

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

Заслужений діяч мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського

(Київ, Україна)

elenakasyanova2205@gmail.com

**«ТАНЕЦЬ СЕМИ ПОКРИВАЛ»****З ДРАМИ ОСКАРА УАЙЛЬДА «САЛОМЕЯ»****В РЕЖИСЕРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ДОБИ МОДЕРНУ**

Розглянуто актуальність звернення до теми Саломеї в умовах постмодерністської культури. Зроблено спроби її нового прочитання та переосмислення в добу інформаційних технологій. Приділено увагу особливостям трактування образу Саломеї й «Танцю семи покривал» в іконографічних джерелах XII – початку XXI століття крізь призму естетики певної епохи задля пошуку художніх засобів виразності. Здійснено огляд відображення події на бенкеті тетрарха Ірода в Євангеліє від Матфея і Марка. Виокремлено контент виконання юною царівною доленосного танцю, що призвів до непоправних трагічних наслідків — усікновення голови Іоанна Предтечі. Доведено необхідність використання концепту різних галузей знань задля встановлення цілісної картини розвитку подій в означеній сцені. Встановлено джерела, які надихнули О. Уайльда на створення драми «Саломея». З'ясовано особливості художніх інтерпретацій образу царівни у письменника С. Малларме та художника Г. Моро, відмінність їх трактування О. Уайльдом. Проаналізовано сценічну версію «Саломеї» 1902 року в режисерському задумі М. Рейнгардта, виокремлено новаторські підходи майстра до втілення танцю на тлі оригінального сценографічного вирішення М. Краузе та Л. Корінта, що стало естетичним відкриттям у театральному мистецтві доби модерну. Виявлено особливості інтерпретації танцю Саломеї за драмою О. Уайльда на музику О. Глазунова, з художнім оформленням Л. Бакста, хореографією М. Фокіна, які продовжили модернові експерименти зі сценічного втілення означеного твору. Визначено надання пріоритетів постановником танцю М. Фокіним роботі з іконографічними джерелами, художнім оформленням номеру над аналізом його музичної драматургії. Окреслено результати пошуків хореографом нових, відповідних доби модерну, засобів сценічної виразності, їх нестандартного, сміливого сполучення задля створення оригінальної версії художньо-цілісного видовища. Спрогнозовано вплив новаторських знахідок М. Рейнгардта, Вс. Мейерхольда та М. Фокіна на подальші інтерпретації танцю в опері Р. Штрауса «Саломея».

**Ключові слова:** Оскар Уайльд, драма «Саломея», «Танець семи покривал», модернові режисерські експерименти, інтерпретація танцю.

**Постановка проблеми...** Напевно, ні один персонаж художнього твору не мав такого скандального розголосу і не хвилював людство впродовж багатьох століть, як образ Саломеї — царівни іудейської, яка стала причиною

загибелі Пророка Іоанна Хрестителя. Відображений у прозі, поезії, образотворчому, музичному, театральному, кінематографічному мистецтві, він і сьогодні продовжує інтерпретувати євангельську історію, щоразу знаходячи нові засоби виразності, відповідні естетичним уподобанням певної доби. Історія про те, як одна людина заради своїх примх і забаганок наражає на небезпеку іншу, досі залишається актуальною та інколи знаходить несподівані прояви в сучасному житті.

Утілений у багатьох видах мистецтва, образ Саломеї цікавив не одне покоління митців, серед яких особливе місце посідає постать Оскара Уайльда. Переосмислюючи багатоманітну іконографію образу іудейської царівни, відображення подій на бенкеті тетрарха Ірода та в літературі XIX століття, спираючись на досягнення психоаналізу З. Фрейда, О. Уайльд створив драму «Саломея», в якій з оголеністю та максимальною напруженістю почуттів утілює патологічні стани людської психіки, що стали характерними рисами експресіонізму.

Зберігаючи власні художньо-творчі позиції в умовах постмодерністської культури, експресіонізм став одним із найвпливовіших мистецьких напрямів на порубіжжі другого — третього тисячоліть, що викликало новий сплеск інтересу до теми Саломеї та спонукало актуальність наукових розвідок її сучасних інтерпретацій.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Характер «Танцю семи покривал» за драмою О. Уайльда «Саломея» в постановці режисерів М. Рейнгардта (Берлін) і Вс. Мейєрхольда (Санкт-Петербург), які пізніше вплинули на трактування перших оперних версій, відображено у монографії Г. Веселовської (2007). Інноваційним підходам хореографів до інтерпретації танцю Саломеї у драмі на початку XX століття присвячені праці В. Котихова (2012) і В. Красовської (1971), мемуари одного з перших його постановників М. Фокіна (1981), рецензії театральних критиків початку XX століття А. Левінсона (2008) та В. Светлова (2009).

Аналітичним матеріалом дослідження стали: Євангеліє від Матфея (2006)

і Марка (2006) з описом події на бенкеті тетрарха Ірода; іконографія XII – початку XXI століть із відображенням обраної сцени в контексті естетики певних історичних епох; драма О. Уайльда з описом характерних рис персонажів для встановлення можливих засобів художньої виразності доби модерну.

Аналіз наукового доробку з означеної проблематики дозволяє констатувати відсутність комплексного дослідження хореографічних інтерпретацій танцю Саломеї у драмі крізь призму можливостей театральної сцени початку XX століття. Саме в той час вперше були запроваджені основоположні засади експресіоністичної пластики, яка застосовується і нині у синтезі з іншими засобами виразності.

**Мета дослідження** — визначити жанрово-стильову специфіку «Танцю семи покривал» у драмі О. Уайльда «Саломея» в контексті новаторських режисерських версій доби модерну з прогнозуванням дотичності їх впливу на подальші трактування означеної сцени однойменній опері Р. Штрауса.

**Завдання дослідження:**

- з'ясувати причини популярності теми Саломеї в умовах постмодерністської культури;
- розглянути особливості трактування образу юної царівни крізь призму аналізу іконографічних джерел як підґрунтя його концептуальної розробки;
- визначити концепт вирішення танцю за драмою О. Уайльда в режисерській версії М. Рейнгардта;
- проаналізувати подальші модернові експерименти в інтерпретації танцю режисером Вс. Мейєрхольдом та хореографом М. Фокіним;
- встановити вплив новаторських знахідок у постановці «Танцю семи покривал» у драмі О. Уайльда «Саломея» на його подальші інтерпретації в однойменній опері Р. Штрауса.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Першоджерелом легенди про Саломею стало Євангеліє, в якому історія з дочкою Іродіади (її ім'я не

згадується) знайшла своє відображення у євангелістів Матфея (2006, Гл. 14:3–11) і Марка (2006, Гл. 6:17–28). У євангеліста Луки (2006, Гл. 9:7–9) є тільки згадка про усікновення голови Іоанна Хрестителя. У Євангеліє від Іоанна означена подія взагалі не згадується. Коротко її зміст полягав у наступному. Дочка Іродіади, догодивши своїм чуттєвим танцем тетрарху Іроду та його гостям, за намовою матері попросила в нагороду голову Іоанна Хрестителя, якого та ненавиділа за звинувачення її в кровозміщенні і пороках. І хоча Ірод не хотів цього робити, але змушений був віддати наказ відтяти голову Пророку, бо не міг при гостях і представниках Риму порушити своє слово.

Великий вплив на художні пошуки нових засобів виразності, співзвучних сучасним вимогам, здійснило образотворче мистецтво. Воно сприяло історично достовірному відображенню в пластиці рухів, поз, жестів, міміці характеристичних рис персонажів, що обумовлювало логіку їх вчинків і дій. Іконографія Саломеї чимала та налічує сотні зображень від XII до початку XXI століття. Серед художників, які втілили її образ, загалом та у танці, зокрема, багато відомих (П. Рубенс, Л. да Вінчі, С. Ботичеллі, Б. Гоццолі, А. Дюрер, Л. Кранах, Г. Моро, М. Періх, П. Пікассо, С. Далі та ін.) і менш відомих постатей.

Одне з перших зображень Саломеї в танці можна побачити на фресках XII століття в Монастирі Святого Іоанна (селище Мюстаїр, долина Валь Мюстаїр, кантон Граубюнден, Швейцарія), де дочка Іродіади постає у візантійському вбранні серед оточення, яке асоціюється з тогочасним візантійським двором кесаря. За стилем виконання танець нагадує виступи мандрівних циркових акторів у жанрі кубістики (сучасний «каучук»), що уособлювало «низькі» жанри в мистецтві, а водночас — і «низькі» почуття.

Танець Саломеї на фресках XIV століття (баптистерій собора Сан-Марко, Венеція), що так само виконаний у візантійському стилі, на думку автора статті є антитезою Оранти Софії Київської. Враження від подібності положення рук, призначених захищати душу від спокус, нейтралізується кокетливим нахилом

голови і хтивою посмішкою, що, вочевидь, повинно було відобразити контраст поєднання в одній людині зовнішньої краси і ницості помислів.

Відповідно до середньовічної моралі тогочасні майстри часто-густо зображали Саломею в образі жонглереси — виконавиці акробатичного танцю, що у ті часи асоціювалося з диявольськими затіями. У Маргіналії з «Маастріхтського Часослова» XIV століття (Нідерланди, Льєж. Британська бібліотека) чуттєвий танець Саломеї символізував язичницьке безчинство, тілесні задоволення, які прирікали грішників на загробні страждання. Гріховність земних радощів, світських танців, аскеза і тема смерті, які культивувалися середньовічною церквою, були провідною ідеєю зображень танцю Саломеї даного періоду та відображали осуд її непоправної провини.

Іконографія доби Відродження презентує покірність біблійної царівни волі жорсткої матері, позиціонує її як жертву обставин. У Андреа Соларіо (1506 – 1507) Саломея нагадує прекрасну італійську мадонну з немовлям, але замість дитини вона тримає в руках таріль із відрубаною головою Іоанна Предтечі. У Сандро Ботічеллі (1488) Саломея з головою Іоанна Хрестителя зображена у динаміці, в експресіоністичному пориві і за стилем письма «випадає» зі своєї епохи, значно випереджаючи час.

Сцени з даного біблійного сюжету художників Джованні Андреа Ансальдо (1630) і Джованні Баттіста Тьєполо (1732), які написані у галантному стилі, є багатоплановими, експресивними, динамічними, пластично виразними, нагадуючи мізансцени з театральної вистави.

«Саломея» з біблійної сюїти картин Г. Моро, написана у 70 – 80-х роках XIX століття, стала яскравим зразком епохи декадансу, символічним утіленням еротизму та невмирущої хтивості. Наповнені містицизмом роботи Г. Моро заклали підґрунтя для творчості експресіоністів і художників доби декадансу. Образ Саломеї роботи Г. Моро став одним із джерел, що надихнув О. Уайльда на створення однойменної драми. Другим джерелом був образ іудейської царівни, відображений у творчості Г. Флобера, С. Малларме, К. Гюїсманса, М. Метерлінка.

Початок ХХ століття характеризується полістилізмом в іконографічному вирішенні образу Саломеї. Немов би наслідуючи Г. Моро, художники В. У. Фінлей, Дж. Вассос створюють образ жінки-вампи, пристрасної, чуттєвої, із вбивчою красою, естетизуючи потворність її вчинків. Екзотичною спрямованістю характеризуються ескізи костюмів Саломеї Л. Бакста, Р. Кірхнера, картина С. Танарі, в яких образ героїні постає в динаміці танцювального руху з характерними модерновими позами і жестами, що ілюструють різні емоційні стани. У дусі дягілевського «Післяполуденного відпочинку Фавна», поставленого В. Ніжинським для Руських сезонів у Парижі, написаний К. Смітом «Екстаз Саломеї». Водночас «Саломея і тигри» Р. Ернста своєю монументальністю скоріш нагадує пишну декорацію доби бароко з її гедоністичною спрямованістю.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття, як і 100 років тому, у зображенні Саломеї проявляються екзотика, декоративна стилістика, культ красивих предметів. У картинах Г. Верещагіна, О. Воронкова, Е. Улана Саломея постає жіночною, чуттєвою, але вже без фанатизму в очах і зайвої одержимості. Водночас у її зображенні з'являються неосимволічні нотки та постмодерна стилізація. «Танець Саломеї» Г. Курасова змушує згадати манеру письма початку ХХ століття у кубістичному стилі з експресією поз і жестів, що виражають непрості стосунки в трикутнику «Саломея — Ірод — Іродіада». «Саломея» А. Богданова скоріш нагадує реінкарнацію персонажів вагнерівських опер. Наче богиня Іштар, Саломея скинула останню – сьому ризу сорому та постала оголеною з головою Іоана Хрестителя у протягнутих вперед руках. Жорстока, кровожерлива, по коліно у крові, із залізними м'язами, піднесена в експресіоністичному пориві над іншими, «Саломея» А. Богданова поєднала в собі прокляту красу і потворність дикого звіра. «Саломея» І. Самсонова, вирішена в сюрреалістичному стилі, постає пересиченою, байдужою, бездушною, яка приносить загибель усьому живому, до чого б вона не доторкнулася.

Огляд іконографії образу Саломеї дозволяє встановити зв'язок між

узагальненими жанрово-стильовими ознаками письма художників різних часів та жанровою стилістикою інтерпретації танцю у різних видах мистецтва.

Хоча легенда про Саломею була досить відомою ще з часів середньовіччя, але міцний поштовх для відображення її у творах різних мистецтв дало ХІХ століття. Причиною даного феномену став початок колоніальної експансії європейських держав на Схід, що обумовило зростання інтересу суспільства до екзотики та її проявів у мистецтві. З'ясувалося, що прототипами Саломеї в язичницькій культурі були фрігійська богиня Кібела, давньовавілонська богиня Іштар, шумерська богиня Інанна, які уособлювали чуттєву любов, що стала причиною загибелі їх обранців. У даному контексті особливо цікавою вважається історія з вавилонською богинею, яка має певні асоціації з танцем Саломеї. Коли богиня Іштар вирішила піти за своїм коханим у пекло, її пропускали через сім воріт, послідовно знімаючи з неї прикрасу за прикрасою і, насамкінець, навіть ризу сорому, залишивши її нагою. Вочевидь, сім покривал Саломеї, які вона знімала одне за одним, так само уособлювали втрату нею залишків сорому та стриманості.

Наприкінці ХІХ століття в Європі різко зросла популярність культу рокової жінки — *femme fatale*, яка водночас уособлювала в собі любов і смерть, бажання і зіпсованість, красу і злочинність. В артистичному середовищі особливо популярним став образ царівни іудейської, оскільки вона вважалася утіленням всього спектру збочень. Найбільш яскравою ілюстрацією даних проявів стала «Саломея» художника Л. Шмютцлера, яка, сидячи на колінах перед відтятою головою Іоанна Хрестителя, дивиться на неї фанатично палаючими очима, любострастно посміхаючись.

В атмосфері *fin de siecle*, яка сприймалася як кінець часу, виявилася одержимість міфологічним минулим. Еротизований жіночий образ Саломеї, створений у відповідності до естетики декадансу, символізував собою життя і смерть одночасно. Під впливом цієї естетики, спираючись на творчі ідеї Г. Моро і С. Малларме, О. Уайльд написав свою драму про Саломею. Однак, Саломея О. Уайльда відрізнялася від героїні С. Малларме тим, що вона не

намагалася отримати перемогу над своїми бажаннями, а навпаки — бажання керували нею. У С. Малларме Саломея покірно виконує волю Іродіади, віддаючи їй відтятую голову Іоанна. У О. Уайльда Саломея, відмовившись танцювати за півцарства, танцює не через покірність до матері, а через нерозділене кохання, вимагаючи голову Пророка. Кульмінацією твору О. Уайльд зробив момент поцілунку Саломеєю відтятої голови. Якщо Нарработ відчував до іудейської царівни романтичну любов, тетрарх Ірод — жагучу пристрасть, то саму Саломею охоплює сластолюбство, хвороблива чуттєвість, які провокують її до некрофілії.

За мотивами драми О. Уайльда молодий художник О. Бердслей створив графічну сюїту, яку характеризували хтива чуттєвість, первісна пристрасність, естетизація потворного. Графіка О. Бердслея вдало проілюструвала перше англійське видання драми у 1894 році, створивши образ Саломеї як жінки-вамп, руйнівниці, що сіє навколо себе смерть, і пізніше була використана хореографом М. Фокінім для відтворення образів Саломеї та Клеопатри.

Написана ще у 1891 році, «Саломея» О. Уайльда вперше була втілена на сцені паризького театру «Творчість» у 1896 році, викликавши неоднозначну реакцію глядача і критики своєю еротизованою інтерпретацією. Трохи пізніше вона з успіхом була поставлена у багатьох театрах Німеччини, де отримала прихильність публіки.

Естетичним відкриттям доби модерну стала сценічна версія «Саломеї» 1902 року, здійснена режисером М. Рейнгардтом в берлінському Малому театрі. Монументальне сценографічне рішення постановки належало німецьким художникам М. Краузе і Л. Корінту та засвідчувало сценічний протоекспресіонізм: вражаючі уяву театральні конструкції, палаючі смолоскипи, геометричні нагромадження, гра світлом — все це у повній мірі пізніше було використано естетикою тоталітарного мистецтва (Веселовська, 2007).

В умовах винайденої особливої екзотичної атмосфери виконавиці ролі Саломеї Г. Ейзольдт вдалося вибудувати образ своєї героїні на швидкій зміні



ритмів, на оголеній нервозності, наповненій хворобливістю і душевним болем. Її гра на тлі білястого місячного сяйва, що зливалася з темно-червоним відблиском смолоскипів, утворюючи зловісну картину, справляла враження внутрішнього душевного надлому, чогось нереально мерехтливого, мозаїчного. Гострота форми, раптова зміна ритмів, рухів, поз, передача в пластиці рубіжних емоційних станів людини на межі патології свідчили про започаткування німецької моделі експресіоністичного танцю, одного з важливих напрямків танцю-модерн.

У режисерській інтерпретації «Саломеї» М. Рейнгардта органічно сполучалися пластична виразність, танцювальні, декоративні та музичні елементи. У трактуванні образу царівни іудейської проявився власний стиль режисера, спрямований на природність рухів як альтернативу тогочасної умовності балетної пантоміми та міміки.

До інсценізації драми О. Уайльда зверталися і провідні майстри російських та українських театрів першої третини ХХ століття, обізнані з режисерським планом постановки «Саломеї» М. Рейнгардта, надрукованим на сторінках київського часопису «В мире искусств» у 1907 році (Веселовська, 2007).

У 1908 році «Саломею» майже одночасно прагнули втілити М. Євреїнов у театрі Віри Комісаржевської під назвою «Царівна» з Н. Волоховою у головній ролі та Вс. Мейєрхольд у Михайлівському театрі з І. Рубінштейн (художнє оформлення Л. Бакста, музика О. Глазунова, хореографія М. Фокіна). Однак, обидві постановки не відбулися, оскільки були заборонені на підставі постанови Священного Синоду як антицерковні. Але все ж таки фрагмент вистави Вс. Мейєрхольда, а саме «Танець семи покривал», за ініціативи І. Рубінштейн і М. Фокіна був презентований публіці 20 грудня 1908 року на сцені Великого залу Санкт-Петербурзької консерваторії. Як згадував М. Фокін (1981), танець був поставлений при повній обстановці, тобто при декораціях і групі акторів: Іроді, Іродіаді та усіх діючих особах уайльдівської п'єси. Із декораційного оформлення були видалені тільки фрукти, аби не було натяку на

бенкет та асоціації із забороненим танцем Саломеї. У такому вигляді «Танець семи покривал» був дозволений до виконання.

Інтерпретація танцю І. Рубінштейн виявилася надзвичайно відвертою: під час його виконання вона скидала із себе одне покривало за одним, залишившись у фіналі майже оголеною — її тіло прикривало тільки намисто. Характеризуючи танець Саломеї у виконанні І. Рубінштейн, критик В. Светлов відмічав: «У неї відчувається та ідумейська раса, яка полонила прадавнього Ірода; у неї — гнучкість змії та пластичність жінки, у її танцях — сластолюбно-закам'яніла грація Сходу, що повна млості та цнотливості тваринної пристрасті» (2009, сс. 176 – 177).

Враховуючи, що хореограф М. Фокін перед кожною своєю постановкою ретельно вивчав багатоманітний іконографічний матеріал, можна зробити припущення, що в рухах і позах Саломеї у виконанні І. Рубінштейн були використані деякі прийоми танців середньовічних жонглерес для загострення протиріччя між прекрасною зовнішністю та ницістю помислів героїні. Надаючи перевагу сценографічному оформленню постановок перед особливостями музичної драматургії твору, М. Фокін задіяв у танці елементи пишних екзотичних декорацій, споріднених іконографії «галантного століття». Тим самим він намагався компенсувати недостатню хореографічну підготовку та стриманий темперамент виконавиці, створивши модернові пластично-пантомімічні засоби виразності, які вдало «обігрували» сценографію номеру. Органічний синтез нових засобів виразності з елементами сценографії, знайдений М. Фокіним, заклав підвалини національного стилю модерну в театральному мистецтві під назвою «а ля рюс».

Натомість, разова демонстрація танцю не задовольнила ані хореографа М. Фокіна, ані виконавицю І. Рубінштейн. І тоді танець із покривалами, костюм Саломеї, фрагменти декораційного оформлення Л. Бакста були задіяні в одноактній хореографічній драмі «Клеопатра» за мотивами новели Т. Готьє «Ніч Клеопатри», поставленій М. Фокіним у 1909 році для Першого Руського балетного сезону у Парижі. Оскільки з особливостей вирішення «Танцю семи

покривал» у контексті модернових тенденцій початку ХХ століття обмаль інформації, вважається доцільним розглянути характер пластично-хореографічного втілення образу Клеопатри як опосередковане джерело аналізу нових виразних засобів попередньої постановки «Саломеї».

Концептуально образ Клеопатри, як і Саломеї, був інтерпретований у характері жінки-вамп у стилі графічних видінь О. Бердслея. Однак вирішення М. Фокіним у 1908 році образу Саломеї в контексті втілення музичної драматургії композитора О. Глазунова було більш цілісним і виправданим у порівнянні з образом Клеопатри 1909 року. Причиною строкатості вирішення образу Клеопатри стала синтетична музична драматургія балету, поєднана за вимогою антрепренера Руських сезонів С. Дягілева з творів різних композиторів. Аналогічні прийоми застосування комбінованої музики різних авторів для створення балетних сцен з легкої руки С. Дягілева і М. Фокіна у наші часи стали майже нормою життя і на Заході, і в Росії, і в Україні.

Вважаючи музику А. Аренського до попередньої редакції балету невиразною й невідповідною новим вимогам доби модерну, С. Дягілев наполіг на її доповненні іншими творами. Увертюру А. Аренського замінили увертюрою з «Орестеї» С. Танєєва, вихід Клеопатри зробили на музику «Млади» М. Римського-Корсакова, для вакханалії використали однойменну тему з «Пір року» О. Глазунова, у великому фіналі застосували фрагмент «Хованщини» М. Мусоргського, «Плач Таор під тілом Амуна» дописав М. Черепнін (Красовська, 1971; Левінсон, 2008). Хоча такий різний за жанрово-стильовими ознаками музичний матеріал складно було вирішити у створенні цілісного художнього твору, хореограф М. Фокін використав свої пластично-хореографічні знахідки із «Саломеї», доповнивши їх новими пантомічними прийомами, відповідними образу Клеопатри.

Характер інтерпретації М. Фокіним танцю Саломеї можна опосередковано уявити за багаточисельними відгуками та рецензіями на вирішення ним образу Клеопатри, особливо у сцені з покривалами, виразні засоби якої були запозичені з попереднього твору. Найбільш яскраву картину

втілення даного образу можна уявити за спогадами хореографа Б. Ніжинської, сестри видатного танцюриста та одного з балетмейстерів «Руських сезонів» В. Ніжинського. Вона згадувала: «Поява Клеопатри у храмі була дуже ефектною і театральною. Почет її очолював Верховний жрець. Вісім величезних чорних рабів заносили ноші, на яких стояло щось подібне до саркофагу. Занавіски по обидва боки саркофагу були розкритими та [крізь них — ? О.К.] проглядалася схожа на мумію фігура Клеопатри — Іди Рубінштейн. Клеопатру знімали з нош, і дівчата-рабині, розгорнувши дорогоцінні покривала, в які було загорнуто її тіло, розстеляли по сцені. Кольори покривал гармоніювали з кольорами декорацій. Зрештою серед покривал з'являлася висока напівоголена фігура Клеопатри. І. Рубінштейн була наділена вельми незвичною красою, вона була дуже худа, обриси її рук здавалися наче вигравіруваними різцем. У погляді сірих, видовжених гримом очей було щось зміїне. Тіло І. Рубінштейн, її обличчя та рухи покривав бірюзово-зелений грим, що підкреслював декоративність зовнішності артистки. Уся манера рухатися, усі жести були цілковито оригінальними та відповідали саме її фігурі. Можна сказати, що в образі Клеопатри І. Рубінштейн створила власний стиль руху» (Котихов, 2012, с. 97). Наприкінці ХХ століття прийом «обігрування» покривал рабинями був використаний режисером Г. Фрідріхом в інтерпретації танцю Саломеї з однойменної опери Р. Штрауса у виконанні Т. Стратос (1974).

Виступ І. Рубінштейн у «Клеопатрі» звів з розуму половину Парижа і навіть затьмарив тріумф А. Павлової та перевершив успіх Ф. Шаляпіна (Котихов, 2012). Вочевидь, причина цього феномену полягала зовсім не у блискучій манері виконання танцю І. Рубінштейн, а у тому приголомшливому враженні, який справив на глядача незвичний за формою синтез мистецтв у вирішенні образу головної героїні.

Пошуки нових пластично-хореографічних і пантомічних засобів виразності танцю Саломеї, що відбувалися у драмі та балеті майже по усьому світу, в цілому були успішними.

Завдяки означеним пошукам і експериментам на початку ХХ століття

з'явилося чимало нових хореографічних течій: сучасний, виразний, експресіоністичний, художній, ритмопластичний, гімнастичний танець тощо, умовно об'єднаних назвою «танець-модерн». Їх поєднувальними засадами стало заперечення класичного танцю як застарілого та неспроможного до вирішення сучасних тем і образів. Формування нової танцювальної системи відбувалося за різними напрямками:

- систематизацією рухів, поз, жестів за змістом, емоційним забарвленням, ритмом;
- можливістю імпровізаційного створення танцювального образу шляхом відтворення внутрішнього емоційного стану під впливом музики;
- можливістю створення танцювального образу шляхом застосування й «обігрування» зовнішніх засобів виразності: костюмів, декорацій, світла, всієї атмосфери вистави як арени для експериментів.

Під впливом експресіонізму здійснюються спроби розширення жанрової стилістики танцю з вирішенням широкого сюжетного діапазону: від похмурих, трагічних тем з орієнтацією на втілення потворного, жахливого, низького до тем гумористичних, ліричних, просвітлених із естетизацією комічного, прекрасного, високого.

Для вирішення означеної тематики до танцю активно залучаються сценічна пластика, пантоміма, віртуозна і трюкова техніка, запозичені зі спорту, цирку, естради. Подальший синтез танцю-модерн, віртуозно-трюкової техніки з традиційною системою класичного танцю, її різноманітним лексичним контентом сприяв створенню драматично насиченої мови танцю, її психологічної поглибленості, здатності передавати широкий спектр людських почуттів.

Злиття технік академічного балету і танцю-модерн сприяло успішній інтеграції новоутворення до оперно-театральної системи, яка і сьогодні базується на новаторських знахідках початку ХХ століття, творчо переосмислюючи і розвиваючи їх в умовах постмодерністської культури.

### **Висновки.**

1. Причиною звернення до теми Саломеї в умовах постмодерністської культури стала нова хвиля популярності експресіонізму, який позначився як один із найвпливовіших мистецьких напрямів порубіжжя XX-XXI століть.

2. Аналіз іконографії танцю Саломеї дозволяє визначити художню систему комунікації героїні з оточуючим середовищем, що проявляється в характерних відповідним емоціям позах, жестах, рухах, міміці на тлі концептуального сценографічного оформлення простору.

3. Характер інтерпретації танцю Саломеї в режисерській версії драми М. Рейнгардтом свідчить про започаткування німецької експресіоністичної гілки танцю-модерн, пов'язаної з поглибленою психологізацією образу героїні, естетизацією трагічного, жахливого, потворного.

4. Характер інтерпретації танцю Саломеї в режисерській версії драми Вс. Мейєрхольдом і хореографом М. Фокіним свідчить про органічний синтез пластично-пантомімічних, хореографічних засобів виразності при домінуючій ролі сценографічного оформлення, яке сформувало підґрунтя національного стилю модерну в театральному мистецтві під назвою «а ля рюс».

5. Новаторські знахідки М. Рейнгардта в аспекті поглиблення психологізації образу та експерименти Вс. Мейєрхольда й М. Фокіна у пошуку нового синтезу засобів виразності здійснили у подальшому великий вплив на характер інтерпретації танцю в опері Р. Штрауса «Саломея», основою лібрето якої стала драма О. Уайльда.

**Перспективи подальших розвідок...** Для подальшого дослідження означеної проблематики та з'ясування концепту архітекtonіки танцювальної сцени в опері Р. Штрауса «Саломея» доцільно зосередити увагу на співставленні контенту драми і лібрето твору; з'ясуванні особливостей танцювальних розваг стародавніх володарів; встановленні психологічних портретів головних персонажів, їх безпосереднього або опосередкованого впливу на інтерпретацію означеного фрагменту; на аналізі музичної драматургії сцени з визначенням характеру виконання танцю у кожній складовій його

композиційної побудови; на специфіці трактування твору доби модерну в умовах постмодерністської естетики. Означені аспекти будуть розглянуті в наступній статті, присвяченій архітектоніці танцю Саломеї в опері Р. Штрауса крізь призму історичної реконструкції подій.

**Список використаної літератури і джерел**

1. Гамкало, І.-Я. Д., 1992. Венедиктов Лев Миколайович. У кн.: А. В. Кудрицький, ред. *Митці України*. Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, с.109.
2. Гамкало, І.-Я. Д., 2014. Легенда оперного хору. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(25), сс.24–30.
3. Лetichevська, О. М., 2018. *Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова*. Київ: Музична Україна.
4. Птиця, К., 1976. Хор оперного театру. *Советская культура*, 27 июля.
5. Станішевський, Ю. О., 2002. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність*. Київ: Музична Україна.
6. Станішевський, Ю. О., 2012. *Національна опера України. 2001–2011*. Київ: Музична Україна.
7. Степанченко, Г., 2017. Незабутній маестро — Лев Венедиктов. *Українська музична газета*, 4(106), жовтень–грудень, с.9.
8. Тольба, В. С., 1986. Лев Николаевич Венедиктов. У кн.: В. С. Тольба. *Статьи, воспоминания*. Київ: Музична Україна, сс.67–69.
9. Черкашина-Губаренко, М., 2015. *Оперний театр в мінливому часопросторі*. Харків: Акта.

**References**

1. Hamkalo, I.-Ya. D., 1992. Venedyktov Lev Mykolaiovych. In: A. V. Kudrytskyi, ed. *Myttsi Ukrainy* [Artists of Ukraine]. Kyiv: Ukrainska entsyklopedia im. M. P. Bazana, p.109.
2. Hamkalo, I.-Ya. D., 2014. Lehenda opernoho horu [Legend of the opera choir]. *Chasopus Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(25), pp.24–30.
3. Letychevska, O. M., 2018. *Horove vykonavstvo v opernii vystavi: tvorchist L. M. Venedyktova* [Choral performance in an opera performance: works by LM Venedyktov]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
4. Ptitsya, K., 1976. Khor opernogo teatra [Opera House Choir]. *Sovetskaya kultura*, July 27.
5. Stanishevskiy, Yu. O., 2002. *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriiia i suchasnist* [Taras Shevchenko National academic opera and ballet theater of Ukraine: History and the present]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
6. Stanishevskiy, Yu. O., 2012. *Natsionalna opera Ukrainy. 2001–2011* [National Opera of Ukraine. 2001–2011]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
7. Stepanchenko, H., 2017. Nezabutnii maestro — Lev Venedyktov [Unforgettable maestro — Leo Venedyktov]. *Ukrainska muzychna hazeta*, 4(106), p.9.
8. Tol'ba, V. S., 1986. Lev Nikolaevich Venediktov. In: V. S. Tol'ba, ed. *Stat'i, vospominaniya* [Articles, memories]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.67–69.
9. Cherkashyna-Hubarenko, M., 2015. *Opernyi teatr v minlyvomu chasoprostori* [Opera House in the changing time-space]. Harkiv: Akta.

**OLENA KASYANOVA**

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

*Honored Artist of Ukraine, Candidate of Art Criticism,  
Professor at the Department of Opera Training and Music Producing  
at the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine  
(Kyiv, Ukraine)  
elenakasyanova2205@gmail.com*

**"DANCE OF THE SEVEN VEILS"  
BASED ON OSCAR WILDE'S DRAMA "SALOME"  
IN THE DIRECTOR'S INTERPRETATION OF THE MODERN ERA**

*The urgency to address to the theme of Salome in conditions of postmodern culture is considered. Some attempts are made to read anew and rethink it in the era of current information technology. Attention is paid to the peculiarities of the interpretation of the image of Salome and the "Dance of the Seven Veils" in the iconographic sources of the 12th – early 21st centuries through the prism of the aesthetics of certain era aimed to find artistic means of expression. An overview of the reflection of the event at the feast of Tetrarch Herod in the Gospel of Matthew and Mark. The content of the young princess's fateful dance, which led to irreparable tragic consequences — the beheading of John the Baptist. The necessity of using the concept of different branches of knowledge in order to establish a holistic picture of the development of events in this scene is proved. The sources that inspired O. Wilde to create the drama "Salome" are identified. The peculiarities of artistic interpretations of the image of the princess by the writer S. Mallarme and the artist G. Moreau are reflected in the article, in addition, the author showed the difference in the interpretation in the author's concept by O. Wilde. The stage version of "Salome" of 1902, directed by M. Reinhardt, is analyzed, the master's innovative approaches to the embodiment of dance are singled out against the background of the original scenography solution of M. Krause and L. Corinth, which became an aesthetic discovery in theatrical art of the modern era. Peculiarities of interpretation of Salome's dance based on O. Wilde's drama to O. Glazunov's music, with L. Bakst's decoration, M. Fokin's choreography, which continued modern experiments on the stage embodiment of the said work, are revealed. Priorities are set by dance director M. Fokin to work with iconographic sources, artistic design of the issue over the analysis of his musical drama. The results of the choreographer's search for new, relevant to the modern era, means of stage expression, their non-standard, bold combination to create an original version of the artistic and holistic spectacle are outlined. The influence of innovative discoveries of M. Reinhardt, V. Meyerhold and M. Fokin on further dance interpretations in R. Strauss's opera "Salome".*

**Keywords:** *Oscar Wilde, the drama "Salome", "Dance of the Seven Veils", modern directorial experiments, interpretation of dance.*

*Стаття надійшла до редакції 04.02.2021*