

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

MUSICAL THEATRE

Е. Н. Терехова, Д. Ф. Хайрутдинова

**Балет-притча «Сказание о Йусуфе» Л. Любовского,
Р. Хариса и Г. Ковтуна: к вопросу о жанровом решении**

Аннотация

Балет «Сказание о Йусуфе», поставленный в Татарском академическом государственном театре оперы и балета имени М. Джалиля в 2001 году, стал весьма заметным событием в мире российского музыкально-театрального искусства начала XXI века. Представляя произведение как балет-притчу, его авторы таким образом обращали внимание на характерную специфику его содержания и сценического воплощения. В статье, исходя из «заданной» в балете притчевости, предпринимается жанровый анализ балетного текста.

Ключевые слова: балет «Сказание о Йусуфе», балет-притча, Кул Гали, Л. Любовский, Р. Харис, ТАГТОиБ имени М. Джалиля.

E. N. Terekhova, D. F. Khairutdinova

**Ballet-fable “The Tale of Yusuf” by L. Lyubovsky, R. Kharis and G. Kovtun:
on the issue of genre solution**

Summary

The ballet “The Tale of Yusuf”, staged at the Tatar Academic State Opera and Ballet Theater named after M. Jalil in 2001, is the first Tatar ballet of the 21st century. The performance became a very notable event in the world of Russian musical and theatrical art, and its authors were awarded the State Prize of the Russian Federation for outstanding achievements in the field of humanitarian work (2005). By characterizing the work as a ballet-fable, the authors drew attention to the characteristic specificity of its content and stage performance.

The article, based on the “given” fable nature of the ballet, undertakes a genre analysis of the work. The object of research attention is the fable ballet “The Tale of Yusuf” as a syncretic work representing a complex of literary, musical and scenic (choreography and scenography) languages.

Keywords: ballet “The Tale of Yusuf”, ballet-fable, Kul Gali, L. Lyubovsky, R. Kharis, Tatar Academic State Opera and Ballet Theater named after M. Jalil.

Балет «Сказание о Йусуфе», созданный триумvirатом авторов — Л. Любовским, Р. Харисом и Г. Ковтуном — в 2001 году в Татарском академическом государственном театре оперы и балета имени М. Джалиля, позиционируется как балет-притча [См. об этом: 8; 11]¹. Очевидно, что его появление стало откликом на начавшийся в 1990-е годы «процесс возрождения этнического самосознания», «процесс взаимопознания культурного наследия национальных литератур», в которых «мы можем найти общие для многих народов примеры доброты, человеколюбия, стойкости, честности — духовных ориентиров столь важных в формировании толерантности и взаимоуважения» [15. С. 178–179]. Критики, размышляющие о содержании и значении этого балета, отмечали, что к началу XXI века это «единственный спектакль в репертуаре татарского балетного театра за последние почти двадцать лет, который является носителем традиций „национального балета“» [11. С. 51]².

По определению балетоведа А. М. Полубенцева, балет-притча — это «небольшое повествовательное произведение, содержащее религиозное или моральное поучение в иносказательной (аллегорической) форме. Действие в притче предстает в обобщённом виде, без акцентирования хронологии и места события. Для неё характерны широта обобщения и значимость заключённой в ней идеи» [12. С. 13]. Первоисточником либретто чаще выступали сюжеты религиозного содержания. К известным примерам жанра балета-притчи можно отнести «Блудного сына» (1929) С. Прокофьева в постановке Д. Баланина, «Легенду» С. Эйфмана на музыку Т. Когана (1982). В основу последнего легли книги Ветхого Завета: Екклесиаст и Песнь песней Соломона. Черты притчи усматривались исследователями также в балетах «Снегурочка» в постановке В. Бурмейстера на музыку П. И. Чайковского (1961) [См.: 13], «Знак солнца» А. Мекаева в постановке А. М. Полубенцева [См.: 12. С. 13].

Современные исследователи отмечают, что «интерес к притче не ослабевает, и каждый автор, используя традиции жанра, привносит что-то новое, выступая как новатор. Первое, что обращает на себя внимание, — это отличия современной притчи как жанра. Сегодня в ней нет поучительности и наставлений. Она не даёт готового ответа, а заставляет размышлять на предложенную тему» [2. С. 222]. Систематизируя теорию жанра притчи в музыкальном театре, Е. Д. Левина подразделяла сочинения «притчевого» характера на две крупные группы: «первая группа включает притчи в наиболее „чистом“ жанровом виде, тогда как во второй — близкие притче жанровые разновидности, лишённые отдельных структурных признаков, традиционных для притчи» [6. С. 8].

По словам композитора Л. Любовского, балет «Сказание о Йусуфе» — это «философская притча, размышление над вечным вопросом — человек, что же ты такое на этой земле» [7]. Жанр спектакля, определяемый как балет-притча, «не просто выполняет функцию „подсказки“ зрителю, но помогает постановщику и актёру найти направление сценической интерпретации произведения, определяет его стилистику и образный строй» [12. С. 16].

Жанровые признаки притчи проявляются на разных уровнях балетного текста: либретто, музыкальной драматургии, сценографии и хореографии. Сентенциозность, безусловно свойственная балету, исходит из глубинных идей, заложенных в его первоисточниках: поэме «Сказание о Йусуфе» Кул Гали, 12-й суре Корана, библейской истории о Иосифе Прекрасном. Кроме того, в балете прослеживается опосредованное влияние романа Т. Манна «Иосиф и его братья».

История о Йусуфе, показанная в балете в кораническо-библейском прочтении и с художественным посылом поэмы Кул Гали «Кысса-и Йусуф», воспекает гуманистические идеалы, имеет характер назидания и религиозного побуждения³. У Кул Гали «Йусуф — это сложный символ. Он имеет двойную составляющую. С одной стороны,

Йусуф — символ абсолютной Истины, силы и славы Аллаха, а с другой — это собирательный образ пророка» [1. С. 15]. Кроме того, образ Йусуфа был внешне прекрасен, его лучезарная красота очаровывала.

В балете воплощена история Йусуфа-человека, пережившего тяжёлые моральные и физические страдания, взлёты и падения, с невероятно сложной судьбой, но не утратившего веру в Бога. Однако создатели балета «совершенно определённо делают акцент на человеческой, земной стороне сюжета. В фокусе внимания — чувства, переживания и отношения Йусуфа. Образ Йусуфа — центральный, и драматургия балета строится на его развитии» [1. С. 16]. Развитие образа Йусуфа — это эволюция от беззащитного юноши, преданного братьями, через испытания славой, оболыщением, наказанием — к пророку, прощающему всех и постигшему истинный путь к Богу.

Система образов балета выявляет несколько категорий персонажей, «окружающих» Йусуфа и сопровождающих его земной путь:

— главные герои: Зулейха, братья, Фараон, Пророк;

— второстепенные образы: караванщик, свита Фараона, девушки и дети при дворце, стража, скоморохи, жонглёры, заключённые;

— ирреальные образы (мифологический слой⁴) — священные жуки-скарабеи, звёзды, недуги, египетские Боги.

Новые образы «мифологического слоя» отвечают риторике жанра притчи (иносказательность, аллегория, метафора). По словам Р. Хариса, жуки-скарабеи — это выдумка самих авторов балета, рассчитанная на обогащение смысловой и философской палитры происходящего⁵. Образы «мифологического слоя» — жуки-скарабеи и звёзды — призваны напоминать Йусуфу о его предназначении, сопровождать его на праведном пути. В этом заключается важный признак притчи как «единство внутреннего („своего“) и внешнего („другого“» [6. С. 13]. В действительности в поэме Кул Гали жуков-скарабеев нет. Однако стоит заметить, что в романе-тетралогии «Иосиф и его братья» Т. Манна упоминается скарабей, катящийся шарик. Таким образом, система образов балета представ-

ляет два пласта — герои реального мира и ирреальные образы, соединяющим звеном между которыми выступает Йусуф.

Сюжет о Йусуфе является историей кочующей, передающейся в основном в устной традиции. Зачастую авторы балета «выхватывают» лишь отдельные сюжетные элементы, позволяющие сохранить узнаваемость общей фабулы, и при этом оставляют за кадром второстепенные линии и образы. Отметим сюжетные константы, которые сохранены в сценарии балета:

— предательство и расправа братьев (избиение и сбрасывание в колодезь, продажа в рабство проходящему каравану);

— сон Йусуфа;

— история Йусуфа и Зулейхи;

— взаимоотношения Йусуфа и правителя;

— отец, поддерживающий Йусуфа как любимого сына;

— заточение Йусуфа в темницу;

— прощение Йусуфом братьев, Зулейхи, Правителя.

Привнесённые элементы в образно-сюжетную фабулу спектакля обогатили его чертами параболы:

— новые образы иррационального мира — жуки-скарабеи, звёзды, недуги;

— овеществление предмета зависти братьев — плащ первородства;

— роль отца как Пророка;

— вознесение Йусуфа как завершение жизненного пути.

Либретто балета, созданное Р. Харисом, по характеру изложения приближено к жанру притчи. Автор излагал сюжет лаконично, но ёмко с точки зрения философского обобщения и значительности темы. В балете обозначены этапы пути Йусуфа: юность и жизнь в родном доме; период рабства; жизнь в великолепном дворце; заточение в темницу; вознесение. Р. Харис в своём либретто представил повествование о жизни Йусуфа в виде нравоучительной истории о любви к ближнему, всепрощении, истинной вере, семейных ценностях. При этом события представлены «широкими мазками» без детализации и конкретики, что также продиктовано спецификой сценического жанра и временного развёртывания балетного спектакля.

Образы главных героев по принципу полярности обладают выраженными положительными или отрицательными качествами, поэтому понимание сюжета и заложенного в нём нравоучительного смысла однозначно. Зрителю не требуется гадать о роли тех или иных персонажей, но предоставляется возможность поразмышлять над увиденным, осознать глубинные смыслы сквозь иносказательную содержательность.

Сюжетная линия с Зулейхой существенно отличается от литературной первоосновы. Все детали жизни Зулейхи в балете пропущены, она уже жена Фараона. Йусуф отвергает ухаживания Зулейхи и противится нарушить слово, данное Всевышнему.

Музыкально-драматический план балета выстроен в простую и ясную композицию из трёх действий. Йусуф преодолевает три пре-

практически равноценными. Однако названия актов не в полной мере соотносятся со сценическим действием балета (особенно это наблюдается в третьем действии, где происходит развязка всех драматургических линий). Жанр притчи привносит в композиционное строение приёмы, характерные для эпической драматургии. Каждый акт балета представляет собой законченное повествование: в первом действии — о жизни Йусуфа в родном доме, во втором — о событиях во дворце, в третьем — о покаянии героев и завершении земного пути Йусуфа.

Йусуф и братья.

Йусуф впервые появляется в пятом номере первого акта «Йусуф и звёзды». Тема Йусуфа — светлая и умиротворённая — проводится у гобоя. Мелодическая линия, начинающаяся с вершины-источника, ассоциируется со светом, струящимся с неба (см. пример 1).

1 «Йусуф и звёзды», 1 д., 1 к.

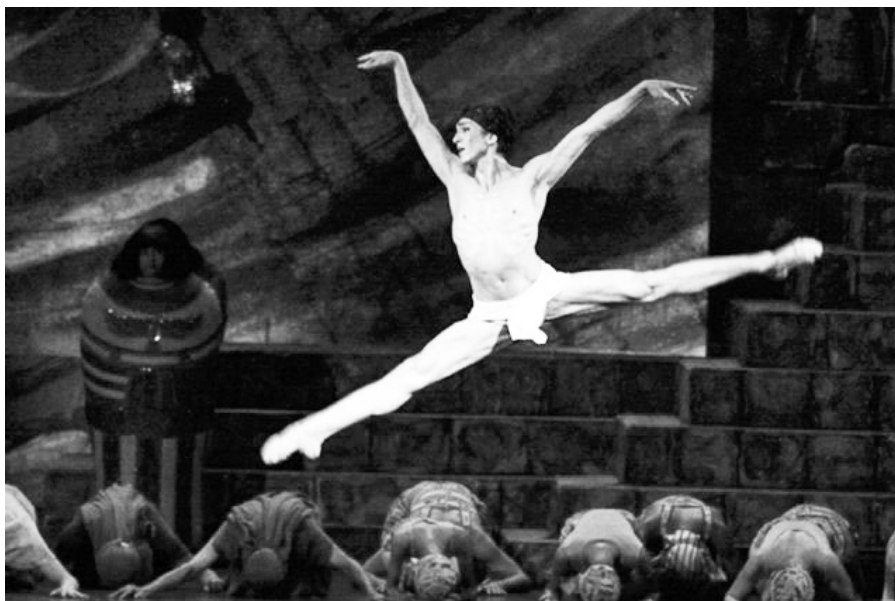
Andante

пятствия: предательство братьев, попытку соблазнения Зулейхи и неверие Фараона. Каждое действие балета акцентирует внимание на взаимоотношениях Йусуфа с другими героями:

- 1-е действие — «Йусуф и братья»;
- 2-е действие — «Йусуф и Зулейха»;
- 3-е действие — «Йусуф и Фараон».

Указания названий к каждому действию балета способствуют лучшему восприятию зрителями программы спектакля. По количеству отвёденного сценарного и сценического времени три драматургические линии оказываются

линия духовного преображения Йусуфа является сквозной и прослеживается на протяжении всего действия спектакля. Центральными номерами в развитии образа выступают сольные монологи и вариации, сцены со скарабеями, звёздами, недугами и Пророком, которые подталкивают Йусуфа к осознанию своего предназначения и судьбы, поддерживают его в преодолении страданий и соблазнов. Хореографии Йусуфа свойственна «полётность», доминантная пластичность и грациозность (см. ил. 1).



Ил 1. Йусуф — Нурлан Канетов

В действии балета практически с самого начала выявляется «параллельный» образный слой, воплощающий иносказательную сущность притчи. В Прологе «священные жуки-скарабеи играют шарами судьбы» [9. С. 2]. Жуки-скарабеи одеты в зелёные мерцающие, как панцирь, плотные обтягивающие костюмы (см. ил. 2). Они не танцуют, их пластика включает элементы эквилибристики с шаром; музыкальный фон дуэта скарабеев аскетичен (см. пример 2). По воспоминаниям танцоров, предложенная Г. Ковтуном хореография в виде акробатических трюков осваивалась артиста-

ми очень непросто: «...складывалось ощущение, что хореограф просто уверен, что все мы заканчивали не хореографическое, а цирковое училище — он такое заставлял делать!» [4].

В номерах «Рассказ о сне» и «Йусуф-мечтатель» кордебалет звёзд в лёгких белоснежных поблёскивающих материях на пуантах демонстрирует классическую хореографию (см. ил. 3). Тембровые краски солирующей флейты на фоне нежного звучания челесты создают фантазмагорическую музыкальную картину, завораживающую зрителей (см. пример 3).

2 «Пролог»

Lento
Cor.



Ил 2. Жуки-скарабей



Ил 3. Звёзды

3 «Рассказ о сне», 1 д., 1 к.

Andante

Cel.
pp

simile

Fl.

Братья — герои, несущие отрицательную энергию. Им отведена главная роль в первом действии балета. В «Прологе» первое появление братьев представляет *pas de six* и последующий за ним номер «Братья». «Коварный замысел» и «Избиение и мольба о пощаде» являют собой действенный танец *pas d'action*.

Комплекс музыкально-выразительных средств братьев — изломанные мелодические

линии с элементами хроматики, ритмические скандирования и «перебивки» внутри- и междутактовыми синкопами, поддержанные сменой метра. В оркестровке используются ударные инструменты: литавры, ксилофон, хлопущка, там-там и др. (см. пример 4).

Хореографический язык партии братьев выявляет их единение в своей ненависти к Йусуфу. Все па исполняются синхронно. В основе

хореографии *pas de six* «Братья» превалирует глубокое *plié* (приседание), движения носят размашистый, нарочито гипертрофированный характер. Одежда братьев, состоящая из серых накинутых и опоясанных тканей с рваными краями, подчёркивает агрессивность их образов. Отдельного внимания заслуживает световое решение: братья подсвечены красными, иногда уходящими в оранжевые цвета огненными оттенками (см. ил. 4).

Основная декорация первого действия напоминает скалистый пейзаж. Сцена поделена на две части (см. рис. 1). На возвышенности появляется Йакуб (отец) с «плащом первородства» — главной семейной реликвией. С холма братья сбрасывают Йусуфа в колодец. В таком

построении сцены выявляется метафорическая идея: юношу сбрасывают с «невидимого пьедестала».

Йусуф и Фараон. Сценический образ Фараона полон золотого блеска и роскоши. Первое появление правителя происходит во втором действии в номере «Фараон и его свита», где он окружён недугами, причиняющими ему нестерпимую боль. Сцена окутана огненным туманом в освещении пылающего света.

Сценография второго действия представляет собой дворцовый интерьер в египетском стиле. В центре зала возвышается трон Фараона, внизу по правую и левую стороны стоят слуги и подданные правителя (см. рис. 2).

4

«Коварный замысел», 1 д., 1 к.



Ил 4. Сцена из номера «Избиение и мольба о пощаде», 1 д., 1 к.

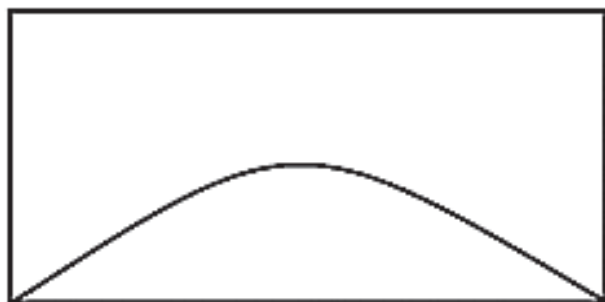


Рис. 1.

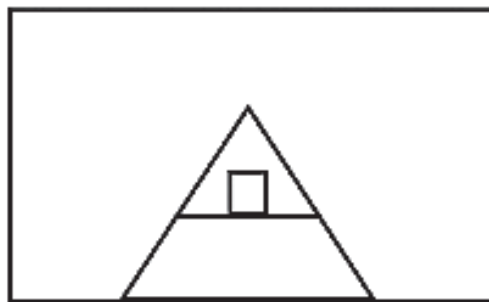


Рис. 2.

Помпезность образа Фараона передаётся звучанием *tutti* оркестра. Звуки гонга, отбивающего время, воспринимаются как отсчёт оставшихся дней жизни Фараона (см. пример 5).

У Фараона нет сольных номеров, его образ формируется в ансамбле с другими героями: Зулейхой, Йусуфом, недругами и подданными. Сам правитель Египта во многих сценах чаще статичен.

Традиционным зрелищным компонентом балетной постановки являются дивертисментные «включения» в виде череды характерных танцев: Танец с шарами и Танец шутов (4-я картина), Танец девушек и Детский танец (5-я картина) (см. ил. 5).

Йусуф и Зулейха. Любовная линия концентрируется в 6-й и 7-й картинах второго дей-

ствия балета. В номере «Интермедия» впервые на сцене появляется сама Зулейха в окружении слуг Фараона.

Зулейха в балете — томимый любовью образ отвергнутой женщины. В её музыкальной характеристике ведущая партия отведена кларнету. Тему соблазнения создают вкрадчивые, «ползущие» по полутонам интонации с поддержкой аккордов у *pizzicato* струнных в плавном трёхдольном метре (см. пример 6).

В дуэте с Йусуфом хореографическая партия Зулейхи является доминирующей и формируется из смены различных «египетских» поз с небольшими переходами-связками, состоящими из комбинации шагов (см. ил. 6).

В большом *adagio* Зулейхи и Йусуфа («Любовь и страсть») обнаруживаются характерные движения хореографической пластики, раскры-

5 «Фараон и его свита», 2 д., 4 к.

Maestoso

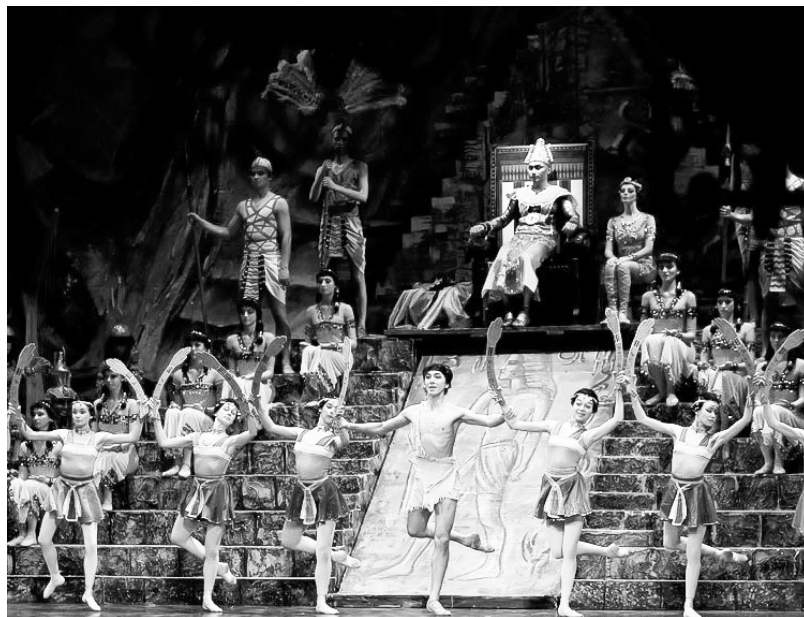
Tr-ba
Tuba
Timp.

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

6 *Andante* «Соблазн», 2 д., 5 к.



Ил. 5. Сцена из второго действия



Ил. 6. Зулейха

вающие суть дуэта разногласия — со стороны Йусуфа в ответ на соблазнение Зулейхи следуют движения «отрицания» (протестные движения рук) и отстранения-ухода. Танец изобилует оригинальными поддержками, в которых Зулейха активно «призывает» склонённого Йусуфа. В любовных сценах сценическое освещение усиливает камерный характер действия путём световой акцентировки на двух героях и плавного затемнения пространства вокруг.

Номер «Любовь и страсть» представляет новую грань образа Зулейхи. Напряжённость и недопонимание между героями возрастает. Композитор сетовал: «Иногда инструментов оркестра не хватало. Когда... вся мощь оркестра была исчерпана, вдруг мне послышался высокий женский голос. Небольшой бессловесной партии сопрано, вдруг высоко повисшего над оркестром, думаю, хватило для передачи крайнего напряжения этой завораживающей сцены» [10. С. 36] (см. пример 7).

Финал спектакля производит неизгладимое впечатление на зрителя. На сцене остаются только Йусуф, возносящийся в свете мерцающих звёзд, и Зулейха, покидающая грешный мир, опускаясь в темноту. Музыка Эпилога неожиданно звучит в исполнении лишь солирующего рояля — так в контрасте с оркестровым звучанием балета рождается послесловие-назидание притчи (см. пример 8).

Заключение. В балете «Сказание о Йусуфе» прослеживается притчевая манера изложения «на двух уровнях — изобразительно-конкретном и условно-обобщённом» [5. С. 58]. Первый уровень связан с «земной» жизнью, изображением братьев, страстной Зулейхи, страдающего Фараона. Эта жизнь с её проблемами и тяготами чужда Йусуфу. Он находит утешение и понимание, а также разрешение в мире, невидимом для окружающих, но естественном для самого Йусуфа.

7 **Lento** «Любовь и Страсть», 2 д., 6 к.
Soprano solo

The musical score consists of two systems, each with three measures. The top system includes a soprano solo line starting with a forte (*fff*) dynamic and a piano accompaniment. The piano part features a complex harmonic structure with many accidentals. The second system ends with a *dim.* (diminuendo) marking. The tempo is marked **Lento**.

8

«Эпилог»

Largo

Не менее важная черта жанра — символичность. В балете Л. Любовского она находит выражение через образы «мифологического слоя» и плаща первородства, создающие «особую атмосферу, в которой загадка может быть разгадана при помощи языка символов» [5. С. 55]. Спектакль без сомнения обладает глубоким дидактическим воздействием; по словам очевидцев, «сложная музыка балета (её невозможно напеть, запомнить с первого раза), необычная хореография (череда акробатических трюков), великолепные декорации и костюмы вводят зрителей в транс» [4].

Музыкальное воплощение притчевости характеризуется художественной условностью и зримой пластичностью характеристик персонажей в контексте происходящего на сцене действия. В музыкальных портретах героев значительную роль играет ассоциативность выразительных средств мелодики, ритма и оркестровки. При этом музыкальный язык Л. Любовского, транслирующий современное композиторское мышление, вненационален.

Большая форма балетного спектакля раскрыла все образы и сюжетные ситуации с эпическим размахом. Вместе с тем масштабность формы и сценического воплощения выявляет несоответствие специфической особенности притчи, состоящей в краткости и лаконичности её изложения, жанровому облику спектакля. Балет «Сказание о Йусуфе» представляет

собой скорее притчеобразное произведение, которое «обретает функции притчи за счёт моделирования „картины мира“, обращённости к „вечным темам“, „архетипическим“ образам, универсальным мировым сюжетам...» [6. С. 10], при этом обладая показательными признаками жанра — афористичностью, индизнациональностью, сентенциозностью. Процесс создания спектакля, протекавший в постоянном тесном взаимодействии всех авторов (либреттиста, композитора и постановщика), позволил добиться синхронной корреляции в реализации самобытного жанрового решения балета «Сказание о Йусуфе».

Примечания

- ¹ Идея постановки балета впервые возникла у балетмейстера Н. Боярчикова, который намеревался поставить спектакль на сюжет романа Т. Манна «Иосиф и его братья». Первоначальная договорённость с композитором А. Шнитке не осуществилась по причине его внезапной болезни. Тогда Н. Боярчиков по воле случая поделился своим замыслом с Л. Любовским. В своём интервью журналу «Время и Деньги» Л. Любовский рассказал: «Я прочитал это либретто, но во мне ничего не шелохнулось. Вскоре — так получилось — я прочитал поэму Кул Гали и увидел всё в другом свете. Всё ожило, всё представилось мне как в традиционном балете. <...> Тогда я обратился к Ренату Харису — он как поэт всё очень тонко чувствует. Когда Харис включился в работу, дело сразу пошло, тем более что у него была своя поэма на эту тему — „Зулейха“. Получилось то, что я хотел, — большой философский балет, ведь речь идёт о сюжетах из Библии, из Корана» [10]. Вскоре заболел Н. Боярчиков, после чего работа перешла в руки его ученика Г. Ковтуна, который «буквально на глазах раскрывал музыку, превращая её в пластические образы» [7].
- ² Балеты композиторов Татарстана в XX веке создавались в подавляющем большинстве по мотивам народных сказок, что являлось характерным «в контексте общего процесса формирования национального балета в советской музыке» [14. С. 227]. Такие балеты, как «Шурале» Ф. Яруллина, «Зюгра» Н. Жиганова, «Алтын тарак» Э. Бакирова, «Кисекбаш» Р. Губайдуллина, «Горная быль» А. Ключарёва и др. утвердили в татарском балете тип многоактного сказочного спектакля.
- ³ Кул Гали (наст. имя Мухаммад-хаджи Гали ибн Мирхужда, 1183–1236) — болгарский средневековый поэт. Оригинал поэмы «Кысса-и Йусуф» Кул Гали не сохранился, но её текст дошёл до наших дней в многочисленных рукописных копиях, которые передавались из поколения в поколение.
- ⁴ «Мифологический слой» — выражение О. К. Егоровой применительно к анализу многоуровневой смысловой системы художественного произведения, в котором глубинный слой содержит древнейшие мифологические мотивы [См.: 3].
- ⁵ Из личной беседы Д. Хайрутдиновой с Р. Харисом.

Список литературы

References

1. *Бабич И. А.* Смысловые акценты «Сказание о Йусуфе» поэмы Кул Гали и балета Л. З. Любовского // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2007. Специальный выпуск. С. 14–18.
Babich I. A. Smyslovye akcenty “Skazanie o Jusufe” rojemu Kul Gali i baleta L. Z. Lyubovskogo [Semantic accents of “The Tale of Yusuf” by the poem Kul Gali and the ballet by L. Z. Lyubovsky]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul’ury i iskusstv.* 2007, Special’nyj vypusk, pp. 14–18. (In Russ.)
2. *Базылев В. Н.* Притча: переосмысление жанра // Жанры речи. 2020. № 3(27). С. 222–228.
Bazylev V. N. Pritcha: pereosmyslenie zhanra [Parable: rethinking the genre]. *Zhanry rechi.* 2020, no. 3(27), pp. 222–228. (In Russ.)
3. *Егорова О. К.* История и миф в операх Назиба Жиганова // Назиб Жиганов: контексты творчества. Казань: КГК, 2001. С. 56–65.
Egorova O. K. Istorija i mif v operah Naziba Zhiganova [History and myth in the operas of Nazib Zhiganov]. *Nazib Zhiganov: konteksty tvorcestva.* Kazan’, Kazanskaja konservatorija, 2001, pp. 56–65. (In Russ.)
4. *Кадырова А.* «Сказание о Йусуфе», или Гипноз для балетоманов // Вечерняя Казань. 15.12.2001, № 200. Режим доступа: http://old.evening-kazan.ru/article.asp?from=number&num_dt=15.12.2001&id=4343 (Дата обращения: 11.02.2024).
Kadyrova A. “Skazanie o Jusufe”, ili Gipnoz dlja baletomanov [“The Tale of Yusuf,” or Hypnosis for balletomanes]. *Vechernjaja Kazan’.* 15.12.2001, no. 200. Available at: http://old.evening-kazan.ru/article.asp?from=number&num_dt=15.12.2001&id=4343 (Accessed: 11.02.2024). (In Russ.)
5. *Кушнарёва Л. И.* Канонические и авторские притчи // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 66. С. 54–60.
Kushnarjova L. I. Kanonicheskie i avtorskie pritchi [Canonical and author’s parables]. *Izvestija RGPU im. A. I. Gercena.* 2008, no. 66, pp. 54–60. (In Russ.)
6. *Левина Е. Д.* Притча в музыкальном театре Бенджамина Бриттена. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1996. 19 с.
Levina E. D. Pritcha v muzykal’nom teatre Bendzhamina Brittena [A Parable in Benjamin Britten’s Musical Theater]. Abstract of Ph.D. thesis. Moscow, 1996, 19 p. (In Russ.)
7. Леонид Любовский: жизнь коротка // Казанские истории. 16 июля 2011. Режим доступа:

- kazan.ru/v-kurse-sobytij/sam-sebe-pisatel/6397-927 (Дата обращения: 11.02.2024).
- Leonid Ljubovskij: zhizn' korotka [Leonid Lyubovsky: life is short]. *Kazanskije istorii*. 16 July 2011. Available at: <https://history-kazan.ru/v-kurse-sobytij/sam-sebe-pisatel/6397-927> (Accessed: 11.02.2024). (In Russ.)
8. Любровский Л. З.: «Нужно время, чтобы увидеть величие произведения». Режим доступа: <https://tatcenter.ru/rubrics/lyudi-nashej-respubliki/leonid-lyubovskij-quot-nuzhno-vremya-chtoby-uvidet-velichie-proizvedeniya-quot/> (Дата обращения: 20.09.2023).

Ljubovskij L. Z.: “Nuzhno vremja, chtoby uvidet' velichie proizvedenija” [“It takes time to see the greatness of a work”]. Available at: <https://tatcenter.ru/rubrics/lyudi-nashej-respubliki/leonid-lyubovskij-quot-nuzhno-vremya-chtoby-uvidet-velichie-proizvedeniya-quot/> (Accessed: 20.09.2023). (In Russ.)

 9. Любровский Л. З. Сказание о Йусуфе. Балет в трёх действиях, десять картин. Клавир. М.: Композитор, 2004. 131 с.

Ljubovskij L. Z. Skazanie o Jusufe. Balet v trjoh dejstvijah, desjati kartinah [The Legend of Yusuf. Ballet in three acts, ten scenes]. Klavir. Moscow, Kompozitor, 2004, 131 p.

 10. Любровский Л. З. Возвращение к празднику: Книга-эссе о творческой работе композитора. Казань: Издательские решения, 2020. 72 с.

Ljubovskij L. Z. Vozvrashhenie k prazdniku: Knigajesse o tvorcheskoj rabote kompozitora [Return to the holiday: Book-essay about the creative work of the composer]. Kazan', Izdatel'skie reshenija, 2020, 72 p. (In Russ.)

 11. Петрова Л. В. «Сказание о Йусуфе»: размышления о балете // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2006. № 5. С. 51–56.

Petrova L. V. “Skazanie o Jusufe”: razmyshlenija o balete [“The Tale of Yusuf”: reflections on ballet]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2006, no. 5, pp. 51–56. (In Russ.)

 12. Полубенцев А. М. Специфика балетного сценария: учебно-методическое пособие. С-ПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра режиссуры балета. Саратов: Амирит, 2019. 36 с.

Polubencev A. M. Specifika baletnogo scenarija: ucebno-metodicheskoe posobie [Specifics of the ballet script: educational manual]. Saratov, Amirit, 2019, 36 p. (In Russ.)

 13. Преснякова Е. О. Сказка или притча? (Балет «Снегурочка» в постановке В. Бурмейстера) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2011. № 1. С. 150–173.

Presnjakova E. O. Skazka ili pritcha? (Balet “Snegurochka” v postanovke V. Burmejstera) [Fairytale or parable? (Ballet “The Snow Maiden” staged by V. Burmeister)]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 2011, no. 1, pp. 150–173. (In Russ.)

 14. Хайрутдинова Д. Ф. Развитие татарского балета в творчестве Назиба Жиганова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2013. № 24. С. 225–235.

Hajrutdinova D. F. Razvitie tatarskogo baleta v tvorcestve Naziba Zhiganova [Development of Tatar ballet in the work of Nazib Zhiganov]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*. 2013, no. 24, pp. 225–235. (In Russ.)

 15. Шарьяфетдинов Р. Х. Изучение религиозных сюжетов в условиях многоконфессиональной России (на примере сюжета об Иосифе Прекрасном) // Этнодиалог: альманах. 2018. № 2. М.: Этносфера. С. 177–185.

Sharjafetdinov R. H. Izuchenie religioznyh sjuzhetov v uslovijah mnogokonfessional'noj Rossii (na primere sjuzheta ob Iosife Prekrasnom) [Study of religious plots in the conditions of multi-confessional Russia (using the example of the plot about Joseph the Beautiful)]. *Jetnodialogi: al'manah*. 2018, no. 2, Moscow, Jethnosfera, pp. 177–185. (In Russ.)

Об авторах

Терехова *Елизавета Николаевна* — студентка теоретико-композиторского факультета Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова.

Казань, Россия.

asa49689@gmail.com

Хайрутдинова *Диля Флюровна* — кандидат искусствоведения, директор Департамента по науке, информационным технологиям и просветительской деятельности, заведующая кафедрой менеджмента музыкального искусства Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, заслуженный работник культуры РТ.

Казань, Россия.

khairutdinovadf@mail.ru

About authors

Terekhova *Elizaveta Nikolaevna* — student of the Faculty of Theory and Composition of Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov.

Kazan, Russia.

asa49689@gmail.com

Khairutdinova *Dilia Flurovna* — Candidate of Art History, Director of the Department of Science, Information Technology and Educational Activities, Head of the Department of Music Art Management of the Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov, Merit Worker of Culture of the Republic of Tatarstan.

Kazan, Russia.

khairutdinovadf@mail.ru