

Міністерство освіти і науки України

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – магістр

на тему: **«КОНСТРУЮВАННЯ ОРІЄНТАЛЬНОГО ІНШОГО У
ФРАНЦУЗЬКОМУ ТА РОСІЙСЬКОМУ БАЛЕТІ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ
СТОЛІТТЯ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання,
напряму підготовки
034 Культурологія

Макар Роксолана Максимівна

Керівник Брюховецька О. В.
Кандидат філософських наук
Старший викладач

Рецензент Огаркова Т. А.
PhD у галузі літературознавства (університет
Paris-XII Val-de-Marne)
Старший викладач кафедри літературознавства
НаУКМА

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»
Секретар ЕК _____
«___» _____ 20__ р.

Київ 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. ВЗАЄМОЗВ’ЯЗОК ОРІЄНТАЛІЗМУ, ГЕНДЕРУ ТА СЕКСУАЛЬНОСТІ В БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ.....	10
I.1. Теоретичні засади орієнталізму.....	10
I.2. Схід, влада та сексуальність в балетному театрі.....	13
I.3. Становище танцівниці балету в XIX – на початку XX століття. Фетишизація балерини.....	17
I.4. Особливості орієнталістського балету.....	20
РОЗДІЛ II. ОРІЄНТАЛІЗМ У ФРАНЦУЗЬКОМУ БАЛЕТІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ.....	25
II.1. Орієнталізм у Франції в першій половині XIX століття.....	25
II.2. Романтизм у французькому балеті.....	28
II.3. Орієнтальний інший як інструмент критики та фетишизація бунту: “Повстання в сералі” (1833).....	32
II.4. “Пері” (1843): земне та піднесене в образі балерини.....	35
II.5. Визволення Греції з-під мусульманської влади: “Корсар” (1856).....	37
II.6. Образ баядерки в балетному театрі: “Шакунтала” (1858).....	40
РОЗДІЛ III. ОРІЄНТАЛЬНИЙ ІНШИЙ У РОСІЙСЬКОМУ БАЛЕТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ.....	46
III.1. Орієнталізм у Російській імперії.....	46
III.2. Становлення російської балетної сцени.....	49
III.3. Стародавній Єгипет і започаткування “імперського стилю” у балеті “Донька фараона” (1862).....	55

III.4. Репрезентація російсько-турецьких відносин у балеті: “Ліванська красуня” (1863) і “Роксана – краса Чорногорії” (1878).....	60
III.5. Розвиток опозиції Сходу і Заходу: “Баядерка” (1877) та “Раймонда” (1898).....	64
РОЗДІЛ IV. ОРІЄНТАЛІЗМ У ПОСТАНОВКАХ “РОСІЙСЬКОГО БАЛЕТУ” СЕРГІЯ ДЯГІЛЄВА В ПАРИЖІ.....	71
IV.1. Орієнталізм у нових мистецьких течіях початку XX століття.....	71
IV.2. Репрезентація орієнтального іншого в постановках “Російського балету” Сергія Дягілєва.....	75
IV.3. Повернення моди на орієнталізм у Парижі та трансформація гендерних ролей у балетах “Клеопатра” (1909) і “Шехеразада” (1910).....	80
IV.4. Самоекзотизація “Російського балету” в постановках на фольклорну тематику.....	85
ВИСНОВКИ.....	90
БІБЛІОГРАФІЯ.....	94
ДОДАТКИ.....	101

ВСТУП

Актуальність. Дана робота присвячена дослідженню конструювання орієнтального іншого в балетних постановках у Франції та Російській імперії XIX – початку XX століття. Орієнтальний інший тут розглядається у кількох аспектах. По-перше, мається на увазі Схід як сконструйований інший Заходу в межах традиції орієнталізму. По-друге, як інший розглядаються підпорядковані Франції та Російській імперії території, які географічно не належать до Сходу, проте екзотизуються і колонізуються цими двома країнами. По-третє, іншим у даному дослідженні виступає жінка як об’єкт погляду чоловіка – в нашому випадку танцівниця є об’єктом споглядання публіки, яка в XIX – на початку XX століття складалася переважно з чоловіків.

Балет розглядається нами у зв’язку з конструюванням орієнтального іншого, оскільки цей вид мистецтва з самого початку свого існування був пов’язаний з представниками влади як джерелом його фінансування та основною публікою. Репрезентація “незахідних” країн відіграє важливу роль у французькому і російському балеті означеного періоду. Фантазія і феєрія, яка була зовнішньою частиною орієнталістських балетних постановок, нерідко своїм підґрунтям відображала актуальні події в міжнародній та колоніальній політиці. Водночас такі постановки стали для західного глядача своєрідною панорамою, спектаклем, де орієнтальний інший подавався відомим, пізнаваним, таким, яким його воліли бачити глядачі.

Хронологічні та географічні межі дослідження встановлені з огляду на те, що саме в них сформувалися основні риси класичного балету в сучасному розумінні. В роботі ми простежили, як розвиток уявлень про орієнтального іншого в балеті супроводжувався взаємозв’язком французького та російського балетного

театру протягом XIX – початку XX століття. Сформульовані у французькому балеті початку XIX століття способи конструювання орієнтального іншого були принесені танцівниками і балетмейстрами до Російської імперії, яка перейняла французький балет і надала йому виразного імперського характеру. На початку XX століття разом з “Російським балетом” Сергія Дягілева орієнталістський балет повернувся до Франції і відродив у ній цікавість до балету та орієнтального іншого у видозміненому вигляді.

Важливим для розгляду орієнтального іншого в балеті є взаємозв’язок з гендером і сексуальністю, а саме образом балерини, що був сформований протягом XIX – XX століття. Танцівниця як еротизований об’єкт споглядання у балеті стала втіленням уявлень про орієнтального іншого як фетиш, який викликає зачарування і страх.

Відтак актуальність роботи полягає у спробі критично осмислити репрезентацію орієнтального іншого у балеті XIX – початку XX століття через його зв’язок з вираженням влади у орієнталізмі, колоніалізмі та гендерних відносинах.

Ступінь наукової розробки теми вирізняється певною неоднорідністю. Проблематика орієнталізму та його зв’язок з гендерним аспектом докладно розроблені в межах постколоніальних студій. Ґрунтовно також вивчена історія французького та російського балету XIX – початку XX століття. Втім, поєднання цих двох аспектів досліджене лише в поодиноких працях та статтях.

Основною точкою відліку для дослідження конструювання орієнтального іншого стала праця Едварда Саїда “Орієнталізм” (1978), в якій дослідник формулює поняття орієнталізму як форми західного знання про Схід, через яке Захід здійснює свою владу. Саїд вказує на те, що Схід у західному уявленні є конструктором, і навіть найбільш наукове, “об’єктивне” знання про нього є

політично обумовленим до тих пір, поки Захід є суб'єктом, а Схід – об'єктом вивчення.

Навколо концепції орієнталізму тривають критичні дискусії, окремі елементи якої вплинули на наше дослідження. Зокрема, у даній роботі поділяється думка про те, що орієнталізм не є однорідною сутністю, яка залишається незмінною незалежно від часу і місця свого виявлення. Цю тезу обстоює Ліза Лоу, яка розглядає французький та британський варіанти орієнталізму та на їх прикладі доводить, що орієнталізм є внутрішньо нестабільним, нестійким та суперечливим явищем. На неоднозначність орієнталізму вказує також постколоніальний дослідник Гомі Баба, який розглядає розкол між науковим дослідженням та фантазією, наявний всередині орієнталізму. Ключовим для нашого дослідження є також його концепція поєднання страху і зачарування у процесі фетишизації орієнтального іншого.

Взаємозв'язок раси, гендеру та класу в контексті дослідження базований на ідеях Анни МакКлінток, сформульованих у праці “Імперська шкіра. Раса, гендер і сексуальність у колоніальній гонитві” (1995). Одним з найважливіших для нас аргументів у її дослідженні є фемінізація колонізованої землі – її уявлення і репрезентація у образі жінки. Ця ідея дозволяє вибудувати зв'язок між орієнталізмом та гендером в контексті балету, де орієнталізовані території часто фемінізуються в постаті балерини. Також у дослідженні використана концепція МакКлінток про паноптичний час та анахронічний простір, яка дозволяє проаналізувати ситуацію владних взаємин у глядацькому залі балетного театру.

Специфічна ситуація російського орієнталізму розглядається у дослідженні через призму низки робіт, присвячених неоднозначній колоніальній історії Російської імперії. Головною тут є робота Александра Еткінда “Внутрішня колонізація: імперський досвід Росії” (2011), в якій автор розглядає процес “самоколонізації”

Російської імперії та її впливу на місцевий варіант конструювання орієнтального іншого. Російський орієнталізм розглядає також Девід Ван дер Ойе, який зосереджується на дослідженні позиціонування Росії “між Сходом і Заходом”.

Що стосується дослідження балету, нами була проаналізована низка базових історичних праць, зокрема історія французького романтичного балету Івора Геста та фундаментальні праці з історії російського балету Віри Красовської. Попри багатий фактичний матеріал, представлений у даних працях, їхні автори здебільшого некритично підходять до конструювання орієнтального іншого у балетних постановках.

Радикально інший підхід до розгляду балету пропонують американські дослідниці танцю, які застосовують до його аналізу різноманітні теоретичні підходи. Серед таких дослідниць варто згадати про Дебру Джовітт, яка присвятила значну частину своєї роботи “Час і образ танцю” (1988) аналізу репрезентації Сходу у романтичному балеті. Великий внесок у критичне переосмислення класичного балету здійснила Лінн Гарафола, яка працює над дослідженнями “Російського балету” Сергія Дягілева та романтичного балету, застосовуючи феміністичну та постколоніальну теорії.

Об’єктом нашого дослідження є французький та російський балетний театр XIX – початку XX століття. *Предмет* дослідження – конструювання орієнтального іншого в балеті у взаємозв’язку з гендером та сексуальністю.

Метою даної роботи є з’ясувати, як конструється орієнтальний інший у балеті на прикладі взаємозв’язку та спадкоємності французького та російського балету XIX – початку XX століття. У зв’язку з цією метою перед нами стоять наступні *завдання*:

- виявити зв’язок балету XIX – початку XX століття з орієнталізмом, сексуальністю та гендером;

- проаналізувати формування орієнталістських балетних постановок у французькому романтичному балеті початку XIX століття;
- розглянути запозичення і трансформацію французького орієнталістського балету в постановках російського імперського балету другої половини XIX століття;
- проаналізувати вплив “Російського балету” Сергія Дягілева на французьке бачення орієнтального іншого на початку XX століття.

Основним *методом* дослідження є розгляд балетного театру через призму постколоніальної теорії у її зв'язку з гендером і сексуальністю. Важливим методологічним підґрунтям роботи є ідея орієнталізму Едварда Саїда, яка полягає у розгляді західного знання про Схід як сконструйованого та політично заангажованого. Також одним з методів, використаних у роботі є концепція взаємозв'язку раси, гендеру і сексуальності Анни МакКлінток, чиє обґрунтування візуального домінування дозволяє застосувати дану теорію в контексті дослідження балету.

Наукова новизна полягає у проведеному аналізі текстових джерел – лібрето, балетмейстерських експлікацій, літературних джерел та свідчень очевидців з точки зору конструювання орієнтального іншого в балеті. Такий підхід продиктований особливістю балетних постановок XIX – початку XX століття, які не збереглися у сучасному репертуарі або були значною мірою відредаговані. Оскільки дане дослідження зосереджене на балеті в контексті орієнталізму в конкретних часових і географічних межах, нами здійснена спроба реконструювати первинний задум балетних постановок цього періоду на сюжетному рівні з залученням візуальних джерел та аналізу хореографії. Розгляд французького і російського балетного театру різних періодів дозволив нам долучитися до обґрунтування концепції запозичення французького балету в Російській імперії та

його повернення до Франції разом з “Російським балетом” на початку XX століття.

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, дев’ятнадцяти підрозділів, висновків, бібліографії та додатків: ілюстрацій та списку французьких та російських орієнталістських балетних постановок XIX – початку XX століття.

РОЗДІЛ І. ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ОРІЄНТАЛІЗМУ, ГЕНДЕРУ ТА СЕКСУАЛЬНОСТІ В БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ

Даний розділ присвячений аналізу способів конструювання орієнтального іншого в балеті XIX – початку XX століття та їх зв'язку з гендером та сексуальністю. Звернення до теми Сходу як популярна практика у балетному театрі даного періоду слугувало в першу чергу приводом для екзотичного, казкового видовища. Проте контекст створення постановок і загальний зв'язок даного виду мистецтва з владою дозволяє розглядати цю тему як частину орієнталістського дискурсу. Ключовим у розгляді балету в контексті орієнталізму є гендерний аспект і сексуальність, які були характерними для сприйняття як танцю, так і Сходу. Їх взаємне перехресчування породжує умови для появи балету, який ми надалі називатимемо орієнталістським.

I.1. Теоретичні засади орієнталізму

У XIX столітті балет був європейським видом мистецтва, тому тема Сходу, яка у ньому експлуатувалась, неминуче виявлялась представленою Заходом. В балетних постановках, дія яких відбувається у певній орієнтальній країні, найчастіше наявні спільні риси, в яких відображається стереотипне уявлення мешканця умовного “Заходу” про такий само умовний “Схід”. Такі риси дозволяють нам послуговуватись в аналізі поняттям “орієнталізм” у тому значенні, яке йому надає Едвард Саїд у своїй однойменній праці¹. Під орієнталізмом Саїд розуміє конструювання знань про Схід з позиції європейця. Воно базується на розмежуванні “Схід – Захід”, де останній знаходиться у панівній позиції. Важливу

¹ Саїд Е. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Основи, 2001. 511 с.

роль тут відіграє репрезентація: Схід не може говорити сам за себе, а мусить бути представлений Заходом.

Орієнталізм може виступати частиною імперської політики, але може бути також не до кінця усвідомленим баченням Сходу через призму певної системи знань. Характерним для цього бачення є уявлення про Схід як про цілісну, незмінну сутність, непідвладну історичному поступу. Тому предметом орієнталізму часто є Схід у його “класичний” стародавній період – епоху його величі та розквіту. Натомість сучасний для орієнталістів Схід сприймається як занепалий та деградований, а тому такий, що потребує західного панування для відновлення цивілізації.

Гомі Баба вказує на фундаментальну розщепленість, наявну всередині орієнталізму: з одного боку, він є простором дослідження та відкриттів, а з іншого – простором фантазії, уяви та obsesивного захоплення². Конструювання колоніальної фантазії, стверджує Баба, відбувається через складне поєднання фобії та фетишу, де останній є коливанням між фантазією про первинну повноту і однаковість (расову, етнічну) та тривогою через неоднаковість людей у реальному житті³. З огляду на це важливим її елементом є нарцисична ідентифікація – орієнтальний інший стає своєрідним дзеркалом, за допомогою якого західний суб’єкт віднаходить власний образ. Саме тому він знаходить або домислює ті риси іншого, які дозволяють вибудувати ланцюжок бінарних опозицій і розмістити себе на одному з його кінців.

Аби простежити ідеологічне навантаження орієнталістських стереотипів, варто розглянути їх як міфи в розумінні Ролана Барта. Для нього міф є вторинною семіологічною системою, яка використовує вже готові знаки. Означуване у ній репрезентує не стільки реальність, скільки відоме уявлення про неї. “Одна справа

² Bhabha H. The Other question.... Screen, 1983. 24 (6). P. 24.

³ Ibid. P. 27.

Китай, інша справа – те уявлення, яке ще нещодавно міг про нього мати французький дрібний буржуа...” – пише він⁴. Основною рисою означуваного у міфі Барт називає адресність: воно спрямоване на конкретну категорію “читачів”.

Якщо ж говорити про означник, то він зберігає зв’язок із сенсом, який залишається збіднілим і дистанційованим. “Сенс ось-ось помре, але його смерть відтермінована: знецінившись, сенс зберігає життя, яким віднині буде житися форма міфу. Для форми сенс – це як підручний запас історії, він багатий і покірний, його можна то наближувати, то віддаляти, стрімко чергуючи одне з іншим; форма постійно потребує того, аби знову пустити корені в сенс і пожитися його природністю; а головне, вона потребує його як укриття”⁵.

Саїд так само розглядає міф як невід’ємну частину орієнталізму: “...велика частка представників тієї галузі, яка вважалася серйозною орієнталістською наукою в Європі, спресовували й використовували ідеологічні міфи навіть тоді, коли складалося враження, що наука робить великий поступ”⁶. Відтак орієнталізм виявляється сукупністю сталих образів (стереотипів), які, з одного боку, конструюються через неусвідомлені механізми фетишизації та ідентифікації, а з іншого боку – мають ідеологічне навантаження.

Важливо уточнити, що орієнталізм у нашому розумінні не є гомогенним явищем та трансформується залежно від місця, часу і контексту, в яких він побутує. Такий підхід до орієнталізму обстоює Ліза Лоу: “...я стверджую концепцію орієнталізму як гетерогенного та суперечливого [явища], з цією метою я простежую, з одного боку, що орієнталізм складається з непевної матриці орієнталістських ситуацій у різних культурних та історичних місцях, і з іншого, що кожен з цих орієнталізмів є внутрішньо складним і нестабільним”⁷. Докази цієї

⁴ Барт Р. Мифологии / пер. с фр. С. Зенкина. Москва : Академический проект, 2014. С. 279.

⁵ Там само. С. 276.

⁶ Саїд Е. Орієнталізм. С. 89.

⁷ Lowe L. Critical Terrains: French and British Orientalisms. Ithaca and London : Cornell University Press, 1991. P. 5.

тези ми виявимо в процесі аналізу орієнталістського балету в конкретних часових і територіальних межах та його залежності від історичних обставин і самоідентифікації носіїв знання про Схід.

Як ми встигли побачити, на відміну від орієнталізму, якому притаманна мінливість і внутрішні протиріччя, східний інший у ньому конструюється як стабільна одиниця (що є, очевидно, штучним утворенням). Гомі Баба характеризує цього штучно виробленого іншого як пізнаваного і видимого об'єкта для західного суб'єкта⁸. І саме видимість стане одним з ключових факторів нашого подальшого дослідження – адже саме на ній базуються різні аспекти влади, які знаходять свій вияв у балетному театрі.

I.2. Схід, влада та сексуальність в балетному театрі

У своєму дослідженні орієнталізму Едвард Саїд широко застосовує метафору театру. Наполеонівську експедицію до Єгипту він означає висловом “театр західного знання про Схід”⁹. У цій ситуації Захід – це публіка, яка привілейовано спостерігає за подіями на сцені, орієнталіст натомість виступає в ролі режисера, який презентує екзотичний Схід, адаптований для розуміння глядача. “За лаштунками цієї орієнтальної сцени, – пише Саїд, – чекає своєї черги багатющий культурний репертуар, чиї персонажі та декорації пробуджують в уяві казково багатий світ”¹⁰. Як і театр, словник орієнталізму використовує впізнавані образи, які Саїд порівнює зі стилізованими костюмами¹¹.

⁸ Bhabha H. The Other question.... P. 23.

⁹ Саїд Е. Орієнталізм. С. 62.

¹⁰ Там само. С. 89.

¹¹ Там само. С. 99.

Мотив театру в роботі Саїда також відзначає дослідниця Анжела Пао¹². У зв'язку з ним вона виділяє дві характеристики, які у Саїда пов'язують театр з орієнталізмом: повний контроль авторів, виконавців та публіки над персонажами й місцем дії та неминучий редукціонізм у процесі постановки.

Якщо орієнталізм сам несе на собі слід театральності, тоді чим він стає, коли виходить на справжню театральну сцену? Чим є багата спадщина постановок про Схід у драматичному театрі, опері і зокрема в балеті? І яку роль у них відіграє здійснення влади Заходу над Сходом?

Аби відповісти на ці питання, варто розглянути, як вибудовуються владні стосунки всередині самого балетного театру. З часів свого зародження він знаходився у тісних відносинах з державною та економічною владою, адже первинною балетною публікою були привілейовані верстви суспільства – аристократія, а пізніше заможна буржуазія. Сюжети балетних постановок були підпорядковані смакам глядачів та відгукувались на актуальні політичні події, що вже виступало засобом здійснення влади на рівні репрезентації. Але й сама ситуація театральної зали є сприятливим для домінування простором, адже створює специфічні відносини між суб'єктом та об'єктом споглядання.

Корисними для аналізу цієї ситуації є терміни “паноптичний час” та “анахронічний простір”, запропоновані Анною МакКлінток¹³. Вона пояснює їх на прикладі Всесвітніх виставок, які проводилися з середини XIX століття і репрезентували всесвітню історію як товар, який можна спожити за дуже короткий проміжок часу. Таким чином, паноптичний час дослідниця описує як образ історії, охопленої одним поглядом, – привілейованим глядачем, який залишається невидимим. Така позиція глядача якнайкраще характеризує

¹² Pao A. *The Orient of the Boulevards: Exoticism, Empire, and Nineteenth-Century French Theater*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press. P. 1.

¹³ McClintock A. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London : Routledge, 1995. P. 36.

відвідувача театру – особливо, якщо йдеться про орієнталістські постановки: перед його невидимим у темному залі поглядом за декілька годин розгортається панорама далекої орієнтальної країни.

З візуальним аспектом владних стосунків в балеті пов'язана також сексуальність, адже танцівниця виступала еротичним об'єктом для чоловічої публіки протягом XIX – XX століть. Схожими були обставини сприйняття Сходу, який вважали місцем сексуальної свободи. Особливим об'єктом фетишизації виступали орієнтальні жінки. В орієнталістському балеті два фетиші поєднуються: балерина приміряє на себе роль східної жінки, а сюжет часто передбачає фемінізацію Сходу, тобто його представлення в жіночому образі.

У своєму аналізі жіночого тіла як метафори колонізованих земель Анна МакКлінток демонструє, що процес “відкриття” нових земель європейцем, який несе цивілізацію, часто співставляється з оволодінням жінкою. “Занадто часто колонізатори репрезентували колонізований ландшафт як жіночний, непізнаваний і непередставлений”, – пише дослідниця. – “Жінки стають Чорним континентом, загадкою Сфінкса – екзотизованими та імпліцитно расистськими образами, змальованими з африканської іконографії. Конструювання жінок і колонізованих людей як загадок (“жіноче питання”, “питання корінних народів”) дозволяє привілейованим європейцям розгадувати загадку з точки зору власних інтересів”¹⁴. Якщо в колоніальному дискурсі підпорядкована територія репрезентується як фемінна, то в орієнталістському балеті фемінізація орієнтального іншого набуває ще конкретніших рис, втілюючись у постаті танцівниці.

Якщо звертатися до танцю як виразника сексуальності, важливо з'ясувати межу між “орієнтальним” та “класичним” танцем. Джейн Десмонд окреслює контраст між сприйняттям танцю “небілих” як сексуально забарвленого (рухливий

¹⁴ Ibid. P. 193.

таз, розслаблені кінцівки, приземленість) та європейського танцю (балету) як “очищеного” від сексуальних конотацій (таз не задіяний, корпус випрямлений і витягнутий вгору). Дослідниця зауважує, як танець “небілих”, запозичений Заходом, “відбілюється” – вираження сексуальності трансформується до більш прийнятних на Заході форм¹⁵.

В хореографії орієнталістського балету запозичення “автентичного” танцю не є головною метою, але в окремих фольклорних елементах, які за потреби додавалися до класичного танцю, ми можемо простежити таке “відбілювання”. Останнє тут не стільки знижує рівень сексуальності, скільки дозволяє її виразити – у драматичних вигинах спини, некласичних позиціях рук і тому подібному.

Цікавою в цьому контексті є ідея “фантазії примітивного тіла”, яку формулює історик мистецтва Норман Брайсон. Дослідник вказує на характерне для XIX століття уявлення про те, що за цивілізованим “фасадом” заховані латентні сексуальні потяги. Ядром цієї фантазії Брайсон називає небезпеку руйнування цивілізації нестримною енергією тіла. Балет він розглядає як можливість побачити і контролювати примітивне тіло – тут воно перебуває під патріархальним наглядом і продемонстроване як етично чуже для європейського глядача (азійське, африканське і т. д.)¹⁶.

Схожим чином Емі Корітц розглядає представлення східної сексуальності Західною жінкою на прикладі канадської танцівниці початку XX століття Мод Аллан. Танець “Видіння Саломеї”, який Аллан демонструвала у Європі, є для авторки прикладом того, яку складну позицію займає західна жінка, репрезентуючи орієнтального іншого на сцені. Вона зауважує, що “квазі-орієнтальний” характер хореографії Аллан виявився для критиків того часу

¹⁵ Desmond J. C. Embodying difference: issues in dance and cultural studies. *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* / ed. by J. C. Desmond. Durham and London: Duke University Press, 1997. P. 39.

¹⁶ Bryson N. Cultural studies and dance history. *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* / ed. by J. C. Desmond. Durham and London : Duke University Press, 1997. P. 74 – 75.

перевагою, адже ““автентичний” східний танець був би образливим для чутливих респектабельних британських глядачів”¹⁷. В той самий час Аллан як представниця Заходу, на думку тогочасних критиків, змогла виразити “сутність” Сходу, при цьому уникнувши загрозової сексуальності, яка супроводжувала східний танець.

Ідея західної жінки, яка репрезентує певну “сутнісну правду” про Схід, є ключовою для нашого аналізу. В уявленні публіки західна танцівниця здатна передати певну “правду” про Іншого, не перестаючи бути представницею Заходу. “Гендер і орієнталістські ідеології працюють пліч-о-пліч, аби стримувати західних жінок у вимірі духовного, аби ствердити домінуюче знання, а отже правомірну владу Заходу над Сходом і, нарешті, аби допомогти західному (чоловічому) суб’єкту в опозиції до орієнтальної та західної жінки”, – стверджує Корітц¹⁸. Таким чином, на владні відносини чоловічої публіки над жінками-виконавицями проектується влада, що реалізується в межах орієнталізму.

I.3. Становище танцівниці балету в XIX – на початку XX століття. Фетишизація балерини

Балерина як фетиш стала яскравою виразницею фемінізованих уявлень європейця про Схід. З огляду на це варто докладніше розглянути, яким чином цей фетиш конструювався та яким був образ і становище танцівниці балету в XIX – на початку XX століття.

Початок XIX століття відзначився зміною гендерного балансу на балетній сцені. Як відзначає Мерібет Кларк, якщо в перші роки існування Паризької Опери на сцену виходили винятково чоловіки, до 1820-х років у танцях брали участь і

¹⁷ Koritz A. Dancing the Orient for England: Maud Allan's The Vision of Salome. *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* / ed. by J. C. Desmond. Durham and London : Duke University Press, 1997. P. 140.

¹⁸ Ibid. P. 141.

чоловіки, і жінки, то з початком романтичного періоду в балеті на перший план вийшла танцівниця. Хореографія для чоловіків була зведена до мімічних сцен та партнерської підтримки балерини¹⁹.

Ця зміна була викликана трансформаціями і на сцені, і у глядацькій залі. Норман Брайсон зауважує, що в XIX столітті танець, який до того був частиною “соціально структурованого руху”, пережив розрив між глядачем і виконавцем, які виявилися розділеними не лише авансценою, а й економічним та соціальним бар’єром. Він пов’язує цей розрив з активною урбанізацією і появою нового типу суб’єкта – фланера-спостерігача (здебільшого чоловіка), який шукає в місті нових видовищ. Балет був одним з багатьох таких видовищ, де потенційно доступна жінка виступила об’єктом спостереження²⁰.

Аналізуючи зміщення гендерного балансу в балетному театрі, Енн Дейлі зауважує, що, попри видиму перевагу танцівниць на балетній сцені, чоловік продовжував домінувати через репрезентацію і демонстрацію жінки публіці. Жіночий танець тут є репрезентацією іншості: “...як видовище, вона [жінка] є носієм та об’єктом чоловічого бажання”, – зазначає Дейлі²¹.

Вихід балерини на перший план супроводжувався ускладненням жіночої хореографії, яка тепер потребувала більш легких і зручних костюмів – з’явилися сукні з укороченими спідницями, відкритими руками і декольте. Це вбрання контрастувало зі звичними для Паризької Опери “історично достовірними” костюмами²². Така зміна була важливим фактором сексуальної об’єктивації танцівниці.

¹⁹ Clark M. Understanding French Grand Opera Through Dance : PhD thesis / University of Pennsylvania. Philadelphia, 1998. P. 15 – 16.

²⁰ Bryson N. Cultural Studies and Dance History. P. 62.

²¹ Daly A. Classical ballet: a discourse of difference. *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* / ed. by J. C. Desmond. Durham and London : Duke University Press, 1997. P. 111.

²² Clark M. Understanding French Grand Opera Through Dance. P. 43.

Одним з місць вираження фетишизації балерини та владної позиції чоловіка-глядача було *foyer de la danse* (фойє танцю). У цьому приміщенні Паризької опери з 1830-х років проводилися платні приватні зустрічі з танцівницями для “абонентів”. Близькі знайомства глядачів з артистками для останніх часто переростали у проституцію²³.

Для танцівниць участь у фойє могла стати шансом на краще життя. Подальша історія балету у Франції, Російській імперії та інших країнах знає численні факти зв’язків балерин з високопоставленими особами. Якщо танцівниця знаходила достатньо багатого покровителя, вона, залишаючись на доволі низькому щаблі соціальної драбини, вела забезпечене життя.

Втім, варто зазначити, що становище перших танцівниць та артисток кордебалету було дуже різним. Якщо балерина (*étoile*) могла мати власний будинок та прислугу, то пересічну танцівницю за оплатою та умовами праці можна віднести до робітничого класу. Розглядаючи соціальний статус танцівниць Паризької Опері наприкінці XIX століття, Лорен Кунс зазначає, що заробіток балерин міг сягати 6000 франків на рік, що було великим прибутком для працюючої жінки на той час, тоді як в кордебалеті заробіток сягав 700 франків на рік²⁴.

Від позиції артистки у балетній ієрархії залежало не лише її фінансове становище, а й характер її об’єктивації публікою. Солістки і балерини частіше розглядалися як твори мистецтва – у балетній критиці побутувало порівняння тіл танцівниць зі скульптурною пластикою. Водночас кордебалет і статисток, які не виконували особливо складної хореографії, критики або повністю ігнорували, або

²³ Coons. L. Artiste or coquette? Les petits rats of the Paris Opera ballet. *French Cultural Studies*. 2014. Vol. 25 (2). P. 152.

²⁴ Ibid. P. 156.

розглядали як лінивих, розв'язних, легковажних жінок. Вони, як помічає Кларк, сприймалися не як твори мистецтва, а як “непокірні тіла”²⁵.

Лорен Кунс зауважує, що нижчі класи танцівниць вважалися спадково схильними до порочного життя і проституції зокрема – про це начебто свідчив низький лоб, плоске обличчя та висунута вперед щелепа²⁶. Цікаво, як такі вислови перегукуються з описами “орієнталів”, характерними для того часу, та їх стереотипної оцінки як лінивих, пасивних та деградованих – наділення їх такими рисами докладно розглянув Едвард Саїд²⁷.

Зважаючи на вищесказане, орієнталізм в балеті варто розглядати у постійному зв'язку з гендером і соціальним становищем танцівниці. Втім, варто враховувати, що гендер і соціальний клас є визначальними для самої танцівниці, тоді як раса або етнічна приналежність в сюжетах орієнталістського балету ХІХ – початку ХХ століття завжди є маскою. З іншого боку, ця маска надається танцівниці не в останню чергу з огляду на її стать і класове становище, оскільки саме такими характеристиками (жіночний, підпорядкований) європеець наділяє Схід.

I.4. Особливості орієнталістського балету

Характерні риси орієнталістських балетів визначалися не в останню чергу тим, що їхні постановники майже ніколи не подорожували на Схід. Для створення балету вони здебільшого використовували вторинні матеріали: свідчення мандрівників, етнографічні дані та власні стереотипні уявлення. Водночас поява нового орієнталістського балету найчастіше була реакцією на події, пов'язані з

²⁵ Clark M. Understanding French Grand Opera Through Dance. P. 6.

²⁶ Coons L. Artiste or coquette? P. 141.

²⁷ Саїд Е. Орієнталізм. С. 401.

колоніальною політикою на представлених у балеті територіях. Хоч іноді це була безпосередня реакція, та частіше вона виростала з поширення західного знання про Схід і, як наслідок, модою на культуру тієї чи іншої країни. Так, велика кількість орієнталістських балетних постановок була створена на основі художніх літературних творів, які в свою чергу надихалися музейними експонатами, перекладами східних текстів, новими археологічними знахідками та фантазією автора.

Яскравим прикладом такого підходу є балет “Клеопатра”, докладніше розглянутий у IV розділі. Літературним джерелом для нього стала новела Теофіля Готье “Ніч Клеопатри”, в якій було представлено ідеалізоване життя Єгипту з докладними описами елементів культури і побуту на основі доступних у Франції XIX століття археологічних знахідок, письмових свідчень та візуальних джерел. Коли в 1909 році російські постановники почали роботу над балетом, вони прагнули досягти “автентичності” у репрезентації Єгипту. Леон Бакст, відповідальний за візуальне оформлення, намагався досягти правдоподібної картини, ретельно візуалізуючи в декораціях текст Готье. І, як ми побачимо далі, для багатьох глядачів така “автентичність” виявлялася переконливою.

Окрім сюжету, декорацій та костюмів, основним маркером орієнталістського балету були елементи характерного, “народного” танцю. Характерні танці в балетних постановках не відтворювали фольклор окремо взятої країни і не претендували на автентичність. В більшості випадків характерний танець будувався на основі класичних па з додаванням впізнаваних народних елементів. У випадку узагальненого “Сходу” це виявлялося в специфічних жестах, позиціях рук та інших не притаманних класичній хореографії елементах, а довершували все стереотипні, хоч і ефектні, костюми.

Орієнталістські постановки XIX століття мали еклектичний характер – у них були використані елементи різних східних культур, які слугували для створення ефекту казки та феєрії. “Автентичності” у них приділено мало уваги, адже всі елементи постановки були підпорядковані законам балетного мистецтва, яке не допускало розлогих сюжетних ходів чи вербальних пояснень. Умовність балету стала сприятливим середовищем для творення міфів, адже нею можливо виправдати викривлення будь-яких елементів, запозичених з реальності. На початку XX століття підхід до “автентичності” почав змінюватися – всі елементи постановки стали групуватися навколо орієнтального “стилю”, заданого сюжетом. Проте така трансформація не цілком позбавила балет схем, заданих попередніми епохами.

Специфіка експлуатації “автентичності” в орієнталістському балеті полягає у поєднанні просвітницьких амбіцій та усвідомленого звернення до фантазії та стереотипів – суміш, яка у підсумку сприймається глядачем як певна істина про орієнтального іншого. Це звертає нас до ідеї взаємозв’язку влади і знання, яку Едвард Саїд запозичив у Мішеля Фуко і застосував до дослідження Сходу Заходом з панівної позиції. “Об’єкт такого знання за самою своєю суттю потребує пильного ока; цей об’єкт мислиться таким собі «фактом», який, навіть коли він розвивається, змінюється чи відбуває якісь інші перетворення, характерні для людських цивілізацій, залишається фундаментально і навіть онтологічно стабільним. Мати знання про таку річ – це панувати над нею, мати над нею владу. А мати владу в даному контексті означає, що «ми» відмовляємо в незалежності «їм», – жителям орієнтальної країни, – оскільки ми знаємо цю країну, і, в якомусь розумінні, вона існує такою, якою ми її знаємо” – пише Саїд²⁸. Таким чином, представлене в балеті

²⁸ Саїд Е. Орієнталізм. С. 49.

знання про Схід, не завжди усвідомлене як стереотипне чи фантазійне, стає ще одним інструментом влади Заходу.

Дану тезу ілюструють численні приклади орієнталістських постановок. Так, балет “Баядерка”, про який докладніше йтиметься нижче, за свідченнями сучасників, мав на меті ознайомити глядачів з “побутом та звичаями Індії”²⁹. Попри це, значна частина постановки є фантазійною та неточною у своїй репрезентації, що визнавали й самі автори. Так, одна із сцен у палаці індійського раджі містить весільний портрет героя, що є порушенням культурної логіки. Усвідомлюючи це, постановник зробив у лібрето наступну примітку для глядачів: “Я дуже добре знаю, що в індійців не було портретів, і вжив цей анахронізм лише для більшого розуміння сюжету”³⁰. “Розуміння сюжету” тут можна трактувати двозначно. З одного боку, глядачеві значно простіше сприйняти на сцені візуальний образ, ніж уловити сюжетний поворот через складні пантомімні сцени. З іншого ж боку, у даному прийомі портрет використаний як європейська традиція для більшого розуміння Сходу. Це лише підкреслює адресність постановки: “Баядерка”, як і інші подібні балети, відкриває світ Сходу для умовно західного глядача.

Постановка, сюжет якої цілком або частково відбувається на Сході, є основною, але не єдиною формою орієнталізму в балеті. Схід може бути представлений в будь-якому балеті як частина дивертисменту – поширеної форми, яка у XIX столітті була невід’ємною частиною балетної вистави. Він передбачає низку номерів, не пов’язаних з постановкою сюжетно, а лише подекуди тематично. Часто у дивертисменті представлені танці, стилізовані під народні, навіть якщо це стосується фантазійних персонажів. Таким є дивертисмент другого акту балету “Лускунчик”, де мешканці країни солодошів водночас представляють

²⁹ Петипа М. Материалы, воспоминания, статьи. Москва : Искусство, 1971. С. 172.

³⁰ Петипа М. Баядерка. Балетъ в 4 д. и 7 карт. с апофеозомъ. Санкт-Петербургъ: Изданіе Эдуарда Гоппе, 1877. С. 15.

різні країни світу: “китайський” танець репрезентує чай, “арабський” – каву, “іспанський” – шоколад. Таким способом етнічні ознаки стають частиною спектаклю, що стверджує владну позицію глядача.

Підсумовуючи взаємозв’язок орієнталізму, гендеру та сексуальності в балеті, ми можемо стверджувати, що орієнталістські балетні постановки мають двоїстий характер, зумовлений розколотим характером самого орієнталізму. З одного боку, орієнтальний інший у балеті є частиною фантазії та фесрії. З іншого ж боку, він нерідко представлений з політично заангажованої позиції постановників. Узагальнена картина Сходу, яку пропонує балет, частково продиктована його внутрішніми законами. Проте, ця картина є наслідком складного поєднання фантазії, самоідентифікації та ідеологічно зумовленого знання, які накладаються на структуру балету. Владні стосунки всередині балетного театру, а саме економічне та гендерне домінування чоловіка-глядача над жінкою-танцівницею, сприяють такому накладанню. Воно і є причиною появи унікальних рис, притаманних орієнталістському балету XIX – початку XX століття.

РОЗДІЛ II. ОРІЄНТАЛІЗМ У ФРАНЦУЗЬКОМУ БАЛЕТІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Даний розділ зосереджений на традиції орієнталізму у французькому балеті першої половини XIX століття. Здебільшого це стосується балетного романтизму, який припав на роки Липневої монархії (1830 – 1848). Також розглянуті деякі пізніші постановки часів Другої імперії, які виходять за межі романтичної програми, проте є ключовими для подальших репрезентацій орієнтального іншого в балеті.

Саме в епоху романтизму балет відділився від опери як самостійний вид мистецтва. В цей самий час були закладені основоположні принципи для балету в цілому. Особливо цікавими в контексті даного дослідження є становлення образу балерини та винайдення схем репрезентації Сходу в балетних постановках – схем, які залишатимуться актуальними протягом усього XIX і частково XX століття.

II.1. Орієнталізм у Франції в першій половині XIX століття

З кінця XVIII століття Франція переживала внутрішню політичну нестабільність, що зумовило значне послаблення її позицій у гонитві за колоніальними володіннями. На тлі Великої французької революції, поразки наполеонівської імперії та режиму Реставрації Франція провалила спробу окупації Єгипту та втратила контроль над низкою територій в Індії, Америці й Таїті. Лише в 1830 році, зі становленням Липневої монархії та французьким вторгненням до Алжиру, розпочалась друга фаза французької колоніальної кампанії.

Під час перехідного періоду між поразками і новими завоюваннями сприйняття Сходу у Франції набуло ностальгічного характеру та

супроводжувалось відчуттям втрати. Особливо яскраво це виявилось у течії романтизму, яка розвинулась у Франції після наполеонівських війн. Романтики, розчаровані історичними поразками та новим буржуазним техногенним суспільством, шукали на Сході втрачене природне начало, “дитинство” людства, не зіпсоте цивілізацією.

Пошуки першопочатку людства були загальним місцем у Європі XIX століття. У цьому контексті Едвард Саїд розглядає два гіпотетичні місця зародження цивілізації: Єгипет та Індію, які прийшли на зміну старозавітному Близькому Сходу. Зокрема, пошуки витоків людства у Єгипті Саїд пов’язує з наполеонівською експедицією та розшифруванням Розетського каменя Жаном-Франсуа Шампольйоном, а перенесення “колиски цивілізації” до Індії – з її активним дослідженням британськими та німецькими вченими³¹. Отже, предметом дослідницького зацікавлення європейців на початку XIX століття був насамперед Схід у його “класичному” періоді. Країни сучасного для них Сходу розглядались в орієнталістському дискурсі як такі, що втратили колишню велич і деградували.

Французький романтизм перейняв значну частину цього дискурсу. Звернення до східної екзотики в його межах відбувалося під впливом археологічних відкриттів та перекладів стародавніх текстів, зокрема збірки арабських оповідань “Тисяча і одна ніч” та індійської драми “Шакунтала”. Романтики, з одного боку, перебували у пошуках “автентичних” деталей, які лягали в основу їхніх творів, з іншого ж боку – бачили Схід у фантазійному вимірі, як загадкову територію казок і див.

У такій ситуації уявлений європейцем Схід цікавив романтиків більше, ніж реальний. Більше того, зіткнення зі справжнім життям східних країн могло стати для них розчаруванням. Таким воно стало, наприклад, для Жерара де Нерваля,

³¹ Саїд Е. Орієнталізм. С. 182.

який написав у своїх подорожніх нотатках: “Я вже втратив, королівство за королівством, провінцію за провінцією, найпрекраснішу половину всесвіту, і тепер я не знатиму більше, де знайти притулок своїм мріям; але найбільше я шкодую про Єгипет, який прогнали з моєї уяви, щоб з гіркотою перенести його до моїх спогадів!...”³². Фантазія – ключовий аспект романтичного сприйняття Сходу – стала своєрідним фільтром репрезентації, через який “автентичність” привласнювалась, “колонізувалась” та пристосовувалась до художніх завдань європейського мистецтва.

Дебра Джовітт називає уявлений Схід культурним ринком: в його межах митці вільно запозичували елементи репрезентації орієнтального у своїх колег. Оцінка цих репрезентацій відбувалася скоріше у порівнянні одна з одною, ніж порівняно з реальним Сходом. Як приклад Джовітт наводить балет “Пері”, критики якого помітили, що панорама Каїру на декорації запозичена з картини Проспера Марілья, проте не поставили під сумнів присутність персонажів персидської міфології у Єгипті. Різниця між східними культурами в такій ситуації була неважливою для європейців, адже всі орієнтальні території належали до одного фантазматичного простору³³.

Для романтиків Схід був також важливим елементом самоідентифікації. Поет Теофіль Готьє писав: “...я тюрк, не з Константинополя, а з Єгипту. Мені здається, я жив на Сході; і коли під час карнавалу я маскуюся у якийсь кафтан і автентичний тарбуш, я вірю, що повертаю собі своє справжнє вбрання”³⁴. Ототожнення романтиків з “орієнталами” підкреслювало їхнє відчуження від європейського суспільства, прагнення свободи від цивілізаційних заборон. Втім, воно відбувалося на тлі ширшої практики використання Сходу для критики

³² Nerval G. Voyage en Orient Vol. I & II. Librorium Editions, 2019. P. 523.

³³ Jowitt D. Time and the Dancing Image. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1989. P. 51.

³⁴ Gautier T. Théâtre. Mystère. Comédies et Ballets. Paris : G. Charpentier, 1882. P. 294.

європейського суспільства. Як зауважує Ліза Лоу, для Франції, що перебувала на стадії активного націєтворення на початку XIX століття, орієнтальний інший був потрібен для самовизначення³⁵. Залежно від контексту, Схід міг виступати як позитивний приклад (свободи, “природності”) і як негативний (застарілості, застою).

Цей аспект романтичної версії французького орієнталізму надає йому двоїстого характеру. З одного боку, він слугував знаряддям критики суспільства, з іншого – залишався некритичним до колоніалізму. Як зауважує Пратіма Прасад, у французькому романтизмі поєднались суперечливі бажання відповідати колоніальному дискурсу і водночас підважити імперіалістичний проект³⁶.

Підсумовуючи вищесказане, перехідний період, який Франція переживала в першій половині XIX століття у внутрішній та колоніальній політиках, відобразився на характері французького орієнталізму. Схід став місцем втечі від реалій сучасного суспільства і водночас приводом для дискусій про те, яким це суспільство має стати. Почуття відчуження, ностальгії, втрати, пошук первісної повноти, притаманні романтизму, у Франції зазнали впливу колоніалізму з його реальними втратами і поразками. Світ екзотики, фантазії і таємниць, породжений романтичним дискурсом, давав раду травматичному минулому і водночас провокував бажання повернути минулу славу, яке підготувало нову хвилю колоніальної експансії.

II.2. Романтизм у французькому балеті

Період романтизму у французькому балеті хронологічно збігається з Липневою монархією (1830 – 1848) та початком наступного після неї періоду

³⁵ Lowe. *Critical Terrains*. P. 77.

³⁶ Prasad P. *Colonialism, Race, and the French Romantic Imagination*. New York and London : Routledge, 2009. P 3.

Другої імперії. Паризька Опера, яка на початку XIX століття була головним у світі осередком балетного театру, в 1830 році отримала статус приватного субсидованого підприємства. Новопризначений незалежний директор Луї Верон запровадив в Опері технічні інновації та підтримав експерименти, спрямовані на оновлену аудиторію театру, яка після Великої французької революції складалась не лише з аристократів, але і з буржуазії. Кроки дирекції стали поштовхом для значних трансформацій, внаслідок яких балет відділився від опери та оформився в самостійний вид мистецтва. Паралельно Верон запровадив платні зустрічі публіки з танцівницями в *foyer de la danse*: це зробило Паризьку оперу модним серед заможних чоловіків місцем, а балерину – об'єктом захоплення і фетишизації.

В тому ж 1830 році в Паризькій опері відбулась прем'єра опери-балету “Бог і баядерка” Д. Обера. Головну роль зіграла Марія Тальоні, представниця нової генерації в балеті, – через два роки її виступ у балеті “Сильфіда” ствердив ідеал романтичної танцівниці.

Дві знакові ролі Тальоні – сильфіда та баядерка – досконало ілюструють цей ідеал. У ньому поєднався романтичний потяг до містики й піднесеного та захоплення екзотикою і національним колоритом. Балерина втілювала на сцені один з цих аспектів або поєднувала їх. В одних сценах вона з'являлась як ефемерна позаземна істота (Рис. 1), а інших – як земна жінка, екзотизована через “народні” риси (Рис. 2). Контраст фантазійного, цнотливого і “універсального” виміру з еротизованим місцевим колоритом підсилювався контрастом хореографії. У першому випадку вона базувалась на пальцевій техніці та позірній невагомості танцівниці, в другому – була побудована на характерних, псевдонародних елементах та звабливих орієнтальних танцях.

Танцівник в хореографічному аспекті став помітно поступатися балерині, на якій була зосереджена основна увага. Роль танцівника у XIX столітті стала

зводиться до підтримок, пантоміми та участі в розвитку сюжету. Персонаж-чоловік у романтичному балеті уособлював меланхолійного, мрійливого героя, відчуженого від свого повсякденного оточення. Цього героя манило потойбіччя і неможливе кохання. Відтак балерина у цій парі виступала у ролі об'єкта його фантазії, а сюжетна напруга часто вибудовувалась навколо втілення цієї фантазії у реальному житті. Відповідно, ключову роль у багатьох романтичних постановках відігравав сон чи марення, які відкривали герою доступ до недосяжного ідеалу жінки. Сон як звільнення несвідомого і Схід як певна “дика” територія втілювали свободу, якої прагнули романтики.

Втім, як ми побачимо далі, балерина виступала не лише в ролі пасивного об'єкту споглядання. На жіночих персонажів переносились окремі риси, характерні для романтичного літературного героя – сміливість, авантюрність, повстання проти репресивного владного / батьківського начала. Але сенс здобуття свободи для героїні в романтичних постановках завжди полягав у праві вступити в шлюб з обранцем, що відновлювало патріархальну гегемонію. Як зауважує Д. Джовітт, жінка такого ґтибу не становила загрози маскулінності глядача-балетомана. Навпаки: те, що сильна героїня в кінці кінців “здається” перед чоловіком, можна було розглядати як комплімент його статі³⁷.

Така героїня особливо яскраво була представлена в низці постановок на орієнтальну тематику. Східні декорації дозволяли постановникам наділяти своїх персонажів більшою сексуальною свободою та сміливістю. Водночас ця сексуальність регламентувалася християнськими моральними нормами: героїня в гаремі або на ринку невільників бореться за свою честь і право на моногамний шлюб³⁸. Мотив повстання проти східних владних структур та фігури орієнтального деспота став поширеним тропом в орієнталістському романтичному

³⁷ Jowitt D. Time and the Dancing Image. P. 58.

³⁸ Ibid. P. 61.

балеті. Про це говорить Д. Джовітт: “Балетна аудиторія знала – з тремтінням жахного захвату – орієнтальних дівчат, які не корилися своїм господарям, найімовірніше спалювали заживо або зашивали до мішка і кидали в море”³⁹. З огляду на це, одаліски та храмові танцівниці були популярними в балеті не в останню чергу через специфічне поєднання сексуальності та небезпеки.

Становлення французького балету нового зразка було тісно пов’язане з літераторами-романтиками, які були не лише пристрасними балетоманами, а й співавторами окремих постановок. Таким, зокрема, був поет Теофіль Готьє, відомий своїми критичними статтями та авторством лібрето для декількох балетів.

Готьє був захоплений образом жінки-танцівниці. Багато в чому це було пов’язаним з його нещасливим коханням до відомої балерини Карлотти Грізі. Підхід поета до балетної критики емоційний, суб’єктивний та зосереджений на постаті танцівниці. Описи балерин у Готьє майже ніколи не дають її цілісного образу: він почергово звертає увагу на різні частини тіла: вуха, очі, а найчастіше ноги – які діють наче відокремлено від особи танцівниці. Розглядаючи ці описи, дослідниця Елізабет Коултер звертає увагу, що для Готьє характерне сприйняття балерини як мистецького об’єкту поруч з самим мистецтвом танцю”⁴⁰. Так, він порівнює тіла танцівниць з мармуром, бронзою та предметами розкоші.

Аналізуючи сексуальну об’єктивацію танцівниці у доробку Готьє, Коултер звертає увагу на тісний взаємозв’язок еротичного та орієнтального в текстах письменника⁴¹. Вона підкреслює, що для романтичного світогляду Готьє була характерна втеча від буржуазної утилітарності через звернення до орієнтального “іншого” та до ідеї еротичної свободи як виразу свободи творчості. Зрештою, як відзначає дослідниця, Готьє сам ідентифікував себе як “орієнтала”, народженого у

³⁹ Ibid. P. 55.

⁴⁰ Coulter M. The Eroticised Body and the Transcendent Word: Representations of the Dancer in the Works of Theophile Gautier, Arthur Symons and W. B. Yeats : PhD thesis / University of Canterbury. Canterbury, 2004. P. 20.

⁴¹ Ibid. P. 68.

містечку на іспанському кордоні. Танець і орієнтальна екзотика поєдналися в творчості Готьє у вигляді окремих літературних текстів та лібрето до постановок “Пері” та “Шакунтала”, в яких втілювалась романтична програма орієнталістського балету.

Французький балет першої половини XIX століття поклав початок рисам, які стали основоположними для європейського класичного танцю в цілому. Головною такою рисою стало домінування на сцені танцівниці, яка втілювала привабливе для глядача-чоловіка роздвоєння піднесеного духу та земного еротизму. Завдяки співпраці балетмейстерів з поетами та письменниками балетне мистецтво перейняло такі риси літературного романтизму, як потяг до екзотики, містицизм, сни та мрії як елемент розвитку дії.

П.3. Орієнтальний інший як інструмент критики та фетишизація бунту: “Повстання в сералі” (1833)

Балет “Повстання в сералі”, відомий також під назвою “Повстання жінок”, був поставлений Філіппо Тальоні на сцені Паризької опери в 1833 році. В головній ролі виступила донька балетмейстера Марія Тальоні. Сюжет постановки піднімає питання емансипації жінок та гендерної рівності в контексті гарему східного правителя. Джоеллен Меглін пов’язує таку тематику з актуальними політичними подіями у Франції, зокрема з зародженням феміністичного руху та ідеями сен-симоністів, які оголосили 1833 роком жінки і невеликою групою попрямували на Середній Схід на пошуки жінки-Месії, яка змінить світовий порядок⁴². Втім, “Повстання в сералі” складно однозначно назвати феміністичним балетом,

⁴² Meglin J. A. Feminism or Fetishism? La Révolte des Femmes and Women's Liberation in France in the 1830s. *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet. A Studies in Dance History Book* / ed. by L. Garafola. Hanover and London : University press of New England, 1997. P. 70.

оскільки в ньому поєдналися суперечливі аспекти, зокрема відголоси актуальних політичних дебатів, орієнталізм, сексуальна об'єктивація та вуаєризм.

Дія відбувається в мавританській Гранаді. Воєначальник Ізмаїл повертається після переможної війни з християнами і виявляє, що його наречена Зюльма (Марія Тальоні) була захоплена до гарему короля Магомета і стала його фавориткою. Магомет обіцяє виконати будь-яке бажання Ізмаїла в нагороду за його військову доблесть, і герой просить звільнити всіх жінок з гарему правителя. Магомет неохоче погоджується, але потім вирішує звільнити всіх, окрім Зюльми, з якою він хоче одружитись. Коли жінки гарему чують, що Зюльма проти своєї волі залишається з королем, то відмовляються її покинути. Тоді вони організовують повстання за допомогою чарівного букета, який вичакловує зброю з повітря. Жінки тікають з гарему, формують справжній військовий гарнізон і розбивають табір за містом. Ізмаїл благає Зюльму втекти разом з нею, проте вона як воєначальниця жінок відмовляється зрадити свої ідеали. Героїня вимагає від Магомета дозволу вийти заміж за свого коханого і рівності жінок з чоловіками. Той вдавано погоджується, але хитрощами бере контроль над військовим табором, відволікаючи жінок коштовностями та цінними тканинами. На допомогу приходить Геній (дух) жіноцтва, який рятує їх та переконує Магомета відпустити Зюльму та прийняти жіноче військо до своєї армії⁴³.

В сюжеті справді можна розпізнати посилення на актуальні події свого часу – зокрема, мотив повстання нагадує нещодавню революцію 1830 року. Простір гарему, у якому відбувається бунт, тут відіграє кілька ролей. Д. Меглін, зокрема, розрізняє гарем як екзотичне тло, яке відображає зацікавлення Сходом через початок колонізації Алжиру, але також як метафору старого монархічного режиму, критику буржуазного шлюбу за розрахунком, борделів та

⁴³ Taglioni P. La révolte des femmes : ballet en trois actes. Paris : J.-N. Barba, 1833. 40 p.

проституювання жінок робітничого класу⁴⁴. Дослідниця називає балет не стільки феміністським, скільки республіканським: у ньому зіштовхуються Схід проти Заходу, полігамія проти моногамії, старий режим проти нового, тиранія проти свободи⁴⁵. Повстання проти Магомета тут є втіленням романтичного бунту проти влади патріарха і водночас державного правителя-тирана. На важливе поєднання влади державця і патріарха у міфі про східний деспотизм вказує Пітер Воллен, який вважає його проекцією страхів європейців у сфері держави та родини⁴⁶. Таким чином, орієнтальні декорації стають місцем для завуальованої дискусії про стан справ у французькому (і ширше – європейському) суспільстві.

Те, що свобода у “Повстанні у сералі” має жіноче втілення, є характерною романтичною рисою – очевидною паралеллю тут є робота Ежена Делакруа “Свобода, що веде народ” (1830). Втім, фемінізація свободи не допомогла повною мірою реалізувати критичний феміністичний потенціал балету через його зіткнення зі смаками і поглядами публіки. Як зауважує Д. Меглін, у своєму зверненні до жіночого бунту балет виявляється фетишистським, адже, незважаючи на звернення до нових політичних рухів, він орієнтувався на глядача, який був здебільшого консервативним (особливо в гендерних питаннях) чоловіком. Для нього поєднання жіночої спокусливості та войовничості, представлене у балеті, було подвійною звабою. Спокусливі й войовничі жінки в гаремі тут є об’єктом вуаєризму публіки, яку екзотичне повстання жінок розважало, а ретельна імітація військового порядку – смішила⁴⁷. Особливо вуаєризм виявлявся у сцені купання, коли танцівниці в напівпрозорому вбранні плескалися у справжньому басейні з

⁴⁴ Meglin J. Feminism or Fetishism? P. 80.

⁴⁵ Ibid. P. 72.

⁴⁶ Wollen P. Fashion / Orientalism / The Body. *New formations*. 1987. №1. P. 15.

⁴⁷ Marquié H. Des barricades de 1830 à la Révolte des femmes. *Le Spectacle de l'histoire* / dir. S. Haffemayer, B. Marpeau, J. Verlainne. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012. P. 138.

водою. Цей епізод надавав можливість звернути погляд на найтаємничіше місце гарему, недоступне для сторонніх очей.

На цьому тлі повстання жінок за допомогою чарівного букету квітів починає виглядати дещо іронічним. Попри імітацію чоловічого військового устрою, жінки поступаються чоловічій кмітливості, адже втрачають пильність, як тільки бачать предмети розкоші. Врятувати їх може лише надприродна сила – містичний Геній жіноцтва, який переконує короля використати жіноче військо на свою користь. Що стосується головної героїні, для неї звільнення означає перш за все право вступити в моногамний шлюб з обраним нею чоловіком.

В цілому ж “Повстання в сералі” демонструє перевертання гендерних і соціальних ролей, але не стільки для підважування панівного ладу, скільки для того, щоб здивувати і розважити публіку. Реальна боротьба жінок тієї епохи за власні права була пропущена через фільтр уподобань чоловічої консервативної публіки – і тому була трансформована в екзотичну романтичну фантазію⁴⁸.

II.4. “Пері” (1843): земне та піднесене в образі балерини

У 1843 році на сцені Паризької опери був поставлений балет “Пері” за сценарієм Теофіля Готье та з хореографією Жана Кораллі. У головній ролі виступила Карлотта Грізі, в героїню якої Готье вклав своє бачення ідеалу балерини як поєднання невинності й сексуальності.

Готье написав лібрето за мотивами власної новели “Тисяча і друга ніч”, в створенні якої він надихався перекладом “Тисячі й однієї ночі”. Новела надає сюжету важливу рамку, яку в постановці не відобразили: усі події є вигадкою французького поета, альтер-его Готье, до якого прийшла за допомогою сама

⁴⁸ Meglin J. Feminism or Fetishism? P. 75.

Шехеразада. Вона благає його вигадати нову казку для шаха, адже за тисячу і одну ніч вона розповіла всі відомі їй історії⁴⁹. Таким чином, Схід, позбавлений своєї колишньої величі, потребує допомоги Заходу, який продовжить складати орієнтальні “казки” замість застарілого Сходу з вичерпаним потенціалом.

У своєму тексті Готьє використав образ із персидської міфології – пері, доброго духа в подібі чарівної крилатої дівчини (сам автор визначає Пері як “орієнтальну фею”⁵⁰). Вона з’являється у сні заможного мешканця Каїру Ахмета, який не може знайти радість у повсякденному житті (Готьє називає його “орієнтальним Дон Жуаном”⁵¹). Ахмет, закоханий у пері, забуває про всіх жінок у своєму гаремі. Тим часом пері вселяється у тіло Лейли, рабині каїрського паші, яка загинула під час спроби втекти з його палацу. Лейла просить притулку в Ахмета, і герой упізнає в ній пері. Але паша знаходить свою рабиню і страчує Ахмета за її переховування. Душа героя нарешті може возз’єднатися з пері⁵².

Образ головної героїні досконало ілюструє ідею двоїстої жіночої природи, яку романтики вкладали у постать балерини. У першому акті вона з’являється як недосяжний дух, який може завоювати прив’язаність героя, байдужого до мирських задоволень. Далі пері вселяється в тіло справжньої жінки – і хоч Ахмет закохується у неї, коли впізнає прихований у ній дух, цьому розумінню передую тривалий процес зваби, кульмінацією якої стає *pas d’abeille* (“танець з бджолою”). Лейла зриває троянду в саду, і бджола, що на ній сиділа, залітає у одяг героїні. У танці вона намагається прогнати комаху і почергово знімає з себе елементи костюму і залишається в тонкій газовій нижній сукні.

“Танець з бджолою” запозичений постановниками з субкультури єгипетських алмей, які навчали жінок у гаремі мистецтвам, а також виконували

⁴⁹ Gautier T. La mille et deuxième nuit. Paris : A. Ferroud, 1898. 57 p.

⁵⁰ Gautier T. Théâtre. P. 282.

⁵¹ Ibid. P. 295.

⁵² Gautier T., Coralli J. La Péri : ballet fantastique en deux actes. Paris : impr. de Vve Duviella, 1850. 7 p.

публічні і приватні танці з елементами роздягання. Алмеї були популярними в Європі XIX століття. Їхню генеалогію відстежували з часів Стародавнього Єгипту, і побачити “автентичний” танець алмеї було екзотичним привілеєм для європейця – тим більше, що в самому Єгипті на той час їхні публічні виступи були заборонені⁵³. Зважаючи на це, не дивно, що алмея як збірний образ орієнтальної сексуальності лягла в основу “земної”, звабливої іпостасі героїні.

В сюжеті “Пері” втілюється мотив прагнення неможливого, характерний для романтиків та для Готьє зокрема. З одного боку, це прагнення неможливого кохання, у якому Готьє наділяє конкретну танцівницю рисами позаземної сутності. З іншого – це також прагнення свободи від цивілізаційних обмежень, яку для Готьє репрезентує Схід. Описуючи постановку у листі до Жерара де Нерваля, Готьє скаржиться на неможливість вирватися з Парижа і поїхати до Єгипту. Не маючи можливості перебувати в Єгипті, він пише, що “...збудував Схід та Каїр на вулиці Пелетєс, в Королівській академії музики і танцю, за десять хвилин від мого дому”⁵⁴. Це зізнання у конструюванні Сходу (*construire un Orient*) поєднується у Готьє з щирою вірою в автентичність елементів постановки. Конструюючи для себе Єгипет у “Пері”, Готьє пишався точністю деталей, якої досягли постановники і декоратори. Для нього цей балет став способом утекти і водночас повернутися на територію уявного Сходу, до якого, як вважав Готьє, він мав би належати.

II.5. Визволення Греції з-під мусульманської влади: “Корсар” (1856)

Зі становленням у Франції Другої імперії романтичний період у балеті поступово підійшов до завершення. Пріоритет перейшов від містичних, поетичних образів до видовищності, гостросюжетності і розкоші декору. Водночас більшість

⁵³ Coulter. *The Eroticised Body and the Transcendent Word*. P. 41.

⁵⁴ Gautier. *Théâtre*. P. 293.

вищезгаданих авторів продовжували працювати над постановками і використовувати в них формули, винайдені романтизмом. Балетом, в якому романтичні елементи поєдналися з розкішним спектаклем, став “Корсар”, поставлений Анрі Сен-Жоржем та Жозефом Мазільє в 1856 році за однойменною поемою Джорджа Байрона.

Байрон написав поему “Корсар” в 1814 році на хвилі ідей про визволення Греції від влади Османської імперії. Головний герой твору – ватажок корсарів Конрад, який бореться з мусульманським військом з Сеїдом-пашею на чолі. Конрад потрапляє в полон до мусульман, і йому допомагає втекти наложниця Сеїд-паші Гюльнара. Вона закохується у корсара, проте вдома на нього чекає справжня кохана – гречанка Медора. Втім, повернувшись, Конрад дізнається, що Медора повірила чуткам про його загибель і померла від горя. Як істинний романтичний герой, Конрад відправляється у самотні мандри.

Байрон неоднозначно ставився до мусульманства, що було характерним для поетів-романтиків. На контрасті з ворожістю, яка була продуктом століть конфліктів європейців та мусульман, його приваблювала “втеча від цивілізації” та обіцянка сексуальної свободи, якої він не міг отримати у Британії початку XIX століття. У 1820-х роках Байрон брав безпосередню участь у революційних подіях у Греції, з іншого боку, існують свідчення про його симпатії до Ісламу⁵⁵.

Дослідник Пітер Дракер зауважує, що Байрон, як і його сучасники, вбачав у звільненні Греції де-орієнталізацію та повернення до ідеалів античності як колиски європейської цивілізації. Те, яку ключову роль у становленні незалежності Греції відіграли зовнішні актори – такі, як Британія, Франція та

⁵⁵ Drucker P. Byron and Ottoman love: Orientalism, Europeanization and same-sex sexualities in the early nineteenth-century Levant. *Journal of European Studies*. 2012. Vol. 42. P. 142.

Росія, – дає автору привід стверджувати, що це “визволення” мало колонізаторський характер⁵⁶.

У такому контексті Медора з поеми Байрона виступає свого роду уособленням недосяжної мрії про античну Грецію. У тексті автор підкреслює її “класичну” зовнішність, якою вона уявлялася європейцям XIX століття на основі літературних та мистецьких джерел, а діалоги головних героїв містять посилення на античні сюжети.⁵⁷ Такий фемінізований образ Греції не був єдиним у своєму роді. Серед паралелей у романтичному мистецтві можна назвати роботу Ежена Делакура “Греція на руїнах Мессолонгіона”, де центральною є алегорична фігура молодої жінки.

Якщо поема Байрона написана на початковій стадії революції, то балет створений вже після встановлення незалежності Греції. Прем'єра балету відбулася в рік переможного для Франції завершення Кримської війни та підписання Паризького мирного договору, що вплинуло на репрезентацію ворогів-мусульман.

Звернувшись до сюжету постановки, можна помітити, наскільки радикально він відрізняється від поеми. Події тут розвиваються набагато стрімкіше, а постать Медори виходить на перший план: її продають, викрадають, рятують по декілька разів. Героїню збираються продати Сеїд-паші, проте Конрад викрадає її та приводить до підземного піратського сховку. Медора просить Конрада відпустити жінок-невільниць, яких утримують корсари, і це викликає невдоволення серед піратів. Корсар Бірбанто присипляє Конрада сонним зіллям і продає Медору. Героїня опиняється в гаремі Сеїд-паші і зустрічає там Гюльнару, яка допомагає їй втекти разом з Конрадом на кораблі. У морі вони потрапляють у шторм і дивом рятуються вдвох на невідомому березі⁵⁸.

⁵⁶ Ibid. P. 150.

⁵⁷ Byron G. G. *The Corsair*. London : Thomas Davison, Whitefriars, 1814.

⁵⁸ Saint-Georges H., Mazilier J. *Le Corsaire*. Ballet-pantomime en 3 actes. Paris : Jonas, 1856. 28 p.

Образ жінки як втілення Греції, яку герой постійно рятує від мусульман, у балеті набуває нових рис. Мусульмани на чолі з Сеїд-пашею стають набагато менш загрозливими: їх легко обдурити простим переодяганням, а потім втекти, поки вони стоять розгублені. Таку думку підтримує Віра Красовська: “Справді, деякі образи байронівського "Корсара" невпізнано спотворили в балеті. Суворий Сеїд-паша перетворився в сластолюбного старця і дивився на красунь навколо очима сановних балетоманів, завсідників перших рядів партеру”.⁵⁹ Зауваження дослідниці про героя балету як носія погляду глядачів видається дуже цінним. Адже в сюжеті постановки, на відміну від оригіналу, велику роль відіграє гарем та ринок невольниць. Тут відображена етнічно різноманітна група жінок-невільниць: в оригінальному лібрето фігурують молдаванки, італійки, французенки, англійки, іспанки та негритянки (характерно для таких випадків національна ідентичність присвоєна лише європейкам). Корсари викрадають жінок у мусульманських купців та єврея-работоргівця, проте пізніше відпускають їх на волю, начебто демонструючи цим більшу прогресивність порівняно зі своїми суперниками. Жінки при цьому залишаються пасивними об’єктами, а Медора представлена як “чарівне завоювання”⁶⁰ Конрада, що лише підкреслює паралель з підкореними землями в її образі.

II.6. Образ баядерки в балетному театрі: “Шакунтала” (1858)

Однією з центральних фігур для французького, а пізніше й російського балету стала баядерка. Цим терміном португальського походження (*bailar* – танцювати) у Європі позначали девадасі – індійських храмових танцівниць. Джудіт Лінн Ханна вказує на те, що девадасі мали порівняно високий статус серед

⁵⁹ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Ленинград : Искусство, 1963. С. 242.

⁶⁰ Saint-Georges H, Mazilier G. Le Corsaire. P. 10.

індійських жінок: вони були звільнені від обмежень, накладених на заміжніх жінок, навчалися у храмі читанню та письму. Також девадасі мали відносну сексуальну свободу, а їхні діти визнавалися законними. Забороненими були сексуальні стосунки девадасі з одруженими чоловіками рівної або вищої касті⁶¹.

Після колонізації Індії британське керівництво сприйняло діяльність девадасі як форму проституції, хоча прямих доказів цього не існувало. Танцівниці стали жертвами сексуальної експлуатації; вони втратили дохід від подарунків та приношень до храму, стали отримувати мізерну платню за виконання релігійних обов'язків.

На Заході у цей час панував романтичний фетишизований образ девадасі-баядерки. Як зауважує Сітара Тобані, для Заходу він став таким привабливим, адже в ньому поєдналися фемінність, сексуальність та релігійність – схожими характеристиками орієнталісти наділяли Індію загалом⁶². У балетних постановках баядерка репрезентована як трагічна постать, чуттєва і еротизована, проте вірна своїм священним обов'язкам. Багато в чому таке бачення завдячує інтерпретації Теофіля Готьє. Джерелом його знань про Індію та баядерок стали два безпосередніх зіткнення з “автентичною” культурою, які письменник зафіксував у спогадах.

Першим таким епізодом став приїзд до Європи групи індійських танцівниць девадасі. У 1838 році імпресаріо Тардіваль організував гастролі індійських танцівниць у Франції, Австрії, Британії та Бельгії. Виступи мали невеликий успіх, проте зацікавили спільноту романтиків, зокрема молодого Теофіля Готьє.

У своїх записках поет приділяє порівняно мало уваги танцю – набагато докладніше він пише про зовнішність танцівниць і особливо солістки трупі

⁶¹Hanna J. L. *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1988. P. 103.

⁶²Thobani S. *Indian Classical Dance and the Making of Postcolonial National Identities: Dancing on Empire's Stage*. New York : Routledge, 2017. P. 148.

Амані, з якою Готьє в подальшому неодноразово зустрічався. Аналізуючи спогади Готьє про баядерок, його об'єктивуючі описи частин їхніх тіл, Бініта Мета помічає, як тісно пов'язаний для нього образ цієї танцівниці з Індією в цілому. Для нього Амані і є Індія, а Індія, відповідно, персоніфікована як жінка⁶³.

Другий, не менш важливий епізод – відвідини Всесвітньої виставки у Лондоні в 1851 році, де Британія представила індійську культуру. У описах Готьє “безмежних багатств” Індії реальне постійно переплітається з уявним. Так, серед різноманітних екзотичних предметів Готьє уявляються міфологічні персонажі. “Золотий килим оточує це ложе, яке, здається, спустилося на землю з раю Індри, щоб заколистати тіло воскреслої Шакунтали”, – пише він про ліжко, експоноване на виставці⁶⁴.

Саме Шакунтала стала головною героїнею однойменного балету, написаного Теофілем Готьє та поставленого Люсьєном Петіпа у 1858 році в Паризькій опері. У лібрето Готьє поєднав індійські текстові джерела, знання, здобуті на Всесвітній виставці та спогади про Амані, які втілились у образі баядерки.

Драму “Шакунтала” написав поет IV – V ст. Калідаса на основі одного з епізодів “Махабхарати”. “Шакунтала” стала першим індійським художнім текстом, перекладеним європейськими мовами. Для однойменного балету Готьє запозичив основну сюжетну лінію, видозмінивши і доповнивши її згідно з романтичними ідеалами.

Баядерка на ім'я Шакунтала прислужує в храмі серед священного лісу. Вона є донькою смертного та богині, що пояснює її надзвичайну красу. Цар Душанта зустрічає Шакунталу, і між ними виникає взаємне кохання. Цар дарує дівчині перстень, який слугує як обручка, але і як магічний талісман. На шляху закоханих

⁶³ Mehta B. Widows, Pariahs, and Bayadères: India as Spectacle. Lewisburg : Bucknell University Press, 2002. P. 121.

⁶⁴ Gautier T. L'Orient. Paris : Fasquelle, 1893. P. 328.

стає злий та мстивий монах, який накладає на царя чари забуття. Душанта більше не впізнає Шакунталу, яка до того ж втратила перстень, який мав би стати доказом його кохання. Поки не віднайдений цей магічний атрибут, жодні зусилля дівчини нагадати про себе марні⁶⁵.

В оригінальній драмі Калідаси на віднайдення перстня знадобились роки, а Шакунтала виявилась вагітною від царя. Тож Душанта віднаходить її вже з дитиною. В балеті події розвиваються стрімкіше і драматичніше, адже ревнива дружина царя Гамзатті наказує спалити Шакунталу за шахрайство. Душанта віднаходить перстень – а з ним і пам'ять – саме тоді, коли вже запізно її врятувати. Втім, божественне походження баядерки дається взнаки, і небесні родичі рятують її видовищним перетворенням полум'я на квіти.

Аналізуючи розбіжності оригінального тексту “Шакунтали” з версією Готьє, Бініта Мета зауважує, як адаптація цієї історії спрощує її первинний задум. Так, Готьє скоротив п'єсу з семи актів до двох та посилив ролі лихого монаха Дурваси та ревнивої дружини Гамзатті, які в оригіналі лише промовляли репліки за сценою. Важливою деталлю є усунення вагітності головної героїні, яке нівелює центральний конфлікт драми: у першій версії лібрето Готьє залишив лише натяк на дитину у пророцтві майбутнього Шакунтали, а в остаточному варіанті взагалі позбувся цього мотиву. Окрім надання сюжету “цнотливості”, цей крок позбавляє драму її міфологічного підтексту, адже син Шакунтали і Душанти Бхарата є прабатьком індійського народу. Б. Мета розглядає цей факт у ширшому контексті погляду французів на індійську драму: в той час, як основними її мотивами були героїзм та еротизм, французькі романтики розглядали індійське кохання як чисте і непорочне⁶⁶.

⁶⁵ Gautier T. *Sacountala : ballet-pantomime en deux actes*. Paris : Jonas, 1858. 16 p.

⁶⁶ Mehta B. *Widows, Pariahs, and Bayadères*. P. 116.

Готьє видозмінив “Шакунталу” з практичних міркувань, базуючись на розумінні особливостей балетного театру. Та ця адаптація також виявляє принципові розбіжності у тогочасній європейській традиції та індійській драмі. В той час, як балет “Шакунтала” ряснів візуальними ефектами та тримав у напрузі драматичним сюжетом, індійська драма розігрувалась узагалі без декорацій, а сюжет та дія в ній були далеко не головними⁶⁷. Як зауважує Мета, попри те, що звернення до індійського тексту було зумовлене бажанням знайти альтернативу європейській цивілізації, повернутися до “витоків”, зіштовхнувшись зі справжньою інакшістю “Шакунтали”, романтики лише “колонізували” цей текст⁶⁸. Таким чином, Готьє поруч з багатьма іншими інтерпретаторами цієї драми використав ті елементи, які дозволяли йому виконати художні завдання в межах європейського романтизму.

Підсумовуючи способи конструювання орієнтального іншого у французькому романтичному балеті, варто зазначити, що французький балетний театр першої половини XIX століття є точкою формування не лише засад класичного балету в цілому, а й схем, за якими в ньому функціонує орієнталістський дискурс. До цих схем в першу чергу належить представлення орієнтального іншого через фетишизований образ балерини, яка постає перед глядачем в двох протилежних іпостасях: безтілесного духу і еротизованої та орієнталізованої жінки. Цей контраст напряду пов’язаний з опозицією Заходу і Сходу, яка слугувала французьким романтикам засобом самоідентифікації в період великих суспільних змін. Водночас на балетній сцені фундаментальні питання, з якими романтики зверталися до орієнтального іншого, використовувалися для встановлення контакту з публікою і конструювання

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

видовищного спектаклю. Ключовою в такому підході була репрезентація сексуальності, посилена завдяки перехресцуванню еротизації образів балерини та Сходу, а також сюжетна інтрига, що досягалась завдяки мотивам повстання проти владного начала і загрози покарання за нього.

РОЗДІЛ III. ОРІЄНТАЛЬНИЙ ІНШИЙ У РОСІЙСЬКОМУ БАЛЕТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

У даному розділі буде розглянутий період становлення і розквіту російського імперського балету другої половини XIX століття. Варіант орієнталізму французького романтичного балету, перейнятий Російською імперією через запрошених іноземних фахівців, зазнав значних трансформацій під впливом специфіки російського бачення Сходу, становища балетного театру та смаків місцевої еліти. Перелічені фактори зумовили формування особливого стилю, який визначив російський орієнталістський балет.

III.1. Орієнталізм у Російській імперії

Протягом історії існування Російської імперії орієнталізм відігравав у її становленні важливу, проте неоднозначну роль. Російський орієнталізм неможливо цілком ототожнити з європейським так само, як саму Росію складно назвати Заходом. Власне, відомою є риторика, яка позиціонує Росію “між Сходом і Заходом”, як певну буферну територію, в якій переплелись різні культури, і яка водночас не належить цілком до жодної з них. Росія переймала елементи європейського уявлення про Схід як іншого, проте і сама перебувала в позиції іншого стосовно Заходу. І велику роль у конструюванні цього образу відіграла сама Російська імперія, яка використовувала позицію “між Сходом і Заходом” у саморепрезентації та пошуку власної ідентичності.

Однак, було б спрощенням стверджувати, що така неоднозначність вмотивована лише тим, що Росія географічно опинилася між двома протилежностями. Як вказують дослідники російського імперського досвіду, сам

колоніалізм тут мав роздвоєний характер. Адже Російська імперія, з одного боку, займалася експансією, а з іншого – провадила процес “внутрішньої колонізації”, тобто заселяла, опановувала і вивчала власні території. Історик культури Александр Еткінд пише з цього приводу: “В XIX столітті Росія була колоніальною імперією, як Британія чи Австрія, і одночасно колонізованою територією, як Конго чи Вест-Індія. Російська культура в різні періоди і в різних аспектах була і суб’єктом, і об’єктом орієнталізму”⁶⁹. Причиною ситуації внутрішнього колоніалізму Еткінд називає той факт, що більшість російських земель, які були захоплені ще до утворення імперії, мали для Росії передусім сировинну цінність і довгий час не були “цивілізовані”. Культурна прірва між великими містами, особливо Санкт-Петербургом як осередком західних впливів, та дикими просторами російської глибинки була відчутна для мешканців імперії та породила екзотизацію селянства та народностей периферійних регіонів.

Важливим є те, що російський варіант орієнталізму постав разом з самим уявленням про опозицію “Схід – Захід”. Як зазначає Девід ван дер Ойе, “інституціоналізація” Сходу, накопичення знань про нього розпочались у Російській імперії з появою у ній поняття західних цінностей, а саме в часи правління Петра I⁷⁰.

“Другий світ звертається до Третього, але без Першого йому не обійтись”, – пише Александр Еткінд⁷¹. Намагаючись знайти своє місце у заданій європейцями дихотомії, Російська імперія приймала то один, то інший бік в залежності від панівних політичних поглядів. В цьому випадку ідентифікація зі Сходом була не лише процесом самоусвідомлення, а й способом протиставити себе Заходу, який

⁶⁹ Эткинд А. Внутренняя колонизация: имперский опыт России / пер. с англ. В. Макарова. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. С. 383.

⁷⁰ Van der Oye D. S. Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration. New Haven and London : Yale University Press, 2010. P. 225.

⁷¹ Эткинд А. Внутренняя колонизация. С. 386.

розглядав Російську імперію не як рівню, а радше на одному щаблі розвитку з європейськими колоніями.

Орієнталізм, сформований у Російській імперії під західним впливом, можна умовно окреслити як “зовнішній” (у протиставленні до внутрішньої колонізації) – він спрямований на “класичний Схід”, а саме Єгипет, Індію, стародавній Близький Схід та ін.

Однією з країн, яка мала великий вплив на російський “зовнішній орієнталізм”, була Франція. Протягом XIX століття вона перебувала у активних, хоч і хитких взаєминах з Російською імперією. Країни переживали численні періоди конфліктів та зближення: з одного боку – війна з Наполеоном, холодні стосунки часів Липневої монархії та Кримська війна, з іншого боку – проект російсько-французької окупації Індії, зближення часів Реставрації та Франко-російський союз 1891 року. Але, незважаючи на нестабільність відносин двох держав, протягом усього століття до Російської імперії приїжджали на службу французи різноманітних професій. Зокрема, вихідці з Франції відіграли ключову роль у становленні російського балетного мистецтва, про що йтиметься нижче.

Поруч з роздвоєним колоніалізмом сам Схід у російському розумінні так само не був одиничною сутністю. Девід ван дер Ойє зауважує, що Схід для Росії мав кілька іпостасей – зокрема “Схід Христа” та “Схід Ксерксів”⁷². Еткінд заходить далі в аналізі цієї тези: для російських інтелектуалів XIX століття “зовнішній орієнталізм”, тобто вивчення країн “традиційного Сходу” є поклонінням фальшивим ідолам. Справжнім скарбом для них є “внутрішній Схід”, який кардинально відрізняється від об’єкту класичного орієнталізму⁷³.

⁷² Van der Oye. Russian Orientalism P. 9.

⁷³ Эткинд. Внутренняя колонизация. С. 385.

Який “внутрішній Схід” мається на увазі? Для Російської імперії XIX століття об’єктом геополітичних інтересів були, зокрема, Кавказ та Крим, а також Середня Азія. У зв’язку з цими територіями тривали пошуки російської ідентичності, і міф про азійську, монгольську Росію незмінно їх супроводжував⁷⁴.

З огляду на таке позиціонування, з’явилося уявлення про те, що вивчення Сходу – російська цивілізаційна місія, а сама Росія є найсприятливішим для цього місцем. Це стало ідеологічним підґрунтям для військових дій – як, наприклад, захоплення територій у Середній Азії, яке супроводжувалося конфліктом з Великою Британією та її індійською колонією і було об’єктом загальної уваги протягом усього XIX століття.

Підсумовуючи, Російська імперія створила специфічний варіант орієнталізму, який багато в чому залежав від сфери, в якій він знаходив свій вияв. В одних випадках орієнталізм міг бути виразником імперських амбіцій та способом самоідентифікації, а в інших – принесеним з Заходу елементом “цивілізованості”, коли Росія сама виступала об’єктом колонізації.

III.2. Становлення російської балетної сцени

Коли мова йде про російський балет XIX століття, мається на увазі в першу чергу сцена петербурзького Маріїнського театру. Безумовно, балетний театр розвивався і в інших містах, зокрема у Москві, але він залишався у другорядному становищі стосовно Петербургу до межі XIX – XX століть.

Санкт-Петербург як найбільш культурно “західне” місто імперії був сприятливим середовищем для балетного мистецтва, яке можна розглядати як частину проекту вестернізації Росії. Про це, зокрема, говорить Ева Томпсон, яка

⁷⁴ Там само. С. 366.

називає балет однією з інституцій, яка була створена в Росії за європейським зразком, аби замаскувати образ Росії як “незахідної” держави і, відповідно, поставити її на один рівень з Європою як сильного суперника⁷⁵. Таким чином, за допомогою переймання європейського досвіду Росія надалі змогла використовувати культуру і мистецтво поруч з військовою потугою як засіб зворотного впливу на Захід.

Балетний театр був імпортований до Російської імперії з Європи у XVIII столітті. Першими балетмейстрами тут були вихідці з Франції та Італії, і роль іноземців була вирішальною для російського балету до кінця XIX століття. Навіть в періоди, коли на перший план виходили танцівники місцевої школи, російський балет не був винятково російським – ні в складі театральної труп, ні в сюжетах вистав.

Дослідниця Надін Мейснер пов’язує підкреслено західний характер російського балету з прагненням імператорської родини здаватися іноземцями для своїх підданих⁷⁶. Ця стратегія, відома в Росії ще з періоду правління Петра I, дозволяла відмежувати аристократію від повсякденного життя країни, міфологізувати правлячі кола і тим самим легітимізувати їхній ексклюзивний статус. Балет у цій ситуації став дзеркалом абсолютизму, а не відображенням російського життя, стверджує Мейснер⁷⁷.

Винятковості становищу російського балету додавала монополія Дирекції імператорських театрів на театральні постановки. Це означало, що на виставу в публічному театрі можливо було потрапити лише за квитком з Придворної контори, а частина балетів проходила в театрах закритого типу. Приватні антрепризи у Росії були забороненими до указу Олександра III 1882 року, а до

⁷⁵ Томпсон Е. Трубадури імперії: російська література і колоніалізм / пер. з англ. М. Корчинської. Київ: Основи, 2006. С. 58.

⁷⁶ Meisner N. Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master. New York : Oxford University Press, 2019. P. 32.

⁷⁷ Ibid.

того постановки були доступними для порівняно обмеженого кола глядачів. Самі ж представники імператорської сім'ї у різних поколіннях часто були присутніми у глядацькій залі – багато з них були великими шанувальниками балету, обдаровували улюблених виконавців та мали зв'язки з танцівницями.

Протягом першої половини XIX століття російський балет з невеликою затримкою переймав усі новації європейського балету. У Російській імперії виступали найбільші зірки свого часу, як от Марія Тальоні та Карлотта Грізі. На петербурзьку сцену переносили поставлені за кордоном вистави – зокрема, “Повстання в сералі”, підготовку якого контролював особисто Микола I, та “Корсар”. Під впливом цих факторів у Російській імперії сформувався великий попит на іноземних фахівців у сфері балету, а для останніх Росія стала популярним напрямом, де пропонували гідну платню. Поступово в Російській імперії стали з'являтися сильні танцівники і хореографи місцевої школи. До кінця XIX століття російський балет став сильнішим і продуктивнішим за французький – останній у цей час переживав занепад. Таким чином, вплив іноземців дав російському балету значний стимул.

Розквіт балету в Росії пов'язаний з творчістю хореографа Маріуса Петіпа. Він був вихідцем з французької родини танцівників (у попередньому розділі згаданий старший брат Маріуса Люсьєн). Петіпа був чудово ознайомлений з репертуаром французьких театрів і виступав з провідними балеринами свого часу. Тому, коли у 1847 році він прибув на службу до Петербурга, він не лише зайняв позицію танцівника, а й почав допомагати у перенесенні французьких постановок на російську сцену. Пізніше він почав ставити власні балети, а у 1862 році став головним балетмейстром театру, утримуючи монополію в репертуарі майже до кінця XIX століття.

Головним новаторством Петіпа стала балетна форма: велика вистава на 3 – 4 акти з розвиненим сюжетом, пантомімою та вивіреною формою *grand pas*, де була відображена ієрархія балетної трупи – від кордебалету до балерини. Якщо порівняно скромні французькі балети на один-два акти зазвичай йшли в парі з оперою, то з 60-х років XIX століття одна балетна постановка могла займати увесь вечір.

Масштабність вистав була підкріплена винятковим багатством декору та костюмів. Бюджет балетної трупи був порівняно великим. З цього приводу Віра Красовська зазначає: “Ніякому іншому мистецтву в Росії правлячі кола не приділяли стільки уваги і стільки матеріальних благ. Мало того, в жодній країні світу не турбувалися так ревно про розкіш балетних постановок. [...] Він [балет] ще більше, ніж опера і драма, залежав від "найвищих" приписів, від смаків і мод, що панували при дворі, від політики самодержавної країни”⁷⁸. Пишнота, яка стала визначальною рисою російського балету XIX століття, напряду була пов’язана з покровительством імперської влади.

Ще одна особливість стилю Петіпа, перейнята від французького балету, – це домінування на сцені балерини, чий образ до того часу зазнав значних змін. Якщо у період романтизму панував ідеал безтілесної “німфи”, то надалі під впливом італійських балерин сформувався образ віртуозки зі “сталевим носком”, яка без видимих зусиль долає будь-які технічні труднощі. Водночас, з посиленням наративного начала в балетах Петіпа, на російській сцені стали більше цінувати драматичний талант. Ідеальна балерина поєднувала в собі бездоганну техніку та акторські здібності. З часів романтизму в балеті зберігся поділ на “земне” та “піднесене”, що виявлялося в обов’язковому “білому акті” – сцені, відірваній від

⁷⁸ Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. С. 191.

сюжету, розташованій поза часом і простором, у якій балерина в образі духу з'являлася серед міфічних істот.

Колізія Сходу і Заходу, за словами історика танцю Вадима Гаєвського, стала класичною темою російського балету. Дослідник вказує на те, що у XIX столітті в цій боротьбі “...європейська класика тріумфує в поєдинку з орієнтальним жестом”⁷⁹. Тут він має на увазі пошук балансу між танцем і пантомімою, який тривав протягом усього XIX століття. Академічний танець, який перебував на стадії формування, закріпив за собою статус чистого, універсального і позачасового, а жест, пантоміма та характерний танець слугували розвитку сюжету, а також маркуванню раси та народності.

Окрім постановок про Індію чи Єгипет, які були створені під західним впливом, для російського балету були характерні постановки, присвячені країнам, специфічним для російського орієнталізму. Так, в 1832 році відбулась прем'єра героїчного балету “Сумбека, або Підкорення Казанського царства”⁸⁰; кілька постановок також були створені на тлі подій до і під час російсько-турецької війни 1877 – 1878 рр.

Сама ж орієнтальна тематика у російському балеті має дещо інший характер, ніж у французькій романтичній традиції. Якщо для таких авторів, як Готьє, була важлива “автентичність”, хоч і пропущена через вторинні джерела і фантазії, то для Петіпа вона відійшла на другий план, поступившись умовності балету. Для російських орієнталістських постановок характерне еkleктичне поєднання абсолютно різних культур – так, у музичній партитурі “індійського” балету “Баядерка” наявні мотиви мазурки і козачка⁸¹, а в “єгипетській” “Доньці

⁷⁹ Гаевский В. Потусторонние встречи. Москва : Новое литературное обозрение, 2019. С. 84.

⁸⁰ Петров А. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. Москва : Искусство, 1982. 319 с.

⁸¹ Meisner N. Marius Petipa. P. 142.

фараона” перед героями танцюють баядерки⁸². Таким чином, характерне для орієнталістського дискурсу узагальнене бачення орієнтального іншого в цьому випадку загострюється.

Таку особливість можна пояснити специфікою роботи в імператорському театрі: балети тут створювали з великою швидкістю: “Донька фараона” була поставлена за 6 тижнів, а одноактні балети могли компонуватися за декілька днів. В такій ситуації майже “конвеєрної” роботи всі процеси мали бути оптимізованими. Описуючи це явище, Віра Красовська звертає увагу на те, що про цілісність постановок ніхто не замислювався: окремі номери за бажанням виконавців могли додавати, видаляти або переносити з одного балету в інший⁸³. Відповідно до запиту, штатні композитори, такі, як Цезар Пуні та Людвіг Мінкус, писали і переписували партитури, зручні для додавання і заміни номерів, перенесення фрагментів з одного балету в інший і тому подібних маніпуляцій. Специфічні завдання стояли і перед сценографами. Над однією постановкою могли працювати декілька художників, які задля збереження візуальної цілісності працювали за єдиними шаблонами. “Тут не відігравала ролі ні історична, ні географічна, ні національна визначеність. Не було суттєвої різниці між Балканами і Піренеями, між тронним залом французького короля і покоюми індійського раджі. Все будувалося за єдиними мірками, заснованими на точному знанні даного сценічного майданчика і даного глядача. Еклектика була головною особливістю стилю”, – пише Красовська⁸⁴.

Отже, тема Сходу займала велике місце у російському балеті, проте характер його репрезентації змінився порівняно з романтичним балетом у Франції: більшу роль почав відігравати спектакль та орієнтація на конкретного глядача.

⁸² Петипа М., Сень-Жорж А. Дочь фараона : Большой балет в 4 д. с прологом и эпилогом, в 9-ти карт. Москва : Печатня С.П. Яковлева, 1888. С. 4.

⁸³ Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. С. 11 – 12.

⁸⁴ Там само. С. 13.

Схід, який, як уже було згадано, мав у Російській імперії неоднорідні репрезентації, у балеті був таким самим еkleктичним, як самі вистави. Сконструйований здебільшого європейськими (і особливо французькими) постановниками, які привносили власне його бачення, Схід у балеті здебільшого залишався виразником “зовнішнього орієнталізму”, хоч його і намагалися пристосувати до актуальних у Російській імперії подій.

III.3. Стародавній Єгипет і започаткування “імперського стилю” у балеті “Донька фараона” (1862)

Оскільки саме постановки Маріуса Петіпа в Імператорських театрах сформували світовий класичний балетний репертуар, наступні сторінки цього розділу будуть зосереджені на аналізі його ключових орієнталістських робіт. Першою такою постановкою, а разом з тим і першим великим балетом Петіпа стала “Донька фараона”, створена у 1862 році на сцені петербурзького Маріїнського театру.

Орієнтальна тематика балету “Донька фараона” не була новою для публіки в Російській імперії, проте саме у ньому були сформульовані завдання, над якими постановники працюватимуть впродовж другої половини XIX століття: видовищність та розкіш спектаклю, баланс класичного і характерного танцю та пантоміми, рівновага актуальних політичних сюжетів і фантастичних елементів, які приховують їх ідеологічну заангажованість.

У даній виставі балетмейстер звернувся до Єгипту, країни, яка вже репрезентувалась у балеті, проте була подана Петіпа у новій інтерпретації. Якщо у французькому балеті, як-от постановці “Пері”, експлуатували мотиви

мусульманського Єгипту, то в “Доньці фараона” Петіпа разом з лібретистом Сен-Жоржем звернулися до стародавнього періоду історії країни.

Така зміна має свої причини: в 1862 році тривало будівництво Суецького каналу під керівництвом французького підприємця Фердинанда де Лессепа. Цей проект був не лише інженерним і геополітичним (він супроводжувався боротьбою інтересів Франції та Великої Британії у цьому регіоні). Він також був ідеологічно навантаженим – адже мав повторити і перевершити здобутки єгипетських фараонів, які першими збудували канал між Червоним та Середземним морями.

Едвард Саїд розглядає створення Суецького каналу як переломний момент у побутуванні орієнталістської думки. Для нього цей проект позначив кінець ізоляції і таємничої екзотики Сходу – і розпочав епоху цілісного світу, над яким панують європейці. З огляду на це, спорудження каналу супроводжувалось пафосними заявами й оспівувалось епічними поемами, які наводить Саїд⁸⁵. Посилена цікавість до єгипетської культури була спричинена також новими археологічними знахідками, які супроводжували будівництво каналу.

“Доньку фараона” можна розглядати як один з продуктів такої зацікавленості. Це, зокрема, підтверджується мемуарами Петіпа, у яких він згадує про відвідини Єгипетського музею в Берліні незадовго до постановки балету⁸⁶. Також відомо, що в рік прем'єри “Доньки фараона” до Ермітажу передали єгипетську колекцію Академії наук.

Балет вирізнявся винятковим масштабом у багатстві сценічного оформлення, але також у часових межах: його тривалість сягала в середньому п'яти годин. Попри те, що критики звертали увагу на повну невідповідність балету “автентичній” давньоєгипетській культурі, за ним визнавали елегантність та

⁸⁵ Саїд Е. Орієнталізм. С. 120.

⁸⁶ Петіпа М. Матеріали. С. 51.

видовищність⁸⁷, які зробили його одним з найпопулярніших у російському балетному репертуарі наступних сорока років. Таким чином, “Донька фараона” стала першою у низці постановок, які сформували специфічний стиль “імперського балету”, який став частиною російської ідентичності.

Дослідники вважають, що при написанні лібрето Петіпа і Анрі де Сен-Жорж надихалися текстом Теофіля Готье “Роман мумії”, виданим 1858 року⁸⁸. Втім, спільні у цих творів лише окремі елементи зав’язки – обидва починаються з експедиції молодого англійського лорда до Єгипту.

Роман Готье демонструє цього персонажа як героя з досконалою зовнішністю та гострим розумом. З перших сторінок його мета в Єгипті цілком очевидна: знайти нерозграбовану гробницю і забрати знайдене до Англії. У своїй розмові лорд та учений відверто фемінізують цю гробницю: вона “...віддає нам свої недоторканні багатства і свою незайману таємницю”⁸⁹. Коли вони знаходять таку гробницю, вона не лише виявляється неймовірно багатою, – у саркофагу на загальний подив виявляється мумія чарівної дівчини у позі Венери Медицейської. За щасливим збігом обставин ця мумія збереглась так вдало, що краса померлої не була понівечена.

Натомість лорд Вілсон з “Доньки фараона” потрапляє до гробниці випадково, рятуючись від піщаної бурі. Тут він, як і його літературний прототип, знаходить мумію молодої жінки, яка хвилює його почуття.

У цьому місці роман і балетна постановка радикально розходяться, і цю різницю цікаво простежити. Подальші дії роману, які відбуваються в Стародавньому Єгипті, є начебто перекладом тексту папірусу, який здійснив учений з експедиції. Водночас, в такому псевдодокументальному свідченні Готье

⁸⁷ Худеков С. История танцев : у 4 т. Санкт-Петербург : Типография “Петербургской Газеты”, 1913. Т. 1. С. 57.

⁸⁸ Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. С. 234 – 235.

⁸⁹ Gautier T. Le roman de la momie. Paris : L. Hachette, 1859. P. 2.

не намагається приховати позицію європейця, з якої він говорить. Усе в його історії спрямоване в “майбутнє”, усе будується, твориться для того, щоб бути розшифрованим і прочитаним далекими європейськими нащадками. Тому оповідь Готьє будується на детальних описах: вона, по суті, є надзвичайно довгим і пильним поглядом. Цей погляд не лише спрямований на досконалу красу героїв та їхнє екзотичне оточення – він ще й стає мимовільним свідком виходу євреїв з Єгипту, від чого цінність “рукопису” зростає.

Своїми описами Готьє прагне створити враження історичної точності, тоді як розвиток сюжетної лінії його цікавить набагато менше. Для балету ж набагато важливішою виявляється історія, яку можна втілити в танці. Натомість про достовірність тут не йдеться, адже фантазійний характер сюжету заявлений з самого початку. У гробниці лорд приймає опіум, у видінні перетворюється на єгиптянина Таора і зустрічає доньку фараона Аспічію. Зі своїм слугою Джоном Булем, який у всесвіті Стародавнього Єгипту стає Пасифонтом, він рятує Аспічію від нападу лева – і на знак подяки фараон запрошує його на прийом до свого палацу. Таор і Аспічія одразу закохуються одне в одного, проте на руку принцеси претендує нубійський цар. Закохані утікають з палацу напередодні весілля і оселяються в рибальському селищі. Проте нубійський цар знаходить Аспічію та погрожує їй, а та кидається до вод Нілу, аби уникнути його рук. У підводному царстві боги річок влаштовують для Аспічії розкішний прийом, проте вона хоче лише повернутись до Таора. За мить до його страти вона повертається до палацу фараона і розповідає правду про вчинок нубійського царя. Таор урочисто возз'єднується з Аспічією. Після щасливого фіналу подорожні у піраміді прокидаються.

Балет завершується апофеозом, який буквально ілюструє ідею паноптичного часу. На першому плані головний герой прокидається у піраміді; над ними –

Аспічія, фараон та їхня свита; нагорі, на вершині піраміди, видніються Осіріс та Ісіда “в оточенні інших єгипетських божеств”⁹⁰. Перед глядачем – вся відома європейцям культура Єгипту від стародавніх часів до сучасності; і охопити цю історію можна одним поглядом за коротку хвилину апофеозу.

В контексті будівництва Суецького каналу цікавою для інтерпретації є картина підводного царства. На неї звертає увагу Віра Красовська, яка пов’язує алегорії річок світу, які з’являються в балеті (Ніл, Конго, Нева і т.д.) з тим, як Суецький канал сполучив водні шляхи та відкрив доступ до Африки європейським судноплавцям⁹¹.

Потенційна колонізація Єгипту в “Доньці фараона” виявляється у вигляді фемінізації землі: герой, європейський дослідник Єгипту, марить коханням доньки фараона, який є жіночим образом жаданої території. Промовистим є те, що лорд Вілсон під дією опіуму не просто переноситься до Стародавнього Єгипту, а й сам перевтілюється у єгиптянина і отримує нове ім’я, на відміну від романтичного героя Готьє. Таким чином, цей сон можна трактувати як фантазію європейця про те, що єгипетська цивілізація не була цілком африканською, а була заснована білими людьми⁹². Таор-Вілсон поєднується в тріумфальному щасливому шлюбі з Аспічією, а переможеним зловмисником виявляється расово інакший нубійський цар. Нубійкою за сценарієм є і служниця Аспічії Рамзея. Расова ієрархія постійно підкреслюється в деталях. Чорним є раб, який боягузливо видає таємницю втікачів Таора і Аспічії. Наявний також традиційний для таких постановок “танець негрят”, який повинен додати комічного настрою балету.

У постановці “Донька фараона” простежується міцний зв’язок з французьким балетом, що виявляється у зверненні до твору Готьє, залученні

⁹⁰ Петипа М., Сень-Жорж А. Дочь фараона.

⁹¹ Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. С. 234.

⁹² McClintock A. Imperial Leather. P. 244.

лібретиста Сен-Жоржа та мотиву сну, характерного для романтизму. Проте постановка стала також визначальною для формування своєрідних рис “імперського стилю” російського балету та місця орієнталізму в його структурі. Звернення до Сходу тут виступило не стільки способом втечі від цивілізаційних обмежень, скільки задоволенням запиту публіки на мальовниче екзотичне видовище. Відповідно цьому запиту “Донька фараона” позначена розростанням сюжету, багатством візуального оформлення та зверненням до актуальних геополітичних подій. Ці риси більшою або меншою мірою виявилися в усіх подальших орієнталістських балетах Петіпа.

III.4. Репрезентація російсько-турецьких відносин у балеті: “Ліванська красуня” (1863) і “Роксана – краса Чорногорії” (1878)

Відносини між Російською та Османською імперіями протягом XIX століття були напруженими і супроводжувались низкою військових конфліктів. Важливим приводом до багатьох із них було становище християн, які проживали на османській території. Так, з вимоги російського протекторату над православними мешканцями Османської імперії розпочалась Кримська війна, а під приводом звільнення народів Балкан велася російсько-турецька війна 1877 – 1878 років. Військове і дипломатичне втручання Російської імперії та країн Європи з приводу християнського питання відіграли значну роль у поступовому ослабленні Османської імперії.

Російські політики та інтелектуали розділились у позиціях щодо християн під владою османів. Для слов'янофілів порятунок православних і їхнє об'єднання під російським протекторатом було цивілізаційною місією Російської імперії, тоді

як західники вважали ключовим не релігію, а звільнення народів. Проте назагал в обох таборах підтримували російське втручання у справи Османської імперії⁹³.

Дві балетні постановки, поставлені у Маріїнському театрі, розповідають про життя християн під османською владою у різних регіонах та в різні часові проміжки.

“Ліванська красуня, або Гірський дух” – балет, поставлений в 1863 році Маріусом Петіпа; лібрето було написане у співавторстві з театральним критиком Маврикієм Раппопортом. Сюжет був обраний на тлі подій громадянської війни в Лівані. Гірська частина Лівану була поділена між мусульманами-друзами та християнами-маронітами, тривалий конфлікт яких досяг кульмінації у 1860 році, коли друзі придушили селянське повстання маронітів масштабною різаниною, в результаті якої загинули близько 11 тисяч осіб. Ця подія стала приводом французького та британського втручання до внутрішніх справ Османської імперії, яка була змушена призначити християнського губернатора, чия кандидатура мала бути схвалена європейськими державами.

У балеті “Ліванська красуня” реальні події переплітаються з фантастичними. Головні герої постановки – маронітка Мірана та друг Есмар, закохані одне в одного. Їхнім стосункам перешкоджає гірський дух Ліван, який прагне заволодіти Міраною. Він нападає на пару одне лихом за іншим: напад мусульман-друзів на селище героїні, пожежу, викрадення Мірани до гарему лідера друзів Бешира. У кінці героїня жертвує своїм життям заради Есмара, і її духом заволодіває Ліван. Він перетворює її на діамантову руду і переносить до гірських печер, де вона живе серед інших мінералів. Душу Мірани рятує святий покровитель маронітів, який перетворює її на білого голуба та переносить до зачарованого саду.

⁹³ Хевролина В. Россия и Болгария: “Вопрос славянский – русский вопрос”. Internet Archive : веб-сайт. URL: <https://web.archive.org/web/20071028062618/http://www.libfl.ru/win/nbc/books/bolgaria.html> (дата звернення: 28.04.2020).

Попри потойбічну вставку, в якій Ліван персоніфікується у вигляді злого духа, головною перешкодою для закоханих є релігійний конфлікт – мусульманин не може бути парою Мірані. При цьому її приналежність до християнства ще не означає, що вона репрезентує “західну цивілізацію”. Текст лібрето орієнталізує героїню: “вона поєднує у собі християнську доброчесність та східну пристрась”⁹⁴. Як збірний образ маронітів вона репрезентує їх у якості однієї з груп християн, які, згідно з ідеологією Російської імперії, потребували протекції.

Інша постановка Петіпа “Роксана – краса Чорногорії” належить до періоду російсько-турецької війни. Прем’єра відбулася незадовго до завершення бойових дій у 1878 році. Російська імперія пішла у наступ на османів з двох фронтів – кавказького та балканського. Одним з приводів для війни, підтриманим місцевими силами, було звільнення народів Балкан, проте кінцевою (нездійсненою) метою російських військ було взяття Константинополя. Всередині Російської імперії, за свідченнями очевидців, підтримка слов’янських народів була великою, що сприяло популярності балету на актуальну тему⁹⁵. Успіх постановки “Роксана – краса Чорногорії” та його тісного зв’язку з війною яскраво ілюструють слова сучасника-театрознавця Костянтина Скальковського про те, що марш Мінкуса з цього балету був улюбленим музичним твором імператора Олександра II, і під нього деякі російські гарнізони виступали під час облоги Плевни – ключової події російсько-турецької війни⁹⁶. І, хоча правдивість другого твердження сумнівна (облога відбулась за рік до прем’єри), виникнення такого міфу промовисто свідчить про ідеологічне навантаження постановки.

⁹⁴ The Beauty of Lebanon, or The Mountain Spirit. The Marius Petipa Society : website. URL: <https://petipasociety.com/the-beauty-of-lebanon-or-the-mountain-spirit/> (дата звернення: 28.04.2020).

⁹⁵ Вазем Е. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867—1884 / ред. Н. А. Шувалова. Москва : Искусство, 1937. 244 с.

⁹⁶ Letellier R. I. The Ballets of Ludwig Minkus. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008. P. 15.

Балет розповідає про життя чорногорського християнського села, в якому повсякденність співіснує з фантастичними подіями та персонажами. Головна героїня Роксана знаходиться під владою привида своєї матері-відьми, яка прийняла подобу вампіра-метелика. Ночами героїня стає потойбічною істотою – вілою, і через це її село страждає від негоди, яка знищує врожаї.

Про таємницю Роксани дізнається Радивой – переодягнений у місцевого мусульманин, закоханий у неї без взаємності. Він шантажує героїню, непохитну у своїй відмові, а тоді розповідає про неї селянам. Коли ті бачать, що Роксана не може підійти до церкви, вони вірять у її потойбічні сили та збираються здійснити самосуд. На порятунок приходить син місцевого старшини Янко, який заради звільнення Роксани витримує ніч у гірській долині серед віл та духів, після чого знищує вампіра-метелика. Звільнена від злих чар героїня виходить заміж за Янко. Лібрето балету починається з наступних слів: “Похмура природа, таємничість гірських ущелин і неприступність скель породили в чорногорцях масу забобонів, яких вони не позбулись навіть до теперішнього часу. Багато, навіть найпростіших, явищ природи вони приписують дії якихось надприродних сил і зазвичай злим людям, які після смерті прийняли образ вампірів, червоних метеликів, вовкулак, упирів та ін.”⁹⁷. З даного уривку стає зрозумілою позиція авторів щодо чорногорців: вони хоч і є частиною християнського світу, є такими самими іншими для “цивілізованого” світу, як і мусульмани. Вони репрезентовані як народ, відсталий від прогресу, застиглий у часі, а отже підпорядкований і позбавлений власного голосу. Його наївність має стати обґрунтуванням потреби зовнішнього втручання у звільнення від османської влади і його залежне становище у разі успіху.

⁹⁷ Петипа М. Роксана – краса Черногории. Фантастический балет в 4 д. Санкт-Петербург: Издание Эдуарда Гоппе, 1878. С. 4.

Роксана як уособлення чорногорських християн страждає від місцевих упереджень та підступів мусульманського диверсанта, і її потрібно звільнити, аби вона могла повернутися до молитви у церкві (що радо робить героїня у розв'язці балету).

На двох прикладах вище ми простежили ідеологічний фантазм Російської імперії щодо однієї з ключових позицій російсько-османських відносин – становища християн, і побачили, як цей фантазм конструюється через наратив балетних постановок, які віддзеркалювали та формували настрої публіки у прямому зв'язку з актуальними подіями.

III.5. Розвиток опозиції Сходу і Заходу: “Баядерка” (1877) та “Раймонда” (1898)

Як було згадано вище, російський балет перейняв від французьких романтиків протиставлення земної сексуальності та безтілесної духовності, яке виявлялось у розрізненні специфічного орієнтального та “загальнолюдського” західного. Ця опозиція, як і раніше, втілювалась у двоїстому образі танцівниці, яка грала роль і чуттєвої жінки, і безтілесного духу. Особливості такого розмежування в російському балеті ми розглянемо на прикладі постановок “Баядерка” та “Раймонда”.

Балет “Баядерка” створений у 1877 році Маріусом Петіпа, критиком Сергієм Худековим (співавтор лібрето) та композитором Людвігом Мінкусом. Місцем дії балету є Індія, яка на Заході була об'єктом уваги як колоніальна територія та можлива прабатьківщина європейців, тоді як у Російській імперії розглядалась у контексті вже згаданого на початку розділу протистояння з Британією, яка насторожено сприймала російські завоювання у Середній Азії. Хоч, як стверджує

історик Джеральд Морган, Російська імперія ніколи не мала достатньої потуги і бажання окупувати Індію⁹⁸, на міжнародній арені панувала напруга стосовно можливості російського вторгнення.

Зважаючи на загрозу, для закріплення британського становища королеву Вікторію проголосили Імператрицею Індії в 1876 році. Цій події передувала восьмимісячна індійська подорож принца Вельського, яку активно висвітлювали періодичні видання. Н. Богомоллова, яка провела текстуальний аналіз тогочасної преси, зауважує, що матеріали про мандри принца Альберта могли займати до третини всього обсягу видання та склалися в основному з ілюстрацій⁹⁹. Отже, перед постановкою балету “Баядерка” європейська преса надавала щедрий візуальний і текстовий матеріал стосовно зовнішнього вигляду місцевих мешканців та індійських звичаїв, а також підтримувала цікавість до подій у регіоні.

В основу сюжету було покладено вже знайому фігуру баядерки. Її, а також героїню Гамзатті Петіпа запозичив з постановки “Шакунтала” свого брата Люсьєна Петіпа. Автори лібрето надали сюжету і, зокрема, постаті баядерки трагічного звучання: головну героїню вбивають, після чого її привид накликає смерть на всіх своїх кривдників.

Сергій Худеков виклав власне уявлення про баядерок у своїй “Історії танців”, де він змальовує індійських танцівниць як похмурих і холодних, що для нього відповідає темній “антихудожній” культурі Індії. Також автор з довірою ставиться до домислів про проституцію серед баядерок: він стверджує, що вони є

⁹⁸ Morgan G. Anglo-Russian Rivalry in Central Asia: 1810 – 1895. London : Frank Cass and Company Limited, 1981. P. 213.

⁹⁹ Богомоллова Н. Индийский правитель глазами англичанина: визит принца Уэльского в Индию. 1875–1876 // Диалог со временем. 2012. Вып. 40. С. 134-159.

наложницями брамінів у своїх храмах¹⁰⁰. Цей міф відбивається у сюжеті, коли Великий брамін прагне заволодіти баядеркою.

Балет розповідає історію кохання храмової танцівниці Нікії та воїна Солора, яка переривається через примусовий шлюб Солора з донькою раджі Гамзатті. Великий брамін, закоханий у Нікію і ображений її відмовою, розповідає раджі про зв'язок баядерки з Солором. Разом з донькою раджа підлаштовує вбивство Нікії: він кладе отруйну змію до кошика з квітами, який підносять танцівниці на святі гімалайського ідола Бадріната. Змія кусає героїню під час танцю; брамін дає їй протиотруту, але баядерка обирає смерть, коли бачить байдужість Солора. З гнітючим почуттям провини Солор вживає опіум, і його випари приймають форму нескінченних копій Нікії, які спускаються з вершин Гімалаїв. Привид баядерки бере у героя обіцянку вірності – і коли Солор порушує її, беручи шлюб з Гамзатті, стається землетрус, під час якого всі герої гинуть під уламками храму. Душі Солора та Нікії поєднуються на небесах¹⁰¹.

Попри казкові та потойбічні елементи постановки, місце дії в лібрето означене дуже чітко: це Гольконда, синонім багатства і розкоші в уяві європейців. Ця старовинна фортеця відома своєю копальнею діамантів: у ній, зокрема, видобули Кохінур, який прикрашає британську корону. Цікавим є те, що першим європейцем у Гольконді вважається росіянин Афанасій Нікітін, який здійснив подорож Сходом в кінці XV століття. Тож з його записок мешканці Росії могли дізнаватись про ці місця за чотири століття до постановки “Баядерки”.

Втім, за словами Федора Лопухова, у 70-х роках XIX століття Індія залишалась для мешканців Російської імперії напівміфічною країною, тому балет мав амбіції познайомити глядача з індійською культурою¹⁰². На тлі драматичної

¹⁰⁰ Худековъ С. Исторія танцевъ. С. 68.

¹⁰¹ Петипа М. Баядерка.

¹⁰² Петипа М. Материалы. С. 172.

історії розгортається еkleктична панорама усього, що знали про Схід Петіпа та Худеков. Тому в постановці Нікія прислуговує у храмі Вішну, хореографія і костюми містять елементи, більше схожі на турецькі, незмінні негрєнята супроводжують ідола з Гімалаїв, які знаходяться за тисячу кілометрів від місця подій, а вінчання у деяких постановках (зокрема у версії Наталії Макарової) відбувається у храмі Великого Будди. Бінїта Мета також зауважує, що імена персонажів можуть мати грецьке чи перське походження, так само, як костюм Великого брамін¹⁰³.

Яскравим прикладом “панорамного” підходу постановників може слугувати третя картина балету. Аби зрозуміти її розмах і характер, варто повністю привести список учасників, записаних у балетмейстерській експлікації: “12 других корифейок; 4 гурони; 4 священнослужителі; 1 Великий брамін; 4 священнослужителі; 12 негрєнят; 1 раб; 4 придворні дами; 1 Гамзатті в паланкіні, її несуть четверо чоловіків, інші четверо чоловіків йдуть поруч з паланкіним; 12 перших корифейок; 4 кшатрії; 1 Раджа на паланкіні; 4 носильники, 4 поруч з носильниками з опахалами і шаблями; 2 кшатрії; 6 фігурантів, вони несуть ідола; 7 індусів з других танцівників; 6 других корифейів; 8 індусів в однакових костюмах; 6 жінок з народу в однакових костюмах; 4 індуса – учні; 1 ідол птаха; 6 корифейів; 8 тих, що каються, озброєних розпеченим залізом – статисти; 6 фанатиків з народу, вони кидаються під колеса; 12 індусів, які тягнуть колісницю, народ, як чоловіки так і жінки, виходять з однієї куліси і повертаються в іншу; 8 паломників – статисти; 8 індусів в однакових костюмах; 4 індуси учні; 8 людей, які несли обох ідолів; 4 кшатрії; 1 факір при Солорі; 1 Солор в паланкіні; 4 носильники, 4 поруч з носильниками з опахалами і шаблями; 12 фігурантів; 6 тих, хто тримав тигра”¹⁰⁴. Візуальне уявлення про цю масштабну сцену можна скласти завдяки фотографії її

¹⁰³ Mehta B. Widows, Pariahs, and Bayadères. P. 49.

¹⁰⁴ Петіпа М. Матеріали. С. 171.

учасників з постановки 1900 року (Рис. 3). У цьому фрагменті балету Петіпа не просто демонструє пишну процесію, а вкраплює у неї “етнографічні” елементи на кшталт фанатиків з народу і паломників. Таким чином, Петіпа в одній сцені розгортає перед глядачем своє уявлення культури, побуту і соціального устрою Індії – у формі, готовій до споживання. Він створив своєрідну фантазійну колоніальну виставку, яка розгорталась у паноптичному часі перед глядачем у проміжку між сюжетними ходами. Фантазійну – тому що на достовірність Петіпа не претендував.

Найбільш іконічною у балеті “Баядерка” є сцена тіней, де Нікія стає піднесеним, безтілесним духом. У цьому потойбічному вимірі немає місця для орієнтальних костюмів – тіні носять білі пачки, які мають продемонструвати універсальний, позаземний характер сцени. Хореографія так само позбувається усіх характерних елементів. Універсальність тут репрезентується європейським танцем як мірилом краси.

Ще однією постановкою з виразним розрізненням піднесеного Заходу та земного Сходу є “Раймонда” 1898 року. Його лібрето написала княгиня Лідія Пашкова, яка надихалась у своїй роботі лицарськими романами та теорією Зигмунда Фрейда. Сюжет розповідає про князівну Раймонду, яка чекає з хрестового походу свого нареченого Жана де Брієна. У видінні перед нею з’являється Біла Дама, яка передбачає, що поруч з ідеалізованим лицарем де Брієном з’явиться пристрасний сарацин Абдеррахман, образ якого жахає героїню. Останній справді з’являється на святкуваннях у замку і намагається викрасти Раймонду. Її встигає врятувати Жан де Брієн, який викликає сарацина на двобій. Перемагає лицар, але завдячує він не лише своїй силі та доблесті, але й втручання Білої Дами. Після возз’єднання наречених її дух нависає над ними в хмарині як обіцянка щасливої долі.

Один з основних елементів виразності у цій постановці – контраст між благородним Жаном де Брієнном і хтивим Абдеррахманом. Останній виявляється еротизованим, він у цій парі втілює чуттєве, нестримне, тваринне начало. За нотатками Петіпа, сарацин оточений дикою вакханалією і “танцями екзотичного характеру”¹⁰⁵ – з рабами, “арапчатами” і мавританками. Сексуалізація Абдеррахмана може бути частково пов’язана з посиленням ролі чоловічого танцю, яке, за словами Мейснер, позначилося в хореографії “Раймонди”¹⁰⁶. Але вирішальну роль мав відіграти той безпрецедентний факт, що авторкою лібрето була жінка. Для Пашкової, яка у дещо спрощеному вигляді застосувала в сюжеті психоаналіз, орієнтальний характер Абдеррахмана мав бути виразником несвідомого як вмістилища потягів героїні та її витісненої сексуальності. Жан де Брієн, натомість, є носієм європейської культури, яка приборкує інстинкти Раймонди. Таким чином, попри розподіл земного та піднесеного між двома чоловічими персонажами, ця опозиція все одно співвідноситься з героїнею. Але те, що вона стає суб’єктом бажання, є важливим зсувом, який знайде продовження у подальшому розвитку балету в ХХ столітті.

У тогочасної публіки не виникало сумнівів, хто має перемогти у заявленій боротьбі земного та піднесеного. Згідно з вищезгаданим зауваженням Вадима Гаєвського¹⁰⁷, російський орієнталістський балет ХІХ століття представляє тріумф Європи над Сходом. Яким великим не був би розмах екзотичних сцен у “Раймонді”, в них завжди наявний колоніальний наратив. “Контрастна мізансцена африканської сюїти другого акту – танцівник і танцівниці, розпростерті на підлозі, в позі покірності, смиренності і навіть готовності до смерті”, – пише Гаєвський¹⁰⁸. Тут виявляється принципова риса орієнталізму на російській балетній сцені. Якщо

¹⁰⁵ Там само. С. 150.

¹⁰⁶ Meisner N. Marius Petipa. P. 248.

¹⁰⁷ Гаевский В. Потусторонние встречи. С. 84.

¹⁰⁸ Там само. С. 108.

для французьких романтиків іншування Сходу мало емансипативний потенціал через втечу від європейської цивілізації, то в російському балеті воно набуває протилежного значення. Перемога над орієнтальним іншим відсилає до внутрішньої боротьби Російської імперії “між Сходом і Заходом” та стверджує її як цивілізовану державу, здатну виступити на одному рівні з європейськими країнами.

“Баядерка” і “Раймонда” є яскравими прикладами того, як у російському балеті конструюється контраст орієнтального та європейського, який відображає уявлення про Схід та Захід як опозицію земного та піднесеного, екзотичного та універсального – і в якому, попри всі спокуси, перевага завжди надається другому.

Підсумовуючи аналіз орієнталізму в російському балеті, можна стверджувати, що балетний театр Російської імперії другої половини XIX століття став важливим періодом розвитку і трансформації початих романтизмом тенденцій. Між двома означеними балетними традиціями збереглась пряма спадкоємність, в межах якої сформовані французьким орієнталістським балетом засади змогли повною мірою розвинути в новому контексті імперської Росії. Цьому сприяв у першу чергу зв’язок російського балету з владою – тісніший, ніж будь-коли. Велику роль також відіграв специфічний варіант російського орієнталізму, який передбачав іншування як Сходу, так і Заходу. Балет у Російській імперії був західним запозиченням та водночас дзеркалом російського абсолютизму. Він використовував рамку орієнталізму для того, щоб ствердити російську “цивілізованість”, а отже рівноправність з європейськими державами.

РОЗДІЛ IV. ОРІЄНТАЛІЗМ У ПОСТАНОВКАХ “РОСІЙСЬКОГО БАЛЕТУ” СЕРГІЯ ДЯГІЛЄВА В ПАРИЖІ

В даному розділі проаналізований ранній період (1909 – 1913) антрепризи Сергія Дягілєва, яка отримала назву *Ballets Russes* (“Російський балет”). Новаторські постановки, створені в межах сезонів російських гастролей, перезапустили моду на балет та орієнталізм у Франції, а пізніше мали значний вплив на розвиток балетного мистецтва на Заході в цілому.

Конструювання орієнтального іншого було основою успіху “Російського балету” в Європі і мало два взаємопов’язані виміри. Східна екзотика була однією з головних тем постановок трупи Дягілєва, водночас іншість була важливим елементом її саморепрезентації. Представники напів-орієнтальної Росії стали своєрідними інтерпретаторами східного “примітивізму” для західної публіки початку XX століття.

IV.1. Орієнталізм у нових мистецьких течіях початку XX століття

Поява “Російського балету” в Парижі відбулася у розпалі Прекрасної епохи (*Belle Époque*) – періоду відносного миру, економічного та культурного процвітання в Європі перед Першою світовою війною. Франція, де в 1870 році розпочався період Третьої республіки, переживала в цілому сприятливий період. Французькі колоніальні володіння у цей час досягли своїх найширших меж: вони охоплювали велику частину Африки, території в Індокитаї, Мадагаскар, острови у Тихому океані. Динамічний розвиток економіки і технічний прогрес спричинили збагачення буржуазії і породили міський прошарок, відомий під назвою *Tout-Paris*

(Весь Париж). Він став головним споживачем численних світських розваг, а пізніше – першою і основною публікою “Російського Балету”.

Схід у французькій уяві на початку ХХ століття був як ніколи доступним і вивченим. Домінік Жульєн простежує, як на маршрутах, прокладених подорожніми епохи романтизму, з’явилися готелі, залізниця, гіді зі знанням мови – Схід став частиною туристичної індустрії. Втім, для зростаючої кількості подорожніх, які відтепер могли здійснювати поїздки з комфортом, мета залишалася незмінною: віднайти традиційний, “автентичний” Схід, знайомий їм з літератури та візуальних джерел¹⁰⁹. Французький орієнталізм початку ХХ століття в цьому контексті набув капіталістичних рис: він став елементом товарного виробництва та моди.

Дослідники зауважують, що за романтизованим дозвіллям елітарних прошарків паризького суспільства Прекрасної епохи крилися й численні проблеми. Так, Д. Кедді називає економічну непевність, радикальний екстремізм та політичні розчарування серед факторів, які викликали тривогу в інтелектуальних і мистецьких колах початку ХХ століття¹¹⁰. Поширеною також була критика західної культури як застарілої та вичерпаної, що супроводжувалось пошуками нових шляхів розвитку цивілізації через звернення до орієнтальних “примітивів”. Мистецтво зламу ХІХ і ХХ століть надихалось культурою Далекого Сходу, Африки, острівних народів та інших незахідних, колонізованих територій. Бажання повернутися до “витоків” та критика Заходу споріднює французький орієнталізм початку ХХ століття з його романтичною версією, проте у ньому відбулися принципові зміни. Схід продовжував виступати для мешканців французької метрополії простором фантазій та екзотики, проте якщо в ХІХ

¹⁰⁹ Jullien D. Les amoureux de Schéhérazade: variations modernes sur les Mille et une nuits. Paris : Librairie Droz, 2009. P. 75.

¹¹⁰ Caddy D. The Ballets Russes and Beyond. Music and Dance in Belle-Époque Paris. New York : Cambridge University Press, 2012. P. 15.

столітті перевага Заходу над Сходом в баченні європейців залишалась безсумнівною, то тепер Схід для багатьох радикальних митців мав субверсивний потенціал. Для них звернення до орієнталізму стало можливістю відмовитися від європейської цивілізації та розпочати нову епоху в історії.

Навіть критикуючи колоніальну політику, мало хто на початку XX століття підважував саму опозицію Заходу і Сходу. Обстоюючи космополітичні позиції стосовно внутрішньої політики Франції, митці та діячі культури могли неусвідомлено відтворювати велику кількість колоніальних міфів, адже знання про Схід продовжувало поширюватись за посередництва Заходу – зокрема через масштабні колоніальні виставки. Саме з цих видовищних виставок велика кількість митців запозичувала елементи екзотичних культур, щоб використовувати їх у своїх творах, часто безвідносно до їхнього первинного сакрального значення.

Зокрема, великого впливу “примітивного” мистецтва зазнали такі митці, як Анрі Матісс та Пабло Пікассо – обидва співпрацювали з “Російським балетом” Дягілєва. Матісс відомий як один з ключових представників фовізму – напрямку, який вже своєю назвою вказує на звернення до “дикості” і “примітиву” (французьке слово *fauve* означає “дикий”). У своїх роботах Матісс надихався культурою країн Північної Африки. Свої орієнталістські сюжети він зображав за допомогою яскравих, чистих кольорів, часто відмовляючись від предметного кольору і моделювання світлотіні. Пікассо натомість створював свої роботи кубістичного періоду під впливом африканської та іберійської скульптурної пластики. Це особливо виявилось у його програмній роботі “Авіньйонські дівчата” – зображенні проституйованих жінок у “примітивному” образі, що нагадує африканські маски.

Обидва митці у своїх роботах виявили риси, характерні для всього мистецтва початку XX століття: їхнє звернення до орієнтального іншого проникає далеко за межі сюжету і зачіпає всі аспекти творчості. Таким чином, європейські твори мистецтва стали “варварськими” і “примітивними” на формальному рівні, що виявилось принципово новим кроком в мистецтві. Водночас самі категорії “варварства” і “примітивності” залишилися непідваженими. Як і раніше, орієнтальний інший та пошуки “витоків” слугували в першу чергу для самовизначення та пошуку нових шляхів розвитку європейської культури.

У тісному зв'язку з європейськими тенденціями розвивалося і мистецтво початку XX століття у Російській імперії, проте окремі корективи у його характер вніс місцевий контекст. Мистецькі течії Срібного віку та авангарду розвивалися на тлі загальних революційних настроїв, ескалація яких стала наростати після подій 1905 року. Культурні інституції, які в більшості своїй відображали структуру імперії в мініатюрі, також переживали період протестів – як соціальних, так і мистецьких.

Художні пошуки, що відбувалися в буремній атмосфері Російської імперії перед революцією, мали аналогічні з західним мистецтвом риси повернення до “витоків” і прокладання нових утопічних шляхів розвитку. Для митців нової генерації було притаманним звернення до “внутрішніх колоній”, фольклору різноманітних народностей у складі імперії, стародавньої історії слов'янства. Для них цей жест став способом протиставлення себе імперській культурі кінця XIX століття. Водночас народні ремесла і стародавні культури в інтерпретації митців передреволюційної Російської імперії мали виразні орієнтальні риси і були не менш екзотичними, ніж “класичний” Схід.

Яскравим прикладом такого підходу є творчість Михайла Ларіонова і Наталії Гончарової, які певний час співпрацювали з “Російським балетом”.

Зазнавши впливу кубізму, фовізму та примітивізму під час відвідин Парижу, художники застосували ці творчі методи на “російському ґрунті”. Замість елементів африканської чи острівної культури вони взяли за основу народні лубочні малюнки, давньоруські ікони та язичницьких кам’яних ідолів. Героїнями робіт замість одалісок і проституйованих жінок стали “російські Венери”, які стверджували образ жінки з народу.

Російсько-французькі відносини наприкінці XIX століття зміцніли і закріпилися військовим альянсом, створеним у 1891 році. Частиною дипломатичної кампанії, яка розвивалася з тих пір, можна вважати і “Російський балет”, у якому французький та російський орієнталізм зіштовхнулися, породивши унікальне культурне явище.

IV.2. Репрезентація орієнтального іншого в постановках “Російського балету” Сергія Дягілєва

На межі XIX і XX століть Маріус Петіпа поступово відійшов від справ у Імператорських театрах. На сцені з’явилося нове покоління танцівників та хореографів, які не були цілком задоволеними його творчим методом. Претензії стосувалися в першу чергу структури балетів, перевантаженої дивертисментами і мімічними сценами. Бентежило також підпорядкування усіх елементів постановки класичному танцю, який стирав різницю між репрезентованими в балеті країнами і народностями. “Словом, нас обурювала безглуздість географічна, етнографічна, просто смислова”, – писала хореограф Броніслава Ніжинська¹¹¹. Для молодого покоління Маріїнського та Большого театрів балети Петіпа та його колег

¹¹¹ Петіпа М. Материалы. С. 316.

виявилися занадто громіздкими і шаблонними для вирішення художніх завдань початку XX століття.

Перші спроби ввести новації в російському балетному театрі стосувалися зокрема орієнталістських постановок, старі версії яких не задовольняли загальної тенденції до пошуків “автентичності”. Так, у московському Большому театрі Олександр Горський створив нову версію “Доньки фараона”. На відміну від оригінального балету, де Єгипет слугував екзотичним обрамленням для класичного танцю, версія Горського стала спробою ввести в хореографію “єгипетські” мотиви. Її основою стали пози і рухи у профіль, які наслідували єгипетський настінний живопис і рельєфи. Окрім цього, надихнувшись новими археологічними відкриттями, Горський конкретизував дійових осіб. Узагальнений фараон у нього став Рамзесом II, Аспічія – Бінт-Антою, а нубійський правитель – царем Хітарісом.

Такий потяг до “автентичності” стане ключовою рисою нового покоління хореографів, які не знайдуть собі місця в Російській імперії початку XX століття і виявлять свої здібності в “Російському балеті”, організованому Сергієм Дягілєвим для гастролей у Європі. Перший балетний сезон колективу Дягілєва відкрився в паризькому театрі Шатле у 1909 році і викликав велике зацікавлення. *Ballets Russes* стали модним феноменом і проіснували близько двадцяти років, за цей час об’їздивши Європу і відвідавши обидва американських континенти. Завдяки організаторському таланту Дягілєва, який гостро відчував тенденції свого часу, був відкритий до експериментів та зумів зібрати найталановитіших митців свого часу, “Російський балет” на довгий час став фетишем західної публіки.

Завданням *Ballets Russes* було познайомити європейського глядача з російським балетним мистецтвом. Проте проект Дягілєва мав небагато спільного з класичним репертуаром імперського балету. З самого початку “Російський балет”

був орієнтований на експорт, на смаки і вподобання паризької публіки. Тому більша частина репертуару була поставлена спеціально для гастролей. Новаторські балети, створені молодими хореографами під покровительством Дягілєва, зберігали характерну для російського “імперського стилю” видовищність і пишність, але були короткими і позбавленими розлогого сюжету.

Дягілєв особисто контролював усі аспекти свого проекту – від формування колективу до створення постановок. Велика частина хореографів сезонів була цілеспрямовано ним “вихована” з танцівників трупи. Композиторів, художників і танцівників Дягілєв обирав на основі власного смаку та поточних вподобань публіки. Зі своєю групою Дягілєв щороку приїжджав до Франції з чотирма-п’ятьма постановками, серед яких були прем’єри та найуспішніші балети минулих сезонів.

Балети трупи Дягілєва стали незалежними від імператорської влади, проте зберегли залежність від влади економічного характеру. Для підтримання життєздатності “Російського балету” постановки мали бути розрахованими на комерційний успіх – і з першого сезону орієнтальні мотиви стали “золотою жилою”, яка гарантувала балетам популярність. Орієнтальними у цьому випадку були не лише сюжети з “класичного” Сходу, які активно експлуатувались “Російським балетом”, а й сама трупа, яка сприймалася публікою як екзотична і таємнича. Тому постановки на основі фольклору народів Російської імперії були не менш дивовижними для паризьких глядачів, ніж східні казки. За словами Д. Кедді, Дягілєв продавав французам міф про “російську душу” – наївно-дитячу, екзотичну і дику. Поєднання “варварства” і вишуканості, притаманне “Балету”, гарантувало йому фінансовий успіх¹¹². Сприйняття “російськості” супроводжувалось зачаруванням і страхом: російський балет описували як

¹¹² Caddy D. The Ballets Russes and Beyond. P. 140.

магічний та фантазійний, але поширеними були також метафори військової окупації¹¹³. Сезони описували як “варварську навалу”, риси якої були у всьому протилежними західній цивілізації¹¹⁴. Іншими словами, “Російський балет” став амбівалентним фетишем для французької публіки, яка сприйняла його як орієнтального іншого – що й відповідало меті Дягілева.

Вражаюча розкіш і новизна постановок під керівництвом Дягілева досягалася колаборацією найвідоміших митців свого часу. В різний період над ними працювали хореографи Михайло Фокін, Вацлав і Броніслава Ніжинські, Серж Лифар, Джордж Баланчін. Сценографією займалися Леон Бакст, Пабло Пікассо, Коко Шанель, Анрі Матісс. Балети ставили на музику Ігоря Стравінського, Каміля Сен-Санса, Фредеріка Шопена, Клода Дебюссі. До створення окремих лібрето долучався Жан Кокто. У такому колективі постановки сезонів були простором для експериментів – не завжди вдалих, але важливих для подальшого розвитку балету у всьому світі.

В орієнталізмі як частині комерційної стратегії “Російського балету” ключову роль відігравала яскрава “примітивність” і “наїв”, які відтепер проникли у всі аспекти балетних постановок. Якщо в російському балеті зразка XIX століття Схід був частиною сюжету і орнаментальною прикрасою візуального оформлення, то під час Сезонів орієнтальний характер намагалися надати танцю, музиці та костюмам. Це дало постановникам набагато більшу свободу у виразі тілесності, яка була особливо хвилюючою темою для Парижу Прекрасної епохи. Латентна сексуальність, яка виявлялася в романтичних чи імператорських балетах, в постановках “Російського балету”, стала експліцитною. Стримані лінії кордебалету перетворилися в оргіастичний натовп; безпрецедентним було оголення, яке дозволяли собі на сцені артисти. Продовжилась також позначена в

¹¹³ Ibid. P. 123.

¹¹⁴ Ibid. P. 138.

балеті “Раймонда” тенденція до чоловічої орієнтальної сексуальності. Головним ідолом паризької публіки став Вацлав Ніжинський, який повернув чоловікові-танцівникові повноцінну роль на сцені. Образи, які він створював, були гендерно неоднозначними, андрогінними і мали гомосексуальні конотації. Танцівник-чоловік, таким чином, еротизувався для чоловічого погляду, що зумовлювало його риси.

Найбільш яскравим виразником означених тенденцій у балеті нового типу став хореограф Михайло Фокін. Більша частина його робіт для “Російського балету” позначена орієнтальною екзотикою, проте він кардинально переосмислив заданий класичним балетом підхід до неї. Фокін відкинув бінарну опозицію класичного і характерного танцю, притаманну балетній системі Петіпа. У більшості своїх постановок він також відмовився від пальцевої техніки і “перевзв” танцівниць в м’яке взуття, легкі босоніжки тощо. Фокін вважав, що балет, який надихається культурою тієї чи іншої країни, має мати особливий підхід і специфічну хореографію, яка імітує стиль, притаманний часу і місцю в постановці. Класичний балет він вважав не універсальною позачасовою основою, а французьким романтичним стилем, який має зайняти своє місце в історії. Важливою для нього була цілісність і плавність постановки: чітка балетна структура *grand pas*, яка вінчалась *pas de deux*, у Фокіна стала низкою сцен, що плавно перетікають в дуети і соло.

“Натуралізм” у балетах Фокіна виявлявся у ретельній підготовці та вивченні джерел. Ці джерела, втім, були здебільшого візуальними, тому ставали лише відправною точкою для уяви. Найчастіше межі між достовірністю і фантазією в постановках Фокіна та його колег повністю стерті: натуралізм цікавий для них лише до тих пір, поки слугує естетичним цілям.

Підхід постановників “Російського балету” мав радикально новаторські риси у формальному плані, але успадкував багато елементів романтичного та російського імперського балету. Так, герої постановок Фокіна мають виразні романтичні риси – вони виходять за межі суспільних рамок, але їхня свобода є крихкою і найчастіше трагічно обривається. Від російського балету XIX століття Сезони перейняли видовищність та візуальну розкіш, а також рівень технічної майстерності, який дозволив експериментувати в різних жанрах і стилях.

IV.3. Повернення моди на орієнталізм у Парижі та трансформація гендерних ролей у балетах “Клеопатра” (1909) і “Шехеразада” (1910)

Перші два сезони гастролей балетної трупи Дягілєва мали різноманітний репертуар, який своїми темами апелював до французького романтизму, античності, слов'янського фольклору та східної екзотики. Та саме два останніх мотиви стали сенсацією для французької публіки. Особливо популярними стали балети “Клеопатра” і “Шехеразада”, які мали великий вплив на паризьку орієнталістську моду.

Центральною для обох постановок стала інверсія гендерних ролей, а також новий образ танцівниці – *femme fatale*, виразницею якої стала Іда Рубінштейн, виконавиця головних ролей в “Клеопатрі” та “Шехеразаді”. Становлення нової постаті сильної жінки, яка домінує над андрогінним чоловіком, відбулося на тлі феміністичного руху початку XX століття, який пропагував самостійність, освіченість та незалежність жінок на рівні з чоловіками. В постановках “Російського балету” були втілені ці та інші тенденції французького та російського суспільства.

“Клеопатра” М. Фокіна була модифікованою версією його більш раннього балету “Єгипетські ночі”, поставленого у 1908 році на сцені Маріїнського театру. Сюжет базувався на однойменній поемі О. Пушкіна та новелі Теофіля Готье “Ніч Клеопатри”. Для французького сезону постановники оновили балет, змінили назву і зосередились на сюжеті Готье з його драматичною розв’язкою. Мері Девіс стверджує, що звернення до доробку Готье було свідомим посиленням на французький романтизм, мотиви якого Дягілев намагався експлуатувати на початку Сезонів¹¹⁵. Вибір сюжету також зумовлений перевиданням “Ночі Клеопатри” з передмовою Анатолія Франса у 1894 році¹¹⁶.

Головний герой балету Амун закоханий у Та-Гор, дівчину, призначену головному жерцеві єгипетського храму. Проте він забуває про неї, коли бачить царицю Клеопатру. Ним заволодіває пристрасть, і Клеопатра, помітивши це, пропонує герою провести з ним ніч за умови, якщо на світанку він вип’є смертельну отруту. Амун погоджується. Всю ніч в палаці Клеопатри відбувається оргіастичне святкування, на завершення якого Амун помирає.

Клеопатра у виконанні Іди Рубінштейн стала фетишем паризької публіки. Особливо заворожував вихід Клеопатри – танець з дванадцятьма покривалами. На сцену виносили танцівницю в золотому саркофазі, загорнуту у покривала. Тоді з неї почергово знімали шари тканини, кожен з яких був розкішнішим за попередній. В кінці перед глядачами поставала велична постать Рубінштейн у відвертому костюмі.

Ця сцена відсилає одразу до двох більш ранніх балетів, згаданих у попередніх розділах. З одного боку, своїм відкриванням-роздяганням Клеопатра нагадує *pas d'abeille* єгипетських алмей з балету “Пері”. З іншого боку, зваблива жінка в образі мумії нагадує “Доньку фараона” – ще один балет за текстом Готье,

¹¹⁵ Davis M. E. *Ballets Russes Style: Diaghilev's Dancers and Paris Fashion*. London : Reaktion Books, 2010. P. 109.

¹¹⁶ Gautier T. *Une nuit de Cléopâtre*. Paris : A. Ferroud, 1894. 83 p.

добре відомий постановникам “Клеопатри”. Це вказує на тяглість традицій, яка була характерною для постановок “Російського балету” поряд з новаторством.

Костюм Клеопатри, створений Леоном Бакстом, позначив розвиток орієнтальної сексуальності на балетній сцені. Уявлення про нього можна скласти за збереженим ескізом (Рис. 4). Повністю зроблений з напівпрозорої тканини, костюм оголює не лише ноги і руки, як це було заведено в класичному балеті, а й корпус танцівниці. Сукня на рівні живота зроблена зі смуг напівпрозорої тканини, між якими видно тіло. Таким самим чином виглядає спідниця – тканина вільно коливається, демонструючи оголені ноги в сандалях. Це крок, на який ніколи не могли піти у балеті XIX століття, де оголеність ніг завжди імітувалася трико тілесного кольору.

За словами Бориса Кохно, який був помічником Дягілева, балет “Клеопатра” для Парижу був подобою археологічної знахідки, а після прем'єри балету в Берліні Кайзер Вільгельм II зібрав членів Асоціації єгиптологів з метою обговорити значення балету і дослідити роботу Бакста у ньому¹¹⁷. Це свідчення характеризує ставлення до автентичності у вивченні орієнтального іншого, де наука була тісно переплетена з фантазією.

Ключовим у балеті є мотив оргії, яка завершується загибеллю – сюжет, який викликав захоплення у публіки та був використаний наступного сезону в балеті “Шехеразада”, поставленого М. Фокінім на музику М. Римського-Корсакова та оформленого Л. Бакстом.

За основу лібрето “Шехеразади” було взято історію, яка обрамлює сюжет “Тисячі і однієї ночі”. Цар Шахріяр їде з палацу на полювання, а його наложниці в цей час віддаються пристрастям з чорними рабами. В центрі подій – фаворитка шаха Зобеїда та її коханець Золотий раб. Шахріяр несподівано повертається

¹¹⁷ Kochno B. *Diaghilev and the Ballets Russes* / transl. from French by A. Foulke. New York and Evanston : Harper and Row, 1970. P. 57.

додому, і його військо на місці вбиває усіх причетних. Стратити Зобеїду шахові не вистачає духу – тоді вона заколює себе кинджалом.

Цікавість до сюжету “Тисячі і однієї ночі” відродилася у Франції з виходом у 1904 році нового перекладу Жозефа-Шарля Мадрюса. На відміну від перекладу XVIII століття, який виконав Антуан Галлан, нова версія начебто повернула еротику і брутальність, яка була згладжена у першій версії. Як зауважує Ненсі Трой, багато чого у перекладі Мадрюса було спеціально перебільшеним або надуманим у відповідності зі смаками тогочасного французького суспільства¹¹⁸.

В “Шехеразаді” роль головного сексуального об’єкта відіграє чоловік – Золотий раб, роль якого виконував Вацлав Ніжинський. На контрасті з образом владної Зобеїди у виконанні Іди Рубінштейн, герой Ніжинського описується як “...напівкіт, напівзмія, справді хижий, жіночний і разом з тим страхітливий”¹¹⁹.

Дослідник Пітер Воллен дає гендерній інверсії у “Шехеразаді” фрейдівське прочитання¹²⁰. Для нього шах є втіленням фалосу, який “фланкують” воїни як ті, хто каструє, та євнухи як кастровані. Нижче у цій структурі знаходяться жінки, які бажають, та раби, які є об’єктами бажання, але яким заборонено бажати під загрозою кастрації.

Таке трактування важливе для дослідника, адже в гаремі поєднується влада державця та патріарха. Тобто ця фалічна фантазія, на його думку, переноситься на державу. Втім, якщо з часів епохи Просвітництва вона мала сильний політичний підтекст, то, на думку Ненсі Трой, на момент постановки “Шехеразادي” Османська імперія перестала бути серйозною загрозою для Європи, тому орієнтальна сексуальність втратила своє політичне значення¹²¹.

¹¹⁸ Troy N. J. *Couture culture : a study in modern art and fashion*. Cambridge and London : The MIT Press, 2003. P. 109.

¹¹⁹ Wollen P. *Fashion/Orientalism/The Body*. P. 14.

¹²⁰ Ibid. P. 17.

¹²¹ Troy N. *Couture culture*. P. 109.

Воллен вважає поєднання східної та російської екзотики в балеті “Шехеразада” таким, що викликало ностальгію у французької публіки: “Дягілев зміг дати парижанам версію абсолютистського минулого Франції, поєднану з пам'яттю про французькі революції. Він потрапив до Франції через машину часу, з країни, в якій абсолютизм все ще існував”¹²². Натомість для самих представників трупі Дягілева елемент орієнтального деспотизму міг бути репрезентацією російського балету, від якого вони “втекли”. Адже, як зазначає Воллен, імператорський балет був версією гарему для царської родини.

Ненсі Трой вказує на те, що секрет успіху полягав не стільки у зверненні до Сходу, який і без того був постійним тлом життя у Франції, скільки у новому підході до його репрезентації. “Примітивістська” хореографія Фокіна і смілива сценографія Бакста були тим, чого публіка не бачила ніколи раніше, а звернення до Сходу лише підсилило їхній ефект¹²³.

Цікаво порівняти гендерну інверсію, використану в обох постановках, з її ранньою романтичною версією – “Повстанням в сералі”. В обох випадках сильна жінка є об'єктом фетишизації, адже, попри своє домінування над чоловіком, вона залишається еротизованою. Принципова різниця полягає в тому, що романтичний балет підводив усе до щасливого кінця, який полягав у встановленні патріархальної влади, тоді як в “Клеопатрі” та “Шехеразаді” звільнення і задоволення сексуальних потягів призводить до смерті. За словами Є. Суриц, “Любострастя і жорстокість виступали тут як головні діючі сили, причому нерозривно пов'язані: насолода обіцяла загибель, але і загибель була свого роду апогеєм насолоди”¹²⁴. Таким чином, головним засобом, використаним в обох постановках, є садистична насолода, яка, експлуатуючи знайомі елементи

¹²² Wollen P. Fashion/Orientalism/The Body. P. 21.

¹²³ Troy N. Couture culture. P. 104–106.

¹²⁴ История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова / ред. Е. Суриц, Г. Поспелов. Москва : Издательская программа “Интерроса”, 2009. С. 43.

орієнталістського балету, надає їм шокуючої для свого часу відвертості, що дозволяє втілити таємні фантазії глядача в театральному залі.

IV.4. Самоекзотизація “Російського балету” в постановках на фольклорну тематику

Як уже було згадано вище, мотив “російськості” серед французької публіки був не менш популярним, ніж східна екзотика. Власне, чітку межу між одним та іншим доволі складно провести, адже обидва мотиви були частиною саморепрезентації “Російського балету”. Поруч з щирим зацікавленням народним фольклором, постановників Сезонів спонукало розробляти цю тематику ясне усвідомлення, що “дика” російська культура користується попитом і забезпечує прибутки. Їхній підхід до створення балетів такого типу мало чим відрізняється від “екзотичних” постановок: тут так само має місце еклектичне змішування культур різних регіонів та народів, а також пишна декоративність, яка створює ефектний спектакль.

Вже в першому сезоні 1909 року в Парижі показали “Половецькі танці” М. Фокіна – танцювальний фрагмент з опери “Князь Ігор” О. Бородіна. Він став однією з найпопулярніших постановок “Російського балету” і неодноразово з’являвся в наступних сезонах як самостійний твір.

Вибір цієї роботи Фокіна для паризької публіки є промовистим, адже в Російській імперії цю частину опери критикували за прославлення половців замість християн-русичів¹²⁵. “Половецькі танці” як частина саморепрезентації створювала потрібний Дягілєву ефект дикості, що так подобався глядачам. Відтак ця постановка може розглядатися в контексті зміщення вподобань у межах

¹²⁵ Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes. New York and Oxford : Oxford University Press, 1989. P. 14.

опозиції “Захід – Схід” в бік останнього, адже саме на “варварські” половецькі танці, а не на елементи давньоруської культури зробив ставку Дягілев.

Половці, культуру і особливо танці яких постановники не могли вивчити через брак матеріалів, показані з виразними орієнтальними рисами. Так, костюми половчанок, створені Л. Бакстом, являють собою “гаремні штани” та інкрустовані перлинами ліфи, характерні для балетів на східну тематику¹²⁶.

Лінн Гарафола цитує Фокіна в його пошуках хореографії для “Половецьких танців”: “Я вірив у те, що, якщо половці справді не танцювали так під музику Бородіна, саме так вони мали б танцювати”¹²⁷. Його хореографічна фантазія тут стає синонімом достовірності, яка слугує вирішенню художніх завдань.

Другим ключовим “російським” балетом Дягілевських сезонів став “Петрушка”, вперше показаний під час сезону 1911 року в театрі Шатле і надзвичайно схвально сприйнятий публікою. Хореографом виступив Михайло Фокін, композитором – Ігор Стравінський, художником – Олександр Бенуа.

Балет розпочинається барвистою сценою російського вуличного ярмарку, на якому виступають ляльки Петрушка, Балерина і Арап. Головний герой Петрушка – незграбна дерев’яна лялька – закоханий у Балерину, гарненьку і легковажну. Та віддає перевагу чорношкірому Арапу (артист у цій ролі наносив блекфейс), який показаний брутальним, недалеким персонажем. У своїй кімнаті він намагається розколоти кокос, але, зазнаючи невдачі, вирішує, що кокос це божество, і починає молитися йому. Балерину приваблює сила Арапа, і героїня спокушає його. Петрушка в ревнощах намагається завадити їм, і розлючений Арап вбиває його своєю шаблею на очах у вуличної публіки.

¹²⁶ Gray L. V. Envisioning the East. Russian Orientalism and the Ballet Russe. *Habibi*. 2002. Vol. 19, No. 1. URL: <http://thebestofhabibi.com/vol-19-no-1-feb-2002/russian-orientalism/> (дата звернення: 22.05.2020).

¹²⁷ Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes. P. 13.

Борис Кохно стверджує, що Римський-Корсаков описав “Петрушку” як “Російська горілка, змішана з французьким парфумом”¹²⁸. Ця комбінація кліше вдало описує характер репрезентації іншості у постановці Фокіна. “Лубковий” сюжет, який демонструє яскраве вуличне дійство і відтіняє особистісну драму Петрушки, дозволяє зробити персонажів карикатурними у своїй “примітивності”. Класична балерина тут є лише виконавицею ефектних циркових трюків на публіку. Так, Броніслава Ніжинська, яка виконувала партію вуличної танцівниці, згадує, що пародіювала на сцені коду з орієнталістського балету “Талісман” у виконанні Матільди Кшесинської¹²⁹. Балерина є активним суб’єктом сексуального бажання – її приваблює расова іншість Арапа. Їхні стосунки нагадують спрощену версію любовного дуету Зобеїди та Золотого раба з балету “Шехеразада”. Арап виступає сексуальним об’єктом, який є водночас небезпечним та комічним у своїй нерозумності. “Наївність” сюжету дозволяє постановникам оголити і місцями висміяти власні стереотипи, при цьому не підважуючи їх.

Однією з найвідоміших і найскандальніших постановок сезонів Дягілєва стала “Весна Священна” – балет Вацлава Ніжинського 1913 року про обряди стародавніх слов’ян. Прем’єра, яка відбулася в Театрі Єлисейських полів, супроводжувалась скандалом: глядачі кричали, сварилися і билися протягом усієї вистави. Причиною такої бурхливої реакції стала новаторська хореографія, музика та сюжет, які для багатьох залишилися незрозумілими.

Дія балету побудована навколо низки слов’янських язичницьких ритуалів, що завершуються людською жертвою: цнотлива дівчина танцює до смерті перед старцями-мудрецьми, щоб задобрити богів землі та забезпечити багатий урожай. Сцена принесення в жертву невинної дівчини на очах патріархів язичницького племені несе виразний сексуальний характер. Лінн Гарафола розглядає цей образ

¹²⁸ Kochno B. Diaghilev and the Ballets Russes. P. 69.

¹²⁹ Kochno B. Diaghilev and the Ballets Russes. P. 68.

як трансформовану балетом драматичну ідею фемінізованого митця, характерну для європейської культури зламу століть. Якщо у балетах Фокіна вона виявилась у образі фемінного танцівника, то Ніжинський поєднав його з постаттю балерини. Водночас Гарафола вказує на те, що самопожертва невинної дівчини у “дикому” суспільстві є продуктом чоловічої тривоги, характерної для початку ХХ століття¹³⁰.

Ігор Стравінський, який написав партитуру для балету, наповнив її складними ритмами, які змінюються кожні декілька тактів. Для класичних танцівників трупи Дягілева стало справжнім випробуванням танцювати під таку музику, і хореографія Ніжинського, яка була прямою протилежністю класичному балету, не спростила їм завдання. Щоб відтворити атмосферу “примітивного” суспільства слов’ян, хореограф усіляко намагався “приземлити” артистів: змусив їх зігнути спину, стати в незграбні пози і розвернути ступні всередину. Значна частина сцен побудована на основі хороводів; танцівники у колах відбивають ритм стибками, “витоптують землю”, повсякчас торкаються її руками. Контрастом виступає фінальний танець Обраної, який складається з низки високих стрибків – свою жертву вона спрямовує до богів.

Візуальним оформленням балету займався Микола Реріх – художник, відомий своїм захопленням Сходом. Він одягнув танцівників у яскраві костюми з візерунками, високі головні убори, а жінкам додав довгі чорні коси.

Свою репрезентацію “слов’янської” культури постановники орієнталізували, вкраплюючи елементи культур “внутрішнього Сходу” Російської імперії. Так, Л. Вейр вказує на те, що в постановці Ніжинського виразно проявляються запозичені елементи народних танців та костюмів Середньої Азії та Кавказу¹³¹. Їх

¹³⁰ Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes. P. 78.

¹³¹ Weir L. Primitive Rituals, Contemporary Aftershocks: Evocations of the Orientalist ‘Other’ in four productions of Le Sacre du printemps. *AVANT*, 2013. Vol. IV. No. 3. P. 116.

представлення західній публіці як стародавніх язичницьких обрядів є частиною еклектичного балетного орієнталізму, а також свідчить про імперське бачення цих регіонів як примітивних та підлеглих загальній російській культурі.

Підсумовуючи аналіз постановок “Російського балету” в Парижі, варто зазначити, що його постановники використали загальні європейські тенденції до пошуку нових шляхів розвитку цивілізації через “примітивне” для того, щоб принести на Захід нову хвилю орієнталізму і захоплення балетом.

“Внутрішні колонії” були ключовими для формування російського орієнтального іншого. Саме вони стали визначальним фактором впливовості антрепризи Дягілєва, адже сприяли її саморепрезентації як “дикої” та екзотичної. Завдяки власному орієнтальному характеру “Російський балет” став своєрідним медіатором між Сходом і Заходом в очах французької публіки. Ця роль була свідомо прорахована Дягілєвим як стратегія успіху в Парижі Прекрасної епохи, відтак орієнтальний інший тут перетворився на товар.

Пошук “примітивного” в орієнталістських балетах російських сезонів був новаторським за формою, адже проникав у всі елементи постановки, підважуючи систему класичного балету. У цьому “Російський балет” цілком відповідав загальній картині європейського та російського мистецтва початку XX століття, яке привласнювало орієнтального іншого не лише на рівні сюжету, а й на рівні художнього методу. Водночас алгоритм самих пошуків недалеко відійшов від методів орієнталізму XIX століття, який присвоював елементи колонізованого іншого для реалізації власної культурної програми.

ВИСНОВКИ

В межах даного дослідження ми простежили, як сформувалося уявлення про орієнтального іншого у французькому та російському балеті XIX – початку XX століття. Незмінно пов'язаний з політичною та економічною владою, балет цього періоду став яскравим виразником конструювання опозиції “цивілізованого” Заходу і “примітивного” Сходу.

На прикладі різних підходів до дослідження орієнталізму ми побачили, що екзотизація “незахідних” підпорядкованих територій має неоднозначний характер, адже у ній поєднуються наукове дослідження, в якому втілюється ідея влади-знання, та фантазія і obsесивне захоплення, поєднане зі страхом. Це дозволило нам говорити про балет, темою якого є умовний Схід, як про частину орієнталістського дискурсу, де знання про орієнтальні території пропущене через призму західного розуміння. Як ми побачили, в орієнталістському балеті Схід є представленим для “цивілізованого” глядача, через що він свідомо викривлюється, аби бути більш пристосованим для розуміння і споживання.

Ключовим аспектом орієнталістського балету є патріархальна влада, в межах якої жінка-танцівниця стає об'єктом споглядання публіки. Еротизація, об'єктивація і фетишизація характерні як для орієнтального іншого, так і для балерини, що зумовлено перехреснуванням расових і гендерних владних відносин: в той час, як підпорядкована територія в колоніальному дискурсі наділялася фемінними рисами, танцівниця в орієнталістському балеті перетворювалась на жіноче втілення репрезентованої землі.

Як продемонстрував огляд французького орієнталістського балету першої половини XIX століття, конструювання орієнтального іншого часто слугує для самоідентифікації, адже дозволяє побачити власний образ через порівняння чи

протиставлення. Це було актуальним для французьких романтиків, які перебували в пошуках національної самоідентифікації після Великої французької революції, поразки наполеонівських війн та перехідного етапу в колоніальній історії Франції. В той самий час вплив романтизму і становлення нового буржуазного суспільства зумовили радикальні трансформації у балетному театрі, який став орієнтуватися на новий тип суб'єкта-спостерігача.

Як ми продемонстрували на прикладі балерин нової генерації – Марії Тальоні та Карлотти Грізі, – зародження романтичного балету було синхронним зі зміною гендерного балансу на балетній сцені та виходом на перший план балерини, яка репрезентувала двоїстий образ піднесеного духу і еротизованої екзотичної жінки. Такі її характеристики стали ключовими для визначення головних схем орієнталістського балету, в якому “класичний” європейський танець репрезентувався як піднесений і універсальний, а характерний “народний” танець як еротичний та екзотичний.

Як показав аналіз конкретних постановок, романтичні орієнталістські сюжети були зосереджені на “класичному” стародавньому або мусульманському Сході. Перший, “класичний” аспект був пов'язаний з тенденцією до пошуків “витоків” цивілізації, який супроводжував археологічні знахідки в Індії та Єгипті. Другий, мусульманський аспект натомість зосереджений на образі гарему як метафори, що використовувалась для критики застарілого європейського суспільства XIX століття. Обидва аспекти, як і більшість основоположних рис французького орієнталістського балету, були успадковані російським балетом другої половини XIX століття.

Докази останньої тези ми отримали, розглянувши характер розвитку російського балету та вплив на нього французьких балетмейстерів і танцівників. На прикладі постановок Маріуса Петіпа ми простежили розвиток основних

орієнталістських засад французького балету, зокрема репрезентації опозиції Сходу і Заходу як приземленого та піднесеного, а також фантазійні дослідження витоків людства у постановках на тему Стародавнього Єгипту та Індії.

Водночас, розглянувши специфіку російського орієнталізму, ми віднайшли її відголоси в російському балеті. Так, російська імперська політика “внутрішньої колонізації” вплинула на сюжети, які стали стосуватися територій, які перебували у зоні впливу Російської імперії. Окрім того, сама імперська влада, яка мала повний контроль над балетними постановками, зумовила трансформацію балету в дзеркало абсолютизму. Балет як запозичення західної культури став для Російської імперії ствердженням елітарності влади і її відмежування від орієнталізованих “внутрішніх колоній”. Орієнтація балету на аристократичну публіку сприяла і формальним трансформаціям: балет став більш видовищним, пишним і еклектичним у спробі репрезентувати орієнтального іншого.

Як ми побачили, звернення до орієнтального іншого в російському балеті так само стало способом самовизначення, проте в іншому ключі: для визначення свого місця в опозиції Сходу і Заходу та подальшого ствердження Російської імперії як іншого для Заходу.

Аналіз “Російського балету” Сергія Дягілева продемонстрував, що таке іншування відносно Заходу сприяло поверненню балету на французьку сцену разом з модою на орієнталізм. У нову епоху, на початку ХХ століття, орієнтальний інший набув виразних споживацьких рис, які йому надали організатори сезонів російського балету в Парижі. Східна екзотика виступила об’єктом фетишизації поруч з елементами культури народів Російської імперії, які для західної публіки видавалися дикими і варварськими.

Як ми встигли побачити, в “Російському балеті” поєдналося звернення до орієнтального іншого як елементу субверсії застарілої західної культури та

самоекзотизація як комерційна стратегія – навмисне перебільшення і прикрашання власних “народних” рис як орієнтація на вподобання публіки. Поруч з загальними художніми тенденціями початку XX століття постановники “Російського балету” сприяли проникненню “примітивних” орієнтальних елементів не лише до сюжету та візуального оформлення, а й до хореографії та музики. Пошук “автентичності” та “витоків”, який ми простежили на прикладі постановок Михайла Фокіна та Вацлава Ніжинського, зближує російський балет, створений для французької публіки, з балетним романтизмом початку XIX століття. Проте, з огляду на новий контекст і трансформації, які пережив балет за ці майже сто років, у ньому посилились візуальна ефектність, сексуальна свобода та фантазійний вимір, які й стали ключовими причинами комерційного і культурного успіху “Російського балету”.

Таким чином, балет, а разом з ним і орієнталістські уявлення у ньому, здійснили мандрівку з Франції до Російської імперії, щоб повернутися назад у оновленому вигляді. У підсумку, попри радикальну зміну форми, балет зберіг основоположні елементи, закладені в орієнталістських постановках з початку XIX століття.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барт Р. Мифологии / пер. с фр. С. Зенкина. Москва : Академический проект, 2014. 351 с.
2. Богомоллова Н. Н. Индийский правитель глазами англичанина: визит принца Уэльского в Индию. 1875–1876. *Диалог со временем*. 2012. Вып. 40. С. 134–159.
3. Вазем Е. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867—1884 / ред. Н. Шувалова. Москва : Искусство, 1937. 244 с.
4. Гаевский В. Потусторонние встречи. Москва : Новое литературное обозрение, 2019. 272 с.
5. История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова / ред. Е. Суриц, Г. Поспелов. Москва : Издательская программа “Интерроса”, 2009. 433 с.
6. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Москва, Ленинград : Искусство, 1958. 309 с.
7. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Ленинград : Искусство, 1963. 552 с.
8. Петипа М. Баядерка. Балетъ в 4 д. и 7 карт. с апофеозомъ. Санкт-Петербургъ: Изданіе Эдуарда Гоппе, 1877. 27 с.
9. Петипа М., Сень-Жоржъ А. Дочь фараона. Большой балетъ в 4 д. с прологом и эпилогом, в 9-ти карт. Москва : Печатня С.П. Яковлева, 1888. 16 с.
10. Петипа М. Зорайя – мавританка в Испаніи. Большой балетъ в 4 д. и 7 карт. Санкт-Петербургъ: Изданіе Эдуарда Гоппе, 1881. 16 с.

11. Петипа М. Материалы, воспоминания, статьи. Москва : Искусство, 1971. 448 с.
12. Петипа М. Роксана – краса Черногоріи. Фантастическій балетъ в 4 д. Санкт-Петербургъ: Изданіе Эдуарда Гоппе, 1878. 28 с.
13. Петипа М., Тарновскій К. Талисманъ. Фантастическій балетъ в 4 д. и 7 карт. Санкт-Петербургъ : Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, 1889. 40 с.
14. Петров А. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. Москва : Искусство, 1982. 319 с.
15. Плещеев А. Нашъ Балетъ (1673 – 1896): Балетъ въ Россіи до начала XIX столѣтія и балетъ въ С.-Петербургѣ до 1896 года. С.-Петербургъ : Типографія А. Бенке, 1896. 391 с.
16. Саїд Е. Культура й імперіялізм / пер. з англ. К. Ботанова, Т. Цимбал та ін. Київ : Критика, 2007. 608 с.
17. Саїд Е. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Основи, 2001. 511 с.
18. Скальковскій К. Въ театральномъ мірѣ: наблюденія, воспоминанія и разсужденія. С.-Петербургъ : Типографія А. С. Суворина, 1899. 395 с.
19. Томпсон Е. Трубадури імперії: російська література і колоніалізм / пер. з англ. М. Корчинської. Київ : Основи, 2006. 368 с.
20. Хевролина В. Россия и Болгария: “Вопрос славянский – русский вопрос”. *Internet Archive* : веб-сайт. URL:
<https://web.archive.org/web/20071028062618/http://www.libfl.ru/win/nbc/books/bolgaria.html> (дата звернення: 28.04.2020).
21. Худековъ С. Исторія танцевъ : у 4 т. Санкт-Петербургъ : Типографія “Петербургской Газеты”, 1913. Т. 1. 308 с.
22. Худековъ С. Исторія танцевъ : у 4 т. Санкт-Петербургъ : Типографія “Петербургской Газеты”, 1918. Т. 4. 309 с.

23. Эткинд А. Внутренняя колонизация: имперский опыт России / пер. с англ. В. Макарова. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. 412 с.
24. Aldrich R. Greater France: A History of French Overseas Expansion. New York : St. Martin's Press, 1996. 369 p.
25. Beaumont C. W. Michel Fokine and his Ballets. New York : Dance Horizons, 1981. 170 p.
26. Bhabha H. The Other question.... *Screen*, 1983. 24 (6). P. 18–36.
27. Bryson N. Cultural studies and dance history. *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* / ed. by J. C. Desmond. Durham and London : Duke University Press, 1997. P. 55–77.
28. Byron G. G. The Corsair. London : Thomas Davison, Whitefriars, 1814.
29. Caddy D. The Ballets Russes and Beyond. Music and Dance in Belle-Époque Paris. New York : Cambridge University Press, 2012. 237 p.
30. Çelik Z., Kinney L. Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles. *Assemblage*, 1990. No. 13. P. 34–59.
31. Clark M. Understanding French Grand Opera Through Dance : PhD thesis / University of Pennsylvania. Philadelphia, 1998. 284 p.
32. Coons. L. Artiste or coquette? Les petits rats of the Paris Opera ballet. *French Cultural Studies*. 2014. Vol. 25 (2). P. 140–164.
33. Coulter M. The Eroticised Body and the Transcendent Word: Representations of the Dancer in the Works of Theophile Gautier, Arthur Symons and W. B. Yeats : PhD thesis / University of Canterbury. Canterbury, 2004. 352 p.
34. Daly A. Classical ballet: a discourse of difference. *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* / ed. by J. C. Desmond. Durham and London : Duke University Press, 1997. P. 111–119.

35. Davis M. E. *Ballets Russes Style: Diaghilev's Dancers and Paris Fashion*. London : Reaktion Books, 2010. 256 p.
36. Desmond J. C. *Embodying difference: issues in dance and cultural studies. Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* / ed. by J. C. Desmond. Durham and London: Duke University Press, 1997. P. 29–54.
37. Drucker P. Byron and Ottoman love: Orientalism, Europeanization and same-sex sexualities in the early nineteenth-century Levant. *Journal of European Studies*. 2012. Vol. 42. P. 140 – 157.
38. Garafola L. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York and Oxford : Oxford University Press, 1989. 524 p.
39. Gautier T. *L'Orient*. Paris : Fasquelle, 1893. 365 p.
40. Gautier T. *La mille et deuxième nuit*. Paris : A. Ferroud, 1898. 57 p.
41. Gautier T. *Le roman de la momie*. Paris : L. Hachette, 1859. 302 p.
42. Gautier T. *Sacountala : ballet-pantomime en deux actes*. Paris : Jonas, 1858. 16 p.
43. Gautier T. *Théâtre. Mystère. Comédies et Ballets*. Paris : G. Charpentier, 1882. 408 p.
44. Gautier T., Coralli J. *La Péri : ballet fantastique en deux actes*. Paris : impr. de Vve Duviella, 1850. 7 p.
45. Gautier T. *Une nuit de Cléopâtre*. Paris : A. Ferroud, 1894. 83 p.
46. Gray L. V. *Envisioning the East. Russian Orientalism and the Ballet Russe. Habibi*. 2002. Vol. 19, No. 1. URL: <http://thebestofhabibi.com/vol-19-no-1-feb-2002/russian-orientalism/> (дата звернення: 22.05.2020).
47. Guest I. *The Romantic Ballet in Paris*. London : Dance Books Ltd., 1980. 314 p.
48. Hall S. The Spectacle of the 'Other'. *Representation: cultural representations and signifying practices* / ed. by S. Hall. London : Sage, 2003. P. 223–290.

49. Hanna J. L. Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1988. 311 p.
50. Jowitt D. Time and the Dancing Image. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1989. 431 p.
51. Jullien D. Les amoureux de Schéhérazade: variations modernes sur les Mille et une nuits. Paris : Librairie Droz, 2009. 219 p.
52. Kaufman S. An 18-year-old new ballet star salvages an outmoded tale of pirates, slaves and stereotypes. The Washington Post: website. URL: https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/an-18-year-old-new-ballet-star-salvages-an-outmoded-tale-of-pirates-slaves-and-stereotypes/2019/04/10/c1b685cc-5af9-11e9-b8e3-b03311fbbbfe_story.html?noredirect=on&utm_term=.3362174ccecfc (дата звернення: 04. 04. 2020).
53. Kochno B. Diaghilev and the Ballets Russes / transl. from French by A. Foulke. New York and Evanston : Harper and Row, 1970. 293 p.
54. Koritz A. Dancing the Orient for England: Maud Allan's The Vision of Salome. *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* / ed. by J. C. Desmond. Durham and London : Duke University Press, 1997. P. 133–152.
55. Letellier R. I. The Ballets of Ludwig Minkus. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008. 275 p.
56. Lowe L. Critical Terrains: French and British Orientalisms. Ithaca and London : Cornell University Press, 1991. 240 p.
57. MacKenzie J. M. Orientalism. History, theory and the arts. Manchester and New York : Manchester University Press, 1995. 232 p.
58. Marquié H. Des barricades de 1830 à la Révolte des femmes. *Le Spectacle de l'histoire* / dir. S. Haffemayer, B. Marpeau, J. Verlaine. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012. P. 129–142.

59. McClintock A. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London : Routledge, 1995. 449 p.
60. Meglin J. A. *Feminism or Fetishism? La Révolte des Femmes and Women's Liberation in France in the 1830s. Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet. A Studies in Dance History Book* / ed. by L. Garafola. Hanover and London : University press of New England, 1997. P. 69–90.
61. Mehta B. *Widows, Pariahs, and Bayadères: India as Spectacle*. Lewisburg : Bucknell University Press, 2002. 282 p.
62. Meisner N. *Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master*. New York : Oxford University Press, 2019. 497 p.
63. Morgan G. *Anglo-Russian Rivalry in Central Asia: 1810 – 1895*. London : Frank Cass and Company Limited, 1981. 264 p.
64. Nerval G. *Voyage en Orient Vol. I & II*. Librorium Editions, 2019. 670 p.
65. Nochlin L. *The Imaginary Orient. The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York : Harper&Row, 1989. P. 33–59.
66. Pao A. *The Orient of the Boulevards: Exoticism, Empire, and Nineteenth-Century French Theater*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press. 248 p.
67. Paydar N. *Exploiting Russian and Oriental Stereotypes: The Ballets Russes Schéhérazade in Paris, 1910. Artl@s Bulletin*, 2013. Vol. 2. No. 1. P. 23–25.
68. Prasad P. *Colonialism, Race, and the French Romantic Imagination*. New York and London : Routledge, 2009. 192 p.
69. *Programme officiel de la saison russe à l'Opéra : 11, 14 et 16 juin 1910 / textes de Mill-Cissan et de Vanina*. Paris, 1910. 48 p.
70. *Programme officiel des Ballets russes au Théâtre du Châtelet : 13 et 15 – 17 juin 1911 / textes de Casalonga et de Cocteau*. Paris, 1911. 60 p.

71. Saint-Georges H., Mazilier J. Le Corsaire. Ballet-pantomime en 3 actes. Paris : Jonas, 1856. 28 p.
72. Solomon-Godeau A. The Legs of the Countess. *October*, 1986. Vol. 39. P. 65–108.
73. Spivak G. C. Can the subaltern speak? *Marxism and the Interpretation of Culture* / ed. by C. Nelson, L. Grossberg. Basingstoke : Macmillan Education, 1988. P. 271–313.
74. Taglioni P. La révolte des femmes : ballet en trois actes. Paris : J.-N. Barba, 1833. 40 p.
75. The Beauty of Lebanon, or The Mountain Spirit. *The Marius Petipa Society* : website. URL:
<https://petipasociety.com/the-beauty-of-lebanon-or-the-mountain-spirit/> (дата
звернення: 28.04.2020).
76. Thobani S. Indian Classical Dance and the Making of Postcolonial National Identities: Dancing on Empire's Stage. New York : Routledge, 2017. 192 p.
77. Troy N. J. Couture culture : a study in modern art and fashion. Cambridge and London : The MIT Press, 2003. 438 p.
78. Van der Oye D. S. Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration. New Haven and London : Yale University Press, 2010. 292 p.
79. Weir L. Primitive Rituals, Contemporary Aftershocks: Evocations of the Orientalist 'Other' in four productions of *Le Sacre du printemps*. *AVANT*, 2013. Vol. IV. No. 3. P. 111–143.
80. Wollen P. Fashion / Orientalism / The Body. *New formations*. 1987. №1. P. 5–33.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Ілюстрації



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Рис. 1. Анж-Луї Жане Ланж. Марія Тальоні в балеті “Сильфіда”, 1830 – 1839. Літографія. Національна бібліотека Франції.



Рис. 2. Альфред Шалон. Марія Тальоні в опері-балеті “Бог і баядерка”, 1830.
Літографія. Джерело: Beaumont C. Complete Book of Ballets. New York : W. G.P.
Putnam's Sons, 1938.



Рис. 3. Невідомий автор. Панорама 2 акту балету “Баядерка”, 1900. Джерело: The Marius Petipa Society. URL: petipasociety.com/la-bayadere/ (дата звернення: 28.05.2020).



Рис. 4. Леон Бакст. Ескіз костюму для балету “Клеопатра”, 1909. Папір, мішана техніка. Колекція Н. Д. Лобанова-Ростовського.

Додаток 2. Список французьких та російських орієнталістських балетних постановок (1830 – 1913)

Бог і баядерка, 1830. Лібрето: Е. Скріб. Композитор: Д. Обер. Хореографія: Ф. Тальоні. Прем'єра: Паризька національна опера.

Повстання в сералі, 1833. Лібрето: Ф. Тальоні. Композитор: Т. Лабарр. Хореографія: Ф. Тальоні. Прем'єра: Паризька національна опера.

Дая, або Португальці в Індії, 1841. Лібрето: Ф. Тальоні. Композитор: Г. Келлер. Хореографія: Ф. Тальоні. Прем'єра: Большой театр (Санкт-Петербург).

Пері, 1843. Лібрето: Т. Готьє, Ж. Кораллі. Композитор: Ф. Бургмюллер. Хореографія: Жан Кораллі. Прем'єра: Паризька національна опера.

Корсар, 1856. Лібрето: А. Сен-Жорж. Композитор: Лео Деліб, Адольф Адан та ін. Хореографія: Ж. Мазільє. Прем'єра: Паризька національна опера.

Шахунтала, 1858. Лібрето: Т. Готьє. Композитор: Е. Рейєр. Хореографія: Л. Петіпа. Прем'єра: Паризька національна опера.

Метелик, 1860. Лібрето: М. Тальоні, А. Сен-Жорж. Композитор: Ж. Оффенбах. Хореографія: М. Тальоні. Прем'єра: Паризька національна опера.

Донька фараона, 1862. Лібрето: А. Сен-Жорж, М. Петіпа. Композитор: Ц. Пуні. Хореографія: М. Петіпа. Прем'єра: Маріїнський театр (Санкт-Петербург).

Ліванська красуня, або Гірський дух, 1863. Лібрето: М. Петіпа, М. Раппопорт. Композитор: Ц. Пуні. Хореографія: М. Петіпа. Прем'єра: Маріїнський театр (Санкт-Петербург).

Баядерка, 1877. Лібрето: С. Худеков. Композитор: Л. Мінкус. Хореографія: М. Петіпа. Прем'єра: Маріїнський театр (Санкт-Петербург).

Роксана – краса Чорногорії, 1878. Лібрето: М. Петіпа. Композитор: Л. Мінкус. Хореографія: М. Петіпа. Прем'єра: Маріїнський театр (Санкт-Петербург).

Діва пекла, 1879. Лібрето: Й. Гансен. Композитор: Нефкур. Хореографія: Й. Гансен. Прем'єра: Большой театр (Москва).

Аріфа, перлина Адену, 1881. Лібрето: Й. Гансен. Композитор: Ю. Гербер. Хореографія: Й. Гансен. Прем'єра: Большой театр (Москва).

Зорайя – мавританка в Іспанії, 1881. Лібрето: М. Петіпа. Композитор: Л. Мінкус. Хореографія: М. Петіпа. Прем'єра: Маріїнський театр (Санкт-Петербург).

Талісман, 1889. Лібрето: К. Тарновський. Композитор: Р. Дріго. Хореографія: М. Петіпа. Прем'єра: Маріїнський театр (Санкт-Петербург).

Даїта, 1896. Лібрето: К. Вальц. Композитор: Г. Конюс. Хореографія: Х. Мендес. Прем'єра: Большой театр (Москва).

Донька мікадо, 1897. Лібрето: В. Лангаммер. Композитор: В. Врангель. Хореографія: Л. Іванов. Прем'єра: Маріїнський театр (Санкт-Петербург).

Раймонда, 1898. Лібрето: Л. Пашкова. Композитор: О. Глазунов. Хореографія: М. Петіпа. Прем'єра: Маріїнський театр (Санкт-Петербург).

Єгипетські ночі, 1908. Лібрето: М. Фокін. Композитор: А. Аренський. Хореографія: М. Фокін. Прем'єра: Маріїнський театр (Санкт-Петербург).

Клеопатра, 1909. Лібрето: М. Фокін. Композитор: А. Аренський. Хореографія: М. Фокін. Прем'єра: Театр Шатле (Париж).

Половецькі танці, 1909. Композитор: О. Бородін. Хореографія: М. Фокін. Прем'єра: Театр Шатле (Париж).

Саламбо, 1910. Лібрето: О. Горський. Композитор: А. Арендс. Хореографія: О. Горський. Прем'єра: Большой театр (Москва).

Жар-Птиця, 1910. Лібрето: М. Фокін. Композитор: І. Стравінський. Хореографія: М. Фокін. Прем'єра: Паризька національна опера.

Орієнталії, 1910. Композитор: О. Глазунов, А. Аренський, О. Бородін, Е. Гріг. Хореографія: М. Фокін, В. Ніжинський. Прем'єра: Паризька національна опера.

Шехеразада, 1910. Лібрето: М. Фокін. Композитор: М. Римський-Корсаков.
Хореографія: М. Фокін. Прем'єра: Паризька національна опера.

Петрушка, 1911. Лібрето: О. Бенуа. Композитор: І. Стравінський. Хореографія: М. Фокін. Прем'єра: Театр Шатле (Париж).

Синій бог, 1912. Лібрето: Ж. Кокто, Ф. Мадрасо. Композитор: Р. Хан. Хореографія: М. Фокін. Прем'єра: Театр Шатле (Париж).

Тамара, 1912. Лібрето: Л. Бакст. Композитор: М. Балакірєв. Хореографія: М. Фокін. Прем'єра: Театр Шатле (Париж).

Весна священна, 1913. Лібрето: М. Реріх. Композитор: І. Стравінський.
Хореографія: В. Ніжинський. Прем'єра: Театр Єлисейських полів (Париж).