

**Тарасенко Е. Н.**  
**E. N. Tarasenko**

## **ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА В XXI ВЕКЕ**

### **TRENDS IN DEVELOPMENT OF BALLET IN THE 21st CENTURY**

**Тарасенко Елена Николаевна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии, культурологии и религиоведения Оренбургского государственного педагогического университета (Россия, Оренбург); 460014, г. Оренбург, Российская Федерация, ул. Советская, 19. E-mail: anthigg@mail.ru.

**Ms. Elena N. Tarasenko** – PhD in Pedagogics, Associate Professor, Philosophy, Culture Studies and Religion Studies, Orenburg State Pedagogical University (Russia, Orenburg); Orenburg, Russia, ul. Sovetskaya, 19. E-mail: anthigg@mail.ru.

**Аннотация.** В статье на конкретных примерах продемонстрированы творческие открытия крупнейших зарубежных и отечественных балетмейстеров нашего времени, зафиксированы и охарактеризованы новаторские тенденции развития балета в мировом художественном процессе. Обрисована следующая проблема: современная хореография настолько радикально преломляет традиционные принципы и закономерности, так резко переосмысливает сюжеты и образы, что в итоге балет поднимается до недоступного прежде уровня, обретая черты драматического театра, или же опускается до пантомимы, акробатики, пластического аттракциона.

**Summary.** In the article, on specific examples, the creative discoveries of the largest foreign and domestic choreographers of our time are demonstrated, innovative tendencies in the development of the ballet in the world art process are documented and characterized. The following problem is outlined: modern choreography is so radically refracting the traditional principles and patterns, so dramatically rethinks the subjects and images that, as a result, the ballet rises to the inaccessible level before, acquires the features of a dramatic theater, or falls to pantomime, acrobatics, and plastic attraction.

**Ключевые слова:** хореография, классический балет, современный балет, традиции, новаторство, трактовка, пластическая драма.

**Key words:** choreography, classical ballet, modern ballet, traditions, innovation, interpretation, plastic drama.

УДК 792.8

Современная хореография рассматривает танец на правах инструмента для совершенствования тела и формирования индивидуальной пластической лексики. Сегодняшнему балету присуща исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием с постоянно развивающейся философией движения, комплексом знаний о возможностях организма.

Школа классического танца, склонная к упорядочиванию и механистичности, объединяет движения в группу вращений (пируэт, тур, фуэте), приседаний (плие), положений корпуса (арабеск); список можно продолжать, поскольку скрупулёзность и педантичность классического балета стала притчей во языцех. Он несёт на себе отпечаток средневековой философии и религии с их отречением от тела, желанием возвыситься над «бренной плотью». Подобное стремление мы видим на сцене собственными глазами: балерина практически постоянно находится на пальцах либо полупальцах, сводя к минимуму контакт с землёй. Ангельски белые одеяния, воздушная грация, скользящие и летящие движения, изымание сексуального аспекта из отношений меж персонажами, женщина-богиня, воздетая ввысь мужчиной-рыцарем, – всё это характерные черты классического танца. Шутливая фраза «Хочу стать артисткой балета, чтобы меня носили на руках» не далека от истины.

Сравнивая постановки прежних лет с нынешними, нетрудно заметить, что полностью вступила в права бессюжетность балетов, их содержание часто невозможно пересказать. Фабула в духе «полюбил, одолел соперника, женился» (или «полюбил, судьба оказалась сильнее, погиб») современному спектаклю не нужна, разрешается танцевать в буквальном смысле ни о чём, ради самого процесса движения. Либретто балета «Инициалы Р.М.Б.Э.» сообщает нам исключительно то, что он «получил название по именам солистов – Ричарда Крэгана, Биргит Кайль, Марсии Хайде и Эгона Мадсена» [1, 154]. Даже «Драгоценности» Джорджа Баланчина, апологета чистого танца, доведённого до степени условности, какая есть лишь у музыки, сегодня считаются излишне конкретными по образной системе. Ироничный Баланчин рассказывает трогательную историю о том, как великий скрипач Натан Мильштейн познакомил его с ювелиром Клодом Арпельсом, обладавшим коллекцией потрясающих камней, после чего было решено непременно поставить балет «про камни» на музыку Форе, Стравинского и Чайковского. И невинно добавляет: «Я ведь грузин, я люблю красоту». В словах об отказе от четвёртой части (сапфиры плюс Шёнберг) потому, что цвет сапфиров трудно воспроизвести на сцене, лукавую улыбку Баланчин уже не скрывает. Мастер не утруждал себя аналитическими пассажами, например, писал так: «Затем идёт вариация солистки на лёгкую, приподнятую музыку. За ней следует танец другой солистки». Или: «Просто мы со Стравинским решили использовать эту музыку, приспособив её для ведущей пары танцовщиков, солистки и кордебалета девушек и юношей» (см. прим. 1).

«Драгоценности» состоят из трёх частей: изумруды – зелёная, рубины – красная, бриллианты – белая. Балетмейстер упоён возможностями формы: три части на музыку трёх более чем разных композиторов автономны настолько, что их нередко дают как отдельные балеты, в то же время они так объединены замыслом, что подлинный объём получают только в целостном варианте. Длинные туники романтизма в «Изумрудах», мини-юбки «Рубинов» и классические пачки «Бриллиантов», сведённые вместе, обнажают множество смысловых слоёв: три культуры, три страны (Франция, США, Россия), три балетных эпохи, три облика, три типа балерины.

За рубежом несколько десятилетий вызревала пластическая драма, объектами хореографии делавшая воспоминания и чувства, комплексы и фобии. В Гамбурге Джон Ноймайер поставил «Лебединое озеро», где не было ни озера, ни лебедей, ни принцессы, ни злобного Ротбарта; имелись в наличии лишь их искажённые очертания, бредовые видения героя, баварского короля. На такую трактовку Ноймайера натолкнуло то, что реальный исторический король Людвиг II обожал лебедей и лунный свет. Три героя – Ротбарт, Охотник за бабочками и Человек-тень – сливались в единый образ дьявола-соблазнителя. Мотивируя неожиданное прочтение, хореограф пояснял, что сегодняшнему зрителю гораздо интересней следить за прихотями подсознания и гранями безумия, чем за перипетиями старинного сказания о заколдованных девушках. В работе над спектаклем балетмейстер ощущал себя психоаналитиком, исследующим бездны, а не милым сказочником, в центре повествования очутился танцовщик, отодвинувший балерину на второй план.

Ещё дальше пошёл хореограф Мэтью Борн, так как в его «Лебедином озере» все ведущие партии исполняют мужчины. Источником вдохновения для создания новой версии явился знаменитый фильм ужасов Альфреда Хичкока «Птицы». Сохранив каркас сюжета, Борн перенёс действие в Англию второй половины XX века и сделал сильный спектакль об одиночестве, страхе, агрессии и пороках. Центральный персонаж – безымянный принц – чувствует себя одинаково чужим и в королевском дворце, и в ночном клубе. Юноша страдает от неприкаянности, лживости мира, галлюцинаций и целого набора фрейдистских комплексов, но на пороге самоубийства его останавливает вожак лебединой стаи. Этот герой, великолепно исполненный премьером труппы Адамом Купером, материализуется из детских снов, в чём заключается очередная отсылка к учению Фрейда. За всё время существования «Лебединого озера» постановщики упорно тянут хрестоматийное, казалось бы, произведение каждый в свою сторону, любая режиссёрская версия субъективно отражает время и говорит на языке, доступном конкретной эпохе. Так в самом знаменитом произведении начинает вычитываться совсем неожиданный подтекст.

Подобно тому как старинный драматический театр был актёрским, а современный стал режиссёрским, классическая хореография – это триумф балерины или танцовщика, исполнительство

в ней ценится гораздо престижней авторства. Публика боготворит прим и премьеров, встречает их шквалом аплодисментов, вызывает на бис. Хореографы же фактически обслуживают балетную труппу, с которой подписали контракт. С ними не церемонились: Жюлио Перро написали, что он уволен за «ненадобностью», постаревшего Дидло силком выволокли из театра, за Петипа вначале перестали присылать служебную карету, а потом остановили прямо на входе. «Не велено пускать!» – объяснил гению швейцар. Были и такие балетмейстеры, которые опережали события, сбегая из театра сами. Однако сегодня ситуация кардинальным образом изменилась, выпустив наружу «эго» постановщика. Ещё в XX веке хореография получила статус «заверенного текста», и отныне танцевальная труппа является инструментом для реализации высоких, а порой и эпатажных идей. Мерс Каннингем, обучавшийся в Школе американского балета Баланчина, потому и покинул коллектив великой Марты Грэм, что не мог согласиться с утверждениями о необходимости связи телесного и духовного, о психологической подоплёке каждого пластического атома. Следует помнить: сама Марта творила весьма смело и нешаблонно, пренебрегая канонами и устоями. Она разрушила мнение о том, что танцующие мужчины должны выражать себя резкостью, толчковыми прямолинейными движениями, а женщины – нежной плавностью и кривыми траекториями, уподобляясь цветку или волне. Грэм, отказавшись от стандартного взгляда на женственность, сделала персонажей безличными, формальными, бесполовыми: перед зрителями появлялись не Он и не Она, а человек как таковой. Впрочем, её ученику этого новаторства показалось недостаточно.

Каннингем, ратуя за дальнейшее освобождение от стереотипов, стремился к большему – к полной непредсказуемости исполнителей. Введение им понятия «случайный метод» в итоге породило казусы: чтобы определить комбинации танцевальных элементов и принять решение о порядке движений, постановщик бросал монетку, балеты «Шестнадцать танцев для солиста и компании из троих» и «Соло Люкс в пространстве и времени» возникли именно так. Хореограф игнорировал классический ход повествования, развитие сюжета на протяжении спектакля; ему были интересны только формальные структуры. Музыка и систему движений он объединял лишь в заключительной фазе репетиций, на более ранних этапах воспринимая их отдельно, словно два мира. Мерс Каннингем разработал мультикоординационное использование сцены, отказавшись от танца строго в её центре, от неперемного расположения артистов лицом к аудитории. У него каждый автономен, любой – сам себе центр, не заботящийся о том, как в данный момент движутся остальные участники хореографического действия.

Джон Ноймайер, будучи логиком с отвлечённым складом ума, больше внимания уделяет идеям, чем людям. Природа у него предстаёт величественной, равнодушно-прекрасной, пейзаж часто заменён нейтральным задником или абстрактными сценическими конструкциями. Постановщика заботят категории бытия, проблема выбора, у каждого из его эгоцентричных героев своя философия жизни. Ради её изучения Джон чуть ли не проводит психоаналитическую экспертизу с толкованием сновидений, ретроспективной исповедью и многим другим. Сюжеты излагаются с нарушениями хронологии, причинно-следственных связей, сон переплетается с явью, прошлое с будущим, неважны социальные темы, исторический контекст, национальный колорит, но вместе с тем всё подано исключительно рационально и убедительно. Гамлет, Отелло, Дон Жуан, Дон Кихот, Маргарита Готье окружены у Ноймайера атмосферой экзистенциализма; постановщик успевает думать за исполнителя, за балетного героя и за зрителя, сложные концептуальные спектакли подаёт на широкую аудиторию, учитывая разные уровни восприятия (сюжетный, поэтический, символический, философский) в зависимости от интеллектуального потенциала публики. Балетмейстер совмещает все жанры искусства, может задействовать архаичную пантомиму, стилизованные фольклорные пляски, натуралистические жесты. Его танцевальная лексика и впрямь впитала всё: от классики до американского постмодерн-данса.

**Матс Эк** – крупнейший шведский хореограф, основатель труппы Cullberg. В технической стороне его стилистики очень заметны согнутые ноги, выпады, волнистые спины и особая текучесть: движение, кажется, никогда не останавливается, даже когда танцовщик обретает статичное положение. Матс переделывает классику на современный лад, дерзко, бесцеремонно, с цинизмом и юмором, но скрупулёзно относится к сюжетной линии. Для него важно акцентировать собствен-



ную точку зрения, он тщательно подходит к разработке поведения и характеров персонажей, не ищет красоту, а решительно идёт против неё.

«Жизель» Эка прогремела на весь мир, будучи показана более 300 раз в 28 странах, и сделала известной исполнительницу главной роли – Ану Лагуну. Хоть критики и негодовали, многие позже признались, что именно эта бесноватая «Жизель» дала свежее направление современному танцу. Итак, прелестная сельская юница становится в новой версии наивной чудачкой в смешном берете, Альберт же не граф, а городской франт. Декорации первого и второго актов вызывающе трэшевые: вместо гор женская грудь, «декор психиатрической больницы напичкан расчленёнкой» (см. прим. 2). Жизель сходит с ума, второй акт происходит не на кладбище, а в настоящей психушке, где Мирта – главная медсестра, а не поэтичная и властная повелительница призраков. Жертва несчастной любви, одуревшая, с перебинтованной головой, открывает Альберту другой мир и обогащает его избалованную душу, но хэппи-энда не будет. Финальная мужская нагота нужна не ради эпатажа, это способ показать полное обновление, отказ от прошлой жизни.

«Кармен» максимально приближена к Просперу Мериме: вместо знойной голосистой красавицы, ценой жизни отстаивающей свободу чувств в опере Бизе, нам показана вульгарная распутница, совершенно не зависящая ни от мужчин, ни от страстей. Хозе, от лица которого ведётся рассказ, напротив, «хочет того, чего обычно хочет женщина: кольцо на палец, семью, простого людского счастья» (см. прим. 2). Такие трактовки многим кажутся издевательством, но работа Эка блестяща с позиций маркетинга, он умеет заманивать молодых зрителей тем, что понятно новому поколению. На «Спящую красавицу» в Гамбургском балете Матса натолкнул эпизод, увиденный на привокзальной площади какого-то европейского города: молодые наркоманки шастают с совершенно стеклянными глазами, как во сне, шприцы валяются повсюду. Избалованные девчонки, думающие, что они достаточно взрослые, чтобы существовать без родителей, оказывались втянутыми в водовороты греха. Укол феи Карабос будет направлен в вену, сон принцессы – её героиневая зависимость, из которой не вытащить волшебным поцелуем.

Ни один из этих балетов не может быть показан ребёнку, слишком уж жестокий мир в них открывается. Но режиссёрский посыл читается отлично, с моралью всё в порядке, а стиль Матса Эка – качественный микс его знаний. Балетный интеллектуал, сумевший собрать воедино классическую основу, технику Марты Грэм, танцтеатр Йосса, экспрессию Мари Вигман, Эк сделал свой почерк неповторимым: глубокие плие по второй позиции, руки, вытянутые как стрелы, широкие амплитуды тела, непрерывность жеста, странные прыжки – и масса заимствований из драматического театра.

Балет «Solo for 2» Эка геометричен, цвет и плоскость в нём – среда, где происходит действие. На сцене два основных цвета: коричневый и синий, а также их оттенки. Свет переливается между ними, кажется, что они стороны одной и той же плоскости. Дуэт героев – тоже построение геометрического пространства, где руки и ноги обозначают плоскости, а углы плоскостей переменчивы. Двое меняются одеждой, ролями, примеряют на себя движения друг друга, исследуют территорию, то повисая на стене, то карабкаясь по лестнице головой вниз, а то и вовсе прыгая за стену в неизвестность. В спектакле «Топор» сутулый пожилой человек рубит дрова под адажио Альбини: берёт полено, устанавливает на пне, широкий взмах – полено раскалывается на две части. В фигуре, в положении тела, в мешковатой одежде – во всём сквозит усталость, обречённость, покорность, но в то же время достоинство. Спустя минуту-другую появляется седая женщина, на ней длинная грубая юбка и жакет приглушённого коричневато-зеленоватого цвета. Взмахивая руками, она пересекает сцену, но старик не обращает на неё внимания. Тогда женщина берёт полено, прижимает его к груди, как младенца, и ложится, подставляясь под топор. Последующий дуэт окончательно превращает спектакль в притчу, метафору: негибкая, осторожная пластика отсылает к сухому дереву, как к образу старого человека, «обречённого на сруб» и, в конце концов, на сожжение. Кажется, это не конкретные Ана Лагуна и Иван Аузели, а вечные «жили-были старик со старухой» из сказок всех народов мира.

**Пина Бауш** – немецкая танцовщица, хореограф, педагог, директор собственной труппы Tanztheater и культовая фигура на международной танцевальной сцене. Ханс-Йоахим Вагнер

назвал Бауш самым большим и важным художником в области хореографии, отмечая, что она учила наблюдать за людьми, за тем, что ими движет. Театр танца Пины не стремится учить, но поражает опытом: волнующим или печальным, нежным или противоборствующим; часто это трагикомический абсурд. Бауш, чрезвычайно худая, с резкими чертами лица, всегда ходившая в тёмной одежде, отличалась самоуглублённым взглядом, как у прорицательницы, знающей слишком много. Она автор спектаклей «Мойщик окон», «Кафе Мюллер», «Гвоздики», «Весна священная», «Kontakthof» с танцовщиками от 58 до 77 лет, постановок о Турции («Нефес»), Индии («Бамбуковый блюз»), Португалии («Мазурка Фого»), балетов, посвящённых городам мира. В фильме Феллини «И корабль плывёт» она снялась в роли слепой принцессы, на ощупь играющей в шахматы, а в кинокартине Педро Альмодовара «Поговори с ней» двое мужчин рыдают на спектакле «Кафе Мюллер». У них обоих подруги находятся в коме. Альмодовар цитирует балет Бауш так, словно именно эта её постановка с образами беспомощных женщин, натякающихся на стены и мужчин, вдохновила его на создание собственного опуса.

Пина тридцать шесть лет провела в унылом Вуппертале, где появился на свет Фридрих Энгельс, а самое яркое событие произошло в 1950 году, когда с монорельсовой дороги в реку свалился слон, катаемый владельцем зоопарка в рекламных целях. Родилась же она в Золингене, городе, половину которого в ноябре 1944-го стёрли с лица земли. Отец держал пивной ресторан, и Пина, третий ребёнок в семье, росла, по её словам, «под столом», с малых лет наблюдая рутину заведения, где люди пьянствовали, влюблялись и дрались. Интровертная, диковинная девочка двигалась то как змея, то «как мини-торнадо – закручивая воздух, сжимая пространство, концентрируя всю информацию в себе и на себе» (см. прим. 3). Родители отдали её в детский балет.

Повзрослев, Бауш войдёт в пятёрку немецких авангардных хореографов, наряду с Герхардом Бонэром, учеником создательницы Ausdrucktanz Мари Вигман, разрабатывавшим абстрактный танец, двумя выпускницами Folkwangschule (Райнхильд Хоффманн и Сюзанне Линке) и ярым радикалом Йоханом Кресником. Их приводил в бешенство тот факт, что балет Германии стал мещанским, слащавым, банальным, и они взялись за шоковую терапию. Публика реагировала на новаторские постановки озлобленно и подло, балетмейстеры сталкивались не только с массовыми уходами зрителей из зала, но и с анонимными угрозами по телефону, а уж критики тем более не смущались в своём ехидстве. Танцовщиков, исповедовавших новую стилистику, считали неумехами, и блистательный Доминик Мерси в ярости кричал со сцены: «Ну, чего хотите? Пируэт? Гранжете? Да пожалуйста! Антраша сис? Да легко!». Они умели всё из прежнего арсенала, но искали незатоптанные тропы, причём из той талантливой бунтарской пятёрки Пина оказалась единственной по-настоящему стойкой. Вместе с единомышленниками она вытворяла на сцене нечто несусветное: засыпала её торфом в «Весне священной», сухими листьями в «Синей бороде», заполняла крокодилами в «Легенде целомудрия», загромождала стульями в «Кафе Мюллер». В балетах Бауш танцоры кричали, шумно дышали, оглушительно топали, ели яблоки, суп, мороженое и бананы, плакали, швыряли и роняли друг друга, чесались, ковыряли в носу, виртуозно обыгрывали всяческие пустяки.

Иногда кажется, что у Пины была собственная планета, отчёты о жизни на которой хореограф демонстрировала в спектаклях. На планете Пины растут гвоздики, кактусы, пальмы и мох на стенах. В «Ten Chi» на торчащий из сцены китовый хвост летят снежные хлопья, в «Palermo Palermo» идёт дождь из песка, а персонажи строят стены и лестницы из кирпичей. Почти везде льётся вода, особенно в «Vollmond» – самом мокром из её балетов, где хлещет ливень и черпают влагу вёдрами. В «Arien» купается печальный бегемот, в «Vandoneon» обитают мыши, в «Мойщике окон» выносят на сцену пекинесов, в «Мазурке Фого» живая курица клюёт арбуз. Морж в работах Пины появляется дважды, один раз даже среди кактусов, а незабвенный вуппертальский слон задействован в «O Dido» вместе с призраком монорельсы, откуда он свалился. В мире Бауш часто раздеваются до нижнего белья и не стесняются ни худобы, ни толщины, ни долговязости, ни малорослости.

Балеты Пины – коллажи и монтажи, цепь изображений на грани между реальностью и мечтой со многими параллельными действиями, которые одновременно идут на сцене. Любя импро-



визацию и спонтанность, она говорила: «Мои произведения не растут в направлении вперёд или назад, они растут изнутри». Порядок эпизодов варьировался, применялся метод, который можно назвать диалогическим: прежде чем репетировать любой фрагмент из спектакля, она задавала вопросы, чтобы все танцоры высказали своё мнение словесно или пластически. Её выбор музыки эклектичен: Гершвин, Пёрселл, немецкая попса, Глюк, щемящие танго, этника, детские песни; не менее важна сценография. В разработке костюмов Бауш советовалась с художницей Марион Цито, представляя танцоров обыденно, с растрёпанными волосами, в блузках, пиджаках, на каблуках или в ботинках, в отличие от исполнителей в традиционных трико и балетных туфлях. Хореографические постановки Пины Бауш изумляют, их либо обожают, либо ненавидят. Они и есть адекватный авангард, явление, говоря словами из детской классики, «дикое, но симпатичное».

О личности Пины тем, кто не состоял в её коллективе, известно мало: была молчалива, ела медленно, пила сильно разбавленный водой кофе, заказывала свежую зелёную фасоль в оливковом масле, выводила буквы детским почерком. Серьёзно хворала, но окружающие полагали, что у неё железное здоровье. Педантичная, рациональная, она трудилась со зверским усердием и контролировала абсолютно всё. Зарабатывала много, но жила бедно, никогда не кричала, хотя эмоции в её спектаклях били через край, игнорировала косметику и бижутерию. Умерла от рака через две недели после премьеры спектакля, посвящённого Чили, и через пять дней после поставленного диагноза, хотя знала о нём давно. Tanztheater Wuppertal живёт без неё по плотному расписанию, составленному покойной руководительницей наперёд. Все идёт, как шло, единственное, чего больше не будет, – её вопросов. «Кто только не считал её своей. Экспрессионисты, которым она наследовала. Хореографы contemporary dance, растащившие стулья из “Кафе Мюллер” по всему миру. Лидеры современного театра. Даже феминистки. Пина принадлежала всем и оставалась ничьей. На своей собственной территории» (см. прим. 3).

Русский балет всегда вызывал ассоциации с эталонной классикой, чистейшей правильностью и строго соблюдаемыми традициями. Но последние пятнадцать лет можно с уверенностью говорить, что открытия мирового хореографического авангарда прижились и на отечественной почве, хотя процесс шёл нелегко. Российские мастера классического танца приучены держать тело «в рамках», у них, если говорить на профессиональном языке, соблюдается «квадрат»: напряжённые спины, чёткие руки. В современной хореографии техника иная: корпус и руки должны быть расслаблены, им позволено провисать и вихляться, поэтому балетмейстеры-новаторы в буквальном смысле заново кроили танцевальную телесность. Один из таких «закройщиков» – Борис Эйфман, создатель масштабных сценических полотен «Чайковский», «Мой Иерусалим», «Карамазовы», «Красная Жизель», «Реквием», «Русский Гамлет», «Идиот», «Анна Каренина», «Роден», «Онегин», настоящий поэт танца. В поток пластических стихов у него превращаются исторические события и опыт собственной жизни, чувства и мысли, рождённые музыкой, литературой, живописью, окружающий быт. В творчестве Эйфмана удачно сочетаются ведущие тенденции русского балетного искусства: стремление к выразительному танцу, характерное для М. Петипа, и акцентирование изобразительного начала, воплотившееся в постановках М. Фокина. Он также не смог пройти мимо кантиленной связи свободной пластики К. Голейзовского, симфонических устремлений Ф. Лопухова, острой характерности персонажей Л. Якобсона.

Спектакли Эйфмана привлекают повышенное внимание критиков, которые далеко не единодушны в оценках: одни провозглашают его хореографическим мессией, гением, другие обвиняют во всех смертных грехах. Сам мастер предпочитает оставаться в стороне от споров, тратя силы не на полемику, объяснения, опровержения, а на творчество, которое всегда было противоядием от злобы завистников. И всё-таки будем объективны: его есть за что упрекнуть. Например, перенесённое действие «Онегина» в лихие девяностые, Эйфман последовательно ввёл в балет вереницу странностей: августовский путч, расхристанного рок-музыканта (Ленского), гопников (провинциальное общество), гламурный ночной клуб, эротические грёзы (сон Татьяны), сельскую дискотеку, поножовщину (дуэль), ослепшего генерала-бизнесмена с бандитским уклоном (мужа Татьяны). Убийство Ленского происходит на вечеринке и напоминает смерть Тибальта, хотя не по конкретным движениям, а лишь по пафосу, вдобавок оркестровка арии «Что день грядущий мне готовит?»

звучит уже после рокового удара. В именинном пироге Татьяны горит электролампочкой только одна свеча, её же в память о погибшем героине проносит по смонтированному на заднем плане макету Дворцового моста. Эпизоды в клубе и на дискотеке разыгрываются под музыку Александра Ситковецкого из «Автографа». На диске луны возникают хроникальные кадры ельцинских времён, в страшнейшей сцене мук совести Онегина призрак Ленского прекрасен, как пророк, и ужасен, как зомби. В финале слепой муж Татьяны появляется с ножом, а герой сам помогает ему, насаживаясь на лезвие. В пересказе это звучит почти анекдотично, но при просмотре спектакля любая причуда постановщика выглядит ошарашивающе убедительно. Великолепен Олег Габышев в роли Онегина, потрясает Дмитрий Фишер в образе Ленского; труппа хорошо подобрана, ярко индивидуальным солистам по профессионализму и увлечённости не уступают участники кордебалета.

Наш век развил новую эстетику форм, одновременно обновляя художественное содержание. Основные тенденции балетного искусства в XXI столетии таковы:

- расширение пластического лексикона за счёт неклассических движений (резких, асимметричных, изломанных, гротесковых, небрежно расслабленных, преувеличенно экспрессивных, нарочито бытовых);
- актуализация бессюжетных балетов, чьё содержание понимается интуитивно и допускает десятки взаимоисключающих трактовок;
- выбор эпатажной проблематики для тех постановок, в которых сюжет сохранён и чётко прослежен, исчезновение запретных тем;
- мультикоординационное использование сцены, танец не только по её центру, но и в глубине, и по углам, и спиной к зрительской аудитории, автономность каждого участника хореографического действия;
- тяготение к показу мира идей, а не мира людей, абстрагирование, теоретизирование, условность безличных персонажей, геометрический подход, отвлечённость от житейских реалий;
- смягчение требований к физическому облику танцовщиков, которым отныне допустимо быть внешне непривлекательными, неряшливо одетыми, иметь далеко не идеальную фигуру и даже телесные изъяны;
- сращивание хореографии с психоанализом, экзистенциалистской философией, мистическими практиками, художественной литературой.

На данный момент искусство слишком мобильно, чтобы мы смогли поспеть за ним, установив нормы, но в мире по-прежнему есть жгучая потребность в традиционном. Эту опору не следует рушить. Классический танец можно боготворить или высмеивать, но нужно сохранять, хотя бы для показа разницы между каноном и дерзостью новатора. Балет обладает уникальной особенностью: он имеет право быть консервативным.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Баланчин, Д. Сто один рассказ о большом балете / Д. Баланчин, Ф. Мэйсон; пер. с англ. У. Сапциной. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2000. – 494 с.
2. Блок, Л. Д. Классический танец: история и современность / Л. Д. Блок. – Л.: Искусство, 1987. – 556 с.
3. Шереметьевская, Н. Борис Эйфман / Н. Шереметьевская // Балет. – 2003. – № 4-5. – С. 12-15.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Скляревская И. Балет Джорджа Баланчина «Драгоценности». Сайт «Belcanto.ru». Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/jewels.html>.
2. Хлопова В. Прощание Матса Эка. Сайт «Всё о современной хореографии». Режим доступа: <http://nofixedpoints.com/adiexeklaguna>.
3. Гердт О. Пина Бауш: ничья. Сайт журнала «Театр». Режим доступа: <http://oteatre.info/pina-bauch-nichja>.