

КАСЬЯНОВА О. В.

ТРАНСФОРМАЦІЇ ПЛАСТИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО ВИРІШЕННЯ ОПЕРИ РІХАРДА ВАГНЕРА «ТАНГЕЙЗЕР»

Музичний театр сьогодення характеризується зверненням до знакових творів минулого, які мають позачасовий характер. До них належать опери Ріхарда Вагнера, ідея якого про синтетичний твір мистецтва в контексті сучасних театральних реалій набуває нової актуальності і можливості бути повноцінно втіленою. У творчості Р. Вагнера особливе місце належить опері «Тангейзер». Її пластично-просторовий образ зазнавав змін не тільки внаслідок постановочних редакцій, а й завдяки розвитку виражально-зображальних засобів.

Опера «Тангейзер» написана у дрезденський період творчості композитора, коли міфологічно-героїчна тематика в його операх потребувала нових підходів до вирішення музичної драматургії вистави, відмінних від поширеної у ті часи побутової музики розваг і забав.

Основу творчого задуму опери становить легенда про Тангейзера і Чарівну гору (за новелою Людвіга Тіка «Вірний Еккарт і Тангейзер», 1799), яку Р. Вагнер поєднав із легендою про змагання співаків у Вартбурзі, відомою йому за твором Ернеста Теодора Амадея Гофмана. Третім джерелом стала легенда про угорську принцесу, яка за життя покійно зносила утиски з боку чоловіка та його рідні, а після смерті стала католицькою святою, покровителькою Тюрінгії. Саме вона є прообразом Єлизавети, духовність і моральна чистота якої втілені у співі. Їм протиставлені чуттєвість, тілесне кохання Венери, виражені в танці.

Опера має дві загальновідомі, майже однаково популярні редакції. Перша – «дрезденська» – коригувалася композитором від часу прем'єри (1845) по 1860 роки, у ній немає балетних сцен. Друга редакція 1861 року містила, на вимогу дирекції паризької Grand Opera, балет «Грот Венери» на музику дописаної «Вакханалії», який, із драматургічних міркувань, був перенесений із традиційного для французів другого акту на початок першого. Унаслідок цього було втрачено стилістичну цілісність першого акту. Ця версія, доопрацьована 1875 року для віденської прем'єри, стилістично поєднала перший акт з балетом «Грот Венери» і стала основою для «паризької» редакції опери. Нині є й третя, змішана версія, у якій увертюра, яка переходить у балет і фінал з появою Венери, взята з «паризької» редакції, а кінець сцени у гроті і другий акт – із «дрезденської».

Мета статті – охарактеризувати трансформації пластично-хореографічних сцен «паризької» редакції «Тангейзера» в контексті театральних реалій. За основу взято теоретичну спадщину Р. Вагнера, яка відбиває еволюцію поглядів автора на балетне мистецтво загалом і танець зокрема. У трактаті «Твір мистецтва майбутнього»¹ (1849) він обґрунтовує ідею музичної драми, яка невдовзі стане основою його музичної творчості. Обираючи своїм головним постулатом єдність усіх мистецтв, їх остаточний і максимальний синтез, композитор визначив початкову цілісність танцю, музики і поезії як трьох головних художніх здібностей цілісної людини, які набули потрібного

¹ Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – С. 142–261.

вияву в мистецтві¹. Розглядаючи танець як найбільш конкретний вид мистецтва², Р. Вагнер вважав його важливим засобом безпосереднього розкриття почуттів у пластиці рухів. У статті «Опера і драма»³ (1851) він аналізує негативний вплив танцювальної мелодії, обмеженої суворими ритмічними і мелізматичними умовностями, на пантомімічні виражальні можливості⁴. Критикуючи стереотипність тогочасної балетної пантоміми⁵, Р. Вагнер вказує на її неспроможність вирішувати складні драматургічні завдання, надаючи важливого значення жесту, міміці, пластиці як складовим танцювальної пантоміми в розвитку драматичної дії⁶.

У праці «Музика майбутнього»⁷ (1860), аналізуючи свою роботу над паризькою версією «Тангейзера», композитор обґрунтовує роль музичної драматургії в розкритті задуму і трактовці сюжету опери. Розмірковуючи про ідеальну форму танцю⁸, він наголошує на її повній відповідності драматичній дії, творчому задуму композитора. У роботі «Про призначення опери»⁹ (1871) Р. Вагнер пише про надзвичайно важливий вплив музично-драматичного твору на різні сфери мистецтва, наголошує на необхідності долати морально застарілі традиції в балетному танці, його обмежені виражальні можливості в розвитку сюжетної лінії¹⁰. Розглядаючи причини еволюції в архітектурі почуття «прекрасного» до «привабливого», він застерігає проти аналогічних перетворень музики – з піднесеного мистецтва на просто приємне¹¹. Для досконалості музичної драми композитор пропонує органічно поєднати елементи мімічного і музичного мистецтва¹², сучасною мовою, – єдність і повна відповідність музичної і хореографічної драматургії. Як важливу умову в досягненні цієї художньої мети він визначає необхідність поєднати зусилля співаків, музикантів, акторів, чия співпраця сприяла б піднесенню мистецтва опери. У роботі «Про акторів і співаків»¹³ (1872) Р. Вагнер висловлює невдоволення всіма тогочасними постановками «Тангейзера», вважаючи, що оперу взагалі ще не поставлено, а лише окремі місця партитури¹⁴. Щодо найбільш важливої її складової – драми, він вважав за необхідне доопрацювати її до того досконалого зразка, ідейна концепція якого пройшла крізь усю його теоретичну спадщину. Вважаючи за можливе заповнити прогалини своїм талантом виконавця, він наголошував на взаєморозумінні між автором твору й актором заради достовірного створення художнього образу¹⁵.

¹ Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – С. 168.

² Там само. – С. 171.

³ Вагнер Р. Оперы и драма // Там само. – С. 262–493.

⁴ Там само. – С. 317.

⁵ Там само. – С. 459–460.

⁶ Там само. – С. 457–458.

⁷ Вагнер Р. Музыка будущего // Там само. – С. 494–539.

⁸ Там само. – С. 531–532.

⁹ Вагнер Р. О назначении оперы // Там само. – С. 540–566.

¹⁰ Там само. – С. 560.

¹¹ Там само. – С. 564.

¹² Там само. – С. 565.

¹³ Вагнер Р. Об актёрах и певцах // Там само. – С. 567–624.

¹⁴ Там само. – С. 619.

¹⁵ Там само. – С. 622.

Творчі пошуки балетмейстерів минулого і сучасності у вирішенні пластично-просторового образу опер Р. Вагнера досліджено у працях В. Гаєвського¹, В. Красовської², М. Левер³, А. Левінсона⁴, К. Суриць⁵, К. Феррарі⁶, О. Чепалова⁷, у спогадах хореографів А. Дункан⁸, Ф. Лопухова⁹, М. Фокіна¹⁰. Розкриттю трансформацій балетних сцен «Тангейзера» сприяли відеоматеріали різних версій опери, здійснені протягом останніх 35–40 років. Комплексний історико-ретроспективний, мистецтвознавчий аналіз наукового і творчого доробку композитора з цієї проблематики дає змогу визначити характер видозмін у пластично-хореографічному вирішенні опери Р. Вагнера «Тангейзер».

Отже, 1861 року для паризької редакції опери Р. Вагнер написав «Вакханалію», яка містила балетну сцену «Грот Венери». Цілком імовірно, що, створюючи її, композитор спирався на паризькі враження від балету А. Адана «Жизель», який вважав занадто чуттєвим для легенди про віліс, оскільки постановники трактували його як картину еротичного безумства у формах вишуканих і благопристойних¹¹. Після ознайомлення балетмейстера Grand Opera з музикою балетної сцени, Р. Вагнер отримав відповідь, характерну для часів панування культу оперети: «<...> Вакханалія можлива лише в оркестрі, а не на сцені, оскільки кордебалет перетворить її на канкан»¹². І все ж, на противагу канкану, який панував у той час на театральній сцені, постановнику «Гроту Венери» Люсьєну Петіпа вдалося відтворити в хореографії ознаки міфічних вакханалій.

У 1874 році його молодший брат Маріус Петіпа, натхненний вагнерівською ідеєю, утілює на сцені Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі свою версію «Гроту Венери», яку сучасники вважали справжнім художнім відкриттям. Спираючись на ремарки композитора, М. Петіпа, за відгуками рецензентів, створив хвилюючу хорео-

¹ Гаевский В. М. Дом Петипа / В. М. Гаевский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 432 с. ; 72 л. ил.; Гаевский В. М. Хореографические портреты / В.М. Гаевский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 608 с. : ил.

² Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. – 2-е изд., испр. / В. М. Красовская. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2008. – 512 с. : ил.; Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века / В. Красовская. – Л. ; М. : Искусство, 1963. – 533 с.; Красовская В. Русский балетный театр начала XX века : в 2 ч. – Ч. 1 : Хореографы / В. Красовская. – Л. : Искусство, 1971. – 526 с.

³ Левер М. Айседора Дункан: роман одной жизни / Морис Левер. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 190 с.

⁴ Левинсон А. Старый и новый балет. Мастера балета / А. Левинсон. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2008. – 560 с. : ил.

⁵ Суриц Е. Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 году / Е. Суриц // Советский балетный театр. 1917–1967 : сборник. – М. : Искусство, 1976. – С. 7–105.

⁶ Феррари К. Танец-жизнь. «Божественная» Айседора Дункан / Курция Феррари. – СПб. : Петербург XXI век ; Крафт+, 2002. – 272 с. : ил.

⁷ Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : моногр. / О. І. Чепалов. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с. : іл.

⁸ Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь : мемуары / Айседора Дункан. – К. : Мистецтво, 1989. – 350 с.

⁹ Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Ф. Лопухов. – М. : Искусство, 1972. – 367 с.

¹⁰ Фокин М. М. Против течения. – 2-е изд., доп. и испр. / М. М. Фокин. – Л. : Искусство, 1981. – 910 с. : 36 л. ил., портр.

¹¹ Гаевский В. М. Дом Петипа / В. М. Гаевский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – С. 56.

¹² Красовская В. Русский балетный театр начала XX века : в 2 ч. – Ч. 1 : Хореографы / В. Красовская. – Л. : Искусство, 1971. – С. 471.

графічну поему про нездоланно владну стихію чуттєвості, застосовуючи мальовничі групи наяд, сатирів, звабливі танці вакханок.

Своєрідним трактуванням «Вакханалії» характеризуються постановки «Гроту Венери» й іншими провідними балетмейстерами, зокрема такими як: Август Бурнонвіль (Копенгаген, 1974), Люсіль Гран (Мюнхен, 1875), Хосе Мендес (Москва, 1889), Лев Іванов (Санкт-Петербург, 1893). На жаль, не всі вони змогли зрозуміти творчий задум композитора і втілити його. Так, данський хореограф А. Бурнонвіль, надаючи перевагу постановці «Тангейзера» перед «Лоенгріном», усе ж висміяв музику «Вене-риної гори»: «<...> Міг пристосувати до неї історію пожежі з воанням про допомогу, натовпом людей, пожежними машинами та рятувальними загонами! Вагнер же напхав гору наядами, вакханками і небу відомо якими ще міфологічними істотами»¹. І тільки під кінець життя він визнав авторитет генія німецької музики, досягнувши глибину естетики його театру.

Не відповідала стильовій природі музичної драматургії «Тангейзера» й московська постановка «Гроту Венери» іспанським хореографом Х. Мендесом. Нерозуміння задуму композитора, нездатність утілити його в хореографії, ігнорування вказівок у партитурі призвели до того, що замість чуттєвого безумства та вакхічного хаосу танцю був поставлений, на думку мистецтвознавця М. Кашкіна, «найпосередніший і безбарвний балетний номер, який не мав у такому вигляді жодного сенсу»². Та навіть найбільш вдалі постановки «Гроту Венери» не відрізнялися від усталених балетних форм кінця XIX ст. (тюніки, пуанти, академічний танець) і суперечили оперній драматургії твору Р. Вагнера.

Нові хореографічні інтерпретації «Вакханалії» зумовлені зародженням і становленням танцю модерн, найбільш яскраво виявлені у творчості американки Айседори Дункан і росіянина Михайла Фокіна. На запрошення Козіми й Зігфріда Вагнерів А. Дункан прибула 1904 року до Байройта для постановки сцени вакханалії в «Тангейзері». За спогадами танцівниці³, вона була на всіх репетиціях опери, щоб краще зрозуміти музику, вивчила напам'ять весь її текст, вивчала старовинні легенди. Працюючи над постановкою танцю Трьох грацій у сцені вакханалії, А. Дункан застосувала нові пластичні можливості «вільного» танцю, стилізованого під античну Грецію, відтворюючи рухами тіла різні емоції, найтонші зміни душевного стану. Її інтерпретацію не відразу зрозуміла і сприйнята Козима Вагнер. Та дещо пізніше вдова композитора знайшла зошит із роздумами і детальним описом вагнерівського бачення цього танцю⁴. На її думку, засоби, інтуїтивно знайдені А. Дункан, до найдрібніших деталей збіглися з думками Р. Вагнера щодо вирішення цієї сцени. А. Дункан виступила у вакханалії з двома іншими танцівницями, і хоча ті дуже старалися, вони були лише фоном для Айседори. К. Вагнер рекомендувала А. Дункан виступати одній, без кордебалету, якому було складно йти за її інтуїцією. Нова хореографічна редакція, у стилі народжуваного модерну, стала сенсацією завдяки своєрідній пластиці. Вона

¹ Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. – 2-е изд., испр. / В. М. Красовская. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2008. – С. 435.

² Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века / В. Красовская. – Л. ; М. : Искусство, 1963. – С. 483.

³ Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь : мемуары / Айседора Дункан. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 104.

⁴ Левер М. Айседора Дункан: роман одной жизни / Морис Левер. – М. : Молодая гвардия, 2006. – С. 68–69.

вплинула на творчість багатьох балетмейстерів ХХ ст. На думку Гордона Крега, відомого режисера, який докорінно змінив сценографію ХХ ст., «<...> успіху вистави сприяли три елементи: рух (жест і танець), декорації (кольорова гама й освітлення) і голос (слова, які вимовляють або співають). Усе це, сама того не знаючи, здійснювала Айседора»¹. Для Г. Крега А. Дункан була втіленням його театру, він жартома називав її важливою складовою своєї сценографії.

Через рік після Байройта, 1905 року, А. Дункан, за умовами контракту, виступала в Росії: у Дворянському зібранні, Маріїнському театрі Санкт-Петербурга, у Київській опері та Большому театрі в Москві², викликавши бурхливі дискусії серед традиціоналістів і прихильників новацій. Відомий балетний критик А. Левінсон так охарактеризував виступ А. Дункан: «Вакханалія у Венериному Гроті (“Тангейзер”) не вдалася артистці взагалі. Їй не під силу відтворити багатоплановість музичної картини, у якій мелодичні фігури то чітко виділяються, то знову вливаються у грайливе море оркестрової поліфонії; без контрапунктичного протиставлення окремих груп загальній масі танцюючих втілення вакханалії нездійсненне. Недарма артистка, яка зазвичай так дослухалась до ритму, тут часто йому суперечить. До того ж, весь вигляд її, у якому поєднано характер зрілої незайманості з юною мужністю ефеба, чужий стихійним чуттєвим чарам музики. Безглузді тут багрове освітлення сцени і криваво-червона туніка. Поява трьох грацій (підготовчий етюд до неї “Primavera” за Боттічеллі, виконаний Дункан у попередні приїзди) – вершина її мистецтва»³.

Іншого погляду дотримувалися її прихильники. «Айседора своїми теоріями і своїм танцем нанесла нищівний удар по класичному балету імператорської Росії!»⁴ – так сприйняв С. Дягілев творчість А. Дункан. Невдовзі він обере головний постулат Р. Вагнера про синтетичний твір мистецтва основою своєї балетної антрепризи. Скупий на компліменти К. Станіславський, вражений музичною інтуїцією і виразною пластикою танцівниці, сказав: «О, Айседора, цариця жесту!»⁵.

Ідея Р. Вагнера про синтез мистецтв, утілена у танці А. Дункан, набула свого прояву в нетрадиційному сценічному втіленні музики балетмейстером М. Фокіним. У 1910 році для другого сезону дягілевської антрепризи в Парижі в новаторських декораціях О. Бенуа та для сцени Маріїнського театру в традиціоналістських декораціях Лютке-Майєра М. Фокін здійснив нове хореографічно-пластичне прочитання музики Р. Вагнера. Там, де хореографи старої школи однаково ставили танці на пуантах і для мазурок, і для вакханалій, М. Фокін, натхнений режисерськими новаціями Вс. Мейєрхольда, в опері Р. Вагнера «Трістан та Ізольда» (Маріїнський театр) створив детальні мізансцени, наблизивши хореографію, її пластику, костюм, сценографію до історичної епохи⁶. Хореографічне обдарування М. Фокіна, його зацікавленість античною пластикою цілком відповідали музиці, яка живописно відтворювала

¹ Феррари К. Танець-жизнь. «Божественная» Айседора Дункан / Курция Феррари. – СПб. : Петербург XXI век ; Крафт+, 2002. – С. 59.

² Там само. – С. 68–69.

³ Левинсон А. Старый и новый балет. Мастера балета / А. Левинсон. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2008. – С. 121–122.

⁴ Феррари К. Танець-жизнь. «Божественная» Айседора Дункан / Курция Феррари. – СПб. : Петербург XXI век ; Крафт+, 2002. – С. 69.

⁵ Там само. – С. 93.

⁶ Фокин М. М. Против течения. – 2-е изд., доп. и испр. / М. М. Фокин. – Л. : Искусство, 1981. – С. 166–167, 242–243, 354–356, 440–441.

зваблення Тангейзера у Гроті Венери. Провідні балетні партії виконували Тамара Карсавіна (Німфа) та Вацлав Ніжинський (Фавн), для яких М. Фокін спеціально створив багато нових пластичних прийомів і профільних поз. У балетний ансамбль німф, вакханок і фавнів органічно вписалися співаки Іван Єршов (Тангейзер) та Маріанна Черкаська (Венера), які своєю пластикою та акторською грою вдало доповнювали сцену оргії, поєднавши виражальні засоби опери й балету.

Після успіху вистави М. Фокіна звинуватили у наслідуванні методу А. Дункан. І хоча в їхніх пластичних прийомах є певна подібність, балетна версія М. Фокіна має більш розвинену хореографічну драматургію і композицію, відповідні музичній драматургії «Тангейзера», вона набагато складніша у технічному й образному вирішенні. Творчі знахідки М. Фокіна в сцені вакханалії пізніше використав В. Ніжинський у «Пополудневому відпочинку Фавна» на музику К. Дебюссі.

У 1923 році було здійснено дві постановки «Гроту Венери»: у Большому театрі – Олександр Горський¹, у Ленінградському театрі опери і балету – Федір Лопухов². Обидві постановки становили подальші експерименти з осучаснення класичного танцю, зі збагачення його вільною ритмопластикою, гімнастичними й акробатичними прийомами, здобутками танцю модерн. Востаннє за радянського часу «Тангейзера» поставлено 1930 року засобами оновленої класики, яка відповідала тогочасній естетиці балету.

Водночас знаковою інтерпретацією «Гроту Венери» на Заході можна вважати постановку 1930 року німецького хореографа Рудольфа Лабана та його учня Курта Йосса. Основоположники «виразного танцю», вони вважали художньо осмислений рух виявом внутрішнього стану його творця, а не музики, тому балетна сцена в «Тангейзері» трактувалася відповідно до цього постулату. З одного боку, це звужувало хореографічний потенціал сцени, оскільки у першій половині ХХ ст. представники різних напрямів модерну ще були в опозиції до усталених, традиційних форм танцю, насамперед до класичного. З іншого, – пошуки нових виражальних пластичних засобів відтворення емоційного стану людини сприяли дієвості балетної драматургії.

Злиттям ідей і художніх тенденцій модернізму, насиченням еротикою, фрейдистськими символами характеризується трактування сцени вакханалії в «Тангейзері» Морісом Бежаром (1961) за участі Віланда Вагнера, внука Ріхарда Вагнера. Оновлюючи мову танцю, використовуючи пластичні можливості людського тіла, М. Бежар поєднав їх із класичною хореографією, досягаючи емоційного впливу глядача, передусім на молодь.

У 1970-х роках із набуттям популярності на заході нового жанру – танцтеатру – здійснюються спроби переосмислити оперну спадщину в хореографічному ключі. Особливу увагу привернула танцопера «Тангейзер», створена Піною Бауш для Вуппертальського театру³. Вирішена в стилі постмодерну, танцопера передбачала два склади головних діючих осіб, ролі яких одночасно виконувалися вокальними та ілюструвалися хореографічними засобами. Міфологія П. Бауш прямо пов'язана з історією експресіоністичного балету повоєнної Німеччини і застосовує асоціативні елементи, прийоми театрального абсурду.

¹ Суриц Е. Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 году / Е. Суриц // Советский балетный театр. 1917–1967 : сборник. – М. : Искусство, 1976. – С. 31.

² Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Ф. Лопухов. – М. : Искусство, 1972. – С. 352–353.

³ Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : моногр. / О. І. Чепалов. – Харків : ХДАК, 2007. – С. 188–189.

Байройтська інтерпретація «Гроту Венери» в «Тангейзері», здійснена Д. Ноймайером наприкінці 1970-х років, позначена впливом постмодернізму. У ній синтезовано оновлений класичний танець з елементами пантоміми та засобами виразності, породженими новими технологіями: сценічним дизайном замість ілюстративних декорацій, незвичною світловою, кольоровою партитурою, сценою-трансформером тощо.

Протягом останніх двох десятиліть спостерігаються тенденції до вирішення балетної сцени «Тангейзера» у традиційному трактуванні (оперний театр Анкари, Туреччина, 2012, режисер Петер Леман, хореограф Нільгюн Білсел Деміреллер), в авангардистському ключі (Баден-Баден, 2008, режисер Ніколаус Ленхофф, хореографи Амір Хоссенпур, Джонатан Ланн; відеоопера 1995 року, режисер Девід Алден, хореограф Вівьєн Ньюпорт), в епатажно-провокаційному плані (Байройтський фестиваль, 2011 року, режисер Себастьян Баумгартен), з перенесенням часу і місця дії (сучасна Індія, за участі Зубіна Мети) тощо. І хоча далеко не всі вони відповідають авторській композиції, пошук нових режисерсько-балетмейстерських рішень спонукає до пошуку оригінальних прийомів і засобів, здатних розширити діапазон можливостей осучаснити оперну спадщину.

Підсумовуючи, вкажемо на сучасні професійні й технічні можливості музичного театру, за допомогою яких створено умови для повноцінного втілення ідеї Ріхарда Вагнера про синтетичний твір мистецтва. Характер традиційних трактувань пластично-просторового образу «Тангейзера» в реаліях сьогодення за основними параметрами відповідає ідейній концепції композитора. Модерністські інтерпретації твору суперечать жанровій стилістиці авторського задуму і можуть бути використані для подальших пошуків та експериментів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вагнер Р. Музыка будущего // Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – С. 494–539.
2. Вагнер Р. О назначении оперы // Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – С. 540–566.
3. Вагнер Р. Об актёрах и певцах // Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – С. 567–624.
4. Вагнер Р. Оперы и драма // Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – С. 262–493.
5. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – С. 142–261.
6. Гаевский В. М. Дом Петипа / В. М. Гаевский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 432 с. ; 72 л. ил.
7. Гаевский В. М. Хореографические портреты / В. М. Гаевский. – М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2008. – 608 с. : ил.
8. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь : мемуары / Айседора Дункан. – К. : Мистецтво, 1989. – 350 с.
9. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. – 2-е изд., испр. / В. М. Красовская. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2008. – 512 с. : ил.
10. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века / В. Красовская. – Л. ; М. : Искусство, 1963. – 533 с.
11. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века : в 2 ч. – Ч. 1 : Хореографы / В. Красовская. – Л. : Искусство, 1971. – 526 с.

12. Левер М. Айседора Дункан: роман одной жизни / Морис Левер. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 190 с.
13. Левинсон А. Старый и новый балет. Мастера балета / А. Левинсон. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2008. – 560 с. : ил.
14. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Ф. Лопухов. – М. : Искусство, 1972. – 367 с.
15. Суриц Е. Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 году / Е. Суриц // Советский балетный театр. 1917–1967 : сборник. – М. : Искусство, 1976. – С. 7–105.
16. Феррари К. Танец-жизнь. «Божественная» Айседора Дункан / Курция Феррари. – СПб. : Петербург XXI век ; Крафт+, 2002. – 272 с. : ил.
17. Фокин М. М. Против течения. – 2-е изд., доп. и испр. / М. М. Фокин. – Л. : Искусство, 1981. – 910 с. : 36 л. ил., портр.
18. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : моногр. / О. І. Чепалов. – Харків : ХДАК, 2007. – 344 с. : іл.

Касьянова О. В. Трансформації пластично-хореографічного вирішення опери Ріхарда Вагнера «Тангейзер». Розглянуто видозміни в пластично-хореографічному вирішенні «паризької» редакції опери Р. Вагнера «Тангейзер», проаналізовано еволюцію поглядів композитора на балетне мистецтво загалом і танець зокрема, охарактеризовані основні балетмейстерські знахідки митців минулого і сучасності в контексті авторської концепції синтетичного твору мистецтва.

Ключові слова: синтетичний твір мистецтва, балетне мистецтво, танець.

Касьянова Е. В. Трансформации пластически-хореографического решения оперы Рихарда Вагнера «Тангейзер». Рассмотрен процесс видоизменений в пластически-хореографическом решении «парижской» редакции оперы Р. Вагнера «Тангейзер», проанализирована эволюция взглядов композитора на балетное искусство в целом и танец в частности, охарактеризованы ключевые балетмейстерские находки мастеров прошлого и современности в контексте авторской концепции синтетического произведения искусства.

Ключевые слова: синтетическое произведение искусства, балетное искусство, танец.

Kasyanova E. V. Transformation of Plastic Choreographic Solutions in Richard Wagner's Opera "Tannhauser". The author considers the modification process in the plastic-choreographic solutions in "Paris" version of R. Wagner's opera "Tannhauser", as well as the evolution of composer's views to the ballet art in general and dance particularly. The analysis of past and present choreographic masters' key approaches was made in context of the ideological author's concept concerning the synthetic art work.

Key words: synthetic work of art, the art of ballet school, dance.