

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 791.5:81'25:165.62

ОПЫТ СОСТАВЛЕНИЯ «КРАТЧАЙШЕГО СЛОВАРЯ БАЛЕТНЫХ НЕПЕРЕВОДИМОСТЕЙ»

Марков А. В.¹, Штайн О. А.²

¹ Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, Москва, 125047, Россия.

² Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, пр-кт Ленина, д. 51, Екатеринбург, 620075, Россия.

Статья применяет концепцию «непереводимого» (Б. Кассен) к лексике балета, раскрывая его как конгломерат культурно-специфических явлений. Авторы выделяют три уровня непереводимости: терминологический (где технические термины, например, *plié* или *ballon*, несут уникальный культурный код), стилистический (где явления вроде советского «драмбалета» или «живописного симфонизма» Вирсаладзе являются целыми художественными мирами) и габитуальный (уровень телесного этоса, мышечной памяти и ментальности исполнителя). На примере «Кратчайшего словаря балетных непереводимостей» (25 статей, от *Aché* до *Žal*) демонстрируется, что именно внутренняя непереводимость, укорененная в национальной истории, философии и эстетике, составляет богатство мирового балета, превращает его в пространство вечного диалога культур.

Ключевые слова: терминология хореографии, непереводимость, балет, культурный код, телесный этос, габитус, межкультурная коммуникация, словарь, терминология, стиль, исполнительское искусство.

AN EXPERIENCE OF COMPILING THE SHORTEST DICTIONARY OF BALLET UNTRANSLATABLES

Markov A. V.¹, Shtayn O. A.²

¹ Russian State University for the Humanities, 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia.

² Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, 51, Lenin Ave., Yekaterinburg, 620075, Russia.

The article applies the concept of the “untranslatable” (B. Cassin) to ballet vocabulary, revealing it as a conglomerate of culturally specific phenomena. The authors identify three levels of untranslatability: terminological (where technical terms like *plié* or *ballon* carry a unique cultural code), stylistic (where phenomena such as Soviet “drambalet” or Virsaladze’s “pictorial symphonism” represent entire artistic worlds), and habitus-related (the level of bodily ethos, muscle memory, and performer’s mentality). Using the “Shortest Dictionary of Ballet Untranslatables” (25 entries, from *Aché* to *Žal*) as an example, the study demonstrates that it is this inherent untranslatability, rooted in national history, philosophy, and aesthetics, that constitutes the wealth of world ballet, turning it into a space for perpetual cultural dialogue.

Keywords: choreography terms, untranslatability, ballet, cultural code, bodily ethos, habitus, intercultural communication, dictionary, terminology, style, performance art.

Концепция «непереводимого» (*l'intraduisible*), выдвинутая Барбарой Кассен и коллективом проекта «Философский словарь непереводимостей», радикально пересматривает сам акт перевода. Непереводимость – это не провал лингвистической операции, а указание на «проблемное» или «продуктивное» место в языке, которое раскрывает специфику целого культурного универсума, его уникальный способ мировосприятия и мышления [1]. Это «логический и культурный дифференциал», заставляющий переводчика делать выбор, который всегда является интерпретацией и, следовательно, актом насилия или творчества.

Если язык создает мир, то балет – это телесное воплощение такого мира. Его «словарь» – это не лексемы, а позиции, движения, жесты, апломбы; его «синтаксис» – комбинация этих элементов; его «риторика» – стиль. Однако этот язык глубоко миметичен: он подражает не только природе (лебедь, ветер), но и самому духу культуры, его породившей. Французская грация, итальянская виртуозность, русская одухотворенность, американская атлетичность – эти клише указывают на глубинные, ускользающие от буквального перевода хореографические этосы. Таким образом, балет представляет собой идеальную лабораторию для исследования непереводимости за пределами слова, в области телесного и визуального.

Мы вычленим три уровня непереводимости: терминологический, стилистический и габитуальный.

Фундамент балетной лексики – французская терминология. Ее глобальное доминирование создает иллюзию универсальности. Однако, как показывает Кассен на примере греческого понятия *φρόνησις* (*phronesis*), которое невозможно адекватно перевести ни на латинский (*prudentia*), ни на современные языки, сам термин является носителем непереводимого культурного кода. Возьмем базовое понятие *plié*. Буквальный перевод на

русский – «сгибание», «приседание». Но для танцовщика *plié* – это не механическое сгибание коленей. Это фундаментальный принцип движения: амортизация, подготовка к прыжку, завершение прыжка, связующее звено, источник пластики. Французское *plié* несет в себе оттенок мягкости, текучести, непрерывности. Русское «приседание» ассоциативно связано с физическим упражнением, работой, иногда даже с чем-то грубоватым (ср.: «присесть от хохота»). Переводя инструкцию «Делай *plié*» для русского студента как «приседай», педагог неизбежно обедняет смысл, акцентируя механический аспект и упуская энергетический и эстетический.

То же с *ballon* (букв. – «воздушный шар»). Это не просто умение высоко прыгнуть. Это качество, при котором танцовщик в высшей точке прыжка как бы замирает, паузирует в воздухе, демонстрируя невесомость и легкость. Русский эквивалент – «зависание в прыжке» – точен технически, но лишен поэтической метафоричности французского оригинала, который отсылает к игре, несерьезности, воздушности. Термин становится носителем этоса – определенного отношения к силе тяжести, которое во французской культуре ценится выше чистой мускульной мощи.

Следующий уровень непереводаемости – уровень стиля и художественного метода. Здесь мы сталкиваемся с явлениями, названия которых становятся именами собственными, не требующими перевода, ибо их суть можно понять только через глубокое погружение в контекст.

Ярчайший пример – «советский драмбалет» [2]. Попытка перевода как *dramatic ballet* совсем не схватывает суть явления. Драмбалет – это не просто балет с драматическим сюжетом. Это конкретный историко-эстетический феномен 1930–50-х годов в СССР, продукт соцреализма с его требованием «народности», «понятности» и литературщины. Его язык – это мимическая пантомима, буквальная иллюстрация сюжета средствами тела, подчинение хореографии нарративу. Перевести драмбалет на язык, скажем, неоклассики Баланчина (где танец абсолютен и самодостаточен) – все равно что переводить древнегреческую трагедию как бродвейский мюзикл. Это разные художественные миры с разными законами.

Обратный пример – эстетика грузинского сценографа Симона Вирсаладзе, которую принято называть «живописный симфонизм» [3]. Этот термин, родившийся в узком профессиональном кругу, абсолютно непереводаем. Он описывает не просто стиль декораций, а целую философию зрелища: изысканную, интеллектуальную, построенную на аллюзиях к мировой живописи, театру, где костюм и декорация не фон, а соавтор спектакля. Живописный симфонизм – это моментальное узнавание скрытых цитат, игра с культурными кодами, доступная лишь посвященным. Это термин-пароль, маркирующий принадлежность к определенной культурной традиции. Его непереводаемость – свидетельство его уникальности и укорененности в локальном дискурсе.

Самый сложный для перевода уровень – уровень телесного этоса, имплицитного знания, воплощенного в мускулатуре, осанке, мышечной памяти танцовщика. Это то, что Кассен назвала бы «непереводимым местом» в самом широком смысле – как конфигурацию габитуса (по Бурдьё [4]).

Советская балетная школа, сформировавшаяся в условиях требований соцреализма, культивировала определенный исполнительский идеал, который можно описать как «героический этос». Этот идеал предполагал мощный прыжок у мужчин; высочайшую устойчивость (апломб), понимаемую не как статичность, а как виртуозное владение корпусом для создания образов монументального, эпического масштаба. Это вовсе не обязательно было стальное тело, напротив, это часто была невероятная гибкость и пластичность, но ради эпического напряжения и очищения реалистических ассоциаций. В отличие от французской (где ценится воздушная легкость – *ballon*) или американской (ориентированной на скорость и абстракцию) школ, советская традиция делала акцент на драматической выразительности, нарративности и скульптурной завершенности формы. Речь идет не о «неподвижной спине» (что действительно более характерно для западного неоклассического стиля, где мы найдем «железную» спину), а о мощном, собранном и идеально контролируемом корпусе, способном к выразительной пластике в рамках определенной эстетики. Такие артисты, как Г. Уланова или М. Плисецкая, воплощали этот идеал не как «монументы», а как вершины психологической и пластической выразительности, но в рамках иной, отличной от западной, художественной системы, следующей лучшим традициям отечественного психологического театра.

Когда западный танцовщик берется за партию в балете Юрия Григоровича, он сталкивается с необходимостью освоить не только хореографический текст, но и иной телесный этос – героический напор, масштабность жеста, специфическую драматургию корпуса. Это сложная задача культурного трансфера, требующая глубинного погружения в иную исполнительскую традицию. Аналогичным образом российскому танцовщику, чтобы органично существовать в эстетике Баланчина, необходимо переключиться с нарративной выразительности на ценности чистой танцевальности, скорости и музыкального абстракционизма. Успешные примеры такого преодоления (спектакли Григоровича с успехом шли и идут по миру, а наши труппы блестяще танцевали Баланчина) лишь подчеркивают изначальную глубину различий между этими хореографическими мирами, которые и составляют суть их непереводимости. Именно многочисленные удавшиеся переводы, признанные мировой публикой, и требуют словаря непереводимостей, который бы показал параметры такой удачи, облегчив критику задачу освещения успешных балетных трансферов.

Далее мы предлагаем небольшой (25 статей) словарь балетных непереводимостей, указывая в конце каждой статьи источник сведений.

Кратчайший словарь балетных неперевоимостей

Aché (кубинский исп. – «аше», божественная сила). В религии йоруба, сантерии, это понятие означает благословение, жизненную силу, удачу, божественную энергию, нисходящую на человека. Кубинский виртуозный танец, знаменитый своими нечеловеческими прыжками у мужчин (*batterie*, напоминающая взрыв) и огненным темпераментом, неотделим от этого *Aché*. Это не просто спортивная мощь, а проявление неукротимой, почти сакральной жизненной энергии. Партнерство (*adagio*) приобретает характер не европейского куртуазного диалога, а ритуала, где мужчина не просто поддерживает женщину, а демонстрирует свою силу как дар и посвящение [5].

Antropofagia (браз.–порт. – антропофагия, культурный каннибализм) – каннибализм как принцип культуры. Бразильская культурная идентичность строится на поглощении иностранных влияний и переваривания их в нечто совершенно новое, бразильское, и через этот термин часто трактуется бразильский балет [6].

Balanchinean Body (англ., букв. – «тело по Баланчину») – отказ Джорджа Баланчина от традиционного нарратива в пользу «танцевальности как таковой» (*dance for dance's sake*). Такое тело – идеальный, абстрактный, высокоэффективный инструмент для визуализации музыкальной структуры. Оно должно быть быстрым, точным, четким, лишенным индивидуальной «характерности» или психологизма, расставшимся окончательно с литературоцентризмом. Аффектация, «переживание» на лице считаются дурным тоном. Эмоция рождается исключительно из кинетической энергии, скорости и точности взаимодействия с музыкой [7].

Brio (итал., букв. – огонь, пыл, оживление) – противоположное **Sfogato**, но дополняющее его качество, характерное для мужского танца XIX века и таких балерин, как Вирджиния Цукки. Это не просто техническая четкость и скорость, а исполнение сложнейших комбинаций (множественные *fouettés*, *cabrioles*) с демонстративной, почти цирковой улыбкой и энергетикой неиссякаемого праздника. Это виртуозность как самодостаточное зрелище, как торжество человеческих возможностей [8].

Csárdás (вен. – чардаш) – не просто венгерский национальный танец. Это телесное воплощение истории национальной борьбы и стойкости. Его структура – от медленного, томного *lassú* к бешеному, экстатическому *friss*. Это повествование о преодолении, о вспышке духа. Венгерские танцы, особенно *csárdás*, давно инкорпорированы в мировой балетный канон («Лебединое озеро», «Раймонда»). Но вне своего происхождения он грозит отчасти превратиться в экзотический дивертисмент [9].

Dance-Drama (англ., букв. – «танцевальная драма») – это психологизм, выраженный через чисто танцевальные, а не пантомимные средства. Это не драмбалет с его литературным буквализмом. Английский балет, сформированный Фредериком Эштоном (*Ashton Style*) и Кеннетом Макмилланом, создал свою неперевожимую идиому, ключ к которой – в мельчайших, почти незаметных деталях, которые несут гигантскую эмоциональную нагрузку. *Port de bras* и *epaulement* Эштона – не просто перенос рук и положение корпуса. Это тончайший инструмент для передачи нюансов чувств – томления, нерешительности, трепета, нежности. Руки балерин Эштона не принимают фиксированные позиции; они «дышат», они «говорят». Такой пластический психологизм требует от исполнителя не столько физической мощи, сколько бесконечной чуткости и артистической осторожности. Это не ритмическая точность Баланчина, а, скорее, *rubato*, «проговаривание» фразы, внимание к музыкальной интонации. Танец следует не за тактом, а за эмоциональным содержанием музыки [10].

Devlet (тур. – «девлет») – государство, понимаемое как могущественная, отеческая сила. Турецкий балет, *Devlet* – искусство академичное, часто помпезное, демонстрирующее национальную мощь и приобщение к европейскому канону, хотя отдельные хореографы тяготеют к *hüzün* как глубинному состоянию [11].

Duende (исп. – «дуэнде» / дух, домашний дух¹, Муза, *genius loci*). Это центральное понятие испанского (особенно андалузского) искусства, введенное в оборот Федерико Гарсиа Лоркой. *Duende* – не техника и не эмоция, а «таинственная сила, которую все чувствуют, и ни один философ не может объяснить». Это момент наивысшего, почти мистического воплощения, когда танец перестает быть исполнением и становится одержимостью, высекающей искру из самого сердца зрителя. Это темный, хаотический, иррациональный принцип, родственник ницшевскому дионисийскому началу. Можно скопировать сложнейшие дроби (*zapateado*), идеально вывести руку (*braceo*), но отсутствие этого глубинного переживания *duende* выдаст исполнителя с головой [12].

Έρως (греч. – Эрос). В греческом танце (напр., творчестве Димитриса Папаиоанну) понимается не как романтическая любовь, а как изначальная жизненная сила, творческий и деструктивный импульс. Хореография становится исследованием тела как носителя мифа, как ландшафта, на котором разыгрываются вечные драмы. Эта философская, почти археологическая работа с телом как памятником и носителем памяти, его деконструкция и реконструкция, уникальна и неперевожима [13].

¹ Корень тот же, что в русском слове «домовой».

Escuela Bolera (исп. – «эскуэла болера») – школа болеро. Утонченная, академизированная школа болеро, сложившаяся в XVIII веке. Ее непереводаемость – в невероятном синтезе: соединении виртуозной пальцевой техники (*punta* и *taconeo*) классического балета с кастаньетами, сложнейшей работой кистей (*floreo*) и ритмической сложностью. Это математически точный, изысканный и в то же время страстный танец [14].

Folkelighed (дат. – «фолькелигхед», букв. – народность, общедоступность) – ключевое понятие датского Золотого века. В отличие от немецкого Volkstum с его мистическим, почвенным оттенком или советской «народности» с ее идеологическим дидактизмом, *folkelighed* – это идеал просвещенной, гражданской, умеренной и гармоничной общности. Это не «простонародность», а, скорее, демократическое единство нации через культуру. Наследие хореографа Августа Бурнонвиля представляет собой один из самых замкнутых и труднопередаваемых хореографических универсумов. Его стиль, часто описываемый как «солнечный» и «жизнеутверждающий», на самом деле является телесной инкарнацией этого специфически датского понятия *folkelighed*. Пластика этого танца лишена жесткого русского или итальянского виртуозного начала. Этому стилю свойствен очень сдержанный и элегантный наклон корпуса (*Epaulement*), отличный от более живописного французского или драматического русского. Высочайшие прыжки (*brisés, jetés*) исполняются не для демонстрации мощи, а как выражение невесомой радости. Мимика и пантомима у Бурнонвиля – не иллюстрация сюжета, как в привычной нам традиции, а продолжение танца, его эмоциональная и повествовательная пунктуация. Иностранец, пытающийся воспроизвести ее, часто впадает либо в мелодраму, либо в сухую формальность, не улавливая ее *folkelig* теплоты и наивной искренности [15].

Ginga (браз. порт. – «гинга», букв. – качание, раскачка) – базовое движение в капоэйре, суть которого – в постоянном качании, обманном уходе, импровизационной текучести. Это не просто движение, а тип телесного мышления. Современный бразильский балет (например, труппа «Группа Корпу» в Рио-де-Жанейро) часто инкорпорирует эту *ginga* в академическую ткань. Тело классического танцовщика начинает двигаться иначе: в его пластике появляется неожиданная гибкость позвоночника, игра с центром тяжести, полицентричность, идущая от африканских корней. Танец приобретает скульптурную, почти биологическую, «тропическую» энергетику. Это не экзотическое украшение, а глубинная перестройка телесного этоса, результат того самого каннибализма (*antropofagia*), когда европейская форма была «съедена» и ассимилирована бразильской культурой, породив абсолютно непереводаемый гибрид [16].

Ḥayāʾ (араб. – حياء / «хайя» / стыдливость) – глубоко укорененное чувство скромности, благопристойности, осознания границ дозволенного перед Всевышним и обществом. Классический балетный костюм (пачка, трико) и эстетика, воспевающая обнаженное (в смысле открытое), тренированное тело, входят в арабских странах в фундаментальное противоречие с принципом Ḥayāʾ. Это создает мощное внутреннее напряжение для местного танцовщика(цы). Его или ее тело становится полем битвы между двумя системами ценностей: необходимостью выразить эмоцию через открытый, экспозиционный жест и глубоко интериоризированным чувством скромности. Отсюда появление адаптированных версий костюма – удлиненные пачки, легкие тюники и шаровары, закрывающие ноги и руки, как в постановках для местной аудитории. Это не просто одежда, а материальное воплощение переговоров между культурными кодами. В пластике можно заметить более сдержанную, интровертированную манеру исполнения у некоторых местных артистов, особенно в лирических партиях. Жест может быть направлен не вовне, на зрителя, а внутрь, что создает особый, непередаваемый для западного глаза психологизм [17].

Han (кор. – 한 / «хан» / надрыв, гнев) – коллективная, унаследованная печаль и гнев, проистекающие из многовековой исторической травмы. Корейские исполнители, особенно в эмоционально насыщенных повествовательных балетах («Жизель», «Баядерка», современные постановки), часто поражают не техничностью (хотя и ей тоже), а невероятной, надрывной эмоциональной отдачей. Эта способность к глубокому, почти трансовому проживанию роли коренится в Han [18].

Hüzün (тур. – «хюзюн» / печаль, меланхолия) – понятие, блистательно раскрытое Орханом Памуком. Это коллективная меланхолия, печаль, пронизывающая стамбульскую душу, тоска по утраченному величию. В работах современных турецких хореографов проступает тот самый *hüzün* – глубоко спрятанная, но ощутимая тоска, восточная меланхолия, проникающая даже в самые абстрактные балетные формы. Внутреннее напряжение между официальным каноном *Devlet* и глубинным, почти невыразимым эмоциональным состоянием создает уникальный, непередаваемый контекст для восприятия балета в Турции [11].

Iʿjāb (араб. – إعجاب / благоговение, изумление, восторг). В контексте искусства это признание публикой, восхищение виртуозным мастерством, гордость за мастера. Арабский зритель балета (например, Дубайского) восхищается им не как «историей», а как чистым достижением человеческого духа и тела, абстрактной виртуозностью, родственной сложнейшим узорам арабесок или технике тара² [19].

² Техника виртуозного инструментального исполнения.

Jeong (кор. – 정 – «чжон») – глубокая, необъяснимая эмоциональная связь и привязанность между людьми, выходящая за рамки логики. Партнерство (*pas de deux*) в корейском балете обретает особую, жертвенную интенсивность, идущую от *Jeong* – ощущения нерасторжимой связи, ответственности за другого. Для западного зрителя это может выглядеть как излишний пафос или мелодраматизм, но на самом деле это проявление совершенно иного культурного кода, где индивидуальное переживание неотделимо от коллективного [18].

Lidovost (чеш. – «лидовость», букв. – народность). В отличие от советской «народности» или датской *Folkelighed*, чешская *lidovost* (в творчестве хореографа Иво Вании-Псоты) – это не помпезность, а камерность, поэтизация народного быта, мягкий юмор и лиризм. Это неперевожимая интонация, которую можно почувствовать в мельчайших деталях: в особой пластике рук, как бы занятых трудом, в сдержанной, но теплой эмоциональности [20].

Ma (яп. – 間 / «ма» / пауза, промежуток) – тишина между звуками. Проникновение балета в Японию и его дальнейшее развитие – это история осознанного не-перевода, переосмысления западной формы через призму эстетики ва-саби³. 間 – ключевое понятие. Это не пауза и не отсутствие движения. «Ма» – это насыщенное, значимое, живое пространство-время между событиями, момент напряженной тишины, из которого рождается следующий жест. Японские исполнители и хореографы (например, в работах таких трупп, как Tokyo Ballet или в постановках на музыку Такацу) часто привносят это понимание «ма» в классическую форму. Их танец может характеризоваться невероятной чистотой линий, сдержанностью, даже минимализмом, где ценность имеет не только движение, но и момент подготовки к нему и его завершения. Арабеск воспринимается не только как форма, но и как воплощение «югэн» – сокровенной, невысказанной красоты. Для западного зрителя, воспитанного на идеалах экспрессии и виртуозного напора, такая трактовка может показаться излишне холодной или статичной, что является прямым свидетельством неперевожимости этого эстетического кода [21].

Saudade (порт. – «саудаде» / меланхолия, ностальгия) – глубокая, метафизическая тоска по чему-то утраченному или даже никогда не существовавшему, сладкая меланхолия. В балете это выражается в особой пластической интонации. Даже в быстрых, виртуозных па можно уловить оттенок грусти, отстраненности, самоуглубленности. Это не драматическая

³ Ва-саби (わさび) – традиционная японская эстетика, включающая понятия «ваби» (скромная простота), «саби» (красота старения), «югэн» (таинственная глубина).

пауза, а внутреннее состояние, пронизывающее всю ткань танца. Португальский танцовщик может исполнять тот же набор движений, что и французский, но его телесный этос будет нести на себе отпечаток этого *fado*-подобного мироощущения – сдержанного, меланхоличного, обращенного внутрь себя [22].

Schmäh (нем. – «шме» / венская шутливость) – «ироническое очарование» венского танца. Это сложный сплав меланхолии, самоиронии, сладкой грусти (*Wehmut*), утонченного гедонизма и своеобразного фатализма, пропитавших всю городскую культуру. Вальс здесь – не просто бальный танец в три четверти, а фундаментальный принцип движения, дыхания, мироощущения. Речь идет о знаменитом *Wiener Walzer* с его специфическим *Schwung* (размахом, махом) и легким опережающим скольжением. В балетах на музыку венских композиторов (не только Штрауса, но и, например, в «Симфониях» Баланчина, созданных для NYCB, но несущих отпечаток его русско-грузинско-европейского укоренения) эта пластика требует не технического воспроизведения, а проживания этой особой, слегка ироничной и в то же время сладостно-меланхоличной каденции. Танцовщик из другой традиции может идеально исполнить все *jetés* и *fouettés*, но, если в его пластике нет этого *Wiener Schmäh* – легкой, почти невесомой грусти в улыбке, – он останется внешним наблюдателем, не проникшим в суть венского хореографического этоса [23].

Sfogato (итал. – «сфогато», букв. – «испарившийся», «летучий») – это идеал балерины-сильфиды, воплощенный в лице Фанни Черито и Марии Тальони. Речь шла не просто о легком прыжке, а о создании образа бесплотного, почти бесполого существа, танцующего на грани реального и потустороннего. Это качество достигалось специфической школой пальцевой техники, работой корпуса и, что самое важное, особой актерской манерой. Русский романтический образ (например, Жизели) – это трагедия души. Итальянское *sfogato* – это почти физическое чудо, фантасмагория. Итальянская школа второй половины XIX века, давшая миру технику позирования (*en pointe*), сконцентрировалась на культе нечеловеческой виртуозности [8].

Skála (чеш. – «скала», букв. – скала, твердыня). В чешском балете это термин для обозначения не просто физической силы, но выносливости, стойкости, «несгибаемости» танцовщика, особенно мужчины. Это не агрессивная мощь, а, скорее, внутренний стержень, надежность. Это качество, высоко ценимое в местной традиции, является ее непередаваемым телесным этосом [24].

Yún shǒu (кит. – 云手 / «юньшоу», «движение рук, подобное облакам») – у-шу, ушу. Создание китайского «красного балета» было радикальной перекодировкой западной формы. Классический танец (*en pointe*) был соединен с акробатикой ушу, жестами пекинской оперы и идеологией Культурной революции. Романтическая пассивность Жизели была заменена на героическую активность солдата революции. Арабеск превратился не в полет сильфиды, а в жест победы. Это не балет в западном понимании, а уникальный гибридный жанр, смысл и эстетика которого абсолютно непереводимы вне контекста маоизма и китайской художественной традиции [25].

Żal (пол. – «жаль»). Тот же корень, что в русском – «жалость». Сложное чувство, сочетающее в себе обиду, скорбь, сожаление и национальную ностальгию, а также специфический «шопеновский» комплекс. Этот комплекс можно найти в работах современных польских хореографов (например, Кшиштофа Пастора). Их хореография часто обращается к темам исторической травмы, памяти, утраты. Пластический язык при этом может быть вполне интернациональным (*contemporary*, неоклассика), но его эмоциональная и смысловая насыщенность, его телесный этос пронизаны этим специфическим тяготящим *żal*. Для внешнего наблюдателя это может выглядеть как общий меланхоличный тон, но для носителя культуры – это точнейший, непереводимый код коллективной памяти [26].

Таким образом, балет, при всей своей видимой интернациональности, является конгломератом «непереводимых мест» – терминологических, стилистических, телесных. Эти «места» являются не барьерами, а (вслед за Кассен) «ресурсами». Проведенный анализ демонстрирует, что сила и богатство мирового балета коренятся именно в его внутренней непереводимости. Датская *folkelighed*, итальянское *brio*, английский психологизм *port de bras* и американская неоклассическая абстракция – это не просто стилистические приемы, а цельные миры, сформированные уникальным сплавом истории, политики, музыки и национального характера.

Попытки их преодоления – будь то гастроли труппы, работа иностранного педагога или постановка зарубежного хореографа – являются актами культурного трансфера, который всегда является творческим недопереводом. Русский «Щелкунчик» в постановке Баланчина – это не «перевод» оригинала Петипа / Иванова, а радикальная его интерпретация через призму американского неоклассического этоса. Успех Рудольфа Нуреева во Франции и его влияние на французскую школу – это история о том, как «непереводимая» русская страсть и театральность были ассимилированы и преобразовали локальную традицию.

Непереводимость заставляет балетное искусство постоянно переизобретать себя. Столкновение разных хореографических идиом рождает гибриды, новые стили, новые смыслы. Понимание балета через призму философии Кассен позволяет увидеть в нем не застывший музейный экспонат, а живой, динамичный и вечно непереводимый диалог культур, ведущийся на самом универсальном и самом непереводимом из языков – языке человеческого тела.

ЛИТЕРАТУРА

1. Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles / Cassin B., ed. Paris: Seuil, 2004. 1600 p.
2. Розанова О. И. «Драмбалет» – взгляд из XXI века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 79–87.
3. Хлебников А. Живописный симфонизм Симона Вирсаладзе // Балет. 2009. Т. 157. № 3. С. 33–35.
4. Бурдье П. Структура, габитус, практика // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Т. 1. № 2. С. 44–59.
5. Town S. Resilience, Mobility, and Transformative Power in the Afro-Cuban Muelleo // Choreomusicology. Routledge, 2025. P. 283–300.
6. Prata F. Solidarity and cannibalism: anthropophagic actions as a devising process in contemporary dance training // Studies in Theatre and Performance. 2024. Vol. 44. No. 1. P. 41–54.
7. Morris G. Balanchine's bodies // Body & Society. 2005. Vol. 11. No. 4. P. 19–44.
8. Scudo P. Revue musicale: la Rose de Florence.–la Traviata.–les opéras-comiques // Revue des Deux Mondes (1829-1971). 1856. Т. 6. № 4. P. 923–936.
9. Ujvári H. Before The Wooden Prince: Károly Szabados's Ballet Vióra (1891) in the Context of the History of Hungarian Ballet // Studia Musicologica. 2022. Vol. 63. No. 1-2. P. 111–129.
10. Cohen S. J. Some theories of dance in contemporary society // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1950. Vol. 9. No. 2. P. 111–118.
11. Gill D. Melancholic modalities: Affect, Islam, and Turkish classical musicians. Oxford: Oxford University Press, 2017. 260 p.
12. Trigo S. L. Searching for El Duende: An Auto-ethnography of the Phenomenon of Flowing in-and-within-Dance // PARtake: The Journal of Performance as Research. 2020. Vol. 3. No. 1.
13. Tsitsou L. A historical and relational study of ballet and contemporary dance in Greece and the UK. University of Glasgow. 2012. 363 p.
14. Ruyter N. L. C. La escuela bolera // Dance Chronicle. 1993. Vol. 16. No. 2. P. 249–257.
15. Eichberg H. 'Popular gymnastics' in Denmark: The trialectics of body culture and nationalism // History of European ideas. 1993. Vol. 16. No. 4-6. P. 845–853.
16. Rosa C. F. Decoding the ginga aesthetic // Brazilian bodies and their choreographies of identification: Swing nation. London: Palgrave Macmillan, 2015. P. 23–43.
17. Hayes E. Perversion and Subversion: Mother Guidance and Illicit Sexuality in Ibn Dāniyāl's Shadow Play // Queering the Medieval Mediterranean: Transcultural Sea of Sex, Gender, Identity, and Culture / eds. Felipe Rojas, Peter E. Thompson. Leiden: Brill, 2021. P. 95–116.
18. Poling J. N., Kim H. S. Korean Resources for Pastoral Theology: Dance of Han, Jeong, and Salim. Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2012. 128 p.
19. Vilchez J. M. P. Art and Aesthetics in the Work of Ibn Ḥazm of Cordoba // Ibn Ḥazm of Cordoba. Brill, 2013. P. 251–372.
20. Kuligowski W. Lidová kultura ve službách národní nostalgie: maďarské a polské taneční domy // Národopisný Vestník. 2018. Roč. 77. Č. 2. S. 61–69.

21. Ono S. Ballet in Japan: Reconsidering the Westernisation of Japanese Ballet // グローカル研究 [Glocal Studies]. 2016. № 3. P. 1–24.
22. Rocha B. Dancing with the Past: (re) Performing Saudade in O Balé Folclórico da Bahia's Herança Sagrada // New England Theatre Journal. 2023. Vol. 34. P. 93–110.
23. Girtler R. Wiener Schmäh–Überlebensstrategie und Form der // Fälschen, Täuschen, Lügen. 2021. Bd. 45. S. 270.
24. Szászi B., Szabó P. A táncos test: egészség, testi elégedettség, testhez való viszony, evési attitűdök és önértékelés vizsgálata táncosok körében // Tánc és Nevelés. 2021. Köt. 2. Szám 1. S. 4–29.
25. Ma M., Meng-jie Y. Cross-cultural expression of Chinese ballet: symbol, identity, context and empathy // Theatre, Dance and Performance training. 2024. Vol. 15. No 4. P. 671–685.
26. Trochimczyk M. Searching for Poland's Soul: Paderewski and Szymanowski in the Tatras // A Romantic Century in Polish Music. Los Angeles: Moonrise Press, 2009. P. 179–219.

REFERENCES

1. Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles / Cassin B., ed. Paris: Seuil, 2004. 1600 p.
2. Rozanova O. I. «Drambalet» – vzglyad iz XXI veka // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2016. № 1(42). S. 79–87.
3. Khlebnikov A. Zhivopisnyy simfonizm Simona Virsaladze // Balet. 2009. T. 157. № 3. S. 33–35.
4. Bourdieu P. Struktura, gabbitus, praktika // Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii. 1998. T. 1. № 2. S. 44–59.
5. Town S. Resilience, Mobility, and Transformative Power in the Afro-Cuban Muelleo // Choreomusicology. Routledge, 2025. P. 283–300.
6. Prata F. Solidarity and cannibalism: anthropophagic actions as a devising process in contemporary dance training // Studies in Theatre and Performance. 2024. Vol. 44. No. 1. P. 41–54.
7. Morris G. Balanchine's bodies // Body & Society. 2005. Vol. 11. No. 4. P. 19–44.
8. Scudo P. Revue musicale: la Rose de Florence. la Traviata. les opéras-comiques // Revue des Deux Mondes (1829–1971). 1856. T. 6. № 4. P. 923–936.
9. Ujvári H. Before The Wooden Prince: Károly Szabados's Ballet Vióra (1891) in the Context of the History of Hungarian Ballet // Studia Musicologica. 2022. Vol. 63. No. 1–2. P. 111–129.
10. Cohen S. J. Some theories of dance in contemporary society // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1950. Vol. 9. No. 2. P. 111–118.
11. Gill D. Melancholic modalities: Affect, Islam, and Turkish classical musicians. Oxford: Oxford University Press, 2017. 260 p.
12. Trigo S. L. Searching for El Duende: An Auto-ethnography of the Phenomenon of Flowing in-and-within-Dance // PARtake: The Journal of Performance as Research. 2020. Vol. 3. No. 1.
13. Tsitsou L. A historical and relational study of ballet and contemporary dance in Greece and the UK. University of Glasgow. 2012. 363 p.

14. *Ruyter N. L. C.* La escuela bolera // *Dance Chronicle*. 1993. Vol. 16. No. 2. P. 249–257.
15. *Eichberg H.* 'Popular gymnastics' in Denmark: The trialectics of body culture and nationalism // *History of European ideas*. 1993. Vol. 16. No. 4–6. P. 845–853.
16. *Rosa C. F.* Decoding the ginga aesthetic // *Brazilian bodies and their choreographies of identification: Swing nation*. London: Palgrave Macmillan, 2015. P. 23–43.
17. *Hayes E.* Perversion and Subversion: Mother Guidance and Illicit Sexuality in Ibn Dāniyāl's Shadow Play // *Queering the Medieval Mediterranean: Transcultural Sea of Sex, Gender, Identity, and Culture* / eds. Felipe Rojas, Peter E. Thompson. Leiden: Brill, 2021. P. 95–116.
18. *Poling J. N., Kim H. S.* Korean Resources for Pastoral Theology: Dance of Han, Jeong, and Salim. Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2012. 128 p.
19. *Vílchez J. M. P.* Art and Aesthetics in the Work of Ibn Ḥazm of Cordoba // *Ibn Ḥazm of Cordoba*. Brill, 2013. P. 251–372.
20. *Kuligowski W.* Lidová kultura ve službách národní nostalgie: maďarské a polské taneční domy // *Národopisný Vestník*. 2018. Roč. 77. Č. 2. S. 61–69.
21. *Ono S.* Ballet in Japan: Reconsidering the Westernisation of Japanese Ballet // *グローカル研究 [Glocal Studies]*. 2016. № 3. P. 1–24.
22. *Rocha B.* Dancing with the Past: (re) Performing Saudade in O Balé Folclórico da Bahia's Herança Sagrada // *New England Theatre Journal*. 2023. Vol. 34. P. 93–110.
23. *Girtler R.* Wiener Schmäh–Überlebensstrategie und Form der // *Fälschen, Täuschen, Lügen*. 2021. Bd. 45. S. 270.
24. *Szászi B., Szabó P.* A táncos test: egészség, testi elégedettség, testhez való viszony, evési attitűdök és önértékelés vizsgálata táncosok körében // *Tánc és Nevelés*. 2021. Köt. 2. Szám 1. S. 4–29.
25. *Ma M., Meng-jie Y.* Cross-cultural expression of Chinese ballet: symbol, identity, context and empathy // *Theatre, Dance and Performance training*. 2024. Vol. 15. No. 4. P. 671–685.
26. *Trochimczyk M.* Searching for Poland's Soul: Paderewski and Szymanowski in the Tatras // *A Romantic Century in Polish Music*. Los Angeles: Moonrise Press, 2009. P 179–219.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Марков А. В. – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства; markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Штайн О. А. – кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии; shtaynshtayn@gmail.com
ORCID: 0009-0004-1701-3147

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Markov A. V. – Dr. Habil. (Philology), Ass. Prof., Prof. of the Chair;
markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Shtayn O. A. – Cand. Sci. (Philosophy), Ass. Prof. of the Chair;
shtaynshtayn@gmail.com
ORCID: 0009-0004-1701-3147