

Культура и искусство*Правильная ссылка на статью:*

Пичуева А.А. Хореографическая интерпретация литературной классики на примере спектаклей Театра балета Б. Эйфмана («Идиот» по Ф. М. Достоевскому и «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому) // Культура и искусство. 2025. № 10. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.10.76115 EDN: RVELWV URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76115

Хореографическая интерпретация литературной классики на примере спектаклей Театра балета Б. Эйфмана («Идиот» по Ф. М. Достоевскому и «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому)

Пичуева Александра Алексеевна

ORCID: 0000-0003-3628-3519

старший преподаватель; кафедра культурологии и социально-культурной деятельности; ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

620092, Россия, Свердловская обл., г. Екатеринбург, Кировский р-н, ул. Владимира Высоцкого, д. 5а, кв. 49

[✉ alexandra.pichueva@urfu.ru](mailto:alexandra.pichueva@urfu.ru)[Статья из рубрики "Сценические искусства"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.10.76115

EDN:

RVELWV

Дата направления статьи в редакцию:

28-09-2025

Дата публикации:

05-10-2025

Аннотация: Статья посвящена проблемам хореографической интерпретации, которые осмысляются на примере балетов Б. Эйфмана. В работе рассматриваются общие интересы балетмейстера в сфере хореографии и его конкретные находки в создании спектаклей на основе классики русской литературы. Анализ этих работ мастера проводится в контексте его творческого пути и принципов трактовки хореографии как философского искусства. Для воплощения своих замыслов балетмейстер не только погружает в своих артистов в контекст исходного произведения, но и создаёт особую,

уже ставшую "фирменной" пластику движений, в которой сочетаются такие направления, как классика и модерн, а также пантомима. Только всесторонне развитый танцовщик театра сможет воплотить задуманное и даже поучаствовать в процессе создания спектакля. В статье использованы комплексный подход для целостного осмыслиения творческого пути Б. Эйфмана и метод культурологической интерпретации для анализа балетов «Идиот» (1980) и «Анна Каренина» (2005). Отход от сюжетной составляющей в описываемых балетах открывает постановщику возможность углубиться в мотивы поступков основных персонажей, а также вывести на первый план то, что в первоисточнике упоминается "между строк". В связи с этим подчеркивается, что оба спектакля раскрывают литературные первоисточники с точки зрения характеров главных героев и показа процессов внутренних переживаний, которые становятся двигателем их поступков. Делаются выводы, что знакомство со спектаклями даёт возможность глубже понять избранные произведения классики русской литературы. Б. Эйфману удалось представить в них искусство танца не только психологически емким, но и философски масштабным, что делает его театр балета поистине уникальным явлением современной танцевальной культуры России.

Ключевые слова:

балетмейстер, театр, танец, балет, литературное произведение, роман, симфония, интерпретация, спектакль, символика

Введение

Проблема хореографической интерпретации классической литературы в балете является одной из самых сложных в науке о танцевальной культуре. Этот вопрос исследован пока явно недостаточно, хотя в целом ряде трудов он получил свое осмысление. Это обусловлено тем, что в мировом балетном и танцевальном репертуаре существует множество постановок, основанных на литературных произведениях. Они за разным авторством составляют основу репертуара как локальных, так и всемирно известных театров и коллективов. В. С. Модестов создал словарь-справочник «Мировой балетный репертуар» [1], куда включены многие спектакли, созданные по известным литературным произведениям: «Алиса в Зазеркалье» [1, с. 178], «Двенадцатая ночь» [1, с. 205], «Мцыри» [1, с. 245] и другим. Ю. И. Слонимский в труде «Драматургии балетного театра XIX века» [2] приводит примеры либретто спектаклей, которые основаны на фрагментах, взятых из оригинальных литературных произведений (к примеру: «Дон Кихот». Балет в четырёх действиях и восьми картинах (Эпизоды, заимствованные из романа Сервантеса «Дон Кихот»)» [2, с. 242]. Важно также учесть, что одно и то же либретто разные балетмейстеры могут показать по-разному. Существует иногда по несколько версий одного и того же балета, даже на знакомые литературные сюжеты. История этих версий излагается в ряде искусствоведческих трудов, в которых авторы обращаются либо к общей истории, как В. Майнице в «Балетной мозаике» [3], либо к постановкам (и их же версиям) определённого балетмейстера (например, В. Ванслов «Балеты Григоровича и проблемы хореографии» [4]).

В исследовании избранной нами проблемы важны также труды Ю. М. Лотмана о семиотике сцены и интерпретации текстов [5], ведь в хореографических прочтениях литературной классики большую роль играет условность и символика.

Важен для нас и опыт исследования танцевальной культуры зарубежными коллегами – Селмой Дженни Сохен и Сьюзан Ау^[6], Сандрой Хаммонд и Филиппом Хаммондом^[7], Андре Лепецки^[8] в связи с тем, что творческий почерк каждого балетмейстера самобытен и основан на смешении традиций, новаций российского^[9] и мирового танцевального опыта. В этом аспекте творчество Б. Эйфмана осмысляется в работах Б. О. Сметаниной, Т. Боборыкиной и других учёных, что даёт нам ключ к пониманию хореографической логики постановщика. Представляют ценность и многие печатные и телеинтервью балетмейстера, дающие своего рода «подсказки» к пониманию его творческих замыслов, а также статья, в которой Б. Эйфман рассуждает о решении проблем балетного театра^[10].

Несмотря на ценность многих трудов, где в той или иной мере затрагивается проблема хореографической интерпретации в балете, она требует большего внимания и более детального исследования в культурологическом ракурсе.

При этом следует учесть, что сложность работы балетмейстера-хореографа над литературной классикой обусловлена самой спецификой этого искусства, в котором слово, речь выражаются пластикой человеческого тела. Если актёры театра и кино могут выразить мысли своего героя вербально, то танцоры в силу специфики танцевального искусства ограничены неверbalными средствами создания образа. Но это отнюдь не значит, что хореографические интерпретации литературных произведений гораздо беднее, чем интерпретации театральные или кинематографические. Напротив, подчас танец, пластика и пантомима как средства хореографической выразительности помогают артисту показать то, что не всегда возможно описать словами.

Как известно, литературные произведения всегда были источником вдохновения для представителей разных искусств. Так, например, в кино и театре они являются основой сценария, который, как правило, в целом соответствует замыслу писателя или драматурга. В балете и современных танцевальных направлениях по литературным сочинениям (прозаическим или театральным) пишут специальные либретто, в которых более условно раскрываются смыслы произведения. В этой связи происходит взаимодействие разных видов искусств (театра, музыки, танца), которое даёт возможность постановщикам глубже погрузиться в литературный замысел и различными способами показать происходящее (не обязательно строго по тексту), а зрителю – увидеть «живую» и во многом новую интерпретацию известного произведения и задуматься об идеях и смыслах известного сочинения. По верной мысли Ю. М. Лотмана, «искусство – всегда средство познания и общения. Оно ищет истины и выражает её на своём, присущем ему языке. Язык звукового кино отличается от языка немого кинематографа, а оба они говорят со зрителем иначе, чем балет. Язык искусства не есть нечто внешнее, механически накладываемое на его содержание»^[11, с. 401]. Тем ответственнее и интереснее задача тех постановщиков-балетмейстеров, которые берутся за сценарии и либретто, созданные на основе сюжетов классической литературы. Обязывает статус произведения, обязывает и опыт, накопленный поколениями в результате множества интерпретаций классики в кино и в театре, что рождает определённые ожидания, как у профессионального балетного и танцевального сообщества, так и у публики.

Как же с помощью танцевальной лексики можно не просто пересказать произведение, но раскрыть его ещё больше и глубже с разных, быть может, неожиданных сторон? Именно эту задачу решает в своих постановках Б. Я. Эйфман.

Результаты исследования

Важно отметить, что «Новый балет», который ныне носит название «Санкт-Петербургский государственный академический театр балета Бориса Эйфмана» — это именно театр со своей постоянной труппой и актуальным репертуаром. Чтобы иметь возможность творить, нужна стабильность. Добиться ее мастеру было непросто в силу разного рода разногласий с государственными структурами. Даже сейчас многие танцовщики и постановщики творят в режиме проектной работы [12], но Борис Эйфман на протяжении всего своего творческого пути остаётся верен традициям репертуарного театра.

«Создание нового типа балетного спектакля – цель моей творческой сознательной жизни», – признаётся Борис Яковлевич [13, с. 9]. Уже в первых его постановках, а далее в первых спектаклях «Нового балета», образованного в 1977 году, прослеживается мастерское умение балетмейстера сочетать классические и современные техники танца. Как отмечает Т. Боборыкина, «молодой хореограф, не колеблясь, обнажал иную выразительность движения, усложняя и преобразуя классическую основу элементами модерна» [13, с. 9]. Благодаря такому взаимодействию сформировался фирменный почерк мастера. По мнению исследователей, «особенность хореографии Бориса Эйфмана в необыкновенной пластике танцовщиков, которая сполна показывает возможности человеческого тела» [14]. На зрителей такая пластика производит сильное впечатление, сравнимое с реакцией публики на балетные открытия Дягилевской антрепризы, которую описывают зарубежные учёные [15]. Важно отметить, что Борис Яковлевич всегда призывал балетное сообщество быть более открытым и восприимчивым к разным техникам: «Мы должны <...> открыться для широкой информации о достижениях в мировой хореографии. Не забывая при этом о тех значительных явлениях, которые знала отечественная хореография» [10, с. 9].

Кроме того, Б. Эйфман – постановщик в широком смысле этого слова. Как отмечает Я. Гурова в рамках программы «Царская ложа», «... Эйфман – это и драматург, и балетмейстер, и режиссёр. То есть он сводит все составные спектакля воедино, заставляя артиста вступать в сотворчество. Индивидуальность актёрская – она растворяется в этом видении художника своего произведения. Вот это очень интересная работа, такая режиссёрская, с очень чётко поставленными задачами для каждого танцовщика». Хореография, костюмы, декорации, свет – всё это выстраивается им и его командой в единую систему, которая должна произвести впечатление на зрителя как технически, так и по смыслу. К балетам Эйфмана вполне приложимы наблюдения Ю. Лотмана о сценическом искусстве: «сценическое действие как единство актёров, действующих и совершающих поступки, словесных текстов, ими произносимых, декораций и реквизита, звукового и светового оформления представляет собой текст значительной сложности, использующий знаки разного типа и разной степени условности» [11, с. 413]. Музыка тоже важная часть единой системы спектакля: она является одной из отправных точек фантазии автора. В интервью балетному критику Нине Аловерт во время гастролей в Нью-Йорке Борис Яковлевич описал своё видение так: «Я не ищу форм танца, которые выражали бы музыку, я хочу выразить танцем идеи, человеческие страсти, на которые меня вдохновляет музыка».

Всё это помогает в полной мере раскрывать разносторонние и глубокие творческие замыслы балетмейстера. По мысли Д. Н. Катышевой, «Эйфман на протяжении своего художественного становления обращается к темам, отражающим человека и его бытие в сочетании преходящего и вечного, личного и общечеловеческого, что отличало великих

классиков театра, драматургии, литературы начиная от Античности и до Шекспира, классиков последующих веков. В этом процессе особое внимание было направлено на сложные философско-эстетические и духовно нравственные проблемы человеческого существования, на выбор между добром и злом в драматической борьбе более совершенного, идеального и реального в жизни, а также во внутреннем мире человека» [16]. Это вечные темы, которые автор раскрывает, следуя своей главной творческой линии - «проникновение в глубь личности, в её психологию, в тайны человеческого существования, желание открыть новые возможности хореографии, как искусства философского; не просто эстетского или развлекательного, а такого, которое может нести очень глубокие и важные мысли о мире, о жизни» [цит. по: 13, с. 14]. Именно поэтому Б. Эйфмана называют не просто балетмейстером, а балетмейстером – психоаналитиком или хореографом-философом. Отвечая на вопрос о том, как хореографу нужно пластически и музыкально выразить весь философский мир, заложенный автором исходного произведения, Борис Яковлевич обращает внимание на двойную задачу героев балета: «... сценическое пространство балета должно быть так выстроено, чтобы герои, с одной стороны, могли быть действующими лицами с определёнными именами, биографиями, судьбами, с другой – символами, "идееносителями", и тогда спектакль наполнится людьми с определённой философией, своей позицией, субъективной жизненной правдой, и их столкновение в этом едином пространстве действия станет неизбежны» [10, с. 10].

Спектакли его театра различны по жанрам, но большую известность Театр Б. Эйфмана получил благодаря балетам в жанре драмы. Как отмечает Л. Выготский, «... драма обычно в качестве своего материала избирает борьбу, и та борьба, которая заключена уже в главном материале, несколько затемняет ту борьбу художественных элементов, которая подымается над обыкновенной драматической борьбой. Это очень понятно, если принять во внимание, что всякая драма, в сущности говоря, есть не законченное художественное произведение, а только материал для театрального представления...» [17, с. 352]. И Борис Эйфман берёт этот материал и работает с ним очень тщательно, погружаясь в материал через первоисточник и дополнительные ресурсы самостоятельно и погружая в него своих артистов. Справедливо высказывание историка балета Я. Гуровой в программе «Царская ложа» телеканала «Россия Культура»: «Артист должен быть начитан, артист должен быть погружен в ту историю, которую он помогает раскрыть на сцене и дать возможность зрителю прочитать то, что задумано не только балетмейстером».

Как нельзя больше для раскрытия тем психологического и философского характера подходит обращение мастера к классическим литературным произведениям. Именно это и делает балетмейстер. «Среди многочисленных возможностей работы с хореографией есть два диаметрально противоположных пути: абстрактная концептуализация и нарративная драматическая форма. Выбор между ними – это выбор между "структурой" и "драматургией", – считают хореографы [18, с. 80]. Б. Эйфман с ними согласен и поэтому делает свой выбор не в пользу сюжета: «Изначально вопрос должен затрагивать не тему сюжетной основы, но философское осмысление хореографом тех наболевших вопросов, которые его волнуют и которые он может выразить средствами своего искусства» [10, с. 9]. Борис Яковлевич не идёт путём досконального пересказа произведений, ведь он понимает, что «... балет – это более сложная, филигранная задача. Балетмейстеру необходимо пластикой выразить всё, найти такую убедительность телесных, визуальных образов, создать такой хореографический текст, который бы без помощи слов мог передать всю глубину слов писателя» [13, с. 15].

Балет «Идиот» (1980)

Впервые такого рода обращение к литературной классике случилось в 1980 году, когда Б. Эйфман поставил балет «Идиот» на музыку Шестой «Патетической» симфонии П. И. Чайковского. Как писал сам балетмейстер, «Для меня образец творчества – Достоевский, у которого герои плоть от плоти авторские, и вместе с тем каждый имеет свой философский мир» [\[10, с. 10\]](#). «И Достоевский на балетной сцене заговорил в полный голос...» [\[13, с. 14\]](#), – отмечают исследователи.

Выбор музыки представляется нам очень убедительным и во многом символичным. Как отметим далее, взаимодействие творений Ф. М. Достоевского и П. И. Чайковского дают ошеломляющий художественный эффект. И это не случайно, так как два гения русской культуры были современниками, совпадающими в своем трагическом мировосприятии и понимании русского человека. Как писал А. Альшванг, Достоевский – «великий мастер передавать длительные психологические процессы, и эта черта сближает его с величайшим русским симфонистом Чайковским» [\[19\]](#). По верному мнению О. Л. Девятовой, отношение Чайковского к Достоевскому и его творчеству было «совершенно особенным». Так, к примеру, он был необычайно впечатлен романом «Братья Карамазовы», но при этом, подчас с трудом воспринимал отдельные, наиболее трагические эпизоды, что было обусловлено особенностями его тонкой психической и нервной организации, вызывающей в его переживаниях болезненные ощущения, глубоко ранящие душу: «Чайковскому с его тончайшей, «оголенной» нервной организацией были подчас невыносимо тяжелы описываемые со скрупулезной тщательностью психологические состояния персонажей Достоевского, которые он переживал как свои собственные» [\[20, с. 156-157\]](#). Тем не менее, «...композитора... тянула к Достоевскому некая сила гениальной прозорливости писателя-психолога, которая была близка ему как художнику, обладавшему столь же глубокой способностью проникать в психологию человека и воплощать её в музыке с не меньшей, чем у Достоевского, художественностью, но языком своего искусства», что в полной мере проявилось в его последней гениальной Шестой симфонии, созданной и исполненной в год его внезапной кончины (после премьеры в октябре 1893 г.). [\[20, с. 157-158\]](#). Трагизм симфонии, обращенной к проблеме Жизни и Смерти, «был обусловлен, с одной стороны, романтическим мировосприятием Чайковского, с другой – во многом связан с философскими и общехудожественными тенденциями» культуры рубежа 1870-х-1880-х годов, которые повлияли, как на Чайковского, так и на Достоевского» [\[20, с. 526\]](#). По справедливому мнению Н. Бердяева, Достоевский «был не только великий художник, он был также великий мыслитель и великий духовидец» [цит. по: 20, с. 526]. Таким же мыслителем в звуках и духовидцем был и Чайковский, который «выходил к познанию»... философских высот и одновременно глубин человеческого бытия», гениально воплощенных в музыке его поздних симфоний (Пятой и особенно Шестой). Как пишет О. Л. Девятова, Чайковского, как и Достоевского, «волновали прежде всего Человек и Судьба человека в сложном противоречивом современном ему мире. Подобно Достоевскому, Чайковский стремился интуитивно проникнуть “во внутреннее существо мира”, благодаря чему ему удалось создать, как и Достоевскому, свое откровение о жизни, мире, человеке» [\[20, с. 526\]](#).

Все эти черты побудили и Б. Эйфмана объединить в балете «Идиот» Достоевского с Чайковским. По мнению Т. Боборыкиной, в спектакле «слились сразу три “исповеди”, три откровения – исповедь писателя, композитора и хореографа» [\[13, с. 18\]](#). В

хореографической интерпретации Эйфмана балет не воспроизводит сюжет и события, происходящие в романе. Не случайно в спектакле участвуют только четыре персонажа и показываются воспоминания князя Мышкина о произошедшем через призму его внутренних ощущений, пронизанных мучительными сомнениями, беспокойством, страхом. В момент последней встречи с Рогожиным, после гибели Настасьи Филипповны, в его сознании проносятся картины первой встречи с ней и с Аглаей; сцены разгорающейся, неистовой страсти Парфёна к Настасье Филипповне и его мнимого спокойствия в обществе Аглаи, прерванного главной героиней; свадьбы князя с Настасьей Филипповной и её побега с Рогожиным. Меркнущая память князя Мышкина рождает мечущиеся образы душ главных героев.

Антиномичный характер персонажей и отношений между ними точно передан во всей хореографической лексике балета, основанной на изломанных напряженных линиях тела, сложных поддержках, конвульсивных позах на полу и других приемах, органично соединяющих элементы классической хореографии и современного танца. Проявляется в хореографии балета и присущая стилю Эйфмана метафоричность и символика. Примером тому служит своеобразное па-де-де князя Мышкина и Парфёна Рогожина, означающее единство противоположных начал. Метафоричен и финал балета, в котором создан образ маленького мальчика со свечой в руках, символизирующий вечный огонь добра. Антиномичность и символика проявляются также и в цветовых тонах костюмов танцовщиков: князь Мышкин и Аглай одеты в белое, Парфён и Настасья Филипповна – в чёрное. Такая психолого-символическая трактовка героев романа Достоевского в хореографии и оформлении спектакля художественно убедительно передает несовместимость и вместе с тем внутреннее единство в человеке Добра и Зла, Жизни и Смерти. Эта философская концепция в хореографии Эйфмана соотносится с прозорливыми суждениями Н. Бердяева об образах Достоевского, в которых «бездна разверзлась в глубине самого человека, а там вновь открылся Бог и диавол, небо и ад» [\[21, с. 32\]](#). О таком дуализме русской души писали также К. Леонтьев, Д. Мережковский, А. Ильин и другие русские мыслители. Быть может, именно в воплощении этих бездн «внутри человека» кроется одна из причин трагического мироощущения Достоевского, которое с огромной художественной силой выразил Чайковский в драматических музыкальных темах 1-й и 4-й частей Шестой симфонии, а вслед за гениями и современный выдающийся хореограф-мыслитель Б. Эйфман.

Соединение Достоевского и Чайковского в хореографии Эйфмана, а также высокое исполнительское мастерство солистов театра, выступивших в главных ролях (князь Мышкин – В. Михайловский; Аглай Епанчина – В. Морозова; Настасья Филипповна – А. Осипенко и Парфён Рогожин – Д. Марковский) сделало спектакль психологически пронзительным и волнующим. Исполнители словно проживали в танце сложные противоречивые чувства своих героев и раскрыли свой незаурядный талант драматических актеров.

Как писал Е. Евтушенко после премьеры балета (заметка «Танцующий Мышкин», «Советская культура» от 2 сентября 1980 г.), «было ощущение, что на сцене танцуют не четыре типажа, а четыре души в разнообразных переплетениях и драматических коллизиях... Пластическая психологизация, доведение персонажей до балетных символов одновременно сочеталась с реалистической портретной точностью. Временами у меня создавалось впечатление, что актеры даже говорят, только про себя... Эта постановка доказала, что у балета и большой литературы огромные перспективы творческого слияния».

Балет «Анна Каренина» (2005)

В 2005 году Борис Эйфман обратился к классике русской психологической литературы еще раз. «Обращение к классической литературе – это одновременно и новый этап в творчестве хореографа, и возвращение к началу» [22, с. 17]. На свет появился балет «Анна Каренина» 2005 года также на музыку П. И. Чайковского (Декорации – З. Марголина, костюмы – В. Окунева, свет – Г. Фильшинского). На премьере выступили Мария Абашова (в роли Анны), Юрий Смекалов (Вронский), Альберт Галичанин (Каренин) и Наталья Поворознюк (Кити).

Балетмейстер снова обратился к произведению великого русского композитора, ведь наряду с Достоевским своего рода «вечным спутником» Чайковского, по мысли О.Л. Девятовой, был Лев Толстой, с которым его связывали личные встречи и беседы, а также многие общие «художественные творческие устремления» [20, с. 137-138]. Примечательны слова Чайковского о значении Толстого в истории русской и мировой литературы: «... Я убеждён, что величайший из всех когда-либо и где-либо бывших писателей-художников, – есть Л.Н. Толстой. Его одного достаточно, чтобы русский человек не склонял стыдливо голову, когда перед ним высчитывают все великое, что дала человечеству Европа... Я считаю Льва Толстого самым глубоким и сильным гением из всех когда-либо действовавших в области литературы <...> Для меня Толстой вне всякого сравнения и так же одинок в своем недосягаемом величии, как какой-нибудь Эверест или Давалагирий среди других вершин» [цит. по: 20, с.153]. Как пишет О. Л. Девятова, сближает Чайковского и Толстого их отношение к человеку, которое состоит в «любви и сострадании». Чайковский писал: «Но главная черта или лучше главная нотка, всегда звучащая в каждой странице Толстого... – это любовь, сострадание к человеку вообще (не только к униженному и оскорбленному), какая-то жалость к его ничтожеству, к его бессилию, к скоротечности его жизни, к тщете его стремлений» (разр. автора цитаты – А.П.) [цит. по: 20, с. 155].

Но при всем преклонении перед гением Толстого, Чайковский очень по-разному воспринимал его произведения. Так, как отмечает О. Л. Девятова, случилось с восприятием романа «Анна Каренина», которое со временем поменялось. «Если в 1877 году он многое не принял и отверг в этом шедевре, то в 1882 году его мнение кардинально изменилось. Сравним два высказывания композитора. Из письма к М. И. Чайковскому от 9 сентября 1977 года: “После твоего отъезда я еще кое-что прочёл из “Карениной”. Как тебе не стыдно восхищаться этой возмутительно-пошлой дребеденью, прикрытою претензией на глубокость психического анализа”. Спустя пять лет он писал А. И. Чайковскому совсем в другом тоне: “Прочти “Анну Каренину”, которую я недавно в первый раз прочитал с восторгом, доходящим до фанатизма”. Такое изменение в восприятии романа свидетельствует о переменах, произошедших в самом Чайковском как в человеке и художнике, пережившем за эти годы много страданий и сумевшем понять глубины содержания романа и оценить их в полной мере по достоинству» [20, с. 154].

Возвращаясь к балету Эйфмана, отметим, что задолго до его спектакля в 1971 году композитор Р. К. Щедрин создал свой балет «Анна Каренина», главную роль в котором исполняла непревзойденная Майя Плисецкая, блестательно выступившая на сцене Большого театра (хореография М. Плисецкой, Н. Рыженко и В. Смирнова-Голованова). В этом балете композитор следовал за сюжетом романа Толстого, сохранил все основные сцены, определяющие узловые точки в развития главного конфликта – Анна - Каренин – Вронский (сцены: первая встреча на вокзале, бал, скачки, объяснения с Карениным, театр, встреча с сыном, вокзал и поезд). Причем, наряду с собственной музыкой,

которая во многом соприкасается с романтической стилистикой музыки XIX века, Щедрин также обратился и к цитированию музыки Чайковского, включив в партитуру лирическо-скорбную тему из Второго квартета, которая стала в драматургии балета лейтмотивом трагической судьбы Анны.

Этот балет был также успешно поставлен и на сцене Екатеринбургского (в то время Свердловского) театра оперы и балета. В монографии «Живая жизнь театра», посвящённой 100-летию театра, О. Л. Девятова показывает вековую историю театра, насыщенную выступлениями талантливых артистов, местными постановками и перенесёнными из Москвы и Санкт-Петербурга спектаклями. Такими как раз оказались балеты на музыку Р. Щедрина «Кармен-сюита» и «Анна Каренина», которые исследователь характеризует как «снискавшие большой интерес зрителей и вызывавшие бурные споры, нарекания и дискуссии» [\[23, с. 340\]](#). «Анна Каренина» стала творческим успехом для Е. Гускиной (Анна Каренина), Н. Остапенко (Каренин), А. Федорова (Станционный мужик), В. Половинкина и Ю. Веденеева (Вронский) [\[23, с. 340-342\]](#). Балет следовал за первоисточником в основных эпизодах, стараясь сохранить не только фабулу произведения, но и стилистику описываемой эпохи.

Б. Эйфман трактовал роман Толстого совершенно иначе, вновь отойдя от последовательной сюжетности в развитии действия и используя приемы символики. Как и в балете «Идиот», балетмейстер сосредоточил внимание на портретах четырех главных персонажей: Анна-Вронский-Каренин-Кити (хотя реально в балете действуют три героя). «В спектакле минимум декораций, сложная игра света <...>. И многими символами, проясняющими суть в спектакле, являются обычные предметы. В данном балете это лейтмотив-символ – игрушечный паровоз, в который в начале спектакля играет сын Карениной, но в конце первого действия этот паровоз в ярком луче прожектора с набирающей скоростью замыкает круг, в котором остаётся стоять Анна. Словно говоря, что конец уже предопределён» [\[19\]](#).

Отношения героев раскрываются через разную пластику. Па-де-де Анны и Вронского – это развитие чувства, страсти через более энергичные движения и невероятные поддержки. С эпизода первой встречи, после которого робость взглядов постепенно сменяется близким телесным контактом. Герои отдаются своим чувствам без остатка и до самого конца, когда в заключительном дуэте Анна в смятении обнимает возлюбленного, но зритель уже понимает, что это их последняя встреча.

Эволюция отношений героев отражается и в цветовой гамме костюмов. При первом появлении семьи Карениных герои одеты в чёрное. В эпизоде первой встречи Анны и Вронского второй одет в белое. По мере сближения персонажей и нарастания чувств Анна тоже переодевается в белое (будь то платье для выхода в свет или ночная сорочка). В заключительном дуэте Вронский облачается в тёмные цвета, а затем и Анна возвращается к чёрному, в котором идёт навстречу своей судьбе.

Дуэт Анны и Каренина – это выверенные движения и быстрая смена поз. Каренин показывает, что он глава семьи, поэтому в эпизодах совместных с Анной выходов он сначала учтиво подаёт ей руку, а потом делает это твёрдо и откровенно насиливо, жестко, ведь важно сохранить благочестивый образ семьи в свете. Их танец не такой плавный, больше переход от позы к позе, что показывает сложность отношения героев к друг другу. Каренин в своём костюме сохраняет чёрный цвет, что символизирует его принадлежность к обществу и решимость «держать лицо», что бы ни происходило на самом деле.

Бурю чувств наедине с собой Анна проживает в нескольких сольных партиях, выражая и счастье, и смятение, и отчаяние. Даже в массовых сценах, изображающих светские рауты, героиня хотя бы на несколько мгновений погружается в свои мысли. Так показывается её «одиночество в толпе», ведь свет не принимает её поступков.

Важно сказать, что кордебалет в спектаклях Б. Эйфмана играет важную смысловую роль. В «Анне Карениной» он изображает не просто людей, которые составляют общественно мнение. Они масса, вставать на пути которой опасно. Их костюмы всегда решены в тёмной гамме (чёрный, коричневый). У каждого из главных героев есть эпизоды, где они оказываются не просто наедине с обществом, даже напротив это тёмной толпы. В моменты таких пауз зритель успевает задать себе вопрос: персонаж выберет мнение общества или своё собственное?

Одной из важных сцен спектакля является сон Анны, в котором кордебалет – это олицетворение чувственных видений в виде «обнажённых» тел, которые вовлекают её в свою массу, что показывает силу эмоциональных переживаний персонажа. А потом эта масса закручивает героиню в стремительное движение по двум кругам, как будто в движение колёс по мере усиления эмоционального накала. И в самом финале именно кордебалет играет роль работающего механизма. Это не просто поезд, под который шагает Анна, а целая сила, способная перемолоть каждого, кто встанет у неё на пути. В купе с ритмичной грохочущей музыкой механические, почти машинные движения танцовщиков делают финальную сцену гипнотической и завораживающей.

Борис Эйфман выступает тонким автором, который погружает зрителя в глубины характеров своих героев. С помощью своих авторских спектаклей балетмейстер формирует свою собственную аудиторию, которая интерпретирует его балеты по-своему, но никогда не остаётся равнодушной. О таком формировании автором своей аудитории писал Ю. М. Лотман: «Одновременно читатель не перестаёт быть человеком, занимающим определённое реальное отношение к тексту, и игра между реальной и заданной автором художественного текста читательской pragmatикой создаёт специфику переживания произведения искусства. С одной стороны, автор по произволу меняет объём читательской памяти и может заставить аудиторию вспомнить то, что ей было неизвестно. С другой, читатель не может забыть реального содержания своей памяти. Таким образом, одновременно текст формирует свою аудиторию, а аудитория – свой текст» [\[5, с.111\]](#). Можно в полной мере согласиться с мыслью Т. Боборыкиной: «как всегда у Эйфмана, литературные балеты – это не чтение с листа. Текст никогда не доминирует над его воображением. Свой танцующий диалог с литературой он ведёт на уровне скрытых намёков, тонких внутренних связей, и между ним и словом возникает та “химия”, та степень интимной близости, которая и позволяет открывать неизвестное в известном. Каким бы освоенным в культурном пространстве ни был исходный материал, в его руках он поворачивается новыми гранями, высвечивая красоту и ценность того, что раньше было никем не замечено» [\[22, с. 17\]](#).

Заключение

Борис Яковлевич Эйфман выступает в своих спектаклях знатоком человеческой души, который чувствует, что именно таит в себе тот или иной персонаж. Через хореографическую интерпретацию русской психологической прозы он не только раскрывает грани своего таланта постановщика, но и показывает то, что в литературном тексте можно прочесть «между строк». Т. Боборыкина в рамках программы «Царская ложа» дала исчерпывающую характеристику балетмейстеру: «Мне кажется, Эйфман, он, по сути дела, пишет роман о том герое, о котором он хочет рассказать на языке балета.

Он абсолютнейший драматург, даже, я бы сказала, романист. Но романы его не в переплете книжном, они живут на сцене. Мысль, которая на сцене танцует». Это доказывает, что хореографическое искусство в его руках действительно становится философским, заставляющим думать. Как и становление балетмейстера, трансформация языка и фирменного почерка Театра балета Б. Эйфмана потребовало времени. Как сказал сам мастер в рамках программы «Доминанты» на канале Россия Культура, выпуск которой был посвящён Театру балета в целом и спектаклю «Идиот» в частности, «Тогда мы были модные. А сейчас мы добились того, о чём я мечтал. Мы вечные». Этому способствовало и само обращение к вечному – к классической русской литературе.

Библиография

1. Модестов В. С. Мировой балетный репертуар. Краткий иноязычно-русский и русско-иноязычный словарь-справочник названий балетов и других музыкально-хореографических произведений. М.: Редакция журнала "Балет", 2007. 320 с.
2. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века. Вступит. статья П. Гусева. М.: Искусство, 1977. 343 с.
3. Майнинец В. Балетная мозаика. М.: Аграф, 2025. 608 с.
4. Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М.: Искусство, 1971. 302 с.
5. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 448 с.
6. Cohen S. J., Au S. Dance as a Theatre Art: An Updated Bibliography // Dance Research Journal. 1980. No. 13(1). Pp. 4-56.
7. Hammond S. N., Hammond P. E. Technique and Autonomy in the Development of Art: A Case Study in Ballet // Dance Research Journal. 1989. No. 21(2). Pp. 15-24.
8. Lepecki A. Dance Discourses: Keywords In Dance Research // Dance Research Journal. 2012. No. 44(1). Pp. 5-99.
9. Wiley R. J. Three Historians of the Imperial Russian Ballet // Dance Research Journal. 1980. No. 13(1). Pp. 3-16.
10. Эйфман Б. Что останется будущим поколениям // Советский балет. 1987. № 2. С. 9-10.
11. Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 401-434.
12. Blades H. Projects, Precarity, and the Ontology of Dance Works // Dance Research Journal. 2019. No. 51(1). Pp. 66-78.
13. Балет Бориса Эйфмана: Магический театр танцы: в 2 томах. Т. 1 / Санкт-Петербургский государственный академический театра балета Бориса Эйфмана; [сост.: Т. А. Боборыкина]. Санкт-Петербург: Редкая книга из Санкт-Петербурга, 2020. 256 с.
14. Карпенко И. А., Котовская А. В. Театр балета Бориса Эйфмана как феномен XXI века // Культура и время перемен. 2020. № 4(31); URL: timekguki.esrae.ru/47-627 (дата обращения: 09.09.2025).
15. Garafola L. The Making of Ballet Modernism // Dance Research Journal. 1988. No. 20(2). Pp. 23-32.
16. Катышева Д. Н. Борис Эйфман: на пути к современному театру балета // Манускрипт. 2021. № 11. URL: <https://pan-art-journal.ru/article/pa20210001/fulltext> (дата обращения: 09.09.2025). DOI: 10.30853/mns210423 EDN: BSIUQW
17. Выготский Л. Психология искусства. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 448 с.
18. Мельдаль К. Поэтика и практика хореографии / К. Мельдаль; [пер. с англ. И. Богданов, О. Мичковский]. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2015. 106 с.
19. Сметания Б. О. Интерпретация литературных образов в балете: эпизоды из творческого опыта Бориса Эйфмана // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. № 27.

URL:

[https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/8\(27\)/smetanina_8_27_77_79.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/8(27)/smetanina_8_27_77_79.pdf)

(дата обращения: 09.09.2025). EDN: KXBTVF

20. Девятова О. Л. Культурное мироздание Петра Ильича Чайковского. Екатеринбург: Издательский дом "Автограф", 2019. 840 с.

21. Бердяев Н. Мироизречение Достоевского // Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. Москва: ИЧП "Лига", 1994. Т. 2. С. 7-150.

22. Балет Бориса Эйфмана: Магический театр танцы: в 2 томах. Т. 2 / Санкт-Петербургский государственный академический театра балета Бориса Эйфмана; [сост.: Т. А. Боборыкина]. Санкт-Петербург: Редкая книга из Санкт-Петербурга, 2020. 272 с.

23. Девятова О. Л. Живая жизнь театра: Вековая панорама. Премьеры. Мастера: моногр. Екатеринбург: Издательский дом "Автограф", 2012. 656 с. EDN: QLNJWX ""

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной на рецензирование для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор исчерпывающе описал в заголовке («Хореографическая интерпретация литературной классики на примере спектаклей Театра балета Б. Эйфмана ("Идиот" по Ф. М. Достоевскому и "Анна Каренина" по Л. Н. Толстому)»), является совокупность уникальных черт хореографической интерпретации литературной классики театром балета Б. Эйфмана, рассматриваемая на примере спектаклей «Идиот» по Ф. М. Достоевскому и «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому. Видимо с целью сохранения живости языка общения с читателем, автор избегает излишней формальности в раскрытии логического соотношения предметной и объектной областей исследования. Но вполне очевидно, что автором выбран непростой объект — спектакль, спектакль как событие, воплощающее на сцене замыслы и художественный метод Б. Эйфмана, ту самую «интерпретацию», заявленную в заголовке, в более широком понимании специфики художественного метода хореографа-постановщика. Выбранный автором эмпирический материал (два указанных спектакля), безусловно, представляет собой достойную репрезентативную выборку, анализ которой вносит вклад в исследования хореографических интерпретаций мировой художественной литературы. Автор вполне уместно раскрывает методологический контекст исследования путем краткого обзора тематической научной литературы и актуальных интерпретационно-семиотических аналитических моделей, дает общую характеристику эстетических позиций Б. Эйфмана, реализовываемых Санкт-Петербургским государственным академическим театром балета Бориса Эйфмана, и переходит к анализу спектаклей.

Разбирая общее и особенное в двух постановках, автор выделяет генеральное основание хореографического воплощения литературного произведения специфическими средствами балета. Ключевым оказывается богатство образного содержания каждого из литературных произведений не в словах выписанное, а прописанное «между строк». Именно в этом особом образно-символическом пространстве и находит Эйфман область хореографической интерпретации, специфику которой не может передать ни одно из других искусств.

Автор приходит к выводу, что «Борис Яковлевич Эйфман выступает в своих спектаклях знатоком человеческой души, который чувствует, что именно таит в себе тот или иной персонаж. Через хореографическую интерпретацию русской психологической прозы он не только раскрывает грани своего таланта постановщика, но и показывает то, что в

литературном тексте можно прочесть "между строк"».

Таким образом, предмет исследования раскрыт автором на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на принципы философской интерпретации. Методический комплекс автора включает в себя, помимо интерпретации, элементы сравнительно-исторической, семиотической, историко-текстовой и компаративной методик. В целом авторская методика релевантна решаемым познавательным задачам. Итоговый вывод хорошо аргументирован и заслуживает доверия.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что проблема хореографической интерпретации классической литературы в балете остается одной из самых сложных и слабо изученных в науке о танцевальной культуре, несмотря на богатейший репертуар постановок этого жанра в мировом балете. Безусловно, подчеркнутое автором противоречие, является достаточным основанием для заполнения образовавшейся лакуны.

Научная новизна исследования, заключающаяся, прежде всего, в раскрытии автором уникальных черт хореографической интерпретации литературной классики театром балета Б. Эйфмана, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор выдержал научный, обогатив его живостью и образностью языка, что позволило реализовать в одной статье теоретическую, дискуссионно-полемическую и просветительскую нагрузку.

Структура статьи достаточно ясно отражает логику изложения результатов научного поиска.

Библиография раскрывает проблемную область исследования, эмпирический материал и состояние тематического теоретического дискурса.

Апелляция к оппонентам корректна и хорошо аргументирована.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации.