

УДК 811.161.2'42:793.3(477)«19/20»

<https://doi.org/10.33989/2075-1443.2024.48.308075>

ORCID ID: 0000-0003-0844-4004

*Людмила Сокіл*

*СОКІЛ Людмила Михайлівна – викладачка кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Сфера наукових інтересів – сучасне хореографічне мистецтво, сценографія, народний танець, методика викладання хореографії.*

*e-mail: lyudasokol24@gmail.com*

## **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

*Анотація. У статті йдеться про визначальну роль літературного періоджерела на українську тематику у створенні балетів. На стику різних мистецтв хореографія і її особлива пластична форма сприяють створенню нових авангардних форм мистецтва, реалізуючи цим найбагатіший мистецький потенціал напрямку. На засадах цього стає зрозумілим, що взаємозв'язок літературного та хореографічного мистецтв є тісним, бо позначається на збагаченні балетного репертуару. Створення хореографічного твору на основі літературного підґрунтя є одним з найважливіших досягнень хореографії. Художня цілісність хореографічних творів складає основу принципу синтезу мистецтв. У статті розкривається важлива роль українського танцю при створенні хореографічної вистави за літературним періоджерелом. Українське хореографічне мистецтво відзначається своїм невичерпним багатством танцювальних барв, емоційним запалом, тонким народним гумором та щирістю виконання. Створення хореографічних постанов за мотивами літературних творів, особливо на національну тематику – допоміжний чинник для активізації гармонійного взаємозв'язку визначеного часу, простору та переданих подій твору із засобами сценічно-побутової танцювальної лексики.*

***Ключові слова:** інтерпретація, літературний твір, балет, хореографія, постановка, взаємовплив, взаємодія, сучасність.*

© Л. М. Сокіл, 2024

**Вступ.** У сучасній науковій думці хореографічне мистецтво розглядають крізь призму філософії, педагогіки, психології, історії, культурології, мистецтвознавства та низки інших галузей знань. Разом з тим постмодерна методологія досліджень вказує не тільки на оригінальність хореографічного мистецтва, а й на його синтезований характер, зокрема: з музичним, образотворчим та театральним мистецтвами, що не є недоліком, а навпаки дає хореографії лише переваги. Адже функціональна універсальність хореографії є засобом формування саме синкретичного мистецтва, що поєднує у собі найкращі надбання усіх видів мистецтва. Підтвердженням цього є проведення наукових досліджень, за результатами яких вибудовуються концептуальні основи інтеграції хореографії у різні сфери діяльності. Значення літератури в розвитку українського хореографічного мистецтва важко переоцінити. Адже створення балетних вистав на основі видатних творів літератури збагатило балетний театр і стало одним з його найважливіших досягнень.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Вагоме значення у сфері специфіки перекладу літературних творів своєрідною та особливою мовою хореографічного мистецтва, принципу взаємовпливу та взаємодії літературного та хореографічного мистецтв мають дослідження М. Неофіта (2020), М. Загайкевич (1978), Р. Савченко (2017), О. Голдріч (2003), О. Галич (Галич, Назарець, & Васильєв, 2005), Ю. Станішевський (2003), Т. Медвідь (2019). Тему літературного наповнення хореографічних вистав на українську тематику досліджували науковці О. Чепалов (2014), А. Король (2017), А. Галета (2020)

Проте дані дослідження, зокрема в площині взаємозв'язку хореографії та художнього мистецтва, не повністю розкривають їх взаємодію. В усі часи балетмейстери-постановники хореографічного мистецтва активно використовували сюжети, драматургію, художні образи саме літературних творів. Спрямованість мистецтва до розкриття образу людини її переживань, свободи і творчості, пошуки сенсу життя, умов морального піднесення й падіння, на наш погляд, це одна з головних проблем розуміння культури сприйняття сучасної людини.

**Метою статті** є інтерпретація літературних творів у хореографічному мистецтві України ХХ – початку ХХІ століть.

**Методи дослідження.** В процесі аналізу означеної проблеми ми використовували змістовно-порівняльний метод для порівняння праць дослідників різних галузей, метод історизму – для дослідження явища в конкретних хронологічних межах, метод узагальнення – для виявлення спільного і відмінного у поглядах науковців на досліджуване явище.

**Результати.** У своїй статті «Взаємовплив художньої літератури та хореографічного мистецтва в роботі балетмейстера» мистецтвознавець А. Галета зазначає, що «балет втілює літературну думку побічно, опосередковано, при цьому думку наскільки глибоку, що передати її

він здатен лише через почуття, що прямо відображено в образному танцювально-пластичному баченні» (Галета, 2020, с. 191). Образи, народжені поезією, прозою, драматургією великих письменників, завжди манили діячів хореографії. Вже перші етапи розвитку балету як самостійного мистецтва пов'язані з його опорою на літературу, а сам танець відтворює ті відтінки почуття, які недоступні слову.

Тобто література мала значний вплив на розвиток балетного театру і всього хореографічного мистецтва в цілому. Адже творчість балетмейстера неможлива без постійного пошуку. Пошук та відбір тем, їх ідейне значення говорять про зрілість балетмейстера, про його світобачення, громадську позицію. Створення нового хореографічного твору, співзвучного нашому епосу – процес багатоступеневий, що потребує певних зусиль та різних творчих пошуків. Однією з ланок художніх контактів, необхідних при створенні хореографічного твору, хореографічної сцени, спектаклю є взаємозв'язок балетмейстера з літературним мистецтвом.

Що ж стосується балетного театру, який використовував як першоджерело хореографічних постановок літературні тексти українських авторів, то можна простежити генезу тематичних творів. Зокрема, декілька видатних балетмейстерів отримали натхнення від поезії Т. Шевченка. Але як зазначає мистецтвознавець О. Плахотнюк «варто зауважити, що, на відміну від драматичного театру, балетний театр у міру об'єктивних і суб'єктивних причин досить мало використовував твори поета для сюжетів хореографічних вистав» (Галета, 2020, с. 171). Та все ж доцільно відзначити окремі роботи балетмейстерів.

Яскравим прикладом хореографічного шедевр, в основі якого закладений літературний твір став балет «Лілея» К. Данькевича за творами Т. Шевченка у постановці Г. Березової. Прем'єра балету відбулася у 1940 році на балетній сцені Києва. Як зазначає Т. Медвідь: «в історії українського балету «Лілея» зазнала багатьох редакцій та оновлених інтерпретацій (Медвідь, 2019, с. 410).

Розділяючи думку про неабияке значення балету, а саме «балет мав велике значення для українського балетного театру: в ньому отримали розвиток принципи хореодрами, а драматична виразність органічно поєдналася із суто хореографічними виражальними засобами», варто додати, що в балеті вдалось синтезувати класичний та народний танець «Оксана» В. Гомоляки – Р. Візиренко-Клявіна за мотивами поеми Т. Шевченка «Сліпа» (Донецьк, 1964 р.), «Відьма» В. Кирейка – А. Шекери (Медвідь, 2019, с. 411).

Хореографічне мистецтво передає основну ідею, головний драматичний конфлікт літературного твору, образний світ. На драматургічну побудову великий вплив мають стиль, жанр, зміст. Використовуючи сюжет літературного твору, автору необхідно зберігати образи першоджерела, характер і стиль, знайти способи вирішення

його сюжету в хореографічному жанрі. А це часом «змушує автора композиційного плану міняти місце дії, йти на відомі скорочення, а іноді і доповнювати літературне першоджерело, що взяте за основу» (Медвідь, 2019, с. 211). Тим самим підтверджувати, що балетмейстери-постановники схилилися до інтерпретації літературного першоджерела, а не до відтворення його сюжету чи образів.

У статті «Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені» Т. Медвідь стверджує, що «кожному виду мистецтва притаманні власні специфічні засоби створення художнього образу, закони, свій матеріал. Різновиди літературних творів (роман, повість, поема, п'єса тощо) створюються словесними засобами; засобом створення художнього образу в музичному мистецтві є музичні звуки; художник «висловлюється» за допомогою фарб, скульптор – пластичними матеріалами (глина, гіпс, мрамор). Для балетмейстера основними виразними засобами є рухи та положення людського тіла у просторі, міміка, жести» (Медвідь, 2019, с. 412).

Від 40-х років ХХ століття характерною рисою балетного театру України стало широке використання літературних творів як першоджерела сценарію балетної вистави. Для практики балетного театру велике значення має проблема взаємозв'язків хореографічного мистецтва з художньою літературою, питання відповідності балетних сценаріїв літературним першоджерелам. Схожу думку наводить М. Загайкевич: «при чому йдеться не тільки про точне перенесення на балетну сцену сюжетних колізій відомих повістей і романів, а й про правомірність образних коректур, зумовлених відмінною природою літератури й балетного мистецтва, спрямування їх на розкриття найсуттєвішого – провідної поетичної ідеї і змісту авторського задуму. У літературних балетах не можна й, очевидно, не варто шукати повної передачі всіх філософських ідейно-сміслових аспектів їх класичних першоджерел. При перекладі літературного твору на мову іншого мистецького виду завжди дещо змінюється, а переважно – звучується його образна сфера, відбувається переакцентування виразально-впливових засобів» (Загайкевич, 1978, с. 121).

Драматургія літературних сюжетів не один раз використовувалася в українських балетних виставах. Література допомагала балету зрозуміти, як відтворити «життя людського духу», вчила його реалізму художнього образу. Драматичний театр нагадав балету про такі важливі поняття як «зерно ролі», «підтекст», наскрізне «хочу». Пошуки психологічної, інтелектуальної змістовності, безсумнівно, збагачують ідейність балетмейстерів. Осягнення реалістичного методу в хореографії через літературу закономірне і плідне.

Збагачення й оновлення хореографічного мистецтва виявлялося у значному розширенні тематики, активному звертанні до ідей та образів

сучасності та у більш глибокому оволодінні творами української класичної літератури. Так, зокрема, на балетну сцену прийшли чудові твори Л. Українки, І. Франка, М. Коцюбинського та М. Старицького. І натхненний танець поетично розкривав думки і почуття цих героїв, схвильовано розповідав про їхнє життя.

Значною подією в культурному житті країни стала постановка балету «Лісова пісня» М. Скорульського, вперше поставленому С. Сергєєвим (1946 р.) у Києві. Як зазначає дослідниця М. Неофіта «вона («Лісова пісня» – уточнення наше) ознаменувала входження в українське балетне мистецтво жанрового різновиду психологічної драми, хореографічної п'єси лірико-драматичного характеру. Утвердження цього різновиду творчості щонайчастіше пов'язане з орієнтацією українського балету на велику літературу і спадщину письменників-гуманістів» (Неофіта, 2020, с. 53).

Саме однойменна драма-феєрія Л. Українки стала літературним першоджерелом балету «Лісова пісня» композитора М. Скорульського. Як стверджує М. Загайкевич «цей твір напрочуд близький «природі балетного мистецтва». Є в ній хвилююча піднесеність вислову, внутрішня музичність і краса зображень, поєднання фантастики з фольклорним колоритом, що так прикрашають поезику балетного спектаклю» (Загайкевич, 1978, с. 174). Сценарій балету (лібрето) був написаний Н. Скорульською, яка прагнула найдостовірніше «відтворити зміст та емоційний колорит п'єси, зберегти основні образи і сюжетні ситуації, внутрішню логіку і послідовність драматургічного розвитку» (Загайкевич, 1978, с. 132).

У драмі «Лісова пісня» створені образи народної фантазії, а глибокі філософські узагальнення служать розкриттю правди людських почуттів, засудження егоїзму міщанського світу, приземленої буденщини, що вбиває в людині творче горіння, талант. Велику роль у створенні специфічної емоціональної атмосфери балету відіграло органічне поєднання українських фольклорних мотивів із стилістикою балетного романтизму. Суть драматичного конфлікту балету – зіткнення світу поезії, високих почуттів і вузької сфери обивательських інтересів (Неофіта, 2020, с. 71). А драматургія твору ґрунтується головним чином на психологічно поглиблених портретах – характеристиках персонажів. Таким чином, балет «Лісова пісня» з честю витримала іспит, увійшовши в число кращих українських музично-драматичних творів.

Проте в українському балетному театрі кінця 50-х років ХХ століття почали домінувати нові естетичні принципи, що мали важливе значення для розвитку всієї музично-хореографічної творчості. На думку дослідниці М. Неофіти «йдеться про відкинення прозаїчної правдоподібності як єдиного шляху відтворення на сцені правди життя, відновлення гегемонії танцю в системі виражальних засобів (Неофіта, 2020, с. 69-70).

У балетній творчості українських митців помітним стає спрямування на героїзацію жанру, тяжіння до епічного типу драматургії та широкого використання фольклору. Так одним з найпопулярніших і найбільш показових балетних творів з розкриттям ідеї визвольної боротьби народу є балет «Маруся Богуславка» А. Свечникова, створений балетмейстером С. Сергєєвим та вперше показаний на другій декаді української літератури і мистецтва в Москві у червні 1951 року, у Києві прем'єра балету відбулася 9 червня 1951 року. Сюжет твору запозичено з відомої народної думи про красуню-полонянку, яка допомогла втекти з неволі своїм землякам, запорізьким козакам. На відміну від усіх відомих народних і літературних варіантів думи, в балетну розповідь введено щасливий кінець, що на думку М. Загайкевич «стало першопрчиною багатьох недоліків балету, зниження його драматичної наснаги і емоційної впливової сили» (Загайкевич, 1978, с. 156). Незважаючи на всі похибки драматургічної концепції цей твір був поставлений у декількох театрах (у Донецьку поставив І. Карпович, у Львові – М. Трегубов та ін.), відіграв помітну роль у розвитку не тільки українського, а й усього радянського балетного мистецтва (Загайкевич, 1978, с. 133).

Балетний театр не часто звертався до творчості І. Франка, проте за мотивами його новели «Сойчине крило» (1956 р.) українським композитором А. Кос-Анатольським був створений однойменний балет та поставлений на львівській сцені М. Трегубовим на лібрето О. Гериновича (Савченко, 2017, с. 144).

Уже в «Сойчиному крилі» у мальовничій картині світанку в Карпатах піднесений класичний танець, щедро забарвлений гуцульськими хореографічними візерунками, переконливо розкривав внутрішній світ і почуття закоханих, захоплював своєю натхненною плинністю. Як зазначає М. Загайкевич: «У балеті досить умовно можна виокремити три стильових пласти. Перший включає українські народні танці, переважно коломийки, - найяскравіший щодо музично-хореографічного осмислення та оригінальності авторської трактовки. Сюди можна віднести і танцювальні епізоди, засновані на міських побутових жанрах (жартівлива полька та ін.), що введені до останньої картини, сюжет якої розгортається на площах й вулицях давнього Львова. У дивертисменті другої дії проглядається другий стильовий пласт, він передає атмосферу розкішного варшавського кабаре початку ХХ століття. Тут виконуються салонні та естрадні танці – кан-кан, танго апаша, танці герлс та ін. Сцена з Маньчжурії розгортається у третій дії, де поставлено танцювальну сюїту, засновану на впізнаваних (навіть трафаретних, стандартних, банальних) образних елементах східної екзотики, які часто можна зустріти в опереткових та естрадних програмах» (Король, 2017, с. 49).

Важливим кроком на шляху утвердження типу лірико-драматичного балету, заснованого на національній тематиці, став балет В. Кирейка за

мотивами однойменної повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1960 р.) лібрето, написане Ф. Коцюбинським й Н. Скорульською. Балет щедро насичений барвами побуту, мистецтва й легендарних вірувань гуцулів. В основі твору – етичні проблеми єднання людини з природою, порівняння до прекрасного. Проте, на думку Ю. Станішевського, вистава була *«однолінійною побутово-пантомімічною балетною драмою ігноруючи самотність літературного першоджерела й особливості музичної драматургії, що узагальнено розкривала поетичний зміст повісті М. Коцюбинського, Т. Рамонова проілюструвала події лібрето засобами пантоміми і дивертисментного танцю»* (Станішевський, 2003, с. 49).

У 1963 році балет поставили на сцені Київського театру опери та балету в редакції Н. Скорульської. У цій постановці вона більше прагнула до відтворення задуму та поетичної атмосфери літературного першоджерела. Дослідниця М. Загайкевич зазначає, що «балетмейстерка пішла подекуди, особливо в масових танцювальних епізодах, шляхом надто прямолінійного перенесення на балетну сцену фольклорних мотивів, перевантаження образів етнографічними деталями» (Загайкевич, 1978, с. 150).

У тематично-сюжетному, а частково й драматургічному ключі створений ще один «шевченківський» балет – «Відьма» В. Кирейка, поставлений А. Шекерою у Львові на весні 1967 року незважаючи на те, що «Відьма» є одноактним балетом, своїми драматургічними обрисами він цілком відповідає структурним закономірностям розгорненої сюжетно-фабульної хореографічної п'єси: тут є завершені сольні й дуетні танцювальні номери, наскрізні лейтмотивні побудови і навіть невеликі пейзажні замальовки, тканину балету розцвічують дивертисментні жанрові танці («Гусарський танок», «Мазурка», «Циганський танок»). Водночас напружений сюжет і лаконічна манера викладу привели до значного «стиснення» і драматизації структурних форм твору. Більш симфонізованим й образно багатограннішим виступає в балеті В. Кирейка характерне для даного типу «шевченківських» творів осмислення українських фольклорних мотивів (Король, 2017, с. 50).

На думку М. Загайкевич, є у «Відьмі» «натуралістичні епізоди, які знижують драматичний пафос сценічної розповіді. У цілому твір В. Кирейка – А. Шекери представляє до певної міри модифіковану драматургічну форму «шевченківських» балетів у бік драматизації і симфонізації властивої їм образності, наповнення їх експресивною насагою. У цьому, безперечно, відіграв роль час, який минув від написання «Лілеї», і зміни, що відбулися в естетико-драматургічних засадах радянського балетного театру» (Король, 2017, с. 50).

Тенденція до постійного розширення тематичного й образного діапазону призвела до появи одноактних балетів узагальнено – символічного змісту. Новим кроком у балетмейстерських шуканнях



став балет «Досвітні вогні» (1967) за мотивами поезій Л. Українки, створеному на музику Л. Дичко, балетмейстером А. Шекерою у співпраці з М. Заславським. Центральними у балеті є узагальнені образи Пісні і Поета, що піднімають народ до боротьби (Савченко, 2017, с. 146).

Важливим етапом у розвитку жанрового різновиду хореографічної психологічної драми виявився балет, що став Масштабною музично-танцювальною виставою, інтерпретація однойменної драматичної поеми Лесі Українки «Камінний господар». Влітку 1969 року балет «Камінний господар» створив на київській сцені А. Шекера у співпраці з композитором В. Губаренком, лібретистом Е. Яворським.

Балет «Камінний господар» – це музично-хореографічна інтерпретація п'єси Л. Українки про «лицаря свободи і любові» Дон Жуана, який представлений як сильна вольова особистість, борець проти кастових пересудів та фальшивої святенницької моралі. Загибель Дон Жуана сприймається як наслідок зради самому собі, своїм переконанням. Дон Жуан гине, спокусившись честолюбними планами Донни Анни, яка пропонує йому зайняти місце Командора і дістати те, проти чого він завжди боровся – силу влади над людьми (Неофіта, 2020, с. 70).

На думку О. Чепалова: «у своїй балетмейстерській фантазії А. Шекера надто часто відходив від літературно-музичної основи «Камінного господаря», демонструючи незалежність свого трактування окремих образів і подій балету від драми Л. Українки і партитури В. Губаренка. Особливо вільно, навіть зухвало поводився балетмейстер з образами головних героїв, рельєфно окресленими музичними засобами, переакцентовуючи, спрощуючи їх поведінку і характери, прямолінійно й однозначно відтворюючи гостро драматичні конфлікти і ситуації» (Чепалов, 2014, с. 47).

Як зазначає Т. Медвідь: «звертаючись до творів української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття, балетмейстери діяли в умовах віддаленості у часі від подій, що зображувалися. образи сучасної літератури практично не потрапляли на балетну сцену» (Медвідь, 2019, с. 410). Проте можна виказати лише один випадок, коли балетний театр інтерпретував твір сучасної української літератури – це роман О. Гончара «Таврія», що розповідає про важке життя заробітчан у південних степах України, про їх боротьбу з поміщиками.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття звернення до творів української літератури стало рідкісним явищем для вітчизняного балетного театру. У червні 2017 року відбулася справжня подія – на сцені Національної опери України В. Литвинов здійснив постановку вистави «За двома зайцями» Ю. Шевченка за мотивами однойменного твору М. Старицького. Автором ідеї, лібрето і виконавицею головної ролі Проні виступила Т. Андреева.



Але це було не перше звернення українського балету до М. Старицького – навесні 1983 року в Академічному театрі опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка балетмейстер Р. Візиренко-Клявін здійснив постановку вистави «Чарівний сон» на музику М. Лисенка. Автор лібрето та музичної композиції В. Тимофеев, диригент Р. Дорожівський та балетмейстер об'єднали на основі однойменної п'єси М. Старицького (1905 р.), що належить до жанру драми, музичні номери, написані до неї М. Лисенком, та фортепіанні мініатюри композитора. Симфонічна партитура на основі фортепіанних творів М. Лисенка була написана Л. Колодубом. Вийшов, за свідченням Ю. Станішевського «цілісний романтично-казковий твір».

Кожна епоха в розвитку хореографії відгукувалася на заклик літератури власними відкриттями в напрямку мови та виразних засобів. Збагачуючись художніми ідеями свого часу, хореографічне мистецтво часом само піднімалося на надзвичайну висоту, стверджувало свої можливості поетично-образного осмислення життя. На один і той же літературний сюжет десятки композиторів можуть написати свою музику. З безлічі творів письменників, поетів, композиторів на одну тему балетмейстер вибирає те, що ближче йому по духу, за естетичним покликом, за ідейним задумом.

**Висновки.** У процесі роботи над втіленням літературного твору чи образу драматургія має здатність видозмінюватися, розвиватися, набувати конкретних рис та деталей, драматургія стає живою, наповненою та хвилюючою для глядача. Балетмейстерське вирішення втілення літературного джерела втілюється артистами балету, які своїм мистецтвом доносять його до глядача. Розвиток і збагачення хореографічного мистецтва, пошук нових форм, таким чином, ми спостерігаємо в творчому союзі з суміжними музами, у взаємодії з іншими мистецтвами, де хореографія не розчиняється у них, а зберігаючи своє обличчя, вносить плідний внесок у розвиток цього союзу. Художня цілісність, властива кращим хореографічним творам, заснована на принципі синтезу мистецтв. У цьому досвіді склалися форми і засоби танцювально-пластичного дії, принципи музично-хореографічної драматургії, що дозволяють створювати твори, співмірні видатним досягненням інших мистецтв. Запорука успіху хореографічного мистецтва в освоєнні та розвитку цього досвіду.

#### *Список використаних джерел*

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

- Франка, 2020. Вип. 8. С. 188–199. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04.pdf>
- Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2005. 460 с.
- Голдріч О. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю. Львів : Край. 2003. 158 с.
- Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 257 с.
- Король А. Вплив «Лілеї» К. Данькевича та Г. Березової на подальші балетні інтерпретації літературних творів української тематики. Молодий вчений. 2017. № 8. С. 48–51.
- Медвідь Т. Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 2. С. 409–412.
- Неофіта М. Хореографічне мистецтво України. Дрогобич : Коло, 2020. 108 с.
- Савченко Р. Особливості балетмейстерських пошуків українських хореографів другої половини ХХ століття: творчий метод Анатолія Шекери. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. 2017. Вип. 59. С. 143–149. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/24095/Savchenko%20R.%20V.pdf>
- Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії національного професійного хореографічного мистецтва. Київ : Музична Україна, 2003. 440 с.
- Чепалов О. І. Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка і його хореографічне втілення на українській сцені. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 2. С. 42–49. URL: <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/242530/240478>

### *References*

- Chepalov, O. I. (2014). Balet «Kaminnyi hospodar» («Don Zhuan») Vitaliia Hubarenka i yoho khoreohrafichne vtilennia na ukrainskii stseni [The ballet “Fireplace Master” (“Don Giovanni”) by Vitaly Gubarenko and its choreographic embodiment on the Ukrainian stage]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky], 2, 42-49. Retrieved from <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/242530/240478> [in Ukrainian].
- Haleta, A. (2020). Vzaiemovplyv khudozhnoi literatury ta khoreohrafichnoho mystetstva v roboti baletmeistera [Intertwined fiction and choreographic art in the work of a choreographer]. In *Khoreohrafichna kultura – mystetski vymiry* [Choreographic culture – artistic dimensions]: zbirnyk statei (Vol. 8, pp. 188-199). Lviv: LNU imeni Ivana Franka. Retrieved from <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04.pdf> [in Ukrainian].

- Halych, O., Nazarets, V., & Vasyliiev, Ye. (2005). *Teoriia literatury* [Theory of literature]. Kyiv: Lybid, [in Ukrainian].
- Holdrych, O. (2003). *Khoreohrafiia. Osnovy khoreohrafichnoho mystetstva. Osnovy kompozytsii tantsiu* [Choreography. Fundamentals of choreographic art. Basics of dance composition]. Lviv: Krai [in Ukrainian].
- Korol, A. (2017). Vplyv "Lilei" K. Dankevycha ta H. Berezovoi na podalshi baletni interpretatsii literaturnykh tvoriv ukrainskoi tematyky [The influence of «Lileya» by K. Dankevich and G. Berezova on further ballet interpretations of literary works of Ukrainian themes]. *Molodyi vchenyi* [A young scientist], 8, 48-51 [in Ukrainian].
- Medvid, T. (2019). Tvory ukrainskoi literatury na vitchyznianiі baletnii stseni [Works of Ukrainian literature on the domestic ballet scene]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Leadership of Culture and Arts], 2, 409-412.
- Neofita, M. (2020). *Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy* [Choreographic art of Ukraine]. Drohobych: Kolo [in Ukrainian].
- Savchenko, R. (2017). Osoblyvosti baletmeisterskykh poshukiv ukrainskykh khoreohrafov druhoi polovyny XX stolittia: tvorchyi metod Anatolii Shekery [Features of ballet master's search for Ukrainian choreographers of the second half of the twentieth century: the creative method of Anatoliy Shekera]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii 5. Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy* [Scientific Journal of the Dragomanov National Pedagogical University. Series 5. Pedagogical sciences: realities and prospects], 59, 143-149. Retrieved from <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/24095/Savchenko%20R.%20V.pdf?> [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii natsionalnoho profesionalnoho khoreohrafichnoho mystetstva* [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history of national professional choreographic art]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Zahaikevych, M. (1978). *Dramaturhiia baletu* [Ballet drama]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

Sokil L.

INTERPRETATION OF LITERARY WORKS  
IN THE CHOREOGRAPHIC ART OF UKRAINE  
20TH – EARLY 21ST CENTURY

**Introduction.** The article deals with the determining role of the primary literary source on the Ukrainian theme in the creation of ballets. This made it possible to assert that at the junction of various arts, choreography and its special plastic form contribute to the creation of new avant-garde forms of art, thereby realizing the richest artistic potential of the direction. Based on this, it becomes clear that the relationship between literary and choreographic arts is close, because it affects the enrichment of the ballet repertoire. Creating a choreographic work based on a literary background is one of the most important achievements of choreography.

The artistic integrity of choreographic works forms the basis of the principle of art synthesis. The author of the article determined the important role of Ukrainian dance in creating a choreographic performance based on a literary source, because Ukrainian choreographic art is noted for its inexhaustible wealth of dance colors, emotional fervor, subtle folk humor and sincerity of performance, therefore creating a choreographic work based on literary works, especially on national themes, which is an auxiliary factor for activating the harmonious interrelationship of the specified time, space and transmitted events of the work with the means of stage and everyday dance vocabulary. The aim. The purpose and task of the article is to show the interpretation of literary works in the Ukrainian choreographic art of the 20th and early 21 centuries. Research methodology. A content-comparative method for comparing the works of researchers in different fields, the method of historicism - for researching a phenomenon within specific chronological limits, the method of generalization - for identifying the common and different points of view of scientists on the phenomenon under study. Research results: however, in the Ukrainian ballet theater of the late 50s of the 20th century, new aesthetic principles began to dominate, which were of great importance for the development of all musical and choreographic creativity. It is about rejecting prosaic plausibility as the only way to reproduce the truth of life on stage, restoring the hegemony of dance in the system of expressive means. In the ballet work of Ukrainian artists, the direction towards the heroization of the genre, the tendency towards the epic type of drama and the wide use of folklore becomes noticeable. Conclusion. In the process of working on the embodiment of a literary work or an image, the dramaturgy has the ability to change, develop, acquire specific features and details, the dramaturgy becomes alive, filled and exciting for the viewer. The ballet master's solution to the embodiment of the literary source is embodied by the ballet dancers, who bring it to the audience with their art. The development and enrichment of choreographic art, the search for new forms, in this way, we observe in a creative union with adjacent muses, in interaction with other arts, where choreography does not dissolve in them, but while keeping its face, makes a fruitful contribution to the development of this union. The artistic integrity characteristic of the best choreographic works is based on the principle of synthesis of arts. Forms and means of dance-plastic action, principles of music-choreography dramaturgy, which allow to create works commensurate with the outstanding achievements of other arts, were formed in this experience. The key to the success of choreographic art is the mastery and development of this experience

**Key words:** interpretation, literary work, ballet, choreography, staging, mutual influence, interaction, modernize.