

УДК 792.82 (091):785

*І. Власенко***ПОЛІХУДОЖНІ ОСНОВИ СИМФОНІЗАЦІЇ ТАНЦЮ**

Статтю присвячено виявленню поліхудожніх чинників, що жили ідею симфонізації танцю на початку її становлення. На прикладі «Лебединого озера» П. Чайковського з'ясовується ієрархія елементів різних видів мистецтва у симфонічному танці. Визначається роль взаємодії представників різних творчих спеціальностей у процесі постановки симфонічного танцю.

Ключові слова: поліхудожність, хореографічна освіта, балет, симфонізація танцю, класична музика.

На сучасному етапі розвитку інформаційного суспільства внаслідок інтегративної взаємодії формуються нові галузі знань, синтетичні художні феномени, що засвідчують трансформацію системи видів та жанрів мистецтва. Сьогодні наука і мистецтво при сприянні масмедіа технологій, котрі поєднують різні форми художньої та технічної діяльності, взаємодіють все активніше. Відповідно, важливим принципом мислення стає комплексність, здатність до синтезу, що знаходить відбиток у межах дисциплін гуманітарного циклу в тенденціях поліхудожності та полікультурності.

Освітня стратегія поліхудожнього навчання ґрунтується на основі взаємодії мистецтв і спрямована на виявлення внутрішніх, образних, духовних зв'язків між його різними видами. Метою поліхудожнього навчання є різнобічне самовизначення особистості у просторі художньої культури як певної цілісності. У цьому контексті О. Бузова характеризує процес поліхудожнього навчання і виховання як гармонізацію «сенсорної та інтелектуальної сфер особистості» [3, с. 72].

В наш час ідея взаємопроникнення мистецтв живить і освіту, і художню практику. Не стоїть осторонь цього хореографічне мистецтво. Проблеми вдосконалення хореографічної освіти перебувають у нерозривному зв'язку з науковим обґрунтуванням поліхудожніх аспектів професійної діяльності керівника танцювального колективу. Серед питань творчого росту хореографа вагоме місце займає питання можливостей симфонізації танцю як виявлення інтегративних тенденцій мистецтва. Наукове дослідження процесу симфонізації танцю, його індивідуальних особливостей, породжених творчими методами митців, обґрунтування та прогнозування сучасних можли-

востей — актуальне мистецтвознавче завдання, що потребує опрацювання великого за обсягом художнього матеріалу.

Симфонізація танцю сьогодні стосується не лише класичного балету, вона все більше проникає в різні напрямки і форми хореографії. Проте студенти-хореографи як майбутні керівники танцювальних колективів не завжди усвідомлюють сутність симфонізації танцю в контексті загальних закономірностей інтеграції в художній культурі. Бракує знань щодо ролі представників різних творчих спеціальностей у процесі постановки симфонічного танцю. Тому вважаємо доцільним виявити поліхудожні основи симфонізації танцю на прикладі його першоджерела — балету «Лебедине озеро».

Основні ідеї концепції поліхудожнього навчання й виховання особистості містяться в дослідженнях Л. Кондрацької, Л. Масол, М. Миропольської, О. Отич, Г. Падалки, Т. Рейзенкінд, О. Рудницької, Г. Шевченко та ін., інтегративних програмах Ю. Усова та Б. Юсова тощо. Проблеми взаємодії видів мистецтва знайшли віддзеркалення в теоріях І. Канта, Г. Лессінга, Ф. Шиллера, працях Ю. Борєва, В. Ванслова, Н. Дмитрієвої, А. Зіся, М. Кагана, О. Казіна, О. Лосєва, В. Михальова та ін.

Аналіз досліджень з проблеми переконує, що поліхудожність об'єднує будь-які форми взаємодії мистецтв. Так, Г. Шевченко визнає важливим для освіти чітке розрізнення синтезу та комплексу мистецтв. Якщо синтез означає сполучення різних видів мистецтва, коли єдність компонентів визначається єдністю ідейно-художнього задуму; то комплекс — це сукупність предметів або явищ, що складають одне ціле [11, с. 15].

Хореографія, в якій інтегруються танцювальний рух, музика, образотворче мистецтво та драматургія танцю, є поліхудожньою за своєю природою. Специфіка взаємодії мистецтв у хореографії полягає у збереженні відносної автономності видів та у більш сильному, ніж у синтезі, зв'язку між ними, що забезпечує можливість диференціації та інтеграції окремих складових.

Одним із перших став розглядати хореографічну виставу як поліхудожній феномен І. Солертинський (1902–1944). Саме в контексті взаємодії мистецтв він аналізував постановку «Лебединого озера» А. Вагановою в 1933 р. Театрознавець диференціював у спектаклі складові (літературно-драматична основа, музика, танець, образотворче оформлення) та простежив внутрішні зв'язки між ними. Нищівної критики зазнала сценарна драматургія, згідно з якою дія

балету була перенесена в XIX ст. Основним недоліком постановки І. Солертинський вважав галузь «осмислення сюжету», адже «безглуздість старої сюжетної схеми «Лебединого озера» не може слугувати виправданням» [9, с. 75]. Не задовольняла рецензента музична редакція, далека від первинного тексту П. Чайковського. Позитивно оцінювалося танцювальне рішення, що спиралося на традиції постановки Л. Іванова. Робота художника В. Дмитрієва характеризувалася як двоїста: вдалими визнано ліричні пейзажі («зоровий еквівалент музичних пейзажів П. Чайковського» [9, с. 78]), невідповідними духу балету — ваговиті псевдосередньовічні інтер'єрні декорації.

Балетознавчі аспекти вивчення творчості П. Чайковського також висвітлені в працях Ю. Бахрушина, А. Демидова, В. Красовської, Ю. Слонимського та ін. Музичні особливості творчості (в тому числі балетів) П. Чайковського дослідили А. Альшванг, Б. Асаф'єв, Д. Житомирський, Г. Побережна, Ю. Розанова, Н. Туманіна та ін.

Однак наукові розвідки, як правило, лише побіжно виокремлюють якості хореографічного мистецтва, що зумовили можливість симфонізації танцю, не вистачає дидактичних матеріалів, які б формували історичне мислення майбутніх керівників хореографічних колективів у поєднанні з фахово-практичною підготовкою.

Для даної статті основоположною є думка, що відносини між взаємодіючими видами мистецтва є ієрархічними: певний вид є домінуючим, тоді як інші — підлеглими. Така ієрархія має бути виявлена щодо хореографії, зокрема симфонічного танцю, започаткованого П. Чайковським.

Мета статті — виявити та обґрунтувати поліхудожні чинники, що живили ідею симфонізації танцю на початку її становлення.

Завдання:

- розкрити сутнісні характеристики інтеграційних процесів у хореографії як визначальний чинник поліхудожньої освіти;
- виявити особливості драматургії «Лебединого озера» П. Чайковського;
- зіставити підходи до постановки балету різних хореографів з позицій поліхудожності;
- з'ясувати ієрархію елементів різних видів мистецтва у симфонічному танці.

Об'єкт дослідження — концепція поліхудожності в умовах хореографічної освіти.

Предмет дослідження — поліхудожні основи симфонізації танцю.

Методологічною основою вивчення процесу симфонізації танцю є принципи історико-порівняльного, проблемно-хронологічного, культурологічного та мистецтвознавчого аналізу. При написанні статті було використано ретроспективний, синхронний і діахронний методи.

Концепція поліхудожності ґрунтується на взаємодії видів мистецтва, що обумовлюється їх естетичною природою, єдиними законами художнього мислення, загальними закономірностями розвитку мистецтва як мегасистеми. Спільними витокami всіх видів мистецтва естетика вважає розвиток свідомості, народну творчість, трудову діяльність, спілкування, котрі породжені естетичною, пізнавальною, комунікативною потребами [11]. Однак, маючи спільні витoki, види мистецтва розгалужувалися, розвиваючись, сукупно склали єдиний цілісний організм.

Своїм витокom ідея поліхудожності як така сягає ще «мусичного» виховання Платона, описаного у трактаті «Законои». Звертаємо увагу, що тут робився акцент на хореографії, котра розумілася в синтезі з музикою й поезією. Ідея «мусичного» виховання розвивалася надалі в концепціях ренесансних гуманістів, хоча тут хореографія не мала провідного значення, як у Платона. Однак це не завадило епосі Ренесансу започаткувати балет як поліхудожню виставу, що в душі античності інтегрувала елементи танцю, співу, літератури з образотворчим оформленням. Збільшення впливовості поліхудожнього підходу спостерігалось з другої половини ХІХ ст. і досягло апогею на межі ХІХ — ХХ ст. Відновлений інтерес до взаємодії мистецтв з участю хореографії викликали концепції виховання Е. Жак-Далькроза, Ф. Дельсарта, З. Кодая, А. Дункан та ін.

Значною мірою інтегративність у сфері хореографії визначається полімодальною системою художньої організації сприйняття пластики рухів людського тіла, жестів, міміки (через опору на вербальну основу, синтез слухових і зорових асоціацій тощо). Оскільки взаємодія мистецтв синтезує різні типи художньо-образних конструкцій, здійснюючи одночасний, послідовний або одночасно-послідовний перехід від одного типу конструкції до іншого, результатом є виникнення художніх новоутворень, що включають складові різних видів мистецтва.

Поліхудожній підхід орієнтує на організацію цілісного смислового інформаційного простору через спільність мовних кодів мистецтв. Тобто, осмислюючи внутрішню спорідненість різноманітного

художнього прояву, митець може переносити певну художню форму в іншу художню модальність [7, с. 300]. Механізмами інтеграційного процесу в хореографії є поєднання в художньому творі об'єктивності та суб'єктивності, історичності та фантастичності, лінійності й нелінійності подачі інформації, умовність часу, монтажне з'єднання образів-картин тощо.

Найбільше поліхудожність в галузі хореографії виявляється в балеті, який одночасно є і театральною виставою. Художній світ балету створюється на основі варіативності просторово-часових співвідношень, розподілу лібрето на окремі картини, що співвідносяться з драматургією цілісного задуму. Сприйняття мови балету передбачає переживання та осмислення звуко-пластичних образів, що динамічно розгортаються в умовах театральньо-сценічного часу та простору.

З позицій поліхудожності хореографічний образ пізнається через: осмислення змісту мізансцени, зіставлення смислів окремих образів та відповідних слухових і зорових характеристик, аналіз асоціативних поєднань в різних видах мистецтва, синтезуюче осмислення цілісної композиції.

Посилення поліхудожньої спрямованості в хореографії відбулося в ХІХ ст., коли балет остаточно сформувався як самостійний вид мистецтва і розвивався в річищі інтенсифікації взаємодії з іншими видами, насамперед, літературою і музикою. Значну роль у виявленні поліхудожності хореографії відіграв романтизм.

Романтичний балет, натхненний досягненнями напрямку в інших видах мистецтва (зазначимо, що романтичний балет заявив про себе тоді, коли в літературі цей напрямок було майже вичерпано), тяжів до подвійності тлумачення образу (порівняймо з музичними творами Р. Шумана, Ф. Шуберта, новелами Е. Т. А. Гофмана та ін.). Симфонізація танцю посилила цю тенденцію. Так, у П. Чайковського образ Одетти — Одилії будується на основі закону твердження і заперечення, він показує хисткість меж між добром і злом у світі.

Процес симфонізації танцю зумовлювався розвитком музично-театральних жанрів протягом ХІХ ст. Симфонічний балет зростав на ґрунті опер з розвиненими танцювальними сценами, він накопичував музично-пластичні смисли, уявляв роль зображувальних і виражальних деталей, динамічного розгортання сюжету, музично-пластичної драматургії, уточнював власну систему художніх умовностей.

Система умовностей балету має поліхудожню основу і базується на взаємодії: 1) драматургічної умовності (фабула, сюжет, драматич-

ний конфлікт тощо); 2) танцювально-виконавської умовності (технічні особливості танцю, акторська майстерність); 3) музично-звукОВОЇ умовності (включення музики у слухо-зоровий образ, побудова симфонічного танцю за законами музичного розвитку тощо); 4) зображувально-композиційної умовності (побудова мізансцени, використання освітлення, декорацій тощо).

Художні умовності романтичного балету концентруються в його символіці, яка сполучає смисли, створені балетмейстером, лібретистом і композитором як авторами балету. В романтичному балеті зростала роль різних творчих професій. Відповідно, балетна вистава була результатом спільної праці митців і її успіх залежав від близькості їх естетичних поглядів.

Провідним чинником симфонізації танцю стало звернення до балетної музики композиторів, що працювали у сфері «чистої» музики. Таким був П. Чайковський, котрий підійшов до балету як до серйозного жанру, шукаючи в ньому можливості символічного вираження загальнолюдських цінностей. У цьому контексті фантастичність сюжету балетів була для П. Чайковського принциповою: відсутність побутових деталей давала простір узагальненням, симфонічному мисленню. Змінилася ієрархія елементів поліхудожньої інтеграції: танець вперше став підкорятися музиці, що трансформувало жанр і тим самим ускладнило постановочну роботу балетмейстера.

Як відомо, прем'єра балету «Лебедине озеро», який поклав початок симфонізації танцю, виявилася досить невдалою [10]. Достовірні причини цього, враховуючи віддаленість часу та відсутність записуючої техніки, виявити неможливо. Однак свідчення сучасників переконують, що ймовірно мало місце порушення драматургічної структури цілого в його танцювальних та музичних проявах. На той момент симфонічний танець не міг бути сприйнятливим, оскільки руйнував стереотипи жанру з позиції домінуючого мистецтва в інтегративній взаємодії. Так, після прем'єри режисер Д. Мухін писав, що «музика для танців не дуже зручна, скоріше нагадує прекрасну симфонію» [2, с. 175].

На момент створення «Лебединого озера» хореографи ще не мали досвіду втілення в танці симфонічної музики, тим більше з глибоким ідейним навантаженням. Адже, за словами Ю. Бахрушина, «у «Лебединому озері» музика стала провідним компонентом хореографічного твору, часто беручи на себе вираження основної ідеї балету. Завдяки цьому пантоміма, як головна роз'яснювальниця змісту твору, відходила на другий план і надавала більші можливості танцю» [2, с. 176].

Новаторство музики П. Чайковського потребувало балетмейстера, обізнаного в різних галузях мистецтва, зокрема в музиці. Таким виявився Л. Іванов. «Задача балетмейстера полягала в тому, щоб глибоко проникнути в зміст музики, правильно визначити розвиток музичної драматургії й засобами танцю донести до глядача основну ідею твору. Кожен балет з симфонічною музикою вимагав своєї особливої танцювальної виразності, від музичної характеристики образів залежав підбір суворо обмеженої кількості індивідуальних, гармонійно з'єднаних один з одним танцювальних рухів і поз» [2, с. 198].

Л. Іванов першим з балетмейстерів підійшов до виявлення поліхудожніх основ симфонізації танцю. Він з'ясував, що: 1) музична драматургія є основою побудови симфонічного танцю, в якому музика визначає хореографічну образність; 2) зміст симфонічної музики має виражатися через особливі форми танцю, відмінні від класичних стереотипів; 3) кожен балет з симфонічною музикою потребує свого особливого танцювального рисунка.

Правильному трактуванню «Лебединого озера» Л. Івановим у 1894 р. сприяла не лише музична підготовка балетмейстера, а і його безпосереднє спілкування з композитором. Л. Іванов поважливо ставився до партитури П. Чайковського, надавав музиці незмірно більшого значення, ніж його попередники і сучасники.

Л. Іванов розглядав танець під симфонічну музику як дійовий, що привело до формування хореографічної драматургії. «Не органічне злиття танцю й пантоміми та тим більш не механічне їх з'єднання, а танець як засіб створення образу й передачі думок і почуттів дійових осіб спектаклю було тим принципово новим у естетиці балету, що випливало з постановки Л. Іванова. Паралельно з музичною драматургією з'явилася драматургія танцювальна» [2, с. 201].

На 90-ті рр. XIX ст. реформа балетної музики П. Чайковського була визнана, як музичними, так і хореографічними колами. Постановка «Лебединого озера» у співпраці Л. Іванова та М. Петіпа виявилася відповідній задуму П. Чайковського про балет як ліричну драму: казка підносилася до рівня філософських роздумів романтизму про долю прекрасного в умовах похмурої дійсності. Факт серйозності композиторського задуму підтверджує близькість симфонічної концепції «Лебединого озера» увертюрі «Ромео і Джульєтта» [6, с. 100].

Симфонізація танцю виростала в умовах традиційної номерної структури балету. Тому критики часто мали претензії саме до драматургії. Відомо, що, створюючи балет, П. Чайковський керувався хо-

реографічною програмою, вивчав принципи балетної композиції за партитурами різних балетних авторів. Композитора цікавили і питання образотворчого оформлення, сценічних ефектів [10].

Драматургія «Лебединого озера» не мала наскрізного розвитку. Як писав А. Демидов, «цілісність забезпечив інтонаційний і тональний взаємозв'язок епізодів, що утворив досить складну систему асоціативного «монтажу», заснованого на єдності тематичного матеріалу за стилем і характером. <...> Здається, що весь балет побудовано на переклику епізодів і картин, які нерідко дзеркально відображають одна одну» [4, с. 37]. Партитура П. Чайковського потребувала від хореографа мислення режисера і драматурга.

Отже, при всіх недоліках драматургія «Лебединого озера» тяжіла до поліхудожності. Основним її розробником слід вважати не автора лібрето, а композитора, який спирався передусім на досвід створення опер та симфоній. Це привело до зміщення в ієрархії структурних елементів: на перше місце вийшла музика, що вимагало принципових змін хореографічного рішення. Така «аномалія» драматургії вела до впровадження симфонічного танцю. Д. Житомирський відзначив основним моментом реформи П. Чайковського «реформу балетно-музичної драматургії» [5, с. 43], яка призводила до об'єднання класичного і характерного танців. Відповідно, узагальнене мислення симфонічного танцю надавало простір для створення колективних образів, підвищення ролі масових сцен у виставі (що було блискуче продемонстровано Л. Івановим).

Музичною основою симфонізації танцю в «Лебединому озері» став розвиток теми лебедів. Тема з'являється кожного разу в ключових моментах дії, сприяючи драматизації образу. Важливого значення набуває гармонізація мелодії [8]. Справжнього трагізму досягає трансформація теми наприкінці третього акту: плавне розгортання змінюється швидким, в інструментовці акцентуються мідні духові. У четвертому акті тема лебедів слугує основою розвитку останньої сцени, що стверджує перемогу кохання над смертю. Можна припустити, що саме розвиток лейттеми лебедів забезпечив єдність драматургії балету.

Однак симфонічний танець навряд чи був сприйнятий публікою, якщо б уводив у сферу складного розгортання чистих музичних форм. Симфонізація танцю уможливилась здатністю музики П. Чайковського викликати яскраві зорові образи. У зв'язку з цим Б. Асаф'єв писав: «Він так володіє виражальними і зображувальними засобами свого мистецтва, що мова музики одночасно викликає, де це необ-

хідно П. Чайковському, звукозорові ілюзії у свідомості чуйного та уважного слухача» [1, с. 195]. Г. Побережна аналізує музичну передачу візуальних символів балету. Відзначається, що рисунок теми лебедів плавний, «заокруглений», ритм засновується на графіці змахів крил. Інтонаційна спрямованість мелодії відповідає особливостям руху (рух вільний, з перешкодами, довгий, короточасний тощо). Зорова характерність притаманна і типовому обрисові мелодій П. Чайковського: напружений злет мелодії до кульмінації й розосереджений спад, що асоціюється з «ширянням» птахів у повітрі [6, с. 67].

Водночас там само Г. Побережна відмічає, що «прийоми зовнішньої зображувальності завжди підпорядковані у П. Чайковського внутрішній виразності. Навіть у тих його музичних образах, в яких зовнішня зображувальність, на перший погляд, переважає, композитор орієнтований на передачу психологічних станів» [6, с. 106]. Це проступає і в темі лебедів, де показується не лише політ, але й страждання від сил зла.

Виявлення й акцентування поліхудожніх складових «Лебединого озера» приводило балетмейстерів до принципово різних трактувань. Після М. Петіпа та Л. Іванова балет ставили О. Горський, Ф. Лопухов, А. Ваганова, В. Бурмейстер, А. Мессерер, Ю. Григорович, Н. Кататкіна та В. Васильов та ін. Сценографія розроблялася такими художниками, як О. Головін, К. Коровін, В. Дмитрієв, С. Самохвалов, С. Вірсаладзе тощо. Вистави відзначалися різножанровістю (казка, фантастична поема, реалістична новела, філософська притча, психологічна драма), зумовленою багатошаровістю смислів твору.

Ретроспективний метод дозволив констатувати факт, що більш успішні постановки в поліхудожній єдності головне місце відводили музиці, по-своєму вирішуючи питання симфонізації танцю, тоді як спектаклі, що зазнали критики, акцентували театральні-сюжетні складові, нерідко утискаючи в правах симфонічний танець на користь побутового.

Отже, розвиток музично-театральних жанрів XIX ст. дав життя симфонічному танцю, збагативши поліхудожні якості хореографічного мистецтва. Симфонізація посилила цілісність балетного твору (виникнення балетної драматургії) й поглибила його символічний смисл. Впровадження симфонічної музики в балеті потребувало перегляду традиційних постановочних методик, виникнення нових танцювальних форм, підпорядкованих розвитку музики. У «Лебединому озері» вперше було заявлено нові принципи драматургії, що

розкривала внутрішню динаміку образів через стале співвідношення музичних і хореографічних характеристик.

У процесі дослідження було виявлено чинники, що зумовили симфонізацію танцю: гальмування розвитку балетного мистецтва в Європі другої половини XIX ст. та пошук можливостей його оновлення шляхом більшої синтетичності; підвищення ролі музики та діяльності балетного композитора; потреба у взаємодії представників різних творчих спеціальностей, задіяних у постановці; використання літературного матеріалу, далекого від побутових подробиць; ідея наскрізної драматургії вистави; збільшення значущості масових хореографічних сцен.

Подальші перспективи дослідження полягають у диференційованні змістових характеристик поліхудожньої єдності вистав, аналізі побудови музично-хореографічних образів у конкретних балетмейстерських рішеннях.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

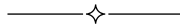
1. Асафьев Б. О балете: статьи, рецензии, воспоминания / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1974. — С. 189–200.
2. Бахрушин Ю. История русского балета: [уч. пособие] / Ю. А. Бахрушин. — [изд. 3-е.]. — М.: Просвещение, 1977. — 287 с.
3. Бузова О. Емоційно-образні паралелі у різних видах мистецтва як фактор активізації естетичного ставлення і оцінки музики майбутнім вчителем / О. Д. Бузова // Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. — К. : НПУ, 2005. — Вип. 2 (7). — С. 71–75.
4. Демидов А. «Лебединое озеро» / А. П. Демидов. — М.: Искусство, 1985. — 366 с.
5. Житомирский Д. Балеты П. И. Чайковского / Д. В. Житомирский. — М. : Музгиз, 1957. — 156 с.
6. Побережная Г. Петр Ильич Чайковский : [монография] / Г. И. Побережная. — К. : ВИПОЛ, 1994. — 360 с.
7. Рейзенкінд Т. Дидактичні основи професійної підготовки вчителя музики в педуніверситеті : [монографія] / Т. Й. Рейзенкінд. — Кривий Ріг : Видавничий дім, 2006. — 640 с.
8. Розанова Ю. Симфонические принципы балетов П. Чайковского / Ю. А. Розанова. — М. : Музыка, 1986. — 184 с.
9. Соллертинский И. Лебединое озеро / И. И. Соллертинский // Статьи о балете. — Л. : Музыка, 1973. — С. 74–79.
10. Слонимский Ю. «Лебединое озеро» П. Чайковского / Ю. И. Слонимский. — Л. : Музгиз, 1962. — 80 с.
11. Шевченко Г. Эстетическое воспитание в школе : [учебно-метод. пособие] / Г. П. Шевченко. — К. : Радянська школа, 1985. — 144 с.

Власенко И. Полихудожественные основы симфонизации танца. Статья посвящена выявлению полихудожественных факторов, которые питали идею симфонизации танца в начале ее становления. На примере «Лебединого озера» П. Чайковского выясняется иерархия элементов различных видов искусства в симфоническом танце. Определяется роль взаимодействия представителей разных творческих специальностей в процессе постановки симфонического танца.

Ключевые слова: полихудожественность, хореографическое образование, балет, симфонизация танца, классическая музыка.

Vlasenko I. Polyartistic basis of symphonization of the dance. The article is devoted to revealing polyartistic factors which had idea of symphonization of the dance in the beginning of its becoming. From an example of «Swan lake» by P. Tchaikovsky is found out hierarchy of elements of various kinds of art in symphonic dance. The role of interaction of representatives of different creative specialities during statement of symphonic dance is determined.

Keywords: polyartistry, choreographic education, ballet, symphonization of the dance, classical music.



УДК 782.1+781.5

А. Носуля

ТЕМА ОЖИДАНИЯ В КАМЕРНЫХ ОПЕРАХ А. ШЕНБЕРГА И М. ТАРИВЕРДИЕВА

Статья посвящена рассмотрению воплощения темы ожидания в камерных операх А. Шенберга и М. Таривердиева. Прослеживаются этапы эволюции и выделяются типы камерных оперных произведений, с усилением внимания к жанровому типу монооперы. Выделяются принципы и способы работы с музыкальным и литературным материалом в камерных операх.

Ключевые слова: камерная опера, моноопера, тема ожидания.

В современной музыковедческой и искусствоведческой литературе жанр камерной оперы выглядит сложившейся жанровой единицей, однако вопросы, связанные с ее жанровой спецификой до сих пор остаются недостаточно выясненными. Выдающийся исследователь Б. Асафьев называл оперу «чутким барометром интонационного строя эпохи» [1, с. 52], так как по чуткости и по подвижности средств