

УДК 82-293, 7.036

**ХОРЕОДРАМА «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН»:
ПЕРЕВОД ПОЭМЫ А.С. ПУШКИНА НА ЯЗЫК ТАНЦА**

© 2024

И.А. Краснова¹, М.В. Ланина²

¹Краснова Ирина Анатольевна, SPIN-код: 2266-0947, ORCID: 0000-0001-6171-606X, ScopusID: 57352984000; AuthorID (РИНЦ): 898652, кандидат филологических наук (PhD), доцент Высшей школы международных отношений, ФГАОУ ВО «Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого» (Российская Федерация, 195251, Санкт-Петербург, Политехническая улица, д. 29), krasnova_ia@spbstu.ru.

²Ланина Марина Викторовна, SPIN-код: 8999-1158, ORCID: 0009-0008-4915-0356; Author ID (РИНЦ): 4110, старший преподаватель кафедры иностранных языков Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (Российская Федерация, 190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2, литер «А»), marinalanini@mail.ru.

*Статья поступила в редакцию: 14.09.2024**Статья принята к публикации: 15.11.2024*

Статья посвящена хореографическому воплощению поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» в одноименном балете, который не только положил начало балетной Пушкиниане в 30-е годы XX века, но и озаменовал своим появлением рождение нового направления в балете – хореодрамы. Трансформация литературного текста в хореографический рассматривается в статье как межсемиотический тип перевода, по классификации Р. Якобсона. Цель данной работы – показать, как язык хореографии оказался оптимальным для сценической интерпретации пушкинской поэмы, а сам балет стал вершиной и образцом направления хореодрамы. Это стало возможным в результате перевода текста южной поэмы Пушкина в балетную пьесу автором либретто Н.Д. Волковым, режиссёрской работы С.Э. Радлова, а также бережного отношения к первоисточнику композитора Б.В. Асафьева, сумевшего услышать эпоху через поэму Пушкина, и хореографа Р.В. Захарова, который опирался на систему Станиславского при переводе литературного текста на язык хореографии. Методы исследования определяются междисциплинарной природой анализируемого материала. Используются, в частности, сравнительный и типологический методы исследования. Материал статьи подтверждает представление о литературоцентричности русского балетного театра. При этом хореографическое прочтение художественного произведения как явление межсемиотического перевода предполагает разного рода интерпретации.

Ключевые слова: межсемиотический перевод, внутриязыковой перевод, «Бахчисарайский фонтан», Пушкин, хореодрама.

Идея интерпретации вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем в рамках лингвистики и переводоведения впервые была выдвинута Романом Якобсоном в его известной классификации типов перевода. При широком понимании самого явления перевода, включающего внутриязыковой, межъязыковой и межсемиотический виды перевода, учёный различал способы интерпретации вербального знака, который может быть переведён в другие знаки того же языка (переименование), на другой язык (собственно перевод в традиционном понимании) и в другую – невербальную – знаковую систему [Якобсон 1978]. Опираясь на данную классификацию, О.С. Ахманова включила понятие межсемиотического перевода в Словарь лингвистических терминов, толкуя интерсемиотический перевод как передачу содержания «не средствами того же или другого естественного («словесного») языка, а средствами какой-либо несловесной семиотической системы, такой как *хореография* (выделено нами – *И.К., М.Л.*), музыка и т.п.» [Ахманова 1966, с. 317]. Заметим, что Якобсон кратко охарактеризовал сферу применения данного типа перевода как транспозицию «из вербального искусства в музыку, танец, кино, живопись» [Якобсон 1978, с. 24]. Дальнейшее развитие мысли Якобсона о межсемиотическом переводе связано, главным образом, с исследованиями киноэкранизаций, то есть с переводами произведений литературы на язык кино, в то время как система отношений между литературным источником и его хореографической интерпретацией с точки зрения межсемиотического перевода открыта для анализа.

В основе хореографического действия – балетного спектакля – с самого начала возникновения этого вида искусства был сюжет какого-либо произведения литературы. Однако последовательное и серьёзное обращение к значительным произведениям литературной классики связывают с возникшим в 30-е годы XX века направлением в хореографическом искусстве, которое получило название хореодрама или драмбалет. Одним из первых эталонных хореографических спектаклей этого направления и первым

советским балетом на пушкинскую тему стала хореодрама «Бахчисарайский фонтан», которая, пережив взлёты и падения драмбалета, по-прежнему занимает своё место в репертуаре многих театров.

При рассмотрении синкретического пространства балета «Бахчисарайский фонтан» как текста перевода необходимо, прежде всего, определить интерсемиотические связи между текстом оригинала – одноименной поэмы А.С. Пушкина – и хореографическим текстом. С использованием понятия «интерсемиотический перевод» (а также интраязыковой перевод) были выявлены приёмы адаптации текста литературного произведения в хореографический текст с учётом возможностей балетного спектакля при воспроизведении содержательного и эмоционального пространства романтической поэмы Пушкина. Анализ трансформаций, которые совершаются с художественным текстом в процессе его преобразования в семиотическое пространство балетного спектакля, осуществляется благодаря выявлению тех приёмов, которыми оперирует переводоведение при определении техник межъязыкового перевода, то есть наиболее разработанного вида перевода. Кроме того, в балете как синкретическом тексте важно учитывать взаимодействие различных его составляющих, подобно тому как это происходит в более исследованном типе межсемиотического перевода – экранизации литературного произведения [Беседин 2017; Несмачнова 2017]. Используемый при данной трансформации ряд приёмов также применим при анализе хореографической интерпретации художественного текста.

Идея хореографического воплощения пушкинской поэмы принадлежит драматургу Николаю Волкову, написавшему сценарий – либретто балета, осуществив, таким образом, интралингвистический перевод текста поэмы «Бахчисарайский фонтан», полного драматизма, но без чётко очерченного хода действия. Действие в поэме происходит как бы между строк, следовательно, Волков эксплицировал то, что имплицитно присутствует в тексте поэмы, сохранив при этом пушкинский драматизм. Однако внутриязыковой перевод является лишь промежуточной фазой балетной адаптации литературного произведения. Словесный продукт данного типа перевода далее воплощается в музыке и хореографии, превращаясь в процессе межсемиотической трансформации в хореографическое произведение. По меткому замечанию исследователя балетного искусства В.В. Ванслова, «сюжетный балет – это драма, "написанная" музыкой и воплощённая в хореографии» [Ванслов 2010, с. 10]. В процессе адаптации поэмы «Бахчисарайский фонтан» в хореографическое произведение значительная роль принадлежит автору музыки – композитору Б. Асафьеву, которого называют идеологом спектакля, признававшимся, что он «побаивался, можно ли выступить с насквозь романтическим произведением на очень тонкой психологической канве: духовное перерождение деспота под влиянием девушки не ведомого для него душевного склада» [Гаевский 2000, с. 218]. Главной составляющей перевода из текстовой системы произведения литературы в синтетическую систему хореографического спектакля следует назвать работу хореографа Р. Захарова в тесном контакте с режиссёром-консультантом С. Радловым, в результате чего хореографическая партитура и режиссёрское решение стали единым целым. Захаров поставил перед собой задачу «перенести средствами балетного искусства поэтические образы Пушкина на хореографическое действие: танцем раскрыть поэму Пушкина» [Пасютинская 1985, с. 167]. Таким образом, все компоненты хореографической интерпретации пушкинской поэмы образовали гармоничное синкретическое пространство балета «Бахчисарайский фонтан».

Рассмотрим, какие трансформации осуществились при интерсемиотическом переводе поэмы «Бахчисарайский фонтан» на язык хореографии и какие приёмы при этом использовались.

Одной из особенностей байроновского стиля поэмы является некая недосказанность сюжета, нарочитая неясность содержания. Ю. Манн отметил, что «"Бахчисарайский фонтан" заслужил репутацию самой загадочной (и в этом смысле романтической) из поэм Пушкина» [Манн 1995, с. 61]. Вместе с тем, в поэме присутствует автор, посетивший Бахчисарай и посвятивший «фонтану слёз» несколько стихотворений. Визуализация вербального текста хореографическими средствами потребовала прибегнуть к приёму **опущения**, исключив авторское присутствие из балетного сюжета. Другим приёмом, широко использованным при интерсемиотическом преобразовании литературного текста, стала **экспликация** в комплексе с **модуляцией** и **добавлением**. Строки поэмы, посвящённые предыстории Марии: «Недавно милою красой / Она цвела в стране родной. / Седой отец гордился ею / И звал отрадою своею», и далее: «Толпы вельмож и богачей / Руки Мариной искали, / И много юношей по ней / В страданье тайном изнывали. / Но в тишине души своей / Она любви ещё не знала / И независимый досуг / В отцовском замке меж подруг / Одним забавам посвящала»¹ – были эксплицированы в полноценный акт балета. Расширение смысла включало и появление нового героя – жениха Марии Вацлава, и именование безымянного в поэме отца Марии князем Адамом. Такое же смысловое развитие получило упоминание о том, что «Тьмы татар / На Польшу хлынули рекою», развёрнутое в том же первом акте в плясках татарских воинов, символизирующих набег на Польшу.

¹ Здесь и далее «Бахчисарайский фонтан» цитируется без указания страниц по следующему изданию: Пушкин 1950.

Экспликация татарского набега повлекла за собой добавление ещё одного персонажа – татарского военачальника Нурали, которого нет в поэме Пушкина.

Предыстория, описывающая состояние Марии «до кризисной точки» [Манн 1995, с. 63], введена Пушкиным не только для характеристики дочери польского шляхтича, попавшей в гарем хана Гирея. Грузинка Зарема также рассказывает Марии свою предысторию: «Родилась я не здесь, далеко, / Далек... но минувших дней / Предметы в памяти моей / Доныне врезаны глубоко. / Я помню горы в небесах, / Потоки жаркие в горах, / Непроходимые дубравы, / Другой закон, другие нравы...». Более того, Пушкин обращает наше внимание на то, что «Лампады свет уединенный, / Кивот, печально озаренный, / Пречистой девы кроткий лик / И крест, любви символ священный, / Грузинка! Всё в душе твоей / Родное что-то пробудило». Однако при трансформации текста поэмы в хореографический текст этот сюжетный элемент не развёртывается в целое повествование, а, напротив, элиминируется, что свидетельствует об использовании приёмов **опущения** и **компрессии**, позволяющих игнорировать и не включать в текст перевода нерелевантную, избыточную информацию. В интерсемиотическом преобразовании текста поэмы нивелируется национальная принадлежность Заремы и на первый план выводится противопоставление в хореографических образах Марии и Заремы Востока и Запада как принципиально разных культур, как столкновение двух цивилизаций, а также как противопоставление двух женских типажей, в которых автор либретто Н.Д. Волков видел основные типы балерин романтического балета – Марии Тальони и Фанни Эльстер, сведя определение женских образов в хореографической интерпретации «Бахчисарайского фонтана» к общей романтической традиции [Львов-Анохин 1976]. Таким образом, в данном случае при осуществлении интерсемиотического перевода происходит компенсаторная замена опущенного сюжетного элемента с актуализацией приёма **модуляции** как адекватной замены.

Компенсация опущенных в хореографическом тексте элементов реализуется не только сюжетными вставками – добавлениями, но и теми особыми средствами, которыми располагает балетный спектакль, а именно возможностями визуального ряда и музыкой. В балете «Бахчисарайский фонтан», названном «романтической хореографической поэмой», композитор Б. Асафьев прибегает к компенсаторному приёму воссоздания музыкальной атмосферы русского романтизма 20-х годов XIX века путём использования своеобразного лирического обрамления. Стремясь приблизить балет к стилю русского искусства пушкинской эпохи и усилить его романтические черты, Асафьев включает в музыку хореографического спектакля мелодию романса современника А.С. Пушкина композитора А. Гурилёва «Фонтану Бахчисарайского дворца» как музыкальный эпиграф в начале действия и как эпилог, завершающий действие балета. Приём **добавления** в пространство хореодрамы аутентичной музыки времени написания литературного произведения позволил услышать эпоху через поэму Пушкина и её интерсемиотический перевод на язык хореографии.

Создание атмосферы пушкинской эпохи в хореографическом спектакле подкрепляется визуализированными атрибутами, которые упоминаются в тексте поэмы. Передавая предысторию Марии, Пушкин обращает внимание на то, что «она домашние пиры / Волшебной арфой оживляла». В балетном спектакле арфа – аксессуар в руках Марии – приобретает символический смысл утончённости, музыки, поэзии, души, который ассоциируется с образом нежной героини, олицетворяющей собой «чистойшей прелести чистойший образец». В то же время арфа являет собой напоминание о пушкинской эпохе. «В широком ассоциативном поле, которое окружает балет, арфочка Марии – след пушкинской эпохи, эпохи Дидло и его "Эоловой арфы", строк об Истоминой и её лёгкой тени» [Гаевский 2008, с. 312].

Другим значимым аксессуаром балетного спектакля, создающим и обозначающим противоположный тематический и человеческий полюс в метафорическом пространстве хореографической интерпретации «Бахчисарайского фонтана», является нагайка в руках предводителя войска хана Гирея Нурали, с образом которого ассоциируются жестокость, грубый первобытный инстинкт, дикость, олицетворённая угроза всему, что дорого Марии.

Упоминание о пожаре при татарском набеге в тексте поэмы не только визуализируется в хореографическом тексте, но и приобретает знаковость: факелы в балете «Бахчисарайский фонтан» становятся аксессуарами батальных сцен, «зловещей иллюминацией боя» [Гаевский 2008, с. 218]. Путём смыслового развития фразы: «По жатве стелется пожар» показано, как вместе с факелами врывается беда, враги поджигают замок – «и пышный замок опустел».

Интерсемиотический перевод вербального текста на язык невербальной семиотической системы – язык хореографии – не оставляет места для недомолвок, вопросов, неясностей и недосказанности самой загадочной поэмы А.С. Пушкина. Направленность хореодрамы на достижение реалистичности, её тесная связь с драматическим театром также способствовали тому, что при трансформации текста поэмы возникла необходимость исключить завуалированность обстоятельств смерти Марии из балетного спектакля, показав её гибель средствами хореографии. Вновь применяются приёмы экспликации и модуляции. Слова Заремы: «...кинжалом я владею» – получили смысловое развитие и визуализацию в

хореографической адаптации произведения Пушкина. Зарема, охваченная ревностью и отчаянием, кинжалом убивает Марию. Следовательно, сомнения и недомолвки, касающиеся смерти Марии: «Но что же в гроб её свело?.. Кто знает?» – опущены в процессе перевода. Точно так же в балетном спектакле эксплицирована казнь Заремы, которая «гарема стражами немymi / В пучину вод опущена. / В ту ночь, как умерла княжна, / Свершилось и её страданье. / Какая б ни была вина, / Ужасно было наказанье!»

Наряду с переводческими стратегиями и приёмами, к которым прибегают авторы трансформации поэмы Пушкина в балетный спектакль, важную роль при осуществлении интерсемиотического перевода играет то, на какой именно невербальный язык переводится вербальный текст – литературное произведение. Хореография имеет дело с пластическим языком тела, с танцем, который предполагает динамику, движение, обладает своей особой «лексикой». Хореографический язык драмбалета (хореодрамы) подвергался критике за излишнее приближение к драматическому театру, за замену танца пантомимой, что несло в себе опасность утраты специфики балетного спектакля. «Обытовление балетного спектакля вело к обеднению танцевальных форм и танцевального языка» [Ванслов 2010, с. 14]. Работая над балетной адаптацией поэмы «Бахчисарайский фонтан» – одного из первых спектаклей нового направления, хореограф Р. Захаров также стремился создать бессловесный драматический язык, натуралистическую пантомиму. В решение романтических балетных образов он ввёл элементы системы К.С. Станиславского, требуя от танцовщиков актёрского перевоплощения. Именно в этом балете хореографу удалось выработать гибкий и выразительный язык тела, в котором удачно соединились пантомима и танец. Пластические характеристики персонажей оказались убедительны, глубоки ещё и потому, что, благодаря соавторству с режиссёром С. Радловым, был применён мейерхольдовский приём деконструкции, разрушения образа человеческого тела. Ещё одним соавтором хореографа и режиссёра выступила первая исполнительница партии Марии Галина Уланова, признававшаяся позже, что, проникшись творческим духом великого Пушкина, она уже не могла просто танцевать, как танцевала раньше. Благодаря дарованию Улановой, элементы языка поэзии продемонстрировали свою изоморфность элементам языка движения и жеста («Волшебная ритмика улановского танца казалась прямым воплощением четырёхстопного ямба» [Гаевский 2008, с. 312]).

Невербальный язык хореографической интерпретации «Бахчисарайского фонтана» подтверждает тезис о том, что им можно выразить любые чувства, в том числе горе, ревность, подавленность, отчаяние, смиренность, страсть и т.п. Причём эти состояния и эмоции могут быть выражены не только динамически, но и статически – через позу, жест. Каждая поза и жест в хореографическом прочтении поэмы получили смысловую нагрузку. Жесты и позы балетной Марии лишены аффектации, точно передавая пушкинскую атмосферу светлой печали.

Поэма «Бахчисарайский фонтан», как отмечает Ю.В. Манн, «единственная из южных поэм, которая начинается не описательной или лирической заставкой, а портретом центрального персонажа» [Манн, 1995, с. 60] – хана Гирея – с чертами типичного романтического героя, причастного к романтическому процессу отчуждения. В знаменитом описании позы Гирея подчеркивается ее статичность: «Гирей сидел, потупя взор». Зарема также появляется впервые в позе, почти повторяющей начальную позу Гирея: она, «как пальма, смятая грозой, / Поникла юной головою». При трансформации текста поэмы в хореографическое действие каждое движение или скульптурная статика позы, жеста, которые также несут в себе движение, застывшее на какое-то мгновение, передают пластическим языком тела эмоции, чувства, движения души, мысли персонажа.

Рассматриваемые по отдельности музыка, хореография, даже живописное оформление балетного спектакля «Бахчисарайский фонтан» не представляют собой выдающихся произведений искусства. Однако совместная работа либреттиста, композитора, хореографа и режиссёра заслуживает оценки *bentrovato*, поскольку в процессе перевода поэмы Пушкина на хореографический язык создателям балета удалось увидеть, услышать текст оригинала по-новому – с учётом законов другого искусства, достигнув таким образом цели при создании интерсемиотического перевода – выстроить диалог между вербальной и невербальной знаковыми системами, каковыми являются литература и хореография.

Источники

- Ахманова 1966** – Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966.
Пушкин 1950 – Пушкин А.С. Бахчисарайский фонтан // Полное собрание сочинений в десяти томах. Том IV. Поэмы. Сказки. М.-Л., 1950. С. 173–193.

Литература

- Беседин 2017** – Беседин А.С. Технология интерсемиотического и интраязыкового перевода: от романа к кинотексту // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2017. Т. 16. № 4. С. 215–221.
Ванслов 2010 – Ванслов В.В. В мире балета. М., 2010.
Гаевский 2000 – Гаевский В.М. Дом Петипа. М., 2000.
Гаевский 2008 – Гаевский В.М. Хореографические портреты. М., 2008.
Львов-Анохин 1976 – Львов-Анохин Б.А. Мастера Большого балета. М., 1976.

Манн 1995 – Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М., 1995.

Несмачнова 2017 – Несмачнова Е.В. Экспликация эмоций в тексте и кинотексте: интерсемиотический перевод романа П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2017. Т. 16. № 3. С. 214–220.

Пасютинская 1985 – Пасютинская В.М. Волшебный мир танца. М., 1985.

Якобсон 1978 – Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: сб. науч. ст. М., 1978. С. 16–24.

CHOREODRAMA "THE FOUNTAIN OF BAKHCHISARAY": TRANSLATION OF PUSHKIN'S POEM IN TO THE LANGUAGE OF DANCE

I.A. Krasnova¹, M.V. Lanina²

¹ Humanitarian Institute of Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University

² N.A. Rimsky-Korsakov State Conservatory of St. Petersburg

The article examines the choreographic embodiment of Pushkin's poem "The Fountain of Bakhchisaray" in the ballet of the same name, the which not only started the ballet Pushkiniana in the 1930s, but also marked the birth of a new direction in ballet – choreodrama. The transformation of a literary text into a choreographic one is considered in the article as an intersemiotic type of translation, according to the classification of R. Jacobson. The purpose of this work is to show how the language of choreography turned out to be optimal for the stage interpretation of Pushkin's poem, and the ballet itself became the pinnacle and example of the direction of choreodrama. This became possible as a result of the translation of Pushkin's text into a ballet play by the libretto author N.D. Volkov, director S.E. Radlov, as well as careful treatment of the original source by the composer B.V. Asafiev, who managed to hear the era through Pushkin's poem, and choreographer R.V. Zakharov, who relied on Stanislavsky's system when translating a literary text into the language of choreography. Research methods are determined by the interdisciplinary nature of the analyzed material. Interdisciplinary and general philological descriptive research methods are used. The material of the article confirms the idea of the literary-centricity of the Russian ballet theater. At the same time, the choreographic reading of a work of art as a phenomenon of intersemiotic translation involves various types of interpretation.

Keywords: intersemiotic translation, intralingual translation, "The Fountain of Bakhchisaray", Pushkin, choreodrama.