

Labov 1972 — *Labov W. Language in the inner city: Studies in the Black English vernacular.* Philadelphia, 1972. P. 472—485.

Интернет-ресурсы

Ак Барс — Сайт «Ак Барс (Казань)». URL: <http://www.ak-bars.ru>

Волейбольные — Волейбольные кричалки // Сайт «Мирко. Волейбол». URL: <http://www.sport4you.ru>

20 апреля — 20 апреля в Москве прошел пикет «Молодежного Союза правых сил» под лозунгом «Нашизм не пройдет!» // Сайт «Союз правых сил». URL: <http://old.sps.ru>. 21.04.2005.

Песни фанатов — Сайт «Песни фанатов ФК Спартак!». URL: <http://song.mysocser.ru>

Раменское-99 — Раменское-99. Несколько версий произошедшего // Неофициальный сайт клуба «Спартак». URL: <http://fcspartak.ru>

Родина — «Родина» провела пикет против нелегальных мигрантов // Сайт «Грани. Ру». URL: www.grani.ru

СКА СПб — Сайт хоккейного клуба СКА СПб. URL: <http://www.ska.spb.ru>

Словарь — Словарь футбольного фаната // Сайт «Питерский футбол на Куличках». URL: <http://spb.kulichki.net>

Старые — Старые футбольные кричалки // Сайт «Издательская система Литсовет!». URL: <http://frel.litsovet.ru>

ФК ЦСКА — Сайт «ФК ЦСКА от Армейца87». URL: <http://cska-army.narod.ru>

Форум 2007 — URL: <http://www.buza.ru>. Сообщение на форуме от 26.02.2007.

Фильмы

Атомная — Атомная бомба. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=XSsqJj68l94>.

Trobriand 1974 — Trobriand cricket. UK, 1974. [Док. фильм, реж. G. Kildea].

Сокращения

ЛАА — Личный архив автора.

Summary. A team fight song (chant) is a popular genre within a number of youth groups in Russia in the end of 20th — beginning of 21st century, including sports fans (especially soccer aficionados), members of political movements, skinheads. The practices based on team fight songs' performance reveal striving for extremity, nonconformism, and search for individual and group identity, typical for young people.

Key words: youth, team fight song, youth subcultures, actionism.

И. Н. РАЙКОВА
(Москва)

ПРОФЕССИЯ ДЛЯ МОЛОДЫХ: ТРАДИЦИИ СУБКУЛЬТУРЫ БАЛЕТНЫХ

Аннотация. В статье впервые исследуются традиции городской субкультуры артистов балета. На основе полевых записей анализируются приметы, запреты и поверья, шутки и розыгрыши на сцене. Выявляется общее с другими молодежными субкультурами, детским и взрослым фольклором.

Ключевые слова: балет, традиция, примета, запрет, сцена, шутка.

Сообщество артистов балета (самоназвание: «балетные») — одновременно профессиональное и молодежное, так как в силу специфики этой редкой и сложной творческой профессии люди остаются в ней в основном до 30 лет, а расцвет профессионального мастерства приходится главным образом на 20—25 лет¹. Именно балетная молодежь, начиная от подростков, учащихся хореографических училищ или колледжей, и юношества, делающего первые шаги (наверное, здесь уместнее сказать: «первые па») в театрах и труппах, — основные носители во многом уникальной, но в то же время традиционной городской субкультуры балетных. «Пенсионеры» (по обычным человеческим меркам — люди зрелого возраста) или принципиально меняют сферу деятельности, или уходят в смежную профессию, конечно, оставаясь «балетными» в душе и храня вместе с воспоминаниями о юности память о традициях.

Балетное сообщество полно парадоксов. Оно публично и в то же время более чем закрыто; стать его полноправным членом весьма трудно, но и выйти из него нелегко, балетные мало контактируют с «внешним миром», «смешанные» браки с «небалетными» случаются редко. Оно в чем-то строго иерархично

¹ О различных оценках возрастных рамок молодости и «молодежности» других профессиональных сообществ см.: [Громов 2010, 134—135].

и опирается на железную дисциплину и самодисциплину, а в чем-то демократично. Серьезность и подлинная высота элитарного искусства, занятие которым составляет содержание профессии, удивительным образом сочетается со смеховой стихией, характерной практически для всех молодежных традиций и фольклора. Парадоксальную фразу говорят уставшие от изнурительных однообразных репетиций балетные: «*Профессию свою люблю — балет ненавижу!*» (Зап. от муж. 40 лет [ЛАР]). Все эти противоречия порождают и особенности субкультуры балетных.

Сразу оговоримся, что мы попытаемся представить традиции самих балетных и не будем анализировать мифы о них, однако перечислим самые распространенные. Дело в том, что в широком кругу обывателей, далеких от балетного мира, но настойчиво пытающихся доказать обратное (кстати, такие люди мужчин-танцовщиков неграмотно именуют «балерунами», чем очень их злят, вовсе не желая того), бытует несколько расхожих суждений о балетных. Во-первых, что «*все балетные — голубые*». Во-вторых, что «балерунам» очень сложно, часто прикасаясь к полуобнаженному женскому телу, подавлять свои естественные желания (заметьте: первое и второе взаимоисключаемы). В-третьих, что карьерный путь балетных лежит «*через постель*». В-четвертых, что в этой профессии «*страшная конкуренция*» («*вплоть до того, что в балетки другу другу подкладывают битое стекло*») и даже среди студентов не бывает дружбы и взаимопомощи. В-пятых, что балетные «*годам к сорока спиваются*», причем независимо от успешности: одних губят деньги и слава, других — обида оттого, что «*всю жизнь в кордебалете*». Так вот, хочется ответственно заявить, что всё это мифы. Профессионалы и студенты хореографического колледжа, с которыми автору настоящей статьи довелось общаться, опровергают подобные слухи, утверждая, что в этой профессии, как и в любой другой, люди разные. Просто балетные как представители публичной профессии больше на виду и на слуху у всех, и проблемы современного общества в их маленьком сообществе выглядят у крупнено, а порой гипертрофи-

рованно. «*В общем, — замечает один из информантов², — у нас всё не так, как все думают*». Что же касается «дружбы и недружбы», то здесь и утверждать что-либо излишне — стоит понаблюдать за поступками и отношениями людей, и миф развеется.

Итак, обратимся к субкультуре балетных. Ее можно поставить в один ряд с субкультурами экстремального типа (спортсменов, парашютистов, дельтапланеристов, байкеров, пожарных, моряков, медицинских работников и др.), где успех не целиком зависит от усилий, старания, знаний и умений индивидуумов, но есть угрозы внешние — стихийные, непредсказуемые, надличностные [Назарова 2007, 296]. Информанты сравнивают балет с экстремальными видами деятельности и по колоссальному эмоциональному напряжению, жизни в постоянном стрессе: «*У нас большая эмоциональная нагрузка. Выход на сцену — это тяжелый удар, стресс, не все справляются с ним. Но перестать танцевать, выходить на сцену — не менее тяжелый удар. И нечем заменить! Ну чем такое можно? Я не экстремал, не умею прыгать с парашютом. Ты привыкаешь, что в какой-то момент у тебя учащается пульс, жизнь кипит! Потом приезжаешь после спектакля — долго не можешь заснуть. А когда уже дети (ученики. — И. Р.) танцуют, то у меня всегда руки ледяные и мокрые, я еще больше волнуюсь, чем когда сам выходил. Переживаешь, а сделать ничего не можешь!*» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

Именно поэтому в среде балетных трепетно относятся к удаче, сопутствующей или препятствующей профессиональному росту (заметим, и физическому росту и развитию как его части). Как следствие, в этой субкультуре бытует множество примет, поверий, запретов и предписаний³, носящих характер апотропеев (оберегов), то есть направленных на то, чтобы ненароком

² По просьбе информантов далее мы ограничиваемся указаниями на их пол и возраст.

³ О приметах в профессиональной сфере см.: [Назарова 2007], о запретах и прескрипциях в городской среде — [Добровольская 2010].

не спугнуть удачу. Причем юные члены сообщества, учащиеся и начинающие артисты, соблюдают их более тщательно и относятся к ним серьезнее, чем зрелые, хотя и не всегда в этом признаются. Очевидно, удача для них представляет большую ценность, так как их профессиональный и карьерный рост еще только начинается, к тому же они еще по-детски больше верят в чудеса. *«Очень, очень суеверны... Если что, там, поплевать через левое плечо, постучать по дереву. Ну, это общеизвестное, но у нас тоже есть...»* (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]). Друг другу перед выходом балетные желают *«ни пуха ни пера — к чёрту»*, а в пятницу — *«пуха и пера — спасибо»* (Зап. от муж. 40 лет [ЛАР]).

Приметы, запреты и предписания, поверья относятся к довольно обширной группе фольклорных жанров (кроме них в нее входят, например, гадания, заговоры, частушки, сатирические куплеты, анекдоты), которые бытуют параллельно во взрослой, молодежной и детской среде. Постепенно сформировались взрослые, молодежные и детские разновидности в рамках каждого из жанров, отнюдь не отменяющие друг друга. Между ними налицо генетическое родство, происхождение от одного общего традиционного источника. Однако в современности можно констатировать возникновение и бытование детских и молодежных жанровых образований независимо от их «взрослых» собратьев.

«Очень суеверный народ балетный, у нас есть много примет, поверий. Все я не знаю, но вот те, которыми я пользовался. Некоторые имеют под собой основу, причину. <...> Есть одна примета (я в начале карьеры тоже в нее верил, потом уже нет): нельзя, чтобы перешагивали через одну ногу. Ну, то есть мы вот <на полу> сидим, “греемся”, у нас шпагат, полушпагат, тянемся, и кто-то идет и так перешагивает аккуратно. Так вот нельзя перешагивать! Здесь можно “снять”: надо, чтобы этот человек перешел обратно. Причем через две ноги можно почему-то... <Соб.: А что будет?> Я так понимаю, что боятся, что одна нога будет расти, а другая не будет. Или травму получишь на эту ногу» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

В детской разновидности данной приметы нельзя перешагивать через лежащего ребенка, к примеру, упавшего в игре, валяющегося на полу или диване, загорающего на пляже и т. п.: иначе он перестанет расти. Как видим, мотивировка близкая, но не идентичная. Случайно перешагнувшему дети кричат: *«Перешагни обратно!»* — и не успокаиваются, пока этого не добьются.

Перешагивание, символически препятствующее росту и развитию или делающее человека уязвимым (опасность травмирования), лишь одна из реализаций традиционного общефольклорного запрета на то или иное пересечение человеческого пути⁴, которое неблагоприятно, опасно для идущего, может помешать дойти до цели, привести в тупик, вернуть обратно и т. п.⁵ Эта идея просматривается и в других балетных приметах. Например: *«Еще во многих театрах такая примета: артист готовится перед выходом на сцену за кулисами (думает там, настраивается...): перед ним нельзя проходить. Насколько я понимаю, сбиваешь человека, он отвлекается... <Соб.: Непосредственно перед тем, как ему выходить, да?> Да, в самый-самый момент. Вот я подошел, и сейчас мой выход: я выбегаю, выхожу, выпрыгиваю, что-то... Вот нельзя пересекать ему как бы... Многие настолько в это верят, что могут и ударить потом, особенно молодые. <...> Вот знаете — как черная кошка: нельзя, чтобы кто-нибудь прошел. <Соб.: Как можно “снять” эту “черную кошку”?> Не знаю, я, например, вставал настолько к кулисе близко, чтобы передо мной физически нельзя было пройти. Чтобы меня не было видно и был мал шанс, что передо мной перейдут»* (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]). Точно так же вредоносным считается перед спектаклем пройти между артистом и залом по авансцене, когда он *«лицом к залу пируэты, например, проверяет; так можно и*

⁴ О мифологеме дороги в символическом мире молодежных субкультур см.: [Щепанская 2003, 42—48].

⁵ Ср. запрет на пересечение дороги молодым в свадебном обряде, проход между ними, расцепление их рук и т. п., нарушение которого может негативно сказаться на их совместном жизненном пути.

пинка получить от стариков» (Зап. от муж. 40 лет [ЛАР]).

Спотыкание как некое отклонение от идеального (ровного) пути тоже чревато опасностью, но от него традиция выработала простое «противоядие» — по принципу подобия. Здесь тоже молодежная традиция преемственно связана с детской; возможно, поэтому взрослый информант воспроизводит примету, но подчеркнута дистанцируется от нее: *«Я знаю (сам в это не верю), многие, когда спотыкаются... На одну ногу споткнулся — надо три раза споткнуться на другую, иначе упадешь на сцене»* (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]). Ср. в детской традиции: чтобы нейтрализовать вредоносную силу, надо наступить на ногу случайно наступившему тебе.

Традиционно и предписание повторить удачный путь (в широком смысле: или как дорогу, или как способ, образ действия), который якобы может и в этот раз привести к успешному результату. Это известные, особенно в среде учащейся молодежи, приметы на «счастливую дорогу», «счастливую одежду», «счастливый номер» (например, экзаменационного билета) и т. п. *«Некоторые знаете еще что: счастливые штаны. Например, репетиционные брюки какие-то, они могут быть старые, зашитые сто раз, или гетры какие-то свои, но он приходит в них — на удачу. <...> И вообще: я совершил какие-то действия — и потом хорошо станцевал, так я стараюсь эти действия потом повторить. Например, прийти так же, в то же время, выпить кофе (ну, я условно говорю)... <Соб.: То есть как бы пойти тем же путем, да?> Да»* (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

Однако фортуна начинающего артиста мыслится настолько ветреной, что повтор пути не гарантия повторения успеха: могут быть неожиданные сбои, и тогда на этот дискредитированный «путь» накладывалась табу: *«Но если я сделал всё то же самое, но плохо станцевал — тогда это больше не надо повторять. Значит, что-то сбилось... Может, это общечеловеческие приметы, но я старался как-то придерживаться»* (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

Запреты и прескрипции, характерные и для других экстремальных суб-

культурных традиций учащихся (школьников и студентов), бытуют в среде балетных в специфических вариантах. Одни элементы совпадают полностью, другие применяются по принципу обращения («с точностью до наоборот»). Например, перед экзаменом по специальным (хореографическим) дисциплинам и спектаклем стричь ногти на ногах нельзя, а вот мыться, бриться и делать прическу нужно. *«Вы знаете, что спортсмены перед ответственным матчем не бреются, не стригутся... У нас есть такая примета, чтобы не стричь ногти на ногах перед спектаклем (извините за такой нюанс), но конкретную это имеет причину: можно неудачно состричь — и наступить на ногу невозможно, боль ужасная, наступить невозможно... Я вот никогда не стрижу. Понятно, что надо вымыться, голову помыть: сцена, не выйдешь с грязной головой. <Соб.: Даже перед ответственным спектаклем?!> Я понимаю, но если я выйду на сцену некрасивый — это же не хорошо! Если вот сейчас я небритый, то я работал в театре — я так не мог, обязательно надо было качественно выбриться с утра»* (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

Отметим попутно, что нижние конечности, как и во многих приметах балетных, здесь особо значимы. И это неудивительно: ноги — один из главных инструментов танцовщика: *«Ноги — это наш хлеб!»*⁶. С ногами балетных связано множество профессиональных ограничений (не ходить босиком, не кататься на коньках и роликах и др.) и психологических запретов: *«Самой гадкой подначкой считается перед выходом на сцену спросить, с какой ноги идем. Всё! Все в ступоре. <...> Конечно, этого делать не нужно»* (Зап. от муж. 40 лет [ЛАР]). Слово «ноги» как ключевое фигурирует и в выражениях профессионального балетного жаргона: *«танцевать не в полную ногу / вполноги»* (то есть не в полную силу, лишь обозначая движения), *«греть ноги»* (разогреваться, восстанавливая тонус мышц перед классом или репетицией); в идиомах: *«нога как карандаш в стакане»* (ненакачанная).

⁶ Впрочем, информанты замечают, перефразируя известную песенку, что даже больше, чем в футболе, *«нужна в балете, между прочим, голова»*.

Традиционное общефольклорное поверье о том, что можно спугнуть удачу, «сглазив», то есть заранее прогнозируя успех, для публичных артистических профессий приобретает особенную актуальность. В примете фигурируют материальные знаки успеха артиста: фото в сценическом костюме (поклонников, с поклонниками, с педагогами, с учениками и т. п.)⁷, цветы и подарки от зрителей: *«Есть такая примета — никогда не фотографироваться перед спектаклем: плохо станцуешь! Я тоже никогда не фотографировался. <...> То же самое: дарить какие-нибудь цветы, подарки нельзя: плохо станцуешь»* (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]). Даже сейчас, будучи педагогом⁸, информант никогда не фотографируется со своими учениками перед спектаклем, чтобы не «разозлить» уже их удачу. Известно, что хирурги, анестезиологи, операционные сестры также никогда не берут цветов, конфет, подарков перед операцией [Чередникова]. Думается, что той же идеей порожден и достаточно молодой, широко распространенный в наше время запрет на поздравление человека с днем рождения, вручение подарков заранее: в этом случае день рождения может и вовсе не наступить, в оставшиеся до знаменательной даты дни и даже часы человек якобы становится уязвимым, незащищенным. Некоторые балетные, кроме того, верят, что подаренные тебе после спектакля цветы нельзя передавать: ты как будто раздаешь свой успех, таким образом лишаясь его (Зап. от муж. 40 лет [ЛАР]).

⁷ Интересно, что запрет на фотографирование перед ответственным мероприятием в других субкультурах (например, медиков, парашютистов, горнолыжников и др.) может иметь иную семантику — осмысляться как продуцирующее смерть [Назарова 2007, 300].

⁸ Здесь и далее в статье слово «педагог» употребляется так же, как и в самом сообществе балетных — в узкоспециальном значении: это преподаватель специальных хореографических дисциплин. Чаше своим педагогом балетные называют преподавателя классического танца (мужского или женского класса), под руководством которого они работали на выпускном курсе училища (колледжа) или академии.

Есть и парное поверье: спугнуть удачу и привлечь неудачу (в ее важнейшей для танцовщиков ипостаси — травмы) можно, изображая физическое нездоровье на сцене, причем с использованием предметов реквизита, его маркирующих, будь то костыль, инвалидная коляска и т. п. Представляется, что опасен именно этот предмет — метонимическая замена самой травмы. Балетные, насколько это возможно, стараются избегать партий с подобными предметами. Например, информант рассказывает, что его сокурсник по балетной школе готовился на госэкзамене по актерскому мастерству изображать кота Базилио. Это был кот *«такой современный — в косухе, тельняшке и с костылем, прихрамывает — ну, якобы милостыню собирает, инвалид»*. Далее следует быличка о поразительных, но ожидаемых в рамках традиции последствиях нарушения запрета, одним из героев которой стал сам рассказчик. И опять в тексте фигурируют ноги: *«Он (мальчик, который должен был играть кота. — И. Р.) репетировал-репетировал, остается месяц до госэкзамена — и вдруг на народном⁹ он танцует партию достаточно сложную, делает двойной saute-debasque на каблуках и ломает себе ногу. Сложный перелом, и из-за этого остался на второй год. И сломал ту ногу, на которую <по роли> хропал. И назначил меня на эту роль. Я не хотел, но по тем временам отказать было нельзя, даже такого в голову не могло прийти... Я очень боялся, и в итоге после сдачи трех госэкзаменов, осталось еще последний, актерское <мастерство>, и я умудрился порвать суставную сумку на этой ноге! На которую хропал по этуоду. И после этого я очень старался избегать таких предметов... Вот такое было! Два человека травмировали именно ту ногу, на которую хропали!»* (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

Аналогичное поверье бытует и среди драматических актеров, а еще более — киноактеров, видимо, потому что опасный момент не просто многократно повторяется «вживую», но и практически навечно зафиксирован. Есть и усиленный вариант поверья — запрет «умирать» в кадре. В среде балетных он

⁹ На занятии по народно-характерному танцу.

не прижился. Дело в том, что смерть достаточно часто изображается в балетных спектаклях, причем в ведущих партиях («Жизель», «Эсмеральда», «Ромео и Джульетта» и др.), и систематически избегать их было бы плохо для карьеры и просто затруднительно. *«В балете всё на этом замешано: любовь, смерть... Вообще, лицедейство — это грех, если уж так... Это проникать в душу другого и впускать в себя что-то... Но если обо всем этом думать, то или свихнешься, или надо уходить из профессии.»* (Зап. от муж. 40 лет [ЛАР]). К тому же сценическая смерть в балете хотя и очень впечатляет эмоционально¹⁰, однако, как в искусстве более условном, мыслится не такой опасной, как смерть в реалистическом кино.

Ряд примет, запретов, магических действий имеет, казалось бы, уникальный, индивидуальный характер, однако по семантике и они вполне традиционны, и сами информанты ищут им параллели в общенародном фонде. Так, в следующем магическом действии (тоже апотропеического и в то же время посвященного характера) начинающий артист должен заранее символически испытать, как бы «прожить» негативный сценарий («получить прививку» от ошибки, провала и т. п.), чтобы не пойти по нему в реальности. Это предствление породило в народной культуре множество родственных оберегов: не только известное информанту действие с одеждой наизнанку, но и, например, необходимость для невесты исполнять перед свадьбой причитания («не поплачешь за столом — так поплачешь за углом»). *«Есть приметы уже индивидуальные. У меня был педагог — он перед твоим выходом сзади подходил, такой легкий пиночек коленом делал, говорил: “На удачу!”. Но это когда сольные партии. Вот я танцевал, у меня были афишные партии, первый дебют вот выходишь в этой партии — он вот такой пиночек... То есть лучшие сейчас пинок, чтобы потом не нарушали. Как, знаете,*

когда на изнанку рубашку надел, говоришь: “Ударь меня!”, чтобы потом не побили. Вот это в том же духе. <...> Но там буквально касание, удара никакого нет, конечно, — и выходишь. Но это я встречал только у моего педагога...» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

В балетной среде настолько значимы профессиональная преемственность, авторитет педагогов, ориентация на образцы, что это сказывается и на неформальных традициях: ученик, сам становясь педагогом, воспроизводит «фирменное» магическое действие своего педагога и делает таким образом первый шаг в передаче традиции. Велика вероятность, что второй шаг сделает в свою очередь его ученик, и так далее: *«Причем на всякий случай, когда у меня танцевали солисты, я им тоже легенький пиночек давал. Ну, на всякий случай... А вдруг, действительно?..»* (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

Неформальное предписание взять с собой на сцену оберег в виде материального сакрального атрибута может оказаться «сильнее» официальной прескрипции «снимать перед спектаклем ювелирные украшения»: *«Ну, кто религиозный, перед выходом на сцену крестится. <...> Некоторые даже не снимают крестик. Кольца там, цепочки, крестики — что-то шаманят с ними, куда-то там прячут, что-то говорят... Вообще, у нас выходить на сцену с украшениями ювелирными нельзя: оно может упасть, зацепиться там — и вплоть до падения... Представляете, если Вы в пуантах наступите на цепочку — это очень опасно! Но некоторые умудряются как-то прятать под костюм, крепить булавочкой... Я снимал. Также нельзя с кольцами, но некоторые кольца обручальные, церковные там заклеивают пластырем телесным, чтоб не видно было»* (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

Наличие мифологических существ, характерных для балетной среды (духов балета или чего-либо подобного), информанты отрицают. На вопрос собирателя, живет ли какой-то невидимый дух за кулисами, в оркестровой яме или еще где-то, они отшучиваются. Один ответил, что это «монтеры» (в среде балетных принято в этом слове ласково ставить ударение на первый слог:

¹⁰ Так, гибель Меркуцио в балете «Ромео и Джульетта», которую информант увидел из-за кулис, только придя в театр из училища, осталась самым сильным сценическим впечатлением на всю жизнь (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

«монтёры — как-то грубо!»), потому что их никто не видит, а приходишь перед спектаклем — «уже всё сделано» (Зап. от муж. 17 лет [ЛАР]). Другой информант заметил, что в оркестровой яме «обитают барабанички», а они веселее и оригинальнее любого домашнего, у них свои шутки (Зап. от муж. 40 лет [ЛАР]). Вспоминают в этом контексте и кошек, которые живут в театре и могут в самый непредсказуемый момент выйти на сцену, сесть, «и ведь не прогонишь!».

Однако, если серьезно, то в субкультуре балетных, как и драматических актеров (ср.: [Кондратьева 2005, 196—199]), мифологизируется сакральный локус — сама сцена. Надо дотронуться до сцены перед спектаклем, после того как перекрестился. Очевидно, артисты таким образом (заметьте: жестом, специфическим балетным языком, а не словом) символически просят у сцены разрешения топтать ее ногами. А может быть, это и просьба поддержать, не подвести в ответственный момент (не дать поскользнуться, споткнуться и т. п.). На сцене нельзя есть и пить, плевать, мусорить, ходить в уличной обуви (ср.: [Назарова 2007, 307]), чтобы не оскорбить ее: эти запреты строго соблюдаются, и старики обучают этому молодых. Интересен рассказ информанта о том, как раньше артисты балета в стареньких, заштопанных разогреченных халатах (сменившихся в наши дни разогреченными штанами) заранее, задолго до начала спектакля приходили на сцену, «чтобы подышать ее запахом» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]). Возможно, здесь есть неосознанное желание заранее подготовить сцену, чтобы она «привыкла» к тебе, приняла тебя как своего.

Сакральное значение придается и второй составляющей театра — зрительному залу, который одновременно локус и мифологизированный коллективный персонаж: слова «зал» и «зритель» в дискурсе балетных употребляются как синонимы. Зал обладает коллективной энергией, он может быть «живым», сочувствующим, или «мертвым», равнодушным, причем это состояние меняется не только от спектакля к спектаклю, но и от эпизода к эпизоду. «Когда ты танцуешь, и с залом есть отдача, какой-

то обмен энергией, тогда намного легче. А бывает зал мертвый: ты танцуешь — и ничего!..» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]). На языке артистов, зал «принимает» или «не принимает».

Артист служит зрителю, и тот бывает невероятно требователен к артисту. Каждый выход на сцену мыслится балетными как испытание, которое необходимо выдержать. «Причем это не кино, это всё живьем, второго дубля нет... Я и детей учу: надо станцевать с первого раза, второй попытки не будет! Зрителю ты не объяснишь, что у тебя, например, болела нога: раз ты вышел — ты танцуешь. <...> Тяжелая, сложная профессия: танцуют с травмами, у меня был сломан палец на ноге — я танцевал. Я не могу зрителю объяснить: “Мне очень больно прыгать — я буду пониже прыгать”» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]). Между тем к себе зритель не столь требователен и не всегда настроен «на балетную волну». Информанты уверяют, что, вопреки расхожему мнению об элитарности или во всяком случае хорошей подготовленности балетного зрителя, многие приходят на балет (особенно в главные театры страны) не ради эстетического удовольствия, а из любопытства, «для галочки» (ввернуть при случае, что ты тоже был на балете), ради престижа, а то и просто «поглазеть на люстру и выпить коньячку». Так что со времен Онегина в этом отношении мало что изменилось.

В субкультуре балетных очень сильна и смеховая стихия: это шутки и розыгрыши (ср.: [Щепанская 2003, 76—77]), главным образом не словесные, а на специфическом языке балета — языке движений, жестов, мимики, музыки, костюма, грима, реквизита, освещения и др. Однако бытуют и рассказы об этих шутках и розыгрышах, которые можно назвать балетными байками. Они смешные и одновременно поучительные, если не сказать «обучающие»: именно в них балетные старики передают молодым свой и чужой опыт, разясняя ненавязчиво и на наглядных примерах методику и технологию, а главное — «идеологию» разыгрывания. Подобные байки может рассказать педагог своим ученикам, используя небольшие передышки в ходе урока классического тан-

ца. Их рассказывают в общих примерках, чтобы скоротать перерывы между репетицией и спектаклем, после спектакля в продолжение его обсуждения. Но самое подходящее, почти ритуальное время их исполнения — посиделки, на которых отмечают дебют молодого в театре и он «прописывается». «Надо было “прописаться”, “накрыть поляну” <...>. Как правило, это совпадало с первым спектаклем в театре, с дебютом. <...> Всё нормально было, без дебошей. Но это как раз где рассказывали разные истории, как над кем пошутили, давали тебе советы: “это ты вот так сделай...”. Ну, то есть какая-то передача опыта в этот момент была. Причем надо сказать, что достаточно по-доброму: старшие товарищи выпьют немножко вина, и передавали традиции. И в результате я знаю, как к чему относиться, как с кем разговаривать. <...> И на этих банкетах как-то терялась разница в возрасте: мальчик, который только что пришел, общался с уже заканчивающими карьеру» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

Конечно, балетные разыгрывают друг друга и в раздевалке (наиболее повторяющиеся способы: зашить рукава футболки товарища, прибить его балетки гвоздями к полу), и в балетном зале, и за кулисами, однако наиболее тонки, фееричны и в то же время традиционны для них шутки на сцене во время балетного спектакля. Их общее содержание заключается главным образом в том, что в спектакль вводятся некие изменения, новые элементы на уровне небольших нюансов, не прописанные в сценарии, не предусмотренные постановщиком. Место для них появляется в тех частях спектакля, где существуют сценические лакуны (не детализированная хореография, пантомимические сцены, сцены в полумраке, работа артистов спиной или вполоборота к зрителю и т. п.). Юмор основан на неожиданном отступлении от нормы, выходе за пределы общепринятого и официального. «У нас было в “Щелкунчике” — там мыши... И там хореографии почти нет: отдельные танцевальные кусочки, а так — ну, мы ходим, нападаем... И мы долгие годы собирались и делали какие-то весе-

латиков деремся, мы начинали делать куски из других балетов. Зрителю непонятно. <...> У нас даже ведущие солисты между своими выходами приходили посмотреть бой мышей, потому что всегда что-то интересное: могли из “Конька-горбунка” сделать выход... Такой у нас был вариант: пушка “стреляла”, все приседали, а последнему “отрывало голову”: то есть заранее голову втягивали, придерживали и, значит, сбивало. Или одну мышь ранило, прибегали санитары (тоже мыши), брали, уносили раненого. Или, например, начинали дезертировать и стрелять в короля мышей, помогать Щелкунчику. Ну, дезертировали мыши! Не думаю, что в пылу сражения кто-то что-то заметил. Какие-то маленькие радости... Король мышей тоже шутил: во время взрыва его контузило, он шел к оркестровой яме и начал туда падать. А он огромный двухметровый мужчина, и мы его спасали: типа нет, нет, нельзя!» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

Эти маленькие нововведения — плод коллективного замысла артистов, результат зачастую длительной подготовки и в то же время поле для индивидуальной импровизации на сцене, потому что далеко не всегда есть возможность отрепетировать их. Главная же задача — не разрушить текста балета и не превратить серьезный спектакль в фарс. Шутки артистов должны остаться юмором «для внутреннего пользования», непонятным непосвященным, незаметным для зрительского большинства. «Без этого как бы спектакль прошел незря. Одно было условие: не переходить за планку, зритель не должен ничего понять, шутили только для своих. Спектакль должен остаться спектаклем! Но это очень сложно, вот это и есть тонко» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]). «Это должно быть в разумных пределах и со вкусом, не пошло. И чтобы товарищам было понятно, что ты хохмишь, грубо говоря, а то кого-то начнет трясти — а это из зала видно <...> Если зритель не заметил, то это никак не отразится на качестве балета, на рецензиях и прочем. Наоборот, все будем в приподнятом настроении!» (Зап. от муж. 40 лет [ЛАР]).

Это балансирование на грани допустимого, еще более добавляющее

экстремальности, превращающее выход на сцену в испытание, которое нужно коллективно преодолеть, и есть, на наш взгляд, главная функция балетного сценического юмора. Субъективно же она интерпретируется как «*маленькие радости*», «*выход энергии*», необходимые в довольно однообразной, упорядоченной деятельности и полной бытовых ограничений жизни.

Апофеоз балетного юмора на сцене — так называемый «зелёный» спектакль, полный шуток и розыгрышей, специально тщательно заготовленных. Это либо последний спектакль сезона («*десять месяцев мы работаем, и вот последний спектакль сезона — на нем обязательно надо шутить, это как бы выход накопившегося всего...*»), либо спектакль, завершающий гастрольную поездку («*поймите, 25 спектаклей за две недели: каждый день “двойник”¹¹ — да дуреешь от одного и того же, и надо как-то снять...*» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР])). Например, в том же «Щелкунчике» на гастролях в Англии шутили весь спектакль, но «гвоздем программы» было падение мыши-манекена с колосников¹² с 20-метровой высоты после взрыва пушки (потом манекен незаметно подменяли артистом).

Происхождения слова «зеленый» в этом словосочетании выяснить у самих балетных пока не удалось, однако мы склоняемся к тому, что здесь подразумевается открытый, благоприятный режим для продвижения, то есть близко к употреблению данного прилагательного в выражениях «зеленый свет» или «зеленая улица».

Юмор на сцене можно подразделить на общие шутки (примеры приведены выше), групповые розыгрыши, индивидуальные розыгрыши равных равными и розыгрыши молодых стариками. Пример группового розыгрыша, когда свой замысел воплощает группа артистов, а остальные не посвящены и вынуждены действовать по ситуации: «*В “Корсаре”*

¹¹ «Двойник» — два спектакля в один гастрольный день: утром и вечером.

¹² Колосники сцены — ее верхняя часть (невидимая зрителю) для установки блоков, сценических механизмов и подвески элементов декораций.

нас вдруг “турки” решили победить: они начали так яростно махать шашками, что мы стали отступать! Было невозможно: по рукам мне, например, попали... Они нас начали жать! А по сюжету-то мы должны победить. Всё-таки они в какой-то момент отступили... А представляете, вот так балет: раз — и турки победили!» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]). Индивидуальный розыгрыш может стать серией состязаний двух шутников, продолжающейся от спектакля к спектаклю. Например, «придворный», проходящий спиной к залу мимо статично стоящего артиста с канделябром, незаметно шекотал его, тот в ответ стал прыскать ему в лицо водой изо рта, затем в ход пошли уколы булавкой и пачкание гримом и т. д. (Зап. от муж. 40 лет [ЛАР]). Розыгрыши равных равными бывают не только у артистов кордебалета. Так, слугами Гамаша в балете «Дон Кихот» неожиданно и без всякой санкции оделись и вышли на сцену два незанятых в той сцене премьеры: «*Гамаш оглядывается, а рядом с ним с гитарами в руках стоят два народных артиста! А зрители думают, так и надо*» (Зап. от муж. 40 лет [ЛАР]).

Дедовщина в среде балетных, по нашим наблюдениям, не столь развита, как в армии, но всё-таки есть. По рассказам информантов разного возраста вплоть до нынешних студентов, чаще всего она проявляется в том, что старики заставляют молодых куда-то бегать: позвать педагога, за водой (паркетный пол нужно было поливать), «*в буфет за шампанским*» (раньше), «*в палатку за пивом*» (сейчас: заметьте разницу!). И это не мудрено: старики берегут свой основной инструмент — ноги. Что же касается розыгрышей молодых на сцене (самоназвание: «подкол», «развод»), то это давняя традиция. Как и во всех субкультурах, они играют роль посвящения в профессию [Щепанская 2007, 59—62], но зрелые информанты подчеркивают и их дидактическую функцию: таким образом новички быстрее начинают ориентироваться на сцене, адекватно реагировать на происходящее. Молодые, кроме того, учатся быть внимательнее и осторожнее, не попадаться на крючок, и в этом отношении розыгрыши

подобны поддѣвкам, заманкам в детском фольклоре. «И очень любили у нас шутить над молодыми. Надо мной тоже много шутили. <...> Конечно, это жестоко, но зато учит на всю жизнь, человек потом начинает на сцене ориентироваться. <...> Например, в “Снегурочке” делаем *sabriel*, стоим все (и молодой) в одну линию. Все чуть, на полтакта, на атакт, начинают движение сюда (не в ту сторону. — И. Р.), а потом быстро перешагивают и продолжают движение туда, куда надо. Молодой, разумеется, в этот момент делает шаг в другую сторону, “врет”. Но зато это учит!» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]). Молодые не в теории, а на практике учатся терпению, осваивают умение не разрушать спектакль, не мешать остальным, что бы с тобой лично ни происходило. И нет пределов фантазии в подколах: «Рассказывают, что в “Эсмеральде” над молодым подищили (я сам не видел, но это уже передается): сказали, что он должен “умереть” и лежать тихо на ступеньках. Ну, он так и сделал и лежал минут 20. На самом деле ему не надо было умирать. А уже нельзя встать: ты же не можешь нарушить логику спектакля! И вот он лежал, пока занавес не закрыли. Или на сцене стояла бочка, и одного молодого, не занятого в спектакле, ребята схватили (он сопротивлялся) и засунули в эту бочку. И он весь акт просидел в бочке: он же не может вылезти и уйти, тем более в житейской одежде» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

Интересна реакция театрального руководства и педагогов-репетиторов на шутки. Они ворчат, иногда для виду запрещают, грозят увольнением, однако, помня себя в молодости, на самом деле бывают довольны и даже хвалят артистов, если шутка удалась. Этим розыгрыши сродни традиционным обрядовым бесчинствам молодежи: старики знали, что на Святки молодежь всегда «озоровала», так положено, и обижаться на них нельзя. «Пришел художественный руководитель театра, говорит: “Я знаю, сегодня последний спектакль, но если вы будете «зеленить», я всех уволю. Кого поймаю — всех уволю”. Ну мы такие: ну что будем делать? Не будем? Но мы неделю готовились, ну как не будем! Но страшно было, страшно... Ну, пошутили.

После первого акта хушрук нас собирает: “Мужики, я вас предупреждал?” — “Предупреждали”. — “Засранцы, — говорит, — но молодцы!”. И ничего, никого не уволил, потому что здорово было» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]). Примечательно, что иногда педагоги-репетиторы сами предлагают разыграть молодых.

Отдельная тема, которую уже нет возможности осветить, — спонтанный балетный юмор, например непреднамеренные сценические казусы: смешные падения, столкновения артистов друг с другом и с декорациями (см.: [Домашёв 2011]), пропуск своего выхода на сцену, путаница в костюмах и реквизите и пр. Например, рассказывают, как случайно к белоснежной пачке балерины прицепился чей-то розовый бюстгальтер, и она чуть было так не выбежала на сцену (Зап. от муж. 40 лет [ЛАР]).

Что касается анекдотов о балетном мире, то их немного по сравнению с другими тематическими группами и они лишь приблизительно отражают балетные реалии. Поэтому они не бытуют среди самих балетных, не интересны и не смешны им. Наши информанты не смогли воспроизвести ни одного текста. С трудом вспомнился садистский стишок:

*Долго смеялись хирурги в ЦИТО:
Два тура, как Вова, не делал никто!*¹³
(Зап. от муж. 40 лет [ЛАР]).

О смеховых традициях информант замечает: «Раньше (до меня еще, как я от стариков слышал) всё было более “вкусно” и культурно — теперь более пошло» (Зап. от муж. 40 лет [ЛАР]). Продолжая тему «раньше — теперь», информанты зрелого возраста единодушно признают, что много традиций и сам коллективный дух сообщества, к сожалению, в последнее время утрачивается. Вероятно, это необратимый процесс, связанный с изменением экономической и социокультурной ситуации в стране, а также всеобщей глобализацией. «В новых театрах нет запаха театра, нет тепла, они как офисы: вроде бы всё хорошо, кондиционеры, просторно, светло, красиво, а театром не пахнет! И нет традиций. Театр — это передача традиций. Вооб-

¹³ Имеется в виду: так неудачно не делал этот обычный для танцовщика элемент.

ще, раньше так интересно жили, театр был как дом второй. Сейчас это только работа: пришел, оттанцевал, ушел. Негде там посидеть, нет уже тех капустников... Раньше чай попить в гримёрке — это было святое! Реально чай, не что-то: приносишь стаканчик из буфета, и опять же с этими байками... А теперь это запрещено: дорогой ремонт в театре, ковровлин, можно испачкать... Между репетициями играли в нарды, шахматы, сами нарды мастерили. Потому что много времени проводили в театре! Теперь нет и места такого — в нарды поиграть. Ушло многое... <Соб.: А почему это ушло, как Вы думаете?> Поколение сменилось, прервалась связь в 90-е годы, мне так кажется, когда революции эти, родителям стало не до детей: они деньги зарабатывали... А потом стали приходить артисты, которые могут засмеяться на сцене при смерти Эсмеральды, ты ему говоришь, что надо, мол, так и так, а он тебя чуть не посылает... Прервалась связь в балете, когда старшие передают младшим, даже вот этот юмор... Когда могли бесплатно где-то выступить, ради творчества. Как я шутил раньше, когда меня звали на дискотеку: «Я танцую только за деньги». А теперь на самом деле так. Раньше из театра не спешили уходить, перед Новым годом было просто невозможно уйти! Раньше все были чуть-чуть добрее...» (Зап. от муж. 33 лет [ЛАР]).

Впрочем, будем надеяться, что не всё так печально, а сетования во многом обусловлены ностальгией по юности и сцене. Фольклористы прекрасно знают, что во все времена старшее поколение и в городе, и в деревне вспоминает, как «раньше было лучше»: и снег белее, и трава зеленее, и жизнь веселее. Тем более что нынешний художественный руководитель балетной труппы Большого театра народный артист России Сергей Филин в одном из своих интервью оптимистически высказался о востребованности балета: «Я бы сказал, что сегодня интерес к балету очень высок — как со стороны артистов, так и со стороны аудитории. Люди устали от мусора на телевидении, от одних и тех же медийных лиц. Хотят натурального, честного, естественного, хотят высоко-

го искусства. А что может быть более эксклюзивно, привлекательно, естественно, чем балет?»¹⁴.

Литература

Громов 2010 — Громов Д. В. Фольклор молодежных субкультур: закономерности формирования и проблемы исследования // От конгресса к конгрессу: Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов. Сб. материалов. М., 2010. С. 134—150.

Добровольская 2010 — Добровольская В. Е. Особенности бытования традиционных нормативов в современной городской и деревенской культуре: общее и различия // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 13. Традиционная культура современного города: Сб. научных статей. М., 2010. С. 227—241.

Домашёв 2011 — Коллекция видео Антона Домашёва // URL: <http://youtube.com/Domashev70>, дата последнего обращения: 21 июня 2011 г.

Кондратьева 2005 — Кондратьева Н. Петербургский театральный фольклор: на примере театра им. Ленсовета // Антропология профессий. Саратов, 2005. С. 188—200.

Назарова 2007 — Назарова И. Приметы в профессиональной сфере // Профессии.doc. Социальные трансформации профессионализма: взгляды снаружи, взгляды изнутри. М., 2007. С. 295—312.

Чередникова — Чередникова М. П. Устные рассказы в медицинской субкультуре // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/cherednikova3.htm>

Щепанская 2003 — Щепанская Т. Б. Молодежные сообщества // Современный городской фольклор. М., 2003. С. 34—85.

Щепанская 2007 — Щепанская Т. Б. Конструкции гендера в неформальном дискурсе профессий // Антропология профессий. Саратов, 2005. С. 188—200.

Сокращения

ЛАР — Личный архив И. Н. Райковой. Записи сделаны в Москве в 2009—2011 гг.

Summary. *The article is the first to research traditions of ballet dancers city subculture. Omens, prohibitions and beliefs, jokes and kidding on the stage are analyzed on the basis of field recordings. Here we demonstrate common features with other youth subcultures, children and adult folklore.*

Key words: *ballet, tradition, omen, prohibition, stage, joke.*

¹⁴ <http://showbiz.memax.com.ua/art/683260/> 149