



УДК 792.82:[792.028.4:7.046](430)
DOI: 10.31866/2616-7646.7.1.2024.307007

**БАЛЕТ «ЖІЗЕЛЬ»:
ПОВЕРНЕННЯ НА
БАТЬКІВЩИНУ
ТА НОВІ ВИКЛИКИ
(ЛЕГЕНДА ПРО ВІЛІС НА
СУЧАСНІЙ СЦЕНІ НІМЕЧЧИНИ)**

**BALLET GISELLE:
RETURN TO HOMETLAND
AND NEW CHALLENGES
(THE LEGEND OF THE WILLIS
ON THE MODERN GERMAN
STAGE)**

Чепалов Олександр Іванович,
доктор мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>,
chepalovst@gmail.com

Oleksandr Chepalov,
Doctor of Arts, Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>,
chepalovst@gmail.com

Анотація

Мета статті – порівняти та узагальнити найбільш характерні трансформації легенди про віліс у балеті «Жізель» на теренах хореографічного мистецтва Німеччини ХХ–ХХІ ст. та знайти наукові підтвердження супутніх змін у розвитку балетного мистецтва, його життєздатності окремо від оперного жанру та сформулювати особливості сценічного втілення. **Методологія** заснована на компаративному аналізі й застосуванні історичного методу з оцінюванням внеску кожного з постановників та допоміжних авторів нових версій балету в нових культурних реаліях. **Наукова новизна** полягає в оригінальності наукової постановки проблеми на тлі відсутності комплексних робіт подібної тематики. **Висновки** свідчать про те, що втрата романтичного світобачення та перевага практичного розгляду морально-етичних проблем наклали свій відбиток на сприйняття сучасниками легенд та вірувань й розвернули його в бік демонології та окультизму (наприклад, Карл Альфред Шрайнер у Мюнхенському Гертнерплацтеатрі асоціативно згадує сьгодні ці теми). Такі вистави зазвичай не вирізняються сюжетним драматизмом, а роблять акцент лише на екзистенціальній провіні персонажів та значно відходять від романтичних традицій. Подекуди мис-

Abstract

The purpose of the article is to compare and summarise the most characteristic transformations of the legend of Wilis in the ballet Giselle in the choreographic art of Germany in the twentieth and twenty-first centuries, to find scientific evidence of the accompanying changes in the development of ballet art, its viability apart from the opera genre, and to formulate the peculiarities of its stage embodiment. **The research methodology** is based on comparative analysis and the application of the historical method to assess the contribution of each of the choreographers and supporting authors of new versions of the ballet in new cultural realities. **The scientific novelty** lies in the originality of the scientific formulation of the problem against the background of the lack of comprehensive works on this topic. **Conclusions.** The findings show that the loss of the romantic worldview and the predominance of practical consideration of moral and ethical problems left their mark on the perception of legends and beliefs by contemporaries and turned it towards demonology and the occult (for example, Karl Alfred Schreiner in the Munich Gärtnerplatztheater associatively mentions these topics today). Such performances are usually not characterised by plot drama, but focus only on the existential guilt of the characters and depart significantly from



тецькі твори мають сьогодні орієнтацію на спотворені уявлення про гендерні відносини, підкріплені толерантними законами держави. Балетмейстер аргентинського походження Деміс Вольпі відійшов далеко від сюжету та романтичних традицій виконаного твору, поставивши історію нездійсненого кохання двох жінок – Жізель та Батільди – в Дюссельдорфі. Зрозуміло, що такі сценічні ракурси значно звужують аудиторію балету, що є властивим сучасному європейському суспільству. У Німеччині існує інша, більш поміркована версія П. Райта, яка враховує нові естетичні та театральні тенденції, рівень розвитку балетної техніки й насамперед ідейно-художній зміст романтичної легенди.

Ключові слова:

хореографічна культура Німеччини; романтизм в європейському балеті; Г. Гейне та міфологія; перша постановка «Жізель»; нові інтерпретації легенди про віліс; гендерні виклики сьогодення.

the Romantic tradition. In some places, artistic works today are oriented towards distorted ideas about gender relations, supported by tolerant state laws. The Argentine-born choreographer Demis Volpi has moved far away from the plot and romantic traditions of the work in question, staging the story of the unfulfilled love of two women, Giselle and Batilde, in Düsseldorf. It is clear that such stage angles significantly narrow the audience of the ballet, which is typical of contemporary European society. In Germany, there is another, more moderate version of P. Wright's ballet that takes into account new aesthetic and theatrical trends, the level of development of ballet technique and, above all, the ideological and artistic content of the romantic legend.

Keywords:

German choreographic culture; romanticism in European ballet; Heine and mythology; the first production of Giselle; new interpretations of the legend of Wilis; gender challenges of our time.

Актуальність теми дослідження. Звернення до балетів класичної спадщини, до яких належить і балет «Жізель», є важливим не лише в аспекті відтворення поступу балетного театру, а й виявлення мистецької цінності втілень цього твору у світі, зокрема в Німеччині ХХ – початку ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень. Сьогодні дослідники недостатньо відобразили в науковій царині проблеми сучасного сценічного втілення романтичної балетної спадщини. Отже, доводиться звертатися до фундаментальних досліджень минулого. Саме вони дозволяють уточнити позиції для подальших аналітичних дискурсів та порівнянь. Зокрема, Серж Лифар у книзі «Жізель. Апофеоз романтичного балету» так характеризує хореографію Ж. Перро: «Балетмейстер у власному хореографічному словнику використовує академічні заповіді, але не боїться збагачувати їх новими елементами, які черпає або зі свого натхнення, самобутнього і всебічного, або зі своїх спогадів про цирк. У той час, коли використання кордебалету було лише зародковим, коли Ф. Тальоні задовольнявся тим, що розташовував композиції своїх танцівників перпендикулярно до рампи та обрамляв солістів, де Ж. Мазільє вдалося лише представити збентежену масу, Ж. Перро створював справжній хореографічний контрапункт. Його кордебалет, розділений на однорідні групи й ідеально збалансований, бере участь у дії за чітко наміченим планом, розсіюється перегрупується, слугуючи тлом для па-де-де солістів» (Lifar, 1942, p. 38).

Сучасна дослідниця Маріан Елізабет Сміт (Smith, 2000), зосереджуючись на аналізі «Жізель» в Паризькій опері, підкріплює ці враження та доводить, що жести



балетних виконавців уже були певним чином «закодовані» в музичній мові, яку композитори використовували в опері та балеті тоді, коли оперний жанр був визначальним у музичному мистецтві середини XIX ст.. Тож наявним є позитивний вплив опери на розвиток оповідальності в хореографічних творах і зміну функції дивертисментних форм.

Так, у першому акті «Жізель» «... відчувається вплив сюжетного балету-пантоміми, майже так само складний, як і в сюжетах опер того часу. Це розкриває ще одну вирішальну точку перетину між балетом і оперою для передачі глядачам складних балетних історій, що вимагають координації музики з вербальними рядками монологів та діалогів, які вона містить. Таким чином, мова була начебто прихована під поверхнею балету-пантоміми, що пояснюється новими вимогами правдоподібності в хореографічній виставі. Друга дія «Жізель» була більш абстрагованою, бо приховувала деякі наративні особливості сюжету, але робила балет привабливішим завдяки притаманним романтизму фантастичним сценам» (Smith, 2000, p. 165).

Саме бажання зобразити примарних істот-ельфів, що ширяли б на сцені, немов у вільному просторі, спонукало хореографів у XIX ст. підняти балерину на пальці за допомогою пуантів. На відміну від інших надприродних істот (наприклад, у «Сильфіді»), віліси замишляли лиходійства, бо жадали помсти колишнім коханим за зраду. Цю агресивну вдачу підлеглих провокує в балеті Адана очільниця віліс Мірта. Чутлива Жізель має стати однією з таких віліс, але її щире кохання до зарученого з іншою Альбрехта рятує його від загибелі.

«Жізель» – не єдиний сценічний твір, що використовує цей сюжет. Така сама розв'язка відбувається, наприклад, у першій опері Дж. Пуччіні «Віліси», проте головного героя зваблює не звичайна жінка, а фантастична істота. У давньогрецькій міфології є сюжети та образи, що перетинаються з мотивами колективної помсти вже в новітній історії людства, але вочевидь мають діонісійські джерела. Вони, зокрема, зафіксовані в образотворчому мистецтві (фреска «Пенфей, розшматований вакханками» у Помпеях та образи в драматургічних творах Феспіда, Евріпіда, Есхіла тощо). Не дивно, що сьогодні деякі балетмейстери (наприклад, Карл Альфред Шрайнер у Мюнхенському Гертнерплацтеатрі) асоціативно згадують ці теми).

Мета статті – порівняти та узагальнити найбільш характерні трансформації легенди про віліс у балеті «Жізель» на теренах хореографічного мистецтва Німеччини XX–XXI ст. та знайти наукові підтвердження супутніх змін у розвитку балетного мистецтва, його життєздатності окремо від оперного жанру та сформулювати особливості сценічного втілення.

Виклад основного матеріалу. Сюжет балету «Жізель» композитора Адольфа Адана (в іншій транскрипції – Адама) сходить до тексту німецького романтика Генріха Гейне (Heine, 1853), який переповів південнослов'янську легенду про нічних духів – віліс. Таку назву отримали в міфології, а згодом і в літературі, наречені, які померли до весілля від зрадженого кохання. Проте ці примари зберегли бажання танцювати, яке не були спроможні задовольнити за життя. За повір'ям, опівночі на цвинтарі вони примушують танцювати з ними будь-якого молодика, доки той не впаде мертвий. Гейне дав зрозуміти читачеві перспективу продовження легенди в інших жанрових рішеннях, зокрема балетному, коли писав: «... люди, коли бачили, як гинуть квітучі наречені, ніколи не могли переконати себе, що молодість і кра-



са так раптово повністю піддалися чорній погибелі, і легко виникала віра, що наречена ще шукає тих радощів, яких вона була позбавлена після смерті...» (Heine, 1853).

У 1841 р. текст Генріха Гейне «Елементальні духи» наштовхнув французького письменника Теофіля Готье на ідею зробити з цього матеріалу балет. Значимо, що приналежність до німецького варіанту залишилася в іменах головних героїв – Гізели та Альбрехта, які з часом дещо трансформувалися на театральній афіші. Попри німецькі джерела балет «Жізель» подекуди вважають позбавленим сильних національних чи етнічних характеристик (музичних і хореографічних), які можна знайти, скажімо, у «Дон Кіхоті» Л. Мінкуса. Але в 1841 р. Адан все ж забезпечив відповідну музику, написавши три вальси (два для головних героїв і третій для віліс). Зауважимо, що вальс був тоді танцем, який асоціювався з німецькомовними країнами.

Жан Кораллі та Жюль Перро створили хореографію оригінальної версії балету «Жізель». Ж. Перро і перша виконавиця Жізели Карлотта Грізі (рис. 1) були закохані, тож захоплений танцівницею балетмейстер саме для неї розробив танці та пантоміму, проте в жодному офіційному виданні згадки про це не було. Прем'єра не просто мала успіх, а визначила напрям розвитку балету, його життєздатність окремо від оперного жанру та низку особливостей у сценічному втіленні.

80-річний британський постановник Пітер Райт у 1974 р. так коментував перед прем'єрою в Мюнхені необхідність відновлення балету, який уже давно втратив драматичний вплив: «Коли я вперше побачив “Жізель” у Лондоні 1945 р., то був не дуже вражений, особливо тим, якими невиразними були його герої» (*Bayerisches staatsballett*, n.d., p. 38). Значно раніше, коли Райт був балетмейстером у Штутгарті, тодішній керівник балетної трупи Джон Кранко спонукав його переробити «Жізель», бо стара постановка дійсно була застарілою та вже не вражала як визнаний колись шедевр. Це було помітно й у змінах, які були в балетному театрі СРСР після 1945 р., коли відновили версію вистави, що походила від постановки, яку втілював у Російській імперії балетмейстер французького походження Маріус Петіпа.

«Важливо, – наполягав Пітер Райт, – розповісти історію правдоподібно, з чітко промальованими стосунками, а не імітувати смерть героїні від “розбитого серця”. Абсолютно необхідно в драматичному розвитку балету, щоб головна героїня отримала більш очевидний для сценічного ефекту удар долі. Саме так відбувається в інтерпретації Райта в Баварській опері. Жізель не просто несвідомо грає зі зброєю Альбрехта, а використовує її для самогубства, не усвідомлюючи в стані афекту, що це страшний гріх. І це далі підтверджує версія англійського постановника, бо він підкреслює колізію, зазвичай не помітну, – героїню ховають в неосвяченій землі в далекому лісі, а не на селянському кладовищі» (*Bayerisches staatsballett*, n.d., p. 39).

Пітер Райт поставив «Жізель» для мюнхенської трупи в 1974 р., наслідуючи класичні традиції Петіпа, Кораллі та Перро. Він адаптував хореографію, виходячи з оновленої в наш час техніки класичного танцю та надаючи йому перевагу у співвідношенні з пантомімою. У такому розумінні цей балет-пантоміма більш ніж за 180 років з дня створення докорінно змінився, бо навіть рівновага в використанні пантоміми та танцю почала за нових естетичних умов сприйматися як статика, а не як данина класичним традиціям. В результаті «Жізель» Райта, з одного боку, відповідала казково-міфологічному духові романтизму, а з іншого – слушно ви-



сувала наперед акторську майстерність та непоказову віртуозність танцівників класичного балету (рис. 2).



*Рис. 1. Гравюра з зображенням К. Грізі у ролі головної героїні
Джерело: (Chronicle, 2010)*



Рис. 2. Фото балету «Жізель» у постановці П. Райта (Мюнхен, 1974)
Джерело: (Bayerische Staatsoper, n.d.)

Сценічна версія Карла Альфреда Шрайнера в Мюнхенському Гертнерплацтеатрі (2022) спирається вже на інший твір Гейне (Heine, 1853) – «Боги у вигнанні», написаний у змішаному жанрі, де більше іронічної особистої вигадки, ніж легенди в традиційному розумінні. Гейне розмірковує про демонічні перетворення, яким піддалися греко-римські божества, коли християнство починало панувати у світі, але нерідко зіштовхувалося з окультними забобонами.

У новому лібрето балету постановниці й драматургиня Федора Весселер пов'язує три архаїчні діонісійські мотиви, створюючи рушійно-дійове поле сценічної напруги – вино, полювання та примарний ліс. Не випадково за початковим лібрето граф Альбрехт видає себе за виноградаря Лойда, а відгомін сцен полювання в лісі й віддалене місце поховання Жізелі теж органічно входять до сюжетного перебігу подій.

Шрайнер частково відмовляється від сюжетної структури, але підкреслює позачасовість легенди, яка підживлюється силою міфу. Він небезпідставно вважає, що класові відмінності (дівчина закохується в принца, який не може одружитися з нею) для сучасного глядача більше не мають значення. Але водночас майже кожен відчув ревності або навіть відчай через зраду коханої людини (Gärtnerplatztheater, n.d.) (рис. 3).

Вирішальне значення має тут музика Адана, яку музичний керівник вистави Міхаель Нюндель доповнює електронно-акустичним прологом та частково представляє в незвичайному аранжуванні, немов відправляючи героїв у інші звукові світи. На його думку, музика Адана дуже тісно пов'язана з танцем, і хоча в ній немає чітко структурованого симфонічного розвитку (таку музику зазвичай виконують у концертному залі), вона підтримує танець, додаючи йому ритмічних, емоційних, чи атмосферних особливостей. Отже, удавана простота музики приховує більш вагомні драматургічні якості, ніж це здається на перший погляд. Сьогодні, вважає Нюндель, балетну (дансатну) музику часто недооцінюють, оскільки, на відміну від симфонічної, вона була підпорядкована умовам танцю та базувала-



ся на практичних вимогах хореографів до композиторів. Це привело до того, що автори музичних партитур, не вагаючись, вставляли фрагменти з інших творів, видаляли та переставляли уривки чи подовжували партитуру на необхідну кількість тактів. Цей процес триває й донині, він більш притаманний саме балетним творам, які з часом переосмислюються відповідно до нових естетичних уподобань (*Gärtnerplatztheater*, n.d.).



Рис. 3. Фото балету «Жізель» у постановці К. А. Шрайнера в мюнхенському Гертнеплацтеатрі
Джерело: (Briane, n.d.-a, n.d.-b)

На думку постановника, який закінчує свою «Жізель» сценою пробачення, надмірні ревності головної героїні до Альбрехта з Батільдою були безпідставними, а закоханий у дівчину селянин Іларіон своїм «діонісійським» подарунком (баранячою тушею) не зміг розтопити її серце та замінити в думках Альбрехта. На фоні підозрілої уваги до себе та очевидних пліток навкруги Жізель втрачає довіру до будь-кого. Тож єдиною провиною коханого постановник бачить те, що Альбрехт не дав їй підстав думати інакше, позбавив підтримки та примусив пережити гіркі миті розпачу. Не випадково ж Батільда виявляється фатально схожою на очільницю месниць Мірту, бо полювання на чоловіків – їхня пристрасть, яка підпорядковується вакхічним обрядам та чуттєвим уподобанням. Сатири з рогами, які виникають серед звичайних персонажів, тільки підтверджують цю спокусу. Врешті сама Жізель за наказом Мірти повинна стати фурією-месницею, частиною її безжалісної спільноти. Але чи варто їй робити цю жажливу послугу Мірті? Колись вона справді любила Альбрехта. Чи можна все почати знову після такого образливого досвіду? (*Gärtnerplatztheater*, n.d.).

У такій концепції нова сценічна «Жізель» з відкритим фіналом недостатньо переконує емоційно та залишає багато питань у логічній побудові драматургії та причинах конфлікту головних дійових осіб. До того ж пластична мова персонажів обмежена способами контемпорарі, і все це не може компенсувати недоліки сценарної драматургії.

Відомо, що кожен мешканець Німеччини сьогодні має право вільно проявляти свою гендерну та сексуальну ідентичність. І це не вимушена поступка, а закон.



Отже, і в мистецтві можна навести чимало нових викликів традиційним гендерним уявленням, які демонструє «Жізель» 2023 р. хореографа аргентинського походження Деміса Вольпі, який очолює балетну трупку Дюссельдорфа (Ballett am Rhein).

Як постановник він надає перевагу танцювальній оповідальності та магії сцени. Але у власній версії класичного балету Адана за допомогою драматурга Моріса Ленгарда зосереджується не на історії кохання Жізелі та Альбрехта, а на зустрічі двох жінок, які мають відношення до нього – Жізелі та Батільди. У трактуванні Вольпі це відбувається під час випадкової зустрічі двох жінок, які «... переживають щось нове, ніколи раніше не відчуте – потяг одне до одної, глибокий сердечний дотик. Але цей момент триває занадто коротко, щоб зафіксувати отримане почуття й докладно розвинути цю частину історії на сцені» (*Deutsche Oper am Rhein*, n.d.).

Від самого початку дії балетмейстер використовує прийом «театр у театрі», коли буцімто в кінці балетної вистави її глядачі – Батільда з чоловіком Альбрехтом – виходять на сцену. Батільді дуже хочеться відчутися запах повітря цього нового всесвіту, побачити театральну ілюзію зблизка. Таким чином балетмейстер підкреслює, що театр – це місце мрії, а на сцені може відбуватися те, що виходить за межі нашої реальності. За кулісами Батільда раптово потрапляє просто в обійми танцівниці Жізелі. Безпосереднє знайомство двох жінок призводить до ніжнього зближення. Жізель (Футаба Ісідзакі) крок за кроком веде її у свій всесвіт. Але насамкінець Батільда (Доріс Бекер) (рис. 4) все ж повертається до повсякденного життя з Альбрехтом; Жізель водночас залишається у своїй сфері, згадуючи ніжну, але приховану пристрасть зустрічі.



Рис. 4. Фото балету «Жізель» у постановці Деміса Вольпі:
Доріс Бекер (Батільда), Футаба Ісідзакі (Жізель)
Джерело: (Stöß, n.d.)



У фіналі виникає така картина: через багато років, коли Жізель померла, стара Батільда на її могилі згадує момент, що залишився у свідомості на все життя. Її не облишають сумніви, чи правильним було тодішнє розставання з Жізеллю? Вочевидь її туга є смутком за втраченими можливостями. А віліси у вигляді примар минулого, які здаються незліченними клонами Жізелі, підживлюють ці спогади...(рис. 5.)



Рис. 5. Фото балету «Жізель» у постановці Деміса Вольпі:
Анжеліка Ріхтер (стара Батільда), Шарлотта Краг (Батільда)
Джерело: (Senzek, n.d.)

«Романтична» драма, заснована на одностатевих стосунках, у наш час має, звичайно, як прихильників, так і недоброзичливців. Водночас не всіх переконують компліменти на адресу постановника щодо чистоти та грайливості хореографічної естетики, феєрверку життєвих емоцій тощо, бо саме її інтимно-емоційний зміст є неприйнятним для більшості спостерігачів, навіть якщо вони налаштовані толерантно. До того ж у першій дії жінки в робочих комбінезонах та чоловіки в балетних пачках (у другій дії віліс танцюють і жінки) відразу задають «правила гри», у яких теж жадає брати участь обмежена група глядачів.

Драматург Моріс Ленгард у програмній статті до прем'єри пропонує заглибитися в історію нової «Жізелі», простежує створення цієї вистави на тлі історичного контексту – від Гейне до сучасного дисбалансу традиційних гендерних образів. Але знов-таки результат залежить не від правомірності самої ідеї, а від її хореографічного втілення. Сьогодні Балет на Рейні під керівництвом Деміса Вольпі позиціонує себе компанією, яка водночас «...спирається на традиції й зосереджена на наданні класичному наративному балету сучасного звучання» (Deutsche Oper am Rhein, n.d.).

Але всі виклики, які декларує керівник трупи, а разом з ним 45 танцівників з багатьох країн світу, мають бути виваженими й відповідати потребам та зацікавленням глядацької аудиторії. Немає сумніву, що спільнота глядачів, орієнтована



на певну гендерну субкультуру, недостатня для якісної реалізації широкопрофільних художніх завдань та досягнень універсальної естетичної досконалості. До того ж прийоми сторітелінгу, продемонстровані в перероблюванні романтичної балетної історії, «...виявилися вкрай непереконаливими в хореографічному рішенні легенди про віліс у версії Деміса Вольпі» (Lamers, 2023).

Із нового сезону 2024/25 р. Бріджит Брайнер як головний хореограф і Рафаель Кумс-Марке як балетний директор спільно візьмуть на себе керівництво Балетом на Рейні. І це б мало тенденцію до покращання, якби очільник цього колективу Деміс Вольпі не був остаточно затверджений художнім керівником Гамбурзького балету замість Джона Ноймайера.

Наукова новизна дослідження полягає в оригінальності наукової постановки проблеми на тлі відсутності комплексних робіт подібної тематики.

Висновки. Встановлено, що саме вплив романтичного світогляду, творів та досліджень німецького поета Генріха Гейне надихнув письменника Теофіля Готье та групу французьких митців, зокрема композитора А. Адана, на ідею створення балету, який став окрасою хореографічного мистецтва та важливим чинником його самостійного розвитку. Проте на батьківщині Гейне пам'ять про німецькі та подекуди слов'янські джерела легенди на деякий час було втрачено. Лише через століття після прем'єри в Парижі, коли стало помітним суттєве розходження між старою балетною естетикою та новими тенденціями хореографічного мистецтва, почали з'являтися сучасні сценічні редакції шедевра балетного романтизму (Пітер Райт в Європі та низка уніфікованих постановок в СРСР).

Звичайно, що зміни у виставі були такими, що враховували нові естетичні та театральні тенденції, рівень розвитку балетної техніки, а насамперед – ідейно-художній зміст романтичної легенди. Таким чином, у Німеччині – спочатку в Штутгарті, а потім у Мюнхені (1974) – виникла популярна версія П. Райта, що корегувала співвідношення танцю та пантоміми, додавала достеменності сюжету та характерам героїв, але залишала майже незмінними академічні підвалини хореографії. На відміну від неї, представник стилю контемпорарі Карл Альфред Шрайнер в Мюнхенському Гертнерплацтеатрі (2022), спираючись вже на інший твір Гейне – «Боги у вигнанні» – захопився легендами про демонічні перетворення греко-римських божеств. Він створив виставу, що не вирізняється сюжетним драматизмом, а робить акцент лише на екзистенціальній провині чоловічого героя й небажанні головної героїні підкорятися зловісним мстивим фуриям. Звичайно, що в його новій версії музика Адана була перероблена сучасним композитором та цілеспрямовано слугувала цій ідеї.

Ще далі від сюжету та романтичних традицій виконуваного твору відійшов балетмейстер аргентинського походження Деміс Вольпі, який у Дюссельдорфі (2023) поставив історію нездійсненого кохання двох жінок – Жізелі та Батільди (остання залишається з чоловіком Альбрехтом, але в кінці життя нібито шкодує про цей вибір). Звичайно, що такий ракурс сценічного твору не тільки псує його віковий романтичний підтекст, а й значно звужує аудиторію балету до кола прихильників гендерної толерантності, що є властивим сучасному європейському соціуму.



СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Bayerische Staatsoper. (n.d.). *Giselle* [Image]. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/3vTUB6y>
- Bayerisches staatsballett. (n.d.). *Giselle. "Ballet phantastique" in zwei Akten* [Program booklet].
- Briane, M.-L. (n.d.-a). *Alexander Hille (Albrecht), Amelie Lambrichts (Giselle)* [Image]. Gärtnerplatztheater. Retrieved January 12, 2024, from https://www.gaertnerplatztheater.de/de/produktionen/giselle.html#gallery_792-8
- Briane, M.-L. (n.d.-b). *Isabella Prinodi (Bathide/Myrtha), Ballet des Staatstheaters am Gärtnerplatz*. [Image]. Gärtnerplatztheater. Retrieved January 12, 2024, from https://www.gaertnerplatztheater.de/de/produktionen/giselle.html#gallery_792-18
- Chronicle. (2010, February 22). *Carlotta Grisi (Caronne Adele Josephine Marie Grisi) italienische Balletttänzerin, gesehen hier in "Giselle" Datum: 1819-1899* [Image]. Alamy. <https://bit.ly/43UCV7A>
- Deutsche Oper am Rhein. (n.d.). *Giselle. Demis Volpi*. Retrieved January 12, 2024, from <https://www.operamrhein.de/spielplan/a-z/giselle/>
- Gärtnerplatztheater. (n.d.). *Giselle* [Program booklet]. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/4aulaOJ>
- Heine, H. (1834). *Elementargeister*. Projekt Gutenberg-DE. <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/element1/chap01.html>
- Heine, H. (1853). *Die Götter im Exil*. Projekt Gutenberg-DE. <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/goetterx/goetterx.html>
- Lamers, M. (2023, June 24). *Düsseldorf, Ballett: "Giselle", Adolphe Adam*. Der Opernfreund. <https://deropernfreund.de/duesseldorf-deutsche-oper-am-rhein/duesseldorf-ballett-giselle-adolphe-adam/>
- Lifar, S. (1942) *Giselle: Apotheose du ballet romantique*. Editions Albin Michel.
- Senzek, D. (n.d.). *Ensemble des Ballett am Rhein (Willis), Angelika Richter (die alte Bathilde), Charlotte Kragh (Bathilde)* [Image]. Deutsche Oper am Rhein. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/3JeA0gv>
- Smith, M. E. (2000). *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press.
- Stöß, B. (n.d.). *Demis Volpi "Giselle": Doris Becker (Bathilde), Futaba Ishizaki (Giselle)* [Image]. Deutsche Oper am Rhein. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/3JeA0gv>

REFERENCES

- Bayerische Staatsoper. (n.d.). *Giselle* [Image]. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/3vTUB6y> [in German].
- Bayerisches staatsballett. (n.d.). *Giselle. "Ballet phantastique" in zwei Akten* ["Ballet phantastique" in two acts] [Program booklet] [in German].
- Briane, M.-L. (n.d.-a). *Alexander Hille (Albrecht), Amelie Lambrichts (Giselle)* [Image]. Gärtnerplatztheater. Retrieved January 12, 2024, from https://www.gaertnerplatztheater.de/de/produktionen/giselle.html#gallery_792-8 [in German].
- Briane, M.-L. (n.d.-b). *Isabella Prinodi (Bathide/Myrtha), Ballet des Staatstheaters am Gärtnerplatz* [Isabella Prinodi (Bathide/Myrtha), Ballet of the State Theater at Gärtnerplatz]. [Image]. Gärtnerplatztheater. Retrieved January 12, 2024, from https://www.gaertnerplatztheater.de/de/produktionen/giselle.html#gallery_792-18 [in German].
- Chronicle. (2010, February 22). *Carlotta Grisi (Caronne Adele Josephine Marie Grisi) italienische Balletttänzerin, gesehen hier in "Giselle" Datum: 1819-1899* [Carlotta Grisi (Caronne Adele



- Josephine Marie Grisi) Italian ballet dancer, seen here in "Giselle" Date: 1819–1899 [Image]. Alamy. <https://bit.ly/43UCV7A> [in German].
- Deutsche Oper am Rhein. (n.d.). *Giselle. Demis Volpi*. Retrieved January 12, 2024, from <https://www.operamrhein.de/spielplan/a-z/giselle/> [in German].
- Gärtnerplatztheater. (n.d.). *Giselle* [Program booklet]. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/4aulaOJ> [in German].
- Heine, H. (1834). *Elementargeister* [Elemental spirits]. Projekt Gutenberg-DE. <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/element1/chap01.html> [in German].
- Heine, H. (1853). *Die Götter im Exil* [The gods in exile]. Projekt Gutenberg-DE. <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/goetterx/goetterx.html> [in German].
- Lamers, M. (2023, June 24). *Düsseldorf, Ballett: "Giselle", Adolphe Adam* [Düsseldorf, Ballet: "Giselle", Adolphe Adam]. Der Opernfreund. <https://deropernfreund.de/duesseldorf-deutsche-oper-am-rhein/duesseldorf-ballett-giselle-adolphe-adam/> [in German].
- Lifar, S. (1942) *Giselle: Apotheose du ballet romantique* [Giselle: Apotheosis of the Romantic Ballet]. Editions Albin Michel [in German].
- Senzek, D. (n.d.). *Ensemble des Ballett am Rhein (Willis), Angelika Richter (die alte Bathilde), Charlotte Kragh (Bathilde)* [Ensemble of the Ballett am Rhein (Willis), Angelika Richter (the old Bathilde), Charlotte Kragh (Bathilde)] [Image]. Deutsche Oper am Rhein. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/3JeA0gv> [in German].
- Smith, M. E. (2000). *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press [in English].
- Stöß, B. (n.d.). *Demis Volpi "Giselle": Doris Becker (Bathilde), Futaba Ishizaki (Giselle)* [Image]. Deutsche Oper am Rhein. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/3JeA0gv> [in German].