис. канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НАКККиМ, 2021. С. 198.
31. Король А. Жіночі образи в українських балетах: дис. канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: КНУКиМ, 2019. С. 183.
32. Кроп Т. «Майська ніч» на всі часи. Театрально-концертний Київ. 2015. №. 5–6. С. 13–15.
33. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 роках ХХ ст.: дис. канд.

мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». ІваноФранківськ, 2019. С. 212.

34. Медвідь Т. Твори української літератури на балетній сцені. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 2. С. 409–412.

35. Мерлянова О. Про синтез різних видів мистецтв у балетному театрі. Гілея: науковий вісник: зб. наук. пр. К., 2016. № 145. С. 99-102.

36. Михед П. Пізній Гоголь і бароко: український контекст / П. В. Михед. – Ніжин, 2002. – с. 208.

37. Одруження: п'єса. Запорізький академічний обласний український музично-драматичний театр. 2008– 2024. URL: <https://magara.zp.ua/vystavy/odruzhennya/>

38. Панченко В. «Гоголь супроводжує все моє життя». Євген Станкович. День. (15.010.2024). URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/hoholsuprovodzhuye-vse-moye-zhyttya>

39. Полянська Г. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка: монографія. Ніжин, 2017. С. 238.

40. Підлипський А. Народно-сценічна хореографічна культура Тернопільщини середини ХХ – початку ХХІ століття : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ : КНУКіМ, 2021. 203 с.

41. Романицький Б. («Український театр у минулому і тепер», Київ, 1950), М. Садовський «Ревізор»: Комедія на 5 дій / Мистецтво, 1949. — 151 с.

42. Семенова Н. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть: дис. канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.04 «Українська культура». Харків, 2019. С. 240.

43. Сікорська І. Нове життя гоголівських персонажів. У столиці відбулася прем'єра фольк-балету «Майська ніч» Євгена Станковича. День. 02.06.2015.

44. Соболь В. Дослідження витоків української ментальності // Слово і час.— 1992.— №8.— С. 42–45.
45. Станішевський Ю. Балетний театр України, 1925-1985: Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 240 с.
46. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії національного професіонального хореографічного мистецтва. Київ : Музична Україна, 2003. – с. 438 – 440.
47. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка. Історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. – с. 736.
48. Старицький М. Твори у 8 тт.— К.: Державне видавництво художньої літератури, 1964р.,т.2, с.53 – 120.URL: <https://center.ucu.edu.ua/biblioteka-novyny/persha-natsionalna-ukrayinska-opera-kolyadka-mykoly-lysenka/>
49. Тарасенко Л. Нове життя гоголівських персонажів. У репертуарі Національної опери з'явився балет-фантазія «Вечори на хуторі біля Диканьки».День.(15.10.2024).URL:<https://day.kyiv.ua/article/kultura/nove-zhyttya-hoholivskykh-personazhiv-0>
50. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія. Харків : ХДАК, 2007. С. 344.
51. Чепалов О. Хома Брут, або Польоти уві сні та наяву: Ряду Поклітару представив у Києві свою нову постановку «Вій» у форматі 3D. День. 26.06.2019. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/photo/homa-brut-abo-poloty-uvi-sni-tanayavu>
52. Чередник Л. Полтавський академічний музично-драматичний театр імені М. В. Гоголя. Вистава «Ревізор»: Полтавський вісник, № 25 (1353), 19.06.2015.- с. 23. URL:<https://teatr-gogolya.pl.ua/news/zmi/revizor-m-gogolja-na-poltavskij-sceni>
53. Черненко С. Хореографічна версія «Майської ночі» / С. Черненко // Музика. - 1997. - №5.

54. Черничко І. Українське театральне мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: джерела, функції, інновації / І. В. Черничко. – К.: Наукова думка, 1999. – с. 282.
55. Чирка В. Художній світ Гоголя: [зб. наук.-метод. матеріалів / упоряд. В. В. Чирка]. – Полтава: ПОППО, 2008. – с. 168.
56. Чуприна П. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991–2001): дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2005. С. 192.
57. Чурпіта Т. Балетмейстерська діяльність Миколи Трегубова в Донецькому державному театрі опери та балету. Танцювальні студії. 2020. Т. 3, № 2. С. 114–123. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2020.220529>
58. Шевчук І. Балет-феєрія Гоголя і Станковича знову в Національній опері. Київ.(15.11.2015). URL:<https://web.archive.org/web/20160410122436/http://kyiv1.org/news/balet-feeriyagogolya-i-stankovicha-znovu-v-naci-043689/>
59. Щітова С., Капітонова К. Двосвіт повісті «Вій» М. Гоголя та його відтворення в опері-балеті В. Губаренка. Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2019. Вип. 17. С. 28-41 URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.3287/222003>
60. Ягнич Ю. Поетичний спектакль. Червоне Запоріжжя. 26.07.1956. С. 4.

ДОДАТОК

Комбінація № 1.

Муз. розмір 2/4. Виконується на 267-278т

1-6т. - 3 тинка з правої ноги на місці на пп, рр підтримують віночок за головою.

7-12т. – 2 вихилясника з притупом з лівої ноги, рр. на «намисто».

Комбінація № 2.

Муз. розмір 2/4. Виконується протягом 303-314т.

1-3т. - 2 голубці з правої ноги, ліва рука в III поз. *allonge*, потім – права, і *ras tombe* (підготовка до оберту).

4-5т. - 2 обертаса у правий бік, рр у II поз.

6т. - 1 *balance* право, ліва рука I поз., а права у II поз.

7-8т. - стрибок на ліву ногу в оберті з фіксацією основного *cou-de-pied* позаду та попереду, рр з III поз. відкрити у II поз.

9т. - *ras de bourree* вправо, рр. у II поз.

10-12т. - 3 *balance* з правої ноги на місці, рр на «намисто».

Комбінація № 3.

Муз. розмір 4/4. Виконується на 343-346т.

1т. - пара обертається навколо себе в лівий бік зальотним кроком. Хлопець тримає ліву руку у I поз., а праву – за талію партнерки. Дівчина тримається за лівою рукою партнера, а правою - під віночок.

2т. - $\frac{1}{2}$ - у парі вихилясник з угинанням правою ногою, у дівчини права рука на талії.

$\frac{1}{4}$ - у парі крок на каблук з правої ноги, дівчина відкриває руку у II поз.

$\frac{1}{4}$ - у парі крок на каблук з лівої ноги, дівчина тримає руку на «намисто».

3т.- вихилясник з угинанням: дівчина – в оберті, хлопець- на місці.

4т.- у парі 2 тинка з лівої ноги, дівчина рукою запрошує дівчат до танцю.

Комбінація № 4.

Муз. розмір 4/4. Виконується на 343-346т.

1т. - $\frac{1}{2}$ - 2 бокових кроки з випадом вбік, починають від центру, рр на талії

$\frac{1}{2}$ - *releve* по V поз., рр через I поз. відкрити в III поз.

2т. - дівчата утворюють півколо обличчям до центру, а хлопці - бігунцем рухаються на іншу сторону до дівчат, рр на талії.

Комбінація № 5.

Муз. розмір 4/4. Виконується на 353-354т.

1т. - $\frac{1}{2}$ - дівчата виконують 2 голубці вліво, рр на талії; хлопці виконують ра-de-burree вліво, рр. у II поз.

$\frac{1}{2}$ - дівчата виконують тинок вліво по IV поз., рр у II поз.; хлопці виконують ра-de-burree вправо, рр. у II поз.

2т. - $\frac{1}{2}$ - дівчата виконують шене вправо, рр на «намисто»; хлопці виконують ра-de-burree вліво, рр. у II поз.

$\frac{1}{2}$ - дівчата крок з правої ногою вбік, IV arabesque; хлопці крок правою ногою вбік, права рука у III поз.