

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 793.3

АЛЬМЕИ РОССИЙСКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЫ И АЛЬМЕИ ВОСТОКА: ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ И ВЗАИМНОЕ ВЛИЯНИЕ

*Васильева А. Л., Барсова Н. С.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Российская Федерация.

Статья посвящена исследованию партий восточных танцовщиц в балетах классического наследия, представляющих танец так называемых альмей – профессиональных танцовщиц арабского Востока. Авторы прослеживают эволюцию образа альмей на российской балетной сцене XX века на материале ряда восточных танцев, устанавливая средства, с помощью которых балетмейстеры передавали «восточность» своей героини; обнаруживают обратное влияние балетных альмей на развитие восточного танца в арабском регионе.

Ключевые слова: альмея, русский балет, восточный танец, арабский танец, классический балет.

THE ALMEHS OF THE RUSSIAN BALLET SCENE AND THE REAL ALMEHS OF THE EAST: POINTS OF CONTACT AND MUTUAL INFLUENCE

*Vasilyeva A. L., Barsova N. S.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The research is devoted to short ballet choreographies representating the so-called almehs, professional dancers of Middle East. The authors trace the evolution of almehs' image at Russian ballet stage in the 20th century on the material of several short ballet choreographies searching for the choreographical means of "easterness" and back influence that ballet almehs could have on Middle Eastern dance traditions in the 20th century.

Keywords: almeh, Russian ballet, oriental dance, Arabian dance, classical ballet.

Европейская публика впервые узнала об альмеях (профессиональных танцовщицах арабского Востока) в последней трети XVIII века от французских путешественников по Египту и Сирии К.-Э. Савари [1] и К.-Ф. Шассбёфа, взявшего псевдоним «Вольней» [2]. Их сочинения, многократно переиздававшиеся, оказали определяющее влияние на формирование представлений европейцев о Востоке [3, с. 12–13]. В России наибольшую известность получила работа Вольней, которая была опубликована в русском переводе уже в 1791 году, всего через четыре года после первого французского издания [4; 5]. Савари и Вольней зафиксировали собственное арабское название для профессиональных танцовщиц Египта и Сирии в форме французского «almé»¹, что на русском языке было опубликовано как «альмея». Под этим названием обольстительный и шокирующий европейскую публику образ арабской танцовщицы, растиражированный многочисленными авторами реальных и вымышленных путешествий на Восток, обрел новую жизнь далеко за пределами своей исторической родины и стал одним из символов европейского искусства века ориентализма в Европе [6].

Ориентализм в Европе, исторически ограниченный эпохами романтизма и модернизма [7, с. 5–6], на балетной сцене получил необычайно долгую жизнь. И сегодня зритель может отправиться, например, в театр Ла Скала на балет Л. Манцотти «Эксельсиор», не сходящий со сцены с 1881 года, и увидеть «большое египетское балабиле – танец арабских жонглеров и танцовщиц» [8, с. 61] таким, каким впервые увидели его представители века ориентализма. Европейские хореографы, подобные Манцотти, стремясь, по завету Новерра, «уловить национальные различия и передать их в танце» [9, с. 132], создали своеобразный художественный памятник если не настоящим альмеям, то представлениям эпохи о них.

На российской балетной сцене, прошедшей отличный от европейского путь развития после Октябрьской революции 1917 года, век ориентализма в некотором роде затянулся до второй половины XX века. Актуальность восточной тематики для советских хореографов в 1930-е, 1950–80-е годы была связана с политической повесткой дня, частью которой являлось укрепление взаимоотношений между народами как внутри СССР, так и в дружественных арабских странах [10]. Благодаря этой особенной ситуации образ альмеи получил на российской балетной сцене специфическое развитие, а также повлиял на восточный танец в арабском регионе.

Представляется интересным проследить историческое развитие образа альмеи на материале восточных танцев в балетах классического наследия². При выборе предмета анализа авторы руководствовались следующим: во-первых, наличием аутентичных восточных элементов в хореографии, во-вторых,

¹ Ударение в этом арабском слове ставится на первом слоге.

² Авторы приняли решение сосредоточиться на отдельных балетных партиях, так как они представлены в балетоведческой литературе значительно скромнее, чем крупные балеты ориентальной тематики.

возможностью проследить прямое или опосредованное влияние данного образа на танцевальную культуру арабских стран. В результате отбора по указанным критериям сложился следующий список характерных танцев:

- танец альмеи из балета «Дон Кихот» А. А. Горского (1900);
- танец одалисок из балета «Шехерезада» М. М. Фокина (1910);
- партия Второй жены из балета «Бахчисарайский фонтан» Р. В. Захарова (1934);
- восточный танец из балета «Щелкунчик» В. И. Вайнонена (1934);
- иранский танец из балета «Девичья башня» Г. Г. Алмасзаде (1948);
- танец гадитанских дев и танец Египтянки из балета «Спартак» Л. В. Якобсона (1956).

Танец альмеи из балета «Дон Кихот» А. А. Горского (1900)

Александр Алексеевич Горский (1871–1924), балетмейстер-реформатор, в своей редакции балета «Дон Кихот» представил первый на русской балетной сцене танец альмеи, претендующий на некоторую аутентичность. «Насколько мне помнится, – писал в своих воспоминаниях А. В. Ширяев, – первым стал приближать свои характерные танцы к своеобразной этнографичности московский балетмейстер А. А. Горский... В картине “кабачка” танцуют две девочки, сидя на ковре. Ведь это настоящий танец альмей, перенесенный Горским на балетную сцену с улицы южного города» [11, с. 93].

Балет «Дон Кихот» Горского был поставлен на сцене Большого театра в Москве в 1900 году, но уже в 1902 году перенесен в Петербург на сцену Мариинского театра, где идет до сих пор. Танец альмеи Горского, сохранившийся только в редакции Мариинского театра, представляет собой вставной номер на музыку Дюрана и первоначально был поставлен на двух танцовщиц: А. В. Лопухов описывал его как «танец двух девушек на ковре, где заимствованные у восточных алмей монотонные движения руками самым причудливым образом сочетаются с балетной классикой» [12, с. 137]. Однако время и последующая редакция Нины Анисимовой привели к его сольному исполнению, каким он предстает перед современной петербургской публикой под названием «восточный танец» [13].

К моменту работы Горского о танце настоящих альмей на Востоке в России было известно довольно много, благодаря свидетельствам русских путешественников А. А. Рафаловича [14], В. А. Соллогуба [15], К. А. Скальковского [16], Ю. Н. Щербачева [17], В. М. Андреевского [18], В. Л. Кигна-Дедлова [19, 20, 21], Е. Е. Картавцова [22], Н. Н. Рейхельта [23], А. В. Елисеева [24] и В. В. Крестовского [25]. Национальному колориту балета способствовал не только интерес Горского к характерному танцу, но и участие в подготовке балета художников К. А. Коровина и А. Я. Головина, создавших декорации и костю-

мы к нему. Указанные художники были так или иначе погружены в восточную тематику: Коровин совершил длительное путешествие в Туркестан в 1898 году [26, с. 113–120], а Головин входил в кружок «Мир искусства», впоследствии сыгравший значительную роль в новаторской обработке восточных образов для театральных постановок антрепризы С. П. Дягилева [27].

Неизвестно, пользовался ли Горский свидетельствами русских путешественников о настоящих альмеях при подготовке постановки. До наших дней она дошла в редакции Анисимовой, отражающей некоторые характерные черты танца арабских танцовщиц. Альмея исполняет танец на целой стопе, изредка поднимаясь на полупальцы, не сходя с ковра, как и было свойственно танцовщицам Востока того времени [28]. Ее волосы заплетены в косы, что также коррелирует с традициями арабских исполнительниц [28]. Передана характерная мягкость движений рук и изгиба корпуса [28]. Точно переданы постановщиком и характерные обстоятельства исполнения танца альмей: танцовщицу выводит к гостям хозяин кабачка, она приглашена для их увеселения, перед представлением перед ногами исполнительницы расстилается ковер, сопровождает ее танцу музыкант с арабским ударным инструментом [28]. В первой части танца под томную музыку танцовщица любит себя своими красивыми гибкими руками, кистями подчеркивает овал лица, грудь, изгибы бедер, демонстрируя публике красоту своего тела. Вдруг в музыке появляются тревожные интонации, и альмея вспоминает, что она в неволе, умоляет отпустить, ее руки становятся крыльями птицы, которая рвется на свободу, но, подвластная музыке, которая вновь повторяет первую тему, возвращается к танцу для развлечения. На два заключительных аккорда она делает шаг вперед, полностью раскрывается перед зрителями, вскидывая руки в молитвенном порыве, но, испугавшись проявления своих чувств, закрывает лицо руками (так что остаются видны только глаза) и садится на ковер. «Островок задумчивой лирики среди бушующего моря всеобщего веселья», – такое определение дала этому танцу О. И. Розанова [29].

Эталонным считается исполнение восточного танца Аннэлиной Кашириной, которая придавала танцу «поэтическую содержательность..., заставляя поновому оценить совершенство полуобнаженного тела исполнительницы, выразительность ее рук, то певучих, то нервно трепещущих, одухотворенность пластики» [29].

Обращает на себя внимание тот факт, что костюм альмеи, состоящий из лифа, пояса и шароваров с юбкой предвосхитил профессиональный костюм египетских альмей под наименованием «бэдла», появившийся в Каире в 1920–30-е годы. Каирская бэдла, использующаяся египетскими танцовщицами и сегодня, также состоит из лифа, пояса и юбки и/или шаровар. Специалисты связывают появление бэдлы с популярностью продукции европейского кинематографа в Египте первой трети XX века [30, с. 147–164]. Присутствие этого костюма в танце альмеи Горского уже в 1900–1902 годах позволяет предло-

жить новую гипотезу происхождения бэдлы, а именно напрямую связать его с известным влиянием образов русского балета на европейское искусство начала XX века, включая кинематограф.

Взгляды Горского на сценическую репрезентацию восточного танца имели далеко идущие последствия на самом Востоке через деятельность его ученика, советского хореографа И. А. Моисеева, стоявшего у истоков египетского народного сценического танца и всей системы хореографического образования Египта, созданных при его активном участии в конце 1950–60-х годов [31]. Кроме того, в 1972 году балет «Дон Кихот» в редакции А. В. Кузнецова, основанный на хореографии Горского, впервые был поставлен на родине египетских альмей, в Каире. Постановка в исполнении Каирской балетной труппы, подготовленной советскими педагогами в рамках советско-египетского культурного сотрудничества [32, с. 66], была также показана в Москве в рамках Фестиваля египетской культуры и искусства [33, с. 166].

Танец одалисок из балета М. М. Фокина «Шехерезада» (1910)

«Я знаю, что не так танцуют на Востоке, не так живут, – признавался в воспоминаниях о своей постановке «Шехерезада» балетмейстер Михаил Михайлович Фокин (1880–1942). – После постановки балета я изучал настоящие восточные танцы. Но я ни за что не согласился бы переставить мои танцы на настоящие. Для них нужен был бы настоящий восточный оркестр. Под симфонический оркестр Римского-Корсакова они бы не подошли. Восток, хотя и основанный на настоящих арабских, персидских и индийских движениях, был все-таки Востоком вымышленным. Танцовщица с босыми ногами, танцующая, главным образом, руками и корпусом... как это было далеко от балетного Востока того времени» [34, с. 203–204].

Несмотря на условно-ориентальный характер танца, признаваемый самим автором-постановщиком, Фокин, тем не менее, предложил зрителю более аутентичную хореографию, чем мы видим в «Дон Кихоте». Одалиски Фокина танцуют в гареме для развлечения шаха и исполняют подлинные восточные движения не только руками и корпусом, но и бедрами: так, в хореографии отчетливо просматриваются такие элементы восточного танца, как выпад на одно бедро, твист³ и так называемая «восьмерка»⁴. Упомянутые элементы не составляют основу хореографии, как в восточном танце, однако их наличие свидетельствует о стремлении хореографа внести в балет колорит танца реальных альмей Востока. Кроме того, альмей Фокина танцуют группой, как это и было принято на Востоке на рубеже XIX–XX веков [28].

³ В современном восточном танце твистом называют резкое скручивание бедер относительно плеч, выполняемое как на месте, так на приставном шаге вперед, назад или в сторону.

⁴ «Восьмерка» – одно из базовых движений восточного танца, выполняемое бедрами по траектории восьмерки при неподвижности верхней части корпуса.

Немалую помощь в воссоздании колорита настоящего восточного танца оказал и главный художник-оформитель балета Л. С. Бакст, который, по воспоминаниям участников репетиций, не только создавал визуальное оформление «Шехерезады», но и показывал им характерные восточные движения в ходе подготовки премьеры. О настоящих альмеях Бакст знал не понаслышке. Во-первых, во второй половине 1890-х годов он совершил путешествие в Африку, посетил Каир [35, с. 39–40], где, как следует его из воспоминаний [36], видел и арабских танцовщиц⁵. Во-вторых, начиная со второй половины 1890-х годов Бакст несколько раз ездил учиться в Париж, в мастерскую Жана-Леона Жерома, а значит имел доступ к знаменитому египетскому архиву главного художника-ориенталиста того времени.

Жером совершил по меньшей мере семь рабочих путешествий в Египет в 1856–1881 годах, из которых привез тысячи эскизов и фотографий, включая фото местных альмей [37]. Картина Жерома «Танец альмеи» произвела скандал на парижских Салонах 1864 года: «Альмея господина Жерома безнаказанно танцует перед необъятной парижской публикой, перед нашими матерями, перед нашими сыновьями и нашими дочерьми этот танец чрева⁶, последнее слово разврата, – писала «Gazette des Beaux-Arts». – До сих пор господин Жером довольствовался тем, что заставлял краснеть женщин. К этому достижению он добавил еще одно: теперь он заставляет краснеть и мужчин» [39]. Бакст в своих эскизах египетских танцовщиц-альмей для балета «Шехерезада» очевидно вдохновлялся творчеством и громким успехом Жерома.

Из всех ориентальных балетных образов «альмеи» Фокина из балета «Шехерезада» в силу значительного международного резонанса постановки, наибольшее влияние на развитие восточного танца в арабском мире. Уже во второй половине 1920-х годов альмеи Каира танцевали во вдохновленных работами Бакста для «Шехерезады» костюмах «прямо из Парижа» [30], от ведущих модных домов Франции, попавших под очарование русского ориентализма [35], а одно из самых известных египетских межансе⁷ для восточного танца XX века носит имя этого балета и создано по мотивам главной мелодии сюиты Римского-Корсакова.

⁵ Это было нетрудно, так как во второй половине 1890-х годов в Каире существовал развитый развлекательный квартал Эзбекиейе, главным украшением которого были танцевальные программы местных артисток [30, с. 55–58].

⁶ В оригинале – *danse du ventre*. Именно после картины Жерома восточный танец, или танец альмей (в то время еще не имевший на Востоке специального наименования), обрел данное ложное название, а также его английский эквивалент *belly dance* (танец живота) [38].

⁷ Межансе – жанр арабской танцевальной музыки, сложившийся в Египте в 1930–40-е годы. Межансе, как правило, создается композитором по заказу конкретной танцовщицы и отражает именно ее индивидуальность. Самым близким аналогом межансе в западной музыке можно назвать увертюру.

Партия Второй жены из балета «Бахчисарайский фонтан» Р. В. Захарова (1934)

Партия Второй жены Гирея из балета «Бахчисарайский фонтан» Ростислава Владимировича Захарова (1907–1984), на первый взгляд, предстает развитием танца альмеи из «Дон Кихота». Но если альмея Горского – вставной номер, то Вторая жена у Захарова – это уже роль с выстроенной драматургией.

Первоначально партия называлась Черная жена: судя по сохранившимся фотографиям, артистка красила тело черной морилкой, надевала «африканский» парик и соответствующий костюм. Затем облик танцовщицы претерпел изменения и приблизился к традиционному представлению о восточной красавице. Верный традициям драмбалета Захаров стремился «дать каждому исполнителю точное и подробное задание, рассказать биографию и психологические особенности каждого образа» [40, с. 50]. Поэтому гарем Захарова отличается от гарема Фокина. Если в «Шехеразаде» обитательницы гарема представлены кордебалетом, то в «Бахчисарайском фонтане» почти у каждой артистки есть свои определенные мизансцены. Образ Второй жены получился таким: «красавица, считающая себя соперницей Заремы» [40, с. 50].

«Весь гарем воспитывался так, что главной целью их жизни стало завоевать любовь Гирея – быть его первой женой» [41, с. 270], поэтому, видя отвергнутую Зарему, Вторая жена пользуется моментом и «начинает свой танец, которым стремится привлечь внимание Гирея» [41, с. 53]. Расталкивая евнухов, преграждающих ей путь, она выбегает на середину сцены и начинает свою вариацию. Лексика танца основана на движениях классического танца, которые окрашены ориентальными *port de bras* и позами, оснащены перегибами и растяжками. Танцовщица использует все пространство сцены, двигаясь то вдоль авансцены, то по диагоналям как сверху вниз, так и снизу наверх. Такой рисунок обусловлен драматургией ее танца, все движения которого, по убеждению Захарова, должны быть рождены содержанием, «точной задачей каждого танцевального куска» [41, с. 270]. Вторая жена поочередно обращается то к Гирею, сидящему на тахте у первой кулисы мужской стороны, то к Зареме, ничком лежащей на своем ложе на противоположной стороне. В сторону Гирея она делает призывные жесты, принимает томные позы, демонстрируя красоту своего тела. При обращении к Зареме ее жесты и позы полны высокомерия и насмешки. В финале танца она, «осмелев, подходит к Гирею и даже обнимает его колени» [41, с. 53]. В современной версии Вторая жена ложится у ног хана и ее заключительный жест в сторону Заремы выражает уверенное превосходство.

Балетмейстер писал в воспоминаниях, что черпал вдохновение в иранском изобразительном искусстве, так как «Крымское ханство находилось под большим влиянием иранской культуры... Там же я почерпнул и рисунок женских гаремных танцев, позы и жесты» [42, с. 44]. Выбор данного источника является свидетельством хореографической прозорливости Захарова. Действительно,

женский профессиональный танец в том виде, в котором он бытовал в гаремах Востока к моменту формирования Крымского ханства, сложился под значительным влиянием иранской придворной культуры эпохи Сасанидов. Арабы, завоевав Сасанидскую империю, переняли блестящие придворные обычаи завоеванной страны, включая музыкально-танцевальное искусство, а бывшая сасанидская знать несколько веков осуществляла фактическое управление арабским халифатом [43]. Османская империя, вассалом которой являлось Крымское ханство, в свою очередь, во многом переняла обычаи арабского халифата. Иранский след прослеживается даже в названиях, которые на Востоке давали танцовщицам: так, египетские документы XVII века фиксируют слово «джанкийя» [44, с. 119], восходящее к персидскому «джанк», которым в Османской империи называли определенный вид арфы, сопровождавший танцевальные представления. Неслучайно в XIX веке египетские альмеи в османском Египте верили, что их предки происходят из иранской семьи Бармакидов (визирей легендарного халифа Харуна ар-Рашида, героев сказок «1001 ночи») [45, с. 300].

Вскоре после постановки «Бахчисарайского фонтана» у Захарова появилась возможность познакомиться с танцем современного Востока. С 1947 года он возглавлял советскую делегацию на Всемирных фестивалях молодежи и студенчества [46, с. 3–27, 179–226], в которых принимали участие и танцовщики из Египта. Так, в 1955 году в Варшаве самодеятельный коллектив Каирского Института физической культуры и спорта исполнил «египетский танец с кувшинами», который был методически зафиксирован в советском учебном пособии [47]. В 1957 году Захаров, выступая режиссером заключительного концерта VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве [42], стал свидетелем выступления современной египетской альмеи Наимы Акеф [48]. Кроме того, Захаров основал кафедру хореографии в ГИТИСе, на которой обучались и защищали диссертации по танцу родных стран аспиранты из многих регионов Востока. С учетом сказанного представляется интересным в перспективе провести сравнительный анализ редакций балета «Бахчисарайский фонтан», выполненных Захаровым в разные годы после 1947 года.

Следует также отметить, что в 1966 году балет «Бахчисарайский фонтан» Захарова был поставлен в Египте Каирской балетной труппой, подготовленной советскими хореографами в рамках советско-египетского сотрудничества [32, с. 77]. Премьера стала крупным международным событием в присутствии президента Египта Г. А. Насера и министра культуры СССР Е. А. Фурцевой, так как «Бахчисарайский фонтан» «явился первой постановкой классического балета не только в Египте, но и на всем африканском континенте» [49, с. 122]. Сегодня «Бахчисарайский фонтан» в исполнении Каирской балетной труппы является знаковой постановкой для египетского классического балета; постоянно демонстрируется по египетскому телевидению. Благодаря балету восточные образы Захарова стали достоянием и восточной культуры.

Восточный танец из балета «Щелкунчик» В. И. Вайнонена (1934)

Восточный танец (также его называют Арабским или «Кофе») в балете Василия Ивановича Вайнонена (1901–1964) «Щелкунчик» является одним из танцев характерного дивертисмента заключительного акта, который исполняют пять танцовщиц – солистка и четыре девушки. В основе музыки – грузинская колыбельная. Номер продолжил традицию изображения танца альмей на российской балетной сцене, где ориентальность выражается в основном пластикой рук и характерным изгибом корпуса.

Современник премьеры, характерный танцовщик и балетмейстер А. А. Андреев писал, что в «Щелкунчике» Вайнонена «традиции характерного жанра не просто сохранялись, а получали свое развитие» [50, с. 55]. В основе хореографии восточного танца – движения классического танца, «но окраска их свидетельствовала о новом подходе к освоению фольклора. Классические па трансформировались более смело, а положения рук обогащались приемами, типичными для хореографической культуры Востока» [50, с. 55]. По воспоминаниям артиста, Вайнонен ставил этот танец исходя из индивидуальности первой солистки Нины Стуколкиной. Отличительными чертами ее исполнительского мастерства были: «четкость танцевального рисунка, умение передать особенности национального колорита, что в данном случае особенно важно, искусство владеть всеми эмоциональными оттенками пластики, включая тонкую вязь полутонов» [50, с. 56]. Выступление Стуколкиной имело успех.

Танец изобилует оригинальными элементами. Среди них «молитва» – опускание на колени со вскинутыми вверх руками, затем низкий наклон корпуса и последующий плавный подъем на полупальцы со скрещенными на груди руками. Необычным движением выглядит повторяющееся в финале глубокое plié по VI позиции с отставленным бедром, исполняя которое необходимо сохранять равновесие. Своеобразны движения рук – игра с платком и легкие постукивания пальцами, имитирующие игру на цимбалах как аккомпанемент танцу.

Новым для балетной сцены стало исполнение танца с платками, что действительно было характерно для арабского танца, начиная со средних веков, о чем свидетельствуют сохранившиеся изображения [51]. Взмахи платками сохраняли свою актуальность в танце реальных альмей вплоть до начала XX века, о чем свидетельствуют описания программ восточных павильонов европейских и американских Всемирных выставок [52]. Сохранилась и документальная кинохроника Люмьеров 1896 года с Женевской выставки, запечатлевшая египетских альмей, одна из которых танцует с платками [53]. Однако уже в 1910–20-е годы данный аксессуар для танца в среде арабских танцовщиц вышел из моды [30, с. 92–93].

В 1980-е годы один из государственных ансамблей Египта, Ансамбль народного танца Редя, представил программу, вдохновленную средневековой арабско-андалузской музыкой, хореография которой являлась фантазией на тему сред-

невекового арабского дворцового танца. Один из представленных танцев был исполнен с платками, и в целом данная программа вызывает в памяти образ восточного танца из «Щелкунчика» Вайнонена. Хотя Махмуд Реда, создатель и главный балетмейстер Ансамбля народного танца Реда, не упоминает «Щелкунчика» Вайнонена в числе источников вдохновения, исключить такую вероятность нельзя, так как в рамках советско-египетского культурного сотрудничества советские артисты исполняли этот балет на сцене Каирского театра оперы и балета множество раз, начиная с 1960-х годов, а Махмуд Реда и солисты его ансамбля были завсегдатаями театра [54].

Иранский танец из балета «Девичья башня» Г. Г. Алмасзаде (1948)

Подлинно восточным характером обладают альмеи в иранском танце из балета «Девичья башня» в редакции Гамэр Гаджи Ага кызы Алмасзаде (1915–2006), осуществленной в Баку 1948 году. Этот танец мог вписаться как в любой арабский фильм 1940-х годов, так и в программу любого арабского мюзик-холла того времени в Каире, Дамаске, Бейруте или Багдаде. Алмасзаде удалось сохранить аутентичность сценографии, внешнего облика восточных танцовщиц и комплекса характерных движений. Наряду с движениями рук и корпуса впервые на балетной сцене исполнены крупные акценты бедрами и даже так называемое «шимми»⁸. В целом эстетика иранского танца Алмасзаде соответствует настоящему восточному танцу так называемого Золотого века в арабском регионе.

Танец является частью дивертисмента, в котором представлены грузинский, армянский, узбекский и иранский танцы, то есть танцы народов, испытавших значительное влияние сначала иранской, а затем и арабской культур. В полном соответствии с исторической правдой гости танцуют во дворце хана на свадебном празднике.

Высокая степень аутентичности иранского танца 1948 года интригует. Ведь широкое культурное сотрудничество Советского Союза со странами Ближнего Востока и поездки туда советских хореографов начнутся только в середине 1950-х годов [10]. И Алмасзаде также примет участие в этом масштабном сотрудничестве в 1970–1972 годах, когда будет создавать Иракский ансамбль народного танца в Багдаде по приглашению Министерства культуры Ирака [55]. Тогда у нее появится возможность посетить арабский мюзик-холл в Багдаде и убедиться, что ее иранский танец 1948 года представляет собой не что иное, как межжансе – жанр восточного танца, сложившийся в арабских развлекательных заведениях первой половины XX века. Но какими источниками балетмейстер могла пользоваться в 1948 году?

⁸ Шимми – вибрационные движения восточного танца, выполняемые как плечами, так и бедрами.

Известно, что Алмасзаде не планировала обращаться к арабским источникам. Она хотела создать азербайджанский балет и черпала вдохновение в народных танцах Азербайджана, с которыми была хорошо знакома, так как в 1937–38 годах, сразу после окончания Ленинградского балетного училища, участвовала в создании Азербайджанского ансамбля народного танца, для чего в составе группы специалистов совершила несколько экспедиций в разные районы страны для фиксации народных танцевальных традиций [55]. Не вызывает сомнений, что в числе прочих исследователи видели и танцы так называемых шемахинских баядерок южных районов Азербайджана – профессиональных танцовщиц, которые, как и арабские альмеи, традиционно работали на свадьбах вплоть до первой трети XX века [56].

Танец шемахинских баядерок хорошо описан в русской литературе путешествий XIX века, а также запечатлен в серии картин художника и дипломата Г. Г. Гагарина 1840-х годов [56]. Описания танца шемахинских баядерок, а также их внешнего облика свидетельствуют о том, что у танца альмей арабского Ближнего Востока вплоть до первой трети XX века существовал ближайший родственник в Азербайджане. Неудивительно, что Алмасзаде, вдохновлявшаяся азербайджанскими танцевальными традициями, удалось создать столь аутентичный восточный танец, который приняли бы за родной и в арабских странах.

Иранский танец Алмасзаде заставляет задуматься о глубоком историческом родстве национальных танцев значительного региона, в который входят даже такие географически далекие друг от друга страны, как Египет и Азербайджан.

Танец гадитанских дев и танец Египтянки из балета «Спартак» Л. В. Якобсона (1956)

Танец гадитанских дев из балета Леонида Вениаминовича Якобсона (1904–1975) «Спартак» 1956 года – танец профессиональных танцовщиц, развлекающих патрициев на пиру Красса. Сцена выстроена в форме дивертисмента: танец менад, этрусский, гадитанки. Чувственный, но сдержанный поначалу танец постепенно перерастает в вакханалию, становясь кульминацией всей картины.

Вот какое описание дает ему сам балетмейстер: «Поочередно выходя на сцену и постепенно заполняя ее по кругу, покрытые с головы до ног прозрачными вуалями, они – как святые девы – в молитвенной симфонии танца рук возносились к неведомому богу <...> Но вот с развитием музыки нечто земное начинало проявляться в их движениях... шаг за шагом пробуждалось чувство земного наслаждения... И вот уже экстаз; женщины, рожденные для любви, в движениях гибкого стана, как склоненные бурей тонкие пальмы, в резких бросках и страстных порывах рук звали к любви...» [57, с. 83–84].

По признанию балетмейстера хореография этого танца следовала за музыкой, и образ гадитанки получился «некоей смесью боттичеллиевской Венеры с гу-

стыми красками эротической природы испанского Кадикса» [57, с. 83–84]. Техника танца насыщена – движения исполняются практически на каждую ноту, графика поз типично «якобсоновская»: невыворотные положения стоп, завернутые бедра.

Вдохновенный, по признанию самого балетмейстера, античной пластикой [57, с. 73] и решенный, по меткому замечанию Ф. В. Лопухова, «как испано-мавританский с замкнуто-страстными, восточными движениями и позами при большой работе рук» [57, с. 118] танец гадитанских дев обнаруживает много общего с танцем настоящих каирских альмей 1930–40-х годов, начиная от общей эстетики образа и костюма и заканчивая характерными движениями рук, корпуса и бедер. Предположить знакомство каирских танцовщиц данного периода с балетом, поставленным только в 1956 году, невозможно. Предположить знакомство Якобсона с эволюцией восточного танца в Каире 1930–40-х годов также невозможно, поскольку первые сведения о современном танцевальном искусстве арабских стран начали поступать в Советский Союз только после 1957 года [31]. В связи с этим остается лишь предположить, что Якобсон в танце гадитанских дев гениально уловил естественный путь развития восточного танца.

Действительно, танец альмей сформировался в арабском регионе на основе предшествующих танцевальных традиций. Самое раннее изображение, коррелирующее с характерными движениями и позициями танца альмей, относится к древнеегипетской культуре IV тыс. до н. э. [58]. Древнеегипетская танцевальная традиция, вобравшая в себя также элементы ливийской, нубийской, ассирийской и азиатской культур [59], получила широчайшее распространение в эпоху греко-римского владычества [60]. Об этом свидетельствует и тот факт, что античные описания танца знаменитых «девушек Гадеса»⁹, города, находящегося на территории современной испанской Андалусии, совпадают с описаниями танца египетских артисток того же времени [60]. Вторично восточный танец проник в Испанию в эпоху арабских завоеваний, оставив свой след в искусстве фламенко [61]. Поэтому нет ничего удивительного в том, что и античные, и испанские мотивы органично проявились в восточном танце в каирских условиях 1930–40-х годов, когда он оказался на одной сцене с балетом и испанскими танцами [30].

Возвращаясь к танцу гадитанских дев из балета «Спартак» Якобсона, можно сделать вывод, что он, несомненно, оказал и прямое влияние на восточный танец в арабских странах после 1957 года, когда в рамках VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов этот балет посмотрела египетская делегация, в составе которой были будущий хореограф Ансамбля народного танца Реды Махмуд Реда и выдающаяся египетская танцовщица восточного направления Наима Акеф. Кроме того, известно, что «Спартак» Якобсона неоднократно и с большим успехом шел на сцене Каирского театра оперы и балета в рамках советско-египетского культурного сотрудничества в 1960–80-х годах.

⁹ В современной Испании это город Кадис.

Говоря о «Спартаке» Якобсона, нельзя обойти вниманием также танец Египтянки в просцениуме «Рынок рабов». Он сюжетен, как и танец Второй жены, является неотъемлемой частью драматургии, передает содержание. Египетская девушка, одетая в аутентичный древнеегипетский костюм, танцует на ковре среди торговцев и патрициев-покупателей, что вполне соответствует исторической правде времен римского владычества в Египте [60]. Ее танец – монолог, в котором она передает свои чувства: тоску по родине, отчаяние рабского положения и горе расставания с матерью.

Танцовщица бросает испуганные взгляды по сторонам, то тянется к матери, заламывает за голову руки в отчаянии, то принимает позу сфинкса, подчеркивая свое происхождение. В отчаянии обращается она за защитой к змее – земному воплощению богини Уаджит, покровительницы Нижнего Египта. В конце танца она пугается сидящего патриция и бросается к матери. Торговец замахивается плетью и заставляет ее продолжать танец, но патриций уже купил ее, бросив деньги торговцу. Финалом являются последние объятия девушки с матерью, от которой ее уводит служанка.

«Этот танец поставлен Якобсоном почти так же “по-египетски”, как “по-цыгански” поставлен Голейзовским “Цыганский танец”... в этом номере нет этнографии, но есть цыганский дух», – полагал Лопухов [62, с. 326]. Тем не менее в хореографии отчетливо заметны аллюзии на известные предметы древнеегипетского искусства – такие как туалетная ложечка из Фаюма времен XVIII династии [63, с. 54–55]. Из движений восточного танца в хореографии представлены некоторые движения рук. Интересно, что для передачи чувства страха хореограф использовал мелкую дрожь живота и ритмичное дрожание коленей, похожие на вибрационные элементы восточного танца, называемые шимми, а некоторые позы Египтянки роднят ее танец с аутентичным танцем египетских танцовщиц 1950–60-х, что неудивительно, учитывая постоянные гастроли «Спартака» в Египте в указанный период времени.

Выводы

Восточные танцы в балетах классического наследия выполняют различные функции: вносят экзотическую окраску в спектакль (танец альмеи в «Дон Кихоте»), подчеркивают национальную обстановку (танец одалисок в «Шехерезаде», партия Второй жены в «Бахчисарайском фонтане»), являются частью разнохарактерного дивертисмента (восточный в «Щелкунчике», иранский в «Девичьей башне», танец гадитанских дев в «Спартаке»), несут сюжетную нагрузку и развивают действие (танец Египтянки в «Спартаке», партия Второй жены в «Бахчисарайском фонтане»). Почти все перечисленные танцы предназначены для развлечения публики, обнаруживают сходство с аутентичным танцем альмей.

Рассмотренные в статье партии восточных танцовщиц являются яркими примерами тесной взаимосвязи русского классического балета и восточного танцевального

искусства XX века, а также свидетельствуют о плодотворности их контактов. Примеры опровергают общепринятое мнение, что ориентальные танцы имеют крайне мало общего с этнографическими первоисточниками.

Хореография отечественных балетмейстеров, вобрав в себя черты реального танца альмей из доступных им источников, прямо или косвенно оказала значительное влияние на развитие искусства восточного танца в арабском регионе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Savary C.-E. Lettres sur l'Égypte, où l'on offre le parallèle des mœurs anciennes et modernes de ses habitants, où l'on décrit l'état, le commerce, l'agriculture, le gouvernement du pays et la descente de St. Louis à Damiette, tirée de Joinville et des auteurs arabes, avec des cartes géographiques. 3 vol. Paris: Onfroi, 1785–86. 551 p.*
2. *Volney C.-F. Voyage en Syrie et en Égypte, pendant les années 1783, 1784 et 1785 : avec deux cartes géographiques & deux planches gravées, représentant les ruines du Temple du Soleil à Balbek, & celles de la ville de Palmyre dans le Désert de Syrie. 2 vol. Paris: Volland, 1787. 457 p.*
3. *Прусская Е. А. Французская экспедиция в Египет 1798–1801 гг.: взаимное влияние двух цивилизаций. М.: РОССПЭН, 2016. 183 с.*
4. *Вольней К. Ф. Путешествие Волнея в Сирию и Египет, бывшее в 1783, 1784 и 1785 годах. Ч. 1. СПб.: Тип. Ф. Гиппиуса, 1791. 610 с.*
5. *Вольней К. Ф. Путешествие Волнея в Сирию и Египет, бывшее в 1783, 1784 и 1785 годах. Ч. 2. СПб.: Тип. при Театре, у Х. Клаудиа, 1793. 682 с.*
6. *Чистякова Э. Э. Влияние восточной эстетики на европейскую художественную культуру XVIII–XX вв. // Четвертые востоковедные чтения памяти О. О. Розенберга. Доклады, статьи, публикации документов. СПб.: ИВР РАН, 2011. С. 143–153.*
7. *Тольц В. «Собственный Восток России»: политика идентичности и востоковедение в позднеимперский и раннесоветский период. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 336 с.*
8. *Никифорова Л. В., Никифорова Н. В., Васильева А. Л. Итальянский балет-феерия и «технологическое возвышенное». Реабилитация «Эксельсиора» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 52–66.*
9. *Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Эпоха Новерра. СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. 320 с.*
10. *Барсова Н. С., Подъячев К. В. Участие советских специалистов в создании египетской национальной хореографической школы как проявление культурной восприимчивости // Вестник Института социологии. 2023. Т. 14. № 2. С. 149–173.*

11. *Ширяев А. В.* Воспоминания. Статьи. Материалы. СПб: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2018. 208 с.
12. Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. Е. Суриц, Е. Белова. СПб: Дмитрий Буланин, 2000. 200 с.
13. *Макарова О.* «Дон Кихот» // Мариинский театр [Электронный ресурс]. URL: https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/petipa200/don_quixote_petipa/ (дата обращения: 08.01.2025).
14. *Рафалович А. А.* Путешествие по Нижнему Египту и внутренним областям дельты. СПб.: Тип. Я. Трея, 1850. 433 с.
15. *Соллогуб В. А.* Новый Египет. СПб.: Тип. Скарятин, 1871. 164 с.
16. *Скальковский К.* Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии 1869–1972. СПб.: Тип. тов. «Общественная польза», 1873. 323 с.
17. *Щербачев Ю. Н.* Поездка в Египет. Из Константинополя в Каир. По Нилу и на Суэцком канале. М.: Университетская тип. (М. Катков), 1883. 371 с.
18. *Андреевский В.* Египет. Александрия, Каир, его окрестности, Саккара и берега Нила до первых порогов. Описание путешествия в 1880–81 году. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1884. 471 с.
19. *Дедлов В. Л.* Из далека. Письма с пути. Из «Книжек Недели». СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1887. 428 с.
20. *Дедлов (Кигн В. Л.)* Приключения и впечатления в Италии и Египте. Заметки о Турции. СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1887. 482 с.
21. *Дедлов В.* Франко-русские впечатления: письма с Парижской выставки В. Дедлова. СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1890. 210 с.
22. *Картавцов Е. Э.* По Египту и Палестине. Путевые заметки. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1896. 250 с.
23. *Рейхельт Н. Н. (Лендер).* Египет и Палестина. Очерки и картинки. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1893. 192 с.
24. *Елисеев А. В.* По белу свету. Путешествия по трем частям Старого Света. М.: Эксмо, 2017. 448 с.
25. *Крестовский В. В.* В дальних водах и странах // *Крестовский В. В.* Собрание сочинений Всеволода Владимировича Крестовского: в 8 т. Т. 6. СПб.: Изд. тов. «Общественная польза», 1899. 507 с.
26. *Нефедова О.* Век российского ориентализма // Взгляд на Восток в российском изобразительном искусстве XIX–XXI веков. М.: Медина, 2003. С. 26–122.
27. *Бочкарева О. В.* Проблема диалога «Восток–Запад» в антрепризе С. П. Дягилева // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 3. С. 219–224.
28. *Барсова Н. С.* Египетские танцовщицы-альмеи в русской дореволюционной литературе путешествий // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 5. С. 6–30.

29. Розанова О. И. Талант и мастерство (Солистка балета Аннелина Каширина) // Театральный Ленинград. 1988. № 16.
30. Ward H. D. Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqs Sharqi Revolution, 1890–1930. Jefferson: McFarland&Company, 2018. 214 p.
31. Барсова Н. С. Москва – Каир. Египетский народный сценический танец: наследие советских хореографов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 10–36.
32. Афифи А. О. Некоторые проблемы формирования педагогического и исполнительского мастерства школы классического танца АРЕ: дис. ... канд. иск. М. 1979. 160 с.
33. Гришина Е. Искусство Египта. // Театр. 1973. № 3. С. 164–168.
34. Фокин М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. М.; СПб.: Издательские технологии/ Пальмира, 2023. 403 с.
35. Гольнец С. В. Лев Самойлович Бакст. М.: БуксМАрт, 2017. 408 с.
36. Бакст Л. Серов и я в Греции. Берлин: Слово, 1923. 59 с.
37. Parry J. Orientalist Lives: Western Artists in the Middle East (1830–1920). Cairo-New York: The American University in Cairo Press, 2018. 294 p.
38. Hawthorn A. Middle Eastern Dance and What We Call It // Dance Research Journal. 2019. Vol. 37. № 1. P. 1–17.
39. Lagrange L. Le Salon de 1864 // Gazette des Beaux-Arts. 1864. Vol. 16. P. 529.
40. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева: сб. ст. Л.: Госмузиздат, 1962. 59 с.
41. Захаров Р. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. 430 с.
42. Захаров Р. Слово о танце. М.: Молодая гвардия, 1977. 158 с.
43. Беляев Е. А. Арабы, ислам и арабский халифат в Раннее Средневековье. М.: Наука, 1965. 280 с.
44. Al-Sayyid Marsot A. L. Women and Men in Late Eighteenth-Century Egypt. Austin: University of Texas Press, 1995. 199 p.
45. Лэйн Э. У. Нравы и обычаи египтян в первой половине XIX века. М.: Наука, 1982. 436 с.
46. Ивашинев В. И., Ильина К. В. Ростислав Захаров: Жизнь в танце. М.: Советская Россия, 1982. 240 с.
47. Богаткова П. Н. Танцы разных народов. М.: Молодая гвардия, 1958. 279 с.
48. Программы концертов лауреатов VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов и Всесоюзного фестиваля в Москве. На русском и английском языках // РГАЛИ. Ф. 993. Оп. 3. Ед. хр. 58. Л. 6 об.
49. Землемеров В. ОАР: Рождение классического балета // Советская музыка. 1968. № 10. С. 120–124.
50. Андреев А. А. Дуэт. Балет и время. СПб.: Лань, Планета музыки, 2019. 392 с.
51. Bloot J. M. Painting in the Fatimid Period: A Reconsideration // JRAS. 2022. № 3. P. 1–13.
52. Ormos I. Cairo in Chicago: Cairo Street at World's Columbian Exposition of 1893. Cairo: Institut Français d'archéologie Orientale, 2021. 448 p.

53. Danse égyptienne // L'œuvre cinématographique des frères Lumière [Электронный ресурс]. URL: <https://catalogue-lumiere.com/danse-egyptienne/> (дата обращения 14.04.2024).
54. *Fahmy F.* Farida: A memoir. M. Drouat, 2024. 202 p.
55. *Almaszade G.* My Life as Azerbaijan's First Ballerina // Azerbaijan International. 2002. № 10.3. P. 56–59.
56. *Гасанов К.* К вопросу об азербайджанской народной хореографии: дисс.... канд. иск. Баку: Институт архитектуры и искусства Академии наук Азербайджанской ССР, 1973. 230 с.
57. *Звездочкин В. А.* Творчество Леонида Якобсона. СПб.: СПбГУП, 2007. 224 с.
58. Female Figure // Brooklyn Museum website [Электронный ресурс]. URL: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4225> (дата обращения: 31.08.2023).
59. *Spencer P.* Dance in Ancient Egypt // Near Eastern Archaeology. 2003. Vol. 66. № 3. P. 111–121.
60. *Vesterinen M.* Dancing and Professional Dancers in Roman Egypt. Helsinki: Yliopistopaino, 2007. 228 p.
61. *Магон С. А.* Фламенко: история, жанр, концептосфера: дисс.... канд. иск. Нижний Новгород. 2019. 234 с.
62. *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 367 с.
63. Египетский музей. М.: Комсомольская правда, 2011. 95 с.

REFERENCES

1. *Savary C.-E.* Lettres sur l'Égypte, où l'on offre le parallèle des mœurs anciennes et modernes de ses habitants, où l'on décrit l'état, le commerce, l'agriculture, le gouvernement du pays et la descente de St. Louis à Damiette, tirée de Joinville et des auteurs arabes, avec des cartes géographiques. 3 vol. Paris: Onfroi, 1785–86. 551 p.
2. *Volney C.-F.* Voyage en Syrie et en Égypte, pendant les années 1783, 1784 et 1785 : avec deux cartes géographiques & deux planches gravées, représentant les ruines du Temple du Soleil à Balbek, & celles de la ville de Palmyre dans le Désert de Syrie. 2 vol. Paris: Volland, 1787. 457 p.
3. *Prusskaya E. A.* Francuzskaya ekspediciya v Egipet 1798–1801 gg.: vzaimnoe vliyanie dvuh civilizacij. M.: ROSSPEN, 2016. 183 s.
4. *Vol'nej K. F.* Puteshestvie Volneya v Siriyu i Egipet, byvshee v 1783, 1784 i 1785 godah. Ch. 1. SPb.: Tip. F. Gippiusa, 1791. 610 s.
5. *Vol'nej K. F.* Puteshestvie Volneya v Siriyu i Egipet, byvshee v 1783, 1784 i 1785 godah. Ch. 2. SPb.: Tip. pri Teatre, u H. Klaudia, 1793. 682 s.
6. *Chistyakova E. E.* Vliyanie vostochnoj estetiki na evropejskuyu hudozhestvennuyu kul'turu XVIII–XX vv. // Chetvertye vostokovednye chteniya pamyati O. O. Rozenberga. Doklady, stat'i, publikacii dokumentov. SPb.: IVR RAN, 2011. S. 143–153.

7. Tol'c V. «Sobstvennyj Vostok Rossii»: politika identichnosti i vostokovedenie v pozdneimperskij i rannesovetskij period. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. 336 s.
8. Nikiforova L. V., Nikiforova N. V., Vasil'eva A. L. Ital'yanskij balet-feeriya i «tekhnologicheskoe vozvyshennoe». Reabilitaciya «Eksel'siora» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 3 (50). S. 52–66.
9. Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletnyj teatr: Oчерki istorii. Epoha Noverra. SPb.: Lan'-Planeta muzyki, 2008. 320 s.
10. Barsova N. S., Pod"yachev K. V. Uchastie sovetskikh specialistov v sozdanii egipetskoj nacional'noj horeograficheskoy shkoly kak proyavlenie kul'turnoj vospriimchivosti // Vestnik Instituta sociologii. 2023. T. 14. № 2. С. 149–173.
11. Shiryayev A. V. Vospominaniya. Stat'i. Materialy. SPb: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. 208 s.
12. Baletmeyster A. A. Gorskij. Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. E. Suric, E. Belova. SPb: Dmitrij Bulanin, 2000. 200 s.
13. Makarova O. «Don Kihot» // Mariinskij teatr [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/petipa200/don_quixote_petipa/ (data obrashcheniya: 08.01.2025).
14. Rafalovich A. A. Puteshestvie po Nizhnemu Egiptu i vnutrennim oblastyam del'ty. SPb.: Tip. Ya. Treya, 1850. 433 s.
15. Sollogub V. A. Novyj Egipet. SPb.: Tip. Skaryatina, 1871. 164 s.
16. Skal'kovskij K. Putevye vpechatleniya v Ispanii, Egipte, Aravii i Indii 1869–1972. SPb.: Tip. tov. «Obshchestvennaya pol'za», 1873. 323 s.
17. Shcherbachev Yu. N. Poezdka v Egipet. Iz Konstantinopolya v Kair. Po Nilu i na Sueckom kanale. M.: Universitetskaya tip. (M. Katkov), 1883. 371 s.
18. Andreevskij V. Egipet. Aleksandriya, Kair, ego okrestnosti, Sakkara i berega Nila do pervyh porogov. Opisanie puteshestviya v 1880–81 godu. SPb.: Tip. M. M. Stasyulevicha, 1884. 471 s.
19. Dedlov V. L. Iz daleka. Pis'ma s puti. Iz «Knizhek Nedeli». SPb.: Tip. N. A. Lebedeva, 1887. 428 s.
20. Dedlov (Kign V. L.) Priklyucheniya i vpechatleniya v Italii i Egipte. Zametki o Turcii. SPb.: Tip. N. A. Lebedeva, 1887. 482 s.
21. Dedlov V. Franko-russkie vpechatleniya: pis'ma s Parizhskoj vystavki V. Dedlova. SPb.: Tip. N. A. Lebedeva, 1890. 210 s.
22. Kartavcov E. E. Po Egiptu i Palestine. Putevye zametki. SPb.: Tip. M. M. Stasyulevicha, 1896. 250 s.
23. Rejhel't N. N. (Lender). Egipet i Palestina. Oчерki i kartinki. SPb.: Tip. A. S. Suvorina, 1893. 192 s.
24. Eliseev A. V. Po belu svetu. Puteshestviya po trem chastyam Starogo Sveta. M.: Eksmo, 2017. 448 s.
25. Krestovskij V. V. V dal'nih vodah i stranah // Krestovskij V. V. Sobranie sochinenij Vsevoloda Vladimirovicha Krestovskogo: v 8 t. T. 6. SPb.: Izd. tov. «Obshchestvennaya pol'za», 1899. 507 s.

26. *Nefedova O.* Vek rossijskogo orientalizma // *Vzglyad na Vostok v rossijskom izobrazitel'nom iskusstve XIX–XXI vekov.* M.: Medina, 2003. S. 26–122.
27. *Bochkareva O. V.* Problema dialoga «Vostok–Zapad» v antreprize S. P. Dyagileva // *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik.* 2018. № 3. S. 219–224.
28. *Barsova N. S.* Egipetskie tancovshchicy-al'mei v russkoj dorevolucionnoj literature puteshestvij // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2022. № 5. S. 6–30.
29. *Rozanova O. I.* Talant i masterstvo (Solistka baleta Annelina Kashirina) // *Teatral'nyj Leningrad.* 1988. № 16.
30. *Ward H. D.* Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqs Sharqi Revolution, 1890–1930. Jefferson: McFarland&Company, 2018. 214 p.
31. *Barsova N. S.* Moskva – Kair. Egipetskij narodnyj scenicheskij tanec: nasledie sovetskikh horeografov // *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka.* 2023. № 3. S. 10–36.
32. *Afifi A. O.* Nekotorye problemy formirovaniya pedagogicheskogo i ispolnitel'skogo masterstva shkoly klassicheskogo tanca ARE: dis. ... kand. isk. M. 1979. 160 s.
33. *Grishina E.* Iskusstvo Egipta. // *Teatr.* 1973. № 3. S. 164–168.
34. *Fokin M.* Protiv techeniya: Vospominaniya baletmejstera. M.; SPb.: Izdatel'skie tekhnologii/ Pal'mira, 2023. 403 s.
35. *Golyneec S. V.* Lev Samojlovich Bakst. M.: BuksMArt, 2017. 408 s.
36. *Bakst L.* Serov i ya v Grecii. Berlin: Slovo, 1923. 59 c.
37. *Parry J.* Orientalist Lives: Western Artists in the Middle East (1830–1920). Cairo–New York: The American University in Cairo Press, 2018. 294 p.
38. *Hawthorn A.* Middle Eastern Dance and What We Call It // *Dance Research Journal.* 2019. Vol. 37. № 1. P. 1–17.
39. *Lagrange L.* Le Salon de 1864 // *Gazette des Beaux-Arts.* 1864. Vol. 16. P. 529.
40. «Bahchisarajskij fontan» B. V. Asaf'eva: sb. st. L.: Gosmuzizdat, 1962. 59 s.
41. *Zaharov R.* Iskusstvo baletmejstera. M.: Iskusstvo, 1954. 430 s.
42. *Zaharov R.* Slovo o tance. M.: Molodaya gvardiya, 1977. 158 s.
43. *Belyaev E. A.* Araby, islam i arabskij halifat v Rannee Srednevekov'e. M.: Nauka, 1965. 280 s.
44. *Al-Sayyid Marsot A. L.* Women and Men in Late Eighteenth-Century Egypt. Austin: University of Texas Press, 1995. 199 p.
45. *Lejn E. U.* Nravy i obychai egiptyan v pervoj polovine XIX veka. M.: Nauka, 1982. 436 s.
46. *Ivashnev V. I., Il'ina K. V.* Rostislav Zaharov: Zhizn' v tance. M.: Sovetskaya Rossiya, 1982. 240 s.
47. *Bogatkova P. N.* Tancy raznyh narodov. M.: Molodaya gvardiya, 1958. 279 s.
48. Programmy koncertov laureatov VI Vsemirnogo festivalya molodezhi i studentov i Vsesoyuznogo festivalya v Moskve. Na russkom i anglijskom yazykah // *RGALI.* F. 993. Op. 3. Ed. hr. 58. L. 6 ob.
49. *Zemlemerov V.* OAR: Rozhdenie klassicheskogo baleta // *Sovetskaya muzyka.* 1968. № 10. S. 120–124.
50. *Andreev A. A.* Duet. Balet i vremya. SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2019. 392 s.

51. *Bloom J. M.* Painting in the Fatimid Period: A Reconsideration // JRAS. 2022. № 3. P. 1–13.
52. *Ormos I.* Cairo in Chicago: Cairo Street at World's Columbian Exposition of 1893. Cairo: Institut Français d'archéologie Orientale, 2021. 448 p.
53. *Danse égyptienne* // L'œuvre cinématographique des frères Lumière [Elektronnyj resurs]. URL: <https://catalogue-lumiere.com/danse-egyptienne/> (data obrashcheniya: 14.04.2024).
54. *Fahmy F. Farida: A memoir.* M. Drouat, 2024. 202 p.
55. *Almaszade G.* My Life as Azerbaijan's First Ballerina // Azerbaijan International. 2002. № 10.3. P. 56–59.
56. *Gasanov K.* K voprosu ob azerbajdzhanskoj narodnoj horeografii: diss.... kand. isk. Baku: Institut arhitektury i iskusstva Akademii nauk Azerbajdzhanskoj SSR, 1973. 230 s.
57. *Zvezdochkin V. A.* Tvorchestvo Leonida Yakobsona. SPb.: SPbGUP, 2007. 224 s.
58. *Female Figure* // Brooklyn Museum website [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4225> (data obrashcheniya: 31.08.2023).
59. *Spencer P.* Dance in Ancient Egypt // Near Eastern Archaeology. 2003. Vol. 66. № 3. P. 111–121.
60. *Vesterinen M.* Dancing and Professional Dancers in Roman Egypt. Helsinki: Yliopistopaino, 2007. 228 p.
61. *Magon S. A.* Flamenko: istoriya, zhanr, konceptosfera: diss.... kand. isk. Nizhnij Novgorod. 2019. 234 s.
62. *Lopuhov F.* Shest' desyat let v balete. M.: Iskusstvo, 1966. 367 s.
63. *Egipetskiy muzej.* M.: Komsomol'skaya pravda, 2011. 95 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Васильева А. Л. – канд. культурологии, доц., зав. каф. методики и практики характерного, исторического танца и актерского мастерства; avas7812@gmail.com

Барсова Н. С. – соискатель уч. ст. канд. иск.; natafari.russia@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Vasilyeva A. L. – Cand. Sci. (Cultural studies), Associate professor; avas7812@gmail.com

Barsova N. S. – Postgraduate Student; natafari.russia@gmail.com