

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА имени А.Я. Вагановой»

На правах рукописи

КОЗЛОВА Карина Александровна

**РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ФОРМ
В ТВОРЧЕСТВЕ НАЧО ДУАТО**

Научная специальность: 5.10.3. Виды искусства
(хореографическое искусство)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Абызова Лариса Ивановна

Санкт–Петербург — 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ПЕРВЫЕ ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОГО СТАНОВЛЕНИЯ НАЧО ДУАТО	20
1.1. Роль национальной испанской культуры в формировании личности хореографа	20
1.2. Годы профессиональной танцевальной подготовки Начо Дуато как фактор формирования творческой личности	27
ГЛАВА 2. НАЧО ДУАТО КАК АДЕПТ БЕССЮЖЕТНОСТИ И МАСТЕР МАЛЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ФОРМ	40
2.1. Особенности жанра бессюжетного балета	40
2.2. Виды хореографических форм в ранних бессюжетных балетах Начо Дуато в Нидерландском театре танца (1981–1990)	66
2.3. Возвращение в Испанию: годы руководства танцевальной труппой в Мадриде (1990–2010).....	78
2.4. Развитие бессюжетных форм хореографических композиций в творчестве зрелого Начо Дуато	82
2.5. Приоритет малых форм в первом «русском» периоде Начо Дуато в Михайловском театре (2011–2013)	97
2.6. Художественный вызов хореографу на берлинском этапе творчества (2014–2018)	108
ГЛАВА 3. ТВОРЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ НАЧО ДУАТО В РАБОТЕ С БАЛЕТАМИ БОЛЬШОЙ ФОРМЫ	123
3.1. Программный балет большой формы. «Многогранность. Формы тишины и пустоты» на музыку И.С. Баха	123
3.2. Первый полнометражный балет хореографа на литературной основе. «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева.....	131

3.3. Ориентация на классическое наследие М. Петипа. «Спящая красавица» П.И. Чайковского	138
3.4. Авторская постановка балета П.И. Чайковского «Щелкунчик»...	145
3.5. Гран-спектакль XIX века в версии Начо Дуато. «Баядерка»	150
3.6. Взаимодействие с академическими принципами танцевальных форм в «Лебедином озере»	159
3.7. Трансформация «Дон-Кихота» в «Идальго из Ла-Манчи»	163
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	169
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	173
ПРИЛОЖЕНИЕ А. ПЕРЕЧЕНЬ БАЛЕТОВ НАЧО ДУАТО (1983–2024)	205
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. СПИСОК ТАНЦЕВАЛЬНЫХ КОМПАНИЙ, ИМЕВШИХ В РЕПЕРТУАРЕ БАЛЕТЫ НАЧО ДУАТО.....	209
ПРИЛОЖЕНИЕ В. ИНТЕРВЬЮ АВТОРА ДИССЕРТАЦИИ С НАЧО ДУАТО	211
ПРИЛОЖЕНИЕ Г. ИЛЛЮСТРАЦИИ	217

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. С начала XX века стала возникать потребность реформирования всех сторон жизни через искусство, поиска новых принципов художественно-творческой деятельности. Подобная необходимость назревала и в хореографическом искусстве, что к середине XX века привело к формированию на мировой балетной сцене плеяды выдающихся хореографов, экспериментирующих с новыми танцевальными формами. Одним из них является испанский хореограф Начо Дуато. С одной стороны, он наследник испанской хореографической культуры и в начале своего творческого пути развивал фольклорные традиции. С другой стороны, он современный хореограф. Современным его можно считать не только потому, что он — наш современник, но и по творческому методу, позволяющему органично сочетать стилевые особенности различных европейских хореографических направлений, в их числе танец модерн и неоклассика.

Начо Дуато занимает ведущие позиции на мировой балетной сцене. За его плечами — более тридцати лет творчества и свыше пятидесяти хореографических работ. Дуато завоевал высокие оценки театральных критиков. Многие балеты мастера входят в репертуар престижных танцевальных компаний. В течение двадцати лет (1991–2010) местом его работы был Национальный театр танца в Мадриде. В 2011 году Дуато возглавил балетную труппу Михайловского театра. Ажиотаж, возникший вокруг его появления в Санкт-Петербурге, объясним и оправдан: ведь впервые за более, чем сто лет, отечественной балетной труппой стал руководить иностранный хореограф, продолжив этим традицию, прервавшуюся на Мариусе Петипа. На сегодняшний день результаты четырнадцатилетней работы Дуато на посту художественного руководителя Михайловского театра стали неотъемлемой частью петербургской балетной культуры.

Погружение в тонкости профессионального мастерства Дуато и обращение к анализу его хореографии привело к необходимости систематизировать

опыт и профессиональный путь Начо Дуато за всю его творческую деятельность, начиная с первой постановки для Нидерландского театра танца — «Jardí Tancat» в 1983 году, и до премьеры балета «Идальго из Ла-Манчи» в Михайловском театре в 2022 году.

Для того, чтобы понять, как сформировались принципы художественного мышления и творческий метод Начо Дуато, выразившиеся в виртуозной разработке хореографических форм и индивидуальных композиционных приемов, необходимо проследить культурно-исторический контекст, в котором развивалось творчество хореографа, а также происходившие в хореографическом искусстве XX века процессы поиска новых форм и содержания. И на основе этого, с одной стороны, определить отличительные черты спектаклей Дуато, а с другой — проанализировать использование им разнообразного хореографического инструментария при работе с большими и малыми танцевальными формами.

Степень разработанности темы исследования. Вопросам, касающимся темы диссертации, посвящен ряд исследований.

Первые из них связаны с выявлением особенностей развития хореографического языка западноевропейского балета второй половины XX века, на котором «говорит» Дуато. Разнообразие стилей и направлений сценического танцевального искусства XX — начала XXI века изучали многие отечественные балетоведы, исследователи и практики танца. Ценными источниками яви-

лись работы Л.И. Абызовой¹, Н.Н. Зозулиной², Т.А. Кузнецовой³, О.А. Петрова⁴, И.Е. Сироткиной⁵, Е.Я. Суриц⁶, С. Бейнс⁷, Ж.–П. Пастори⁸ и др.

В поле зрения отечественного балетоведения давно находятся практические и теоретические аспекты хореографической драматургии, основой которой служат структурные единицы балетного действия (хореографические формы), являющиеся профессиональным инструментарием балетмейстеров. Их специфика, особенности использования в классических и современных балетах, процесс развития во времени рассматривались Ю.И. Слонимским⁹, В.В. Вансловым¹⁰, Л.А. Линьковой¹¹, А.А. Соколовым–Каминским¹², В.Н. Холоповой¹³, Б.А. Илларионовым¹⁴ и другими.

Тема, касающаяся драматургических принципов построения бессюжет-

¹ Абызова Л.И. Балет Великобритании XX–XXI веков. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. 184 с.

² Зозулина Н.Н. Джон Ноймайер и его балеты. Вечное движение. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. 256 с.

³ Кузнецова Т.А. Танцевать свою жизнь. М.: АРТ, 2019. 560 с.

⁴ Петров О.А. Тьерри Маланден: старый и новый балет. Екатеринбург: Автограф, 2006. 132 с.

⁵ Сироткина И.Е. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 500 с.; Сироткина И.Е. Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт–Петербурге, 2016. 232 с.

⁶ Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2004. 392 с.; Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. 360 с.

⁷ Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: Арт–Гид, 2018. 312 с.

⁸ Пастори Ж.–П. Морис Бежар. Вселенная хореографа. М.: Paulsen, 2018. 176 с.

⁹ Слонимский Ю.И. Драматургия балетного театра XIX века. СПб.: Планета музыки, 2023. 344 с.

¹⁰ Ванслов В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М.: Искусство, 1971. 304 с.

¹¹ Линькова Л.А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. С. 54–70.

¹² Соколов–Каминский А.А. Хореограф и музыкальная драматургия спектакля // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л.: Музыка, 1979. С. 121–145.

¹³ Холопова В.Н. Музыкально–хореографические формы русского классического балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. Л.: Музыка, 1982. С. 57–71.

¹⁴ Илларионов Б.А. Глория. Русские корни мексиканского балета: книга о мексиканском хореографе Глории Контрерас. СПб.: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2004. 212 с.

ного балета — прежде всего, проблема хореографического симфонизма — является одной из важнейших для исследователей балета. Многие балетоведы обращаются к ней десятилетиями, и несмотря на интерес, проблема остается дискуссионной и многоаспектной. До сих пор не существует единого мнения о формулировке и обосновании этого понятия. Классическими по этой теме нужно назвать труды выдающегося советского хореографа и теоретика Ф. В. Лопухова¹⁵, впоследствии дополненные ценным опытом таких отечественных «симфонистов танца», как И.Д. Бельский¹⁶ и Г.Д. Алексидзе¹⁷. Важный вклад в теорию вопроса внесли в своих статьях и книгах Г.Н. Добровольская¹⁸, О.Р. Левенков¹⁹, Л.А. Линькова²⁰, А.А. Соколов–Каминский²¹.

В данной работе нельзя не затронуть тему танцевальной испанской культуры, на почве которой взрастал Начо Дуато. В отечественном балетоведении имеется не так много информации об испанском танце и балете — она содержится в исследовании «Испанские народные танцы»²², в энциклопедии²³, в книге «Танцуй, Испания»²⁴, монографии «Фламенко — танец страсти»²⁵. Однако даже краткие сведения важны для исследования, так как позволяют представить истоки личности юного Дуато в национальном историко–культурном контексте. В этом отношении большим подспорьем стала автобиография Начо

¹⁵ Лопухов Ф.В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 173 с.; Лопухов Ф.В. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 с.; Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 424 с.; Лопухов Ф.В. В глубь хореографии. М.: Композитор, 2017. 276 с.

¹⁶ Бельский И.Д. Балет — та же симфония // Советский балет. 1982. № 6. С. 30–31.

¹⁷ Алексидзе Г.Д. Школа балетмейстера. М.: Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2011. 104 с.

¹⁸ Добровольская Г.Н. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. 320 с.

¹⁹ Левенков О.Р. Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь: Книжный мир, 2007. 382 с.

²⁰ Линькова Л.А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. С. 54–71.

²¹ Соколов–Каминский А.А. Ф.В. Лопухов и его симфония танца // Музыка и хореография современного балета. Вып. 1. Л.: Музыка, 1974. С. 161–190.

²² Александрова В.Н. Испанские народные танцы. Л.: Музгиз, 1959. 55 с.

²³ Испанский танец и балет // Балет. Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 225.

²⁴ Танцуй, Испания: материалы к фестивалю. М.: Госконцерт СССР, 1990. 280 с.

²⁵ Кучеренко А.Л., Коноплева Н.А. Фламенко — танец страсти М., Берлин: Директ–Медиа, 2020. 220 с.

Дуато на испанском языке²⁶, переведенная на русский язык автором исследования. В ней от первого лица рассказано о детстве, юности и взрослых годах жизни в связи с профессиональным становлением Дуато — сначала как исполнителя, затем начинающего хореографа и, наконец, художественного руководителя Национальной испанской танцевальной компании.

С начала петербургского этапа (2011 год) творчества Дуато в качестве художественного руководителя балетной труппы Михайловского театра, хореограф оказался в центре внимания российского балетного сообщества. В отечественных изданиях постановки Дуато анализировали Л.И. Абызова, Л.В. Барыкина, Е.Г. Беляева, А.Г. Галайда, О.В. Гердт, А.А. Гордеева, Н.Н. Зозулина, М.И. Крылова, Т.А. Кузнецова, С.В. Наборщикова, И.А. Пушкина, О.М. Сердобольский, И.Р. Складневская, О.А. Федорченко, А.А. Фирер и другие. На следующем этапе его деятельности — уже в Берлине (2014–2019) балеты Дуато в зарубежных изданиях освещали критики: В. Блех (V. Blech), М. Брюг (M. Brug), С. Лузина (S. Luzina), М. Нетер (M. Nother), С. Рейтер (S. Reiter), Р. Сулкас (R. Sulcas), Э. Филипп (E. Philipp), М. Хельмиг (M. Helmig), М. Хэфнер (M. Hafner), Л. Шальмон–Фаэдо (L. Chalmont–Faedo).

На родине хореографа, в Испании, к настоящему времени было защищено две диссертации на испанском языке, посвященные деятельности Начо Дуато: «"Мадригал" vs. "Ржавчина" Трансформация и идентичность хореографического творчества Начо Дуато в период руководства Национальным театром танца»²⁷ Евы Марии Лопез Кревиллен и «Анализ концепции пространства Начо Дуато. Этюды "За вас приемлю смерть", "Белая тьма" и "Кастраты"»²⁸

²⁶ *Duato N.* El placer de la danza. Madrid : Sintesis, 2005. 142 p.

²⁷ *López Crevillén E.M.* Concierto madrigal vs. Herrumbre transformación e identidad de la creación coreográfica de Nacho Duato en su etapa como director de la Compañía Nacional de Danza» / E.M. López Crevillén. — Текст : электронный // Portal de indicadores de la producción científica : [интернет–портал]. — URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=190989> (дата обращения: 17.12.2024).

²⁸ *Torres del Cerro H.* Análisis del concepto espacial de Nacho Duato. Estudio de «Por vos muero», «White Darkness» y «Castrati» / H. Torres del Cerro. — Текст : электронный // Portal de indicadores de la producción científica : [интернет–портал]. — URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=190923> (дата обращения: 17.12.2024).

Гектора Торреса дель Черро. Однако, эти исследования не претендовали на изучение всей творческой деятельности Начо Дуато, ограничившись несколькими избранными постановками.

Таким образом, существует значительное количество работ, затрагивающих, с одной стороны, историко–теоретические вопросы, связанные с отражением основных тенденций в западноевропейском и отечественном балетном театре конца XX — начала XXI века, а с другой — печатных и электронных источников о жизни и творчестве Начо Дуато. Последние имеют разрозненный и бессистемный характер, а творчество хореографа целиком и комплексно в них не рассматривается.

В настоящей работе впервые предпринята попытка рассмотреть творческую деятельность Начо Дуато как целостное художественное явление, находящееся в русле традиций западноевропейского и отечественного балета, и представить комплексный портрет балетмейстера как мастера бессюжетного балета, виртуоза танцевальных композиций, находящегося в процессе постоянного поиска и обновления хореографических форм.

Объект исследования: хореографическое творчество Начо Дуато.

Предмет исследования: модели авторских хореографических форм и их эволюция в творчестве Начо Дуато.

Цель исследования: выявить метод работы Дуато с хореографическими формами в спектаклях разных жанров: от бессюжетных и программно–симфонических композиций до полнометражных сюжетных балетов.

Задачи исследования:

1. Проследить зарождение, формирование и развитие авторского хореографического мышления Начо Дуато.
2. Определить композиционные принципы Дуато и приемы трансформации хореографических форм в одноактных бессюжетных балетах, в программно–симфонических и больших сюжетных балетах.

3. Выявить на основании анализа спектаклей индивидуальные особенности моделирования хореографических структур в постановках Начо Дуато.
4. Определить новые тенденции балетного искусства в XX веке, повлиявшие на формирование творческой манеры хореографа Начо Дуато.
5. Найти точки соприкосновения ведущих тенденций мирового балетного процесса и основных векторов творчества Начо Дуато.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

1. Введено в научный оборот творчество испанского хореографа Начо Дуато как комплексное явление, исследованное в контексте развития авторских хореографических форм.
2. Описаны основные постановки Начо Дуато, отражающие его творческое мировоззрение и хореографический язык.
3. Раскрыты средства создания полнометражного бессюжетного балета за счет использования вариативных моделей хореографических структур, пронизанных сквозной программностью в балете Дуато «Multiplicity. Forms of Silence and Emptiness» («Многогранность. Формы тишины и пустоты»).
4. Обобщено и систематизировано значительное количество материалов на русском, английском, испанском, немецком, французском языках, посвященных деятельности Дуато конца XX — начала XXI века.
5. Введены в оборот источники на иностранных языках, представляющие взгляд европейской балетной критики на творчество Начо Дуато.
6. Выявлены противоречия творческого развития Начо Дуато на современном этапе.
7. Доказана гипотеза о том, что именно обращение художников к беспредметности в живописи в начале XX века открыло путь к расцвету бессюжетного балета.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что собранный в рамках исследования материал, его последующий анализ и сделанные вы-

воды, обогащают знания о творчестве Начо Дуато и самобытности его постановочной деятельности за рубежом и в России. Представленный в диссертации балетоведческий аналитический инструментарий при анализе как одноактных бессюжетных, так и многоактных сюжетных постановок Дуато может быть применен при исследовании творчества других современных хореографов.

Сделанные выводы могут стать базой для дальнейшего изучения тенденций хореографического искусства, определения проблем и перспектив развития отечественного и зарубежного балетного театра.

Практическая значимость работы. Материалы диссертации могут применяться 1) при разработке лекционных курсов по истории мирового балета, анализу хореографической драматургии, классическому балетному наследию, балетной критике, балетной терминологии; 2) в научных исследованиях по изучению хореографического искусства XX – XXI веков; 3) как источник информации для энциклопедических и справочных изданий.

Диссертационное исследование может иметь практическое значение для преподавателей, студентов, учащихся средних и высших учебных заведений в области хореографического искусства, а также критиков и практиков балетного театра при написании рецензий на балетные спектакли, поставленные в разных жанрах, стилях и формах.

Материалы диссертации также могут привлечь внимание современных отечественных балетмейстеров с целью применения в постановках композиционных приемов и способов трансформации хореографических структур, сформированных в творчестве Начо Дуато.

Источниковая база исследования:

1. Просмотренные автором балеты Начо Дуато: «Jardí Tancat» («Ограженный сад»), «Arenal» («Песчаный»), «Cor perdut» («Потерянное сердце»), «Por vos muelo» («За вас приемлю смерть»), «Remanso» («Ремансо»), «Na Floresta» («В лесу»), «Without words» («Без слов»), «Madrigal» («Мадригал»), «Duende» («Дуэнде»), «White darkness» («Белая тьма»), «Nunc Dimittis» («Ныне отпускаеши»), «Prelude» («Прелюдия»), «Invisible» («Невидимое»),

«Multiplicity. Forms of Silence and Emptiness» («Многогранность. Формы тишины и пустоты»), «Romeo and Juliet» («Ромео и Джульетта»), «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Баядерка», «Лебединое озеро», «Идальго из Ламанчи» и др.²⁹.

2. Материалы Санкт–Петербургской государственной театральной библиотеки: анонсы и рецензии спектаклей.

3. Рецензии на английском, испанском, немецком и французском языках.

4. Материалы интервью автора диссертации с Начо Дуато³⁰.

Методология и методы исследования. Методологической основой исследования стал комплексный подход, позволяющий объединить различные методологические стратегии изучения избранной темы. При этом важную роль также сыграли традиции анализа и описания хореографических произведений, сложившиеся в отечественном балетоведении.

Основные составляющие избранного подхода:

1. В работе использовался исторический метод при рассмотрении процессов, происходящих в отечественном и западноевропейском балетном театре в XX — начале XXI века, с целью определения их генезиса и периодизации.

2. Для выявления структуры и особенностей построения хореографической драматургии применялся метод описания и анализа хореографического произведения.

²⁹ Здесь и далее по тексту диссертации: перевод названий балетов с английского, испанского, латинского, немецкого, португальского языков принадлежит автору диссертации, за исключением случаев, когда балеты были показаны на отечественной сцене и получили официальный перевод на русский язык.

³⁰ Козлова К.А. Интервью с Начо Дуато. 27 декабря 2013. Из неопубликованных материалов [См. Приложение В.]; Козлова К.А. Фламенко Антонио Гадеса — это ментальная связь со вселенной // Санкт–Петербургский музыкальный вестник. 2018. № 10 (160). Ноябрь. С. 5.

3. Для исследования творческой деятельности Начо Дуато применен биографический метод, устанавливающий связи фактов биографии с профессиональными достижениями хореографа.

4. Для выявления тематических принципов балетов Начо Дуато использован метод классификации.

5. Для сравнения и анализа рецензий балетных критиков применен компаративный метод.

6. В работе использовался метод интервьюирования, с целью получения ответов на вопросы, сформулированные в соответствии с задачами исследования.

Положения, выносимые на защиту:

1. Достижения Дуато в области развития хореографических структур определяют ряд тенденций развития мирового балета на современном этапе, в частности: стремление к бессюжетности, многозначности и ассоциативности восприятия смыслов постановок; в сценографии и костюмах — тяготение к минимализму и лаконизму, отход от иллюстративности, исторической и этнографической достоверности; новые способы взаимодействия хореографической лексики и музыкальных форм.

2. Дуато в своем творчестве пошел по пути использования хореографической бессюжетности и принципов симфонизации танца, разработанных Ф.В. Лопуховым и продолженных Дж. Баланчиным.

3. В бессюжетных балетах Дуато продемонстрировал виртуозное владение хореографическими формами, используя обширный арсенал композиционных приемов.

4. Хореографический текст в постановках Дуато реализуется через синтез разных лексических систем — классического танца, танца модерн, неоклассики и свободного танца.

5. Опыт работы с одноактными бессюжетными балетами, а также мастерство моделирования хореографических форм позволило Дуато обратиться к редкой форме большого программного балета «Multiplicity. Forms of Silence

and Emptiness» («Многогранность. Формы тишины и пустоты»), соединяющего сложность сквозной программности внутри бессюжетного балета, выросшего до двух актов.

6. Бессюжетные балеты Дуато образуют три тематических группы: первая вдохновлена средиземноморской природой, народной культурой и национальными традициями; вторая характеризуется обращением к общечеловеческим темам и ценностям: жизни, смерти, любви, гармонии, свету, тьме и т. п.; третья отличается остросоциальной тематикой: террор, наркотическая зависимость, проблемы экологии.

7. В полнометражных сюжетных спектаклях по мотивам шедевров XIX века Дуато выступил эпигоном старых мастеров, а не самостоятельным автором, создающим новое произведение.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность научных результатов и основных выводов исследования обеспечена методологической целостностью работы, целью и задачами, соответствующими предмету диссертации, полнотой собранного материала, тщательностью его анализа, избранными методами исследования, а также обращением к широкому кругу источников.

Основные результаты исследования обсуждались на заседаниях кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, отражены в публикациях автора, использовались при подготовке и чтении курса лекций по «Истории хореографического искусства», «Классическому балетному наследию», «Балетной критике» и «Источниковедению истории балета» на Педагогическом факультете Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой (с 2017 года), были представлены на следующих конференциях:

1. Конференция лауреатов III Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств и культуры. Москва. Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 25 октября 2016. Тема доклада «Анализ творчества испанского хореографа Начо Дуато».
2. Научно–практический семинар «Великие хореографы XX века»,

посвященный 75-летию со дня рождения Дж. Ноймайера, 125-летию со дня рождения К.Я. Голейзовского, 130-летию со дня рождения Ф.В. Лопухова, 90-летию со дня рождения Ю.Н. Григоровича, 90-летию со дня рождения М. Бежара, 140-летию со дня рождения А. Дункан и М. Вигман, 90-летию со дня рождения Дж. Кранко, 60-летию со дня рождения Н. Дуато. Санкт-Петербург. Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 15 мая 2017 года. Тема доклада «Аспекты творческой биографии испанского хореографа Начо Дуато».

3. VIII международная студенческая конференция «Volume — 8. 2017, или настоящий XX век», Москва. ГИТИС. В период с 9 по 11 декабря 2017 года. Тема доклада «Балеты Начо Дуато: берлинский период хореографа 2014–2017».

4. Пятая международная ежегодная научно-теоретическая конференция *Homage à Petipa* (Посвящение Петипа). Санкт-Петербург. Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой. 11 и 12 марта 2019 года. Тема доклада «Спящая-красавица. Петипа — Дуато».

5. Конференция «Ломоносов 2019». Москва. МГУ. 10 апреля 2019 года. Тема доклада «Хореограф Начо Дуато в контексте испанской танцевальной культуры».

6. Седьмая международная ежегодная научно-теоретическая конференция *Homage à Petipa* (Посвящение Петипа). Санкт-Петербург. Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой. 11 и 12 марта 2021 года. Тема доклада «Баядерка Начо Дуато: тень прошлого и настоящего».

7. *Jornada de investigación dancística*. Испания. Русский дом в Мадриде. 18 июня 2021. Тема доклада «St. Petersburg Spaniard Nacho Duato: Reflections on the Classical Heritage».

8. 1st International Conference in Dance Studies and Society. Испания. UCAM Universidad Católica San Antonio de Murcia (Университет города Мурсии), 24–25 июня 2021. Тема доклада «Premieres of one-act ballets by Nacho Duato: St. Petersburg — Berlin».

9. XXIX Международная научная конференция «Шекспировские

чтения 2022» (Shakespeare Readings 2022). Москва. 7 октября 2022. Тема доклада «Балет “Ромео и Джульетта” С.С. Прокофьева — первый опыт испанского хореографа Начо Дуато в создании полнометражного спектакля».

10. VI Всероссийская научно–практическая конференция с международным участием «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования». Москва. Московская государственная академия хореографии. 24 октября 2022 года. Тема доклада «Премьеры одноактных балетов Начо Дуато: Санкт–Петербург — Берлин».

11. Международная научная конференция «Балет в музыкальном театре: история и современность». Москва. Российская академия музыки имени Гнесиных. 24 ноября 2022 года. Тема доклада «Начо Дуато и классическое балетное наследие. Процесс обновления репертуара Михайловского театра».

12. Научно–практическая конференция «Балет «Щелкунчик» в новом формате». Санкт–Петербург. Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 15 декабря 2022 года. Тема доклада «Щелкунчик Начо Дуато».

13. Девятая международная ежегодная научно–теоретическая конференция *Homage à Petipa* (Посвящение Петипа). Санкт–Петербург. Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой. 10 марта 2023 года. Тема доклада: «Датский и испанский взгляд на балет «Дон Кихот»: Й. Кобборг и Н. Дуато».

14. Первая международная научно–практическая конференция «Язык и танец. Язык танца». Москва. ГИТИС. В период с 13–15 ноября 2024 года. Тема доклада: «Опыт восприятия бессюжетности в одноактных балетах Начо Дуато».

Результаты исследования отмечены званием лауреата III степени на Третьем Всероссийском конкурсе молодых ученых в области искусств и культуры, организованном Министерством культуры Российской Федерации (2016, Москва) в номинации «Театральное, хореографическое и цирковое искусство»³¹.

³¹ Результаты конкурса за 2016 год // Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры : [официальный сайт]. — URL: <https://cultscientists.art/wp->

Этапы исследования отражены в 13 опубликованных работах, (одна из которых на испанском языке).

Публикации в изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденный Минобрнауки России:

1. Козлова, К.А. Петербургский испанец Начо Дуато / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2012. — № 27 (1). — С. 89–96. — ISSN 1681–8962.
2. Козлова, К.А. «Спящая красавица»: Петипа — Дуато / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Балет. — 2019. — № 5 (218). — С. 42–43.
3. Козлова, К.А. Берлинский период творчества Начо Дуато: 2014–2018 / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2019. — № 3. — С. 29–42. — ISSN 1681–8962.
4. Козлова, К.А. «Баядерка» Начо Дуато: подражание классическому наследию или новаторство? / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2021. — № 4 (75). — С. 35–45. — ISSN 1681–8962.

Публикации в других изданиях:

5. Козлова, К.А. Фламенко Антонио Гадеса — это ментальная связь со вселенной / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Санкт-Петербургский музыкальный вестник. — 2018. — № 10 (160). — С. 5.
6. Козлова, К.А. Сюита фламенко / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Санкт-Петербургские ведомости. — 2018. — № 213 (6322). — С. 5.
7. Козлова, К.А. Хореограф Начо Дуато в контексте испанской танцевальной культуры / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Научный журнал МГУ. Теория и история искусства: Выпуск 1/2. — Москва : БОС, 2019. — С. 180–187. — ISSN 2411–0795.

8. *Козлова, К.А.* Беспредметность как одна из основополагающих категорий художественно–творческой мысли современного поколения хореографов / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // V Всероссийская научно–практическая конференция с международным участием «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» (Россия, Москва, 25 октября 2021 года): сборник материалов конференции / Московская государственная академия хореографии. — Москва : МГАХ, 2022. — С. 64–67. — ISBN 978–5–902924–58–6.
9. *Kozlova, K.* Estrenos de los ballets en un acto de Nacho Duato en San Petersburgo / К. Kozlova. — Текст : непосредственный // Libro de actas I Congreso Internacional de Estudios de Danza y Sociedad 2021. — Murcia: España, 2022. — P. 123–129. — ISBN 978–84–18579–66–0.
10. *Козлова, К.А.* Выпуск номер два / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Санкт–Петербургские ведомости. — 2022. — № 116 (7199). — С. 8.
11. *Козлова, К.А.* Балет «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева — первый опыт испанского хореографа Начо Дуато в создании полнометражного спектакля / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // XXIX Шекспировские чтения 2022 (29th Shakespeare Readings 2022) : сборник аннотаций докладов. — Москва : Московский Гуманитарный университет, 2022. — С. 98–99.
12. *Козлова, К.А.* Начо Дуато и классическое балетное наследие. Процесс обновления репертуара Михайловского театра / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Балет в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 21–25 ноября 2022 : сборник аннотаций докладов. — Москва : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2022. — С. 116–117. — ISBN 978–5–8269–0296–7.
13. *Козлова, К.А.* Опыт восприятия бессюжетности в одноактных балетах Начо Дуато / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Тезисы первой научно–практической конференции «Язык и танец. Язык танца», 13–15 ноября 2024 : сборник аннотаций докладов. — Москва : ГИТИС, 2024. — С. 23.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и четырех приложений, содержащих перечень балетов Начо Дуато, список мировых танцевальных компаний, имевших в своем репертуаре балеты Начо Дуато, расшифровку интервью автора диссертации с Начо Дуато и иллюстрации, посвященные творчеству хореографа.

ГЛАВА 1. ПЕРВЫЕ ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОГО СТАНОВЛЕНИЯ НАЧО ДУАТО³²

Испанский танцовщик и хореограф Хуан Игнасио Дуато Барсиа (Juan Ignacio Duato Barcia), известный под именем Начо Дуато (Nacho Duato), родился 8 января 1957 года в городе Валенсия. Здесь прошли его детство, отрочество, начало юности. Он рос, впитывая богатое наследие испанской хореографической культуры. Его раннее творчество тесно связано как с танцевальным испанским фольклором, так и с испанской музыкой, испанским искусством в целом. Национальная основа — не единственная из факторов становления личности и формирования художественного мировоззрения Дуато, но она не должна уйти из внимания, поскольку влияние испанской танцевальной культуры будет проявляться на разных этапах творчества хореографа.

1.1. Роль национальной испанской культуры в формировании личности хореографа

Испанский танец известен с глубокой древности. Танец был любимым развлечением как в народе, так и при дворе, он входил во все театральные представления. С конца XV века мореска³³ распространилась по всей Европе. Танцы вводились в постановки пьес Лопе де Вега, Педро Кальдерона и других испанских драматургов. Старинный народный танец сарабанда в литератур-

³² В данной главе использованы материалы и выводы исследований, выполненных и опубликованных автором диссертации единолично: *Козлова К.А.* Петербургский испанец Начо Дуато // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2012. № 27 (1). С. 89–96.; *Козлова К.А.* Фламенко Антонио Гадеса — это ментальная связь со вселенной // Санкт-Петербургский музыкальный вестник. 2018. № 10 (160). Ноябрь. С. 5.; *Козлова К.А.* Сюита фламенко // Санкт-Петербургские ведомости. 2018. № 213 (6322). 15 ноября. С. 5.; *Козлова К.А.* Хореограф Начо Дуато в контексте испанской танцевальной культуры // Научный журнал МГУ. Теория и история искусства. Выпуск ½. М.: БОС, 2019. С. 180–187.

³³ Мореска (итал. *moresca*, исп. *morisca*, буквально — мавританская), музыкально-танцевальная сцена. Возникла из одноименного старинного танца, популярного в средневековой Испании, а с начала XV века и в других европейских странах. Исполнялась в конце придворных представлений и празднеств.

ных источниках впервые упоминается в 1583 году. В XVII — XVIII веках сарабанда становится придворным танцем, ее вводят в балетные партитуры, например, «Триумф любви», композитора Ж.Б. Люлли. В XVII веке сформировались театральные представления с танцами: лирические сарсуэлы³⁴, комедийные тонадиллы³⁵. На протяжении веков шло развитие испанского танца, возникали новые формы: танго, севильяна, хабанера и многие другие. Только в XIX веке испанский танец сформировался в том виде, который знаком нам сегодня.

Об испанских танцах говорить в целом не представляется возможным, поскольку народное творчество каждой провинции несет в себе обычаи, культуру и менталитет каждого конкретного региона. Но, безусловно, стоит отметить взаимопроникновение субкультур, в результате которого один и тот же танец имеет своеобразную видоизмененную «региональную» версию.

Испанский танец отличается исключительным ритмическим богатством, эмоциональностью, разнообразием форм. Этим объясняется его широкое распространение во многих странах. В мире наиболее известными испанскими танцами являются болеро и фламенко.

Болеро — это танец и одновременно музыкальный жанр, зародившийся в Испании в конце XVIII столетия. Болеро имеет размер $\frac{3}{4}$. Темп классического болеро умеренный, даже сдержанный. Движение полно внутренней силы и страсти. Исполняется такое болеро под аккомпанемент гитары и барабана, а сами танцующие дополнительно отбивают на кастаньетах сложные ритмические фигуры. Известно множество разновидностей болеро, характерных для разных областей Испании.

Фламенко — это музыкальный жанр, зародившийся в южной Андалузии

³⁴ Лирическая сарсуэла — старинный жанр испанской оперы. В сарсуэле пение и танцы чередовались с диалогом. По характеру — лирическая пьеса.

³⁵ Тонадилля (исп. tonadilla, буквально — песенка), испанская музыкальная комедия XVIII — начала XIX веков. Первоначально — это песенка с припевом, позднее — небольшая сценка с музыкой и танцами, исполнявшаяся между актами комедийно-лирического спектакля.

и представляющий собой уникальное явление, характерное исключительно для Испании. Смешав ритмы и мелодии арабской, цыганской, еврейской и испанской культур, в Андалузии фламенко превратилось в яркий и самобытный музыкальный жанр, в основе которого — триединство гитары, песни и танца. Этот песенно-танцевальный спектакль стал символом Испании и продолжает передаваться из поколения в поколение, поскольку это выражение души, культуры, определенная форма жизни. Характерной чертой фламенко является «сапатеадо» — ритмичный звук, получаемый за счет ударов каблуком и подошвой ботинка по полу.

Фламенко рождается в домах, во время праздников или на небольших площадках в маленьких ресторанчиках и барах, которые называются таблао (tablao). В Испании таблао — это не зрительный зал, в который люди приходят посмотреть концерт, это бар, где можно даже принять участие в танце. Но когда такой танец попадает на театральную сцену, это уже не фламенко, это испанский сценический танец, у которого совсем другие задачи. Часто оба типа обобщаются, и подменяются один другим, но это два разных жанра. Только в конце XIX века началась профессионализация, и фламенко вышло на сцену кафе кантанте (кафе с маленькими сценами). Народная культура постепенно поднималась на профессиональную сцену³⁶.

Испанские национальные танцы оказались чрезвычайно привлекательными для балетмейстеров эпохи романтизма. Они способствовали обновлению канонов сцены, расширили диапазон тем и персонажей, потеснив до того господствующих виллис и сильфид. Эти новые танцы, их ритмическая основа, позволили упрочить новые принципы виртуозности в рамках романтизма. Движения и вариации в испанском стиле обозначили появление нового сценического характера. В балетном театре эпохи романтизма испанский танец входил в репертуар всех выдающихся танцовщиков и танцовщиц. Это был полно-

³⁶ См.: Козлова К.А. Сюита фламенко // Санкт-Петербургские ведомости. 2018. № 213 (6322). С. 5.

правный стиль. Образы испанского танца тех времен сохранились на гравюрах, рисунках, в фарфоре и скульптуре.

С начала XIX века испанские танцы стали занимать все более видное место в балетных спектаклях Западной Европы. Из множества испанских танцев выделялась качуча — образец классического болеро. В 1836 году Фанни Эльслер, к тому времени уже блиставшая на сцене Гранд–Опера, переняла этот танец у Долорес Серраль³⁷ и исполнила его в балете Жана Коралли «Хромой бес» на музыку К. Жида. Так на сцену Гранд–Опера впервые попала качуча. Танец качуча превратился на балетной сцене в символ испанских танцев и был прочно вписан в историю мирового балета позднего романтизма. Вскоре испанские танцы затанцевали на балетных сценах по всей Европе.

Испанские танцы, переработанные в классической манере, вводились во многие балеты хореографов XIX века, таких как Ж.Ж. Перро, А. Сен–Леон и М. Петипа. В XX веке, испанские танцы присутствовали в спектаклях М.М. Фокина и А.А. Горского, но в более этнографичной манере. В театрах стали появляться балеты, построенные исключительно на испанских танцах: «Арагонская хота» на музыку М.И. Глинки в постановке балетмейстера М.М. Фокина (1916), «Испанские эскизы» на музыку испанских увертюр М.И. Глинки «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» (1918), «Треуголка» на музыку М. де Фалья в постановке балетмейстера Л.Ф. Мясина (1919), многочисленные постановки балетов на музыку «Испанского каприччио» на музыку Н.А. Римского–Корсакова и «Болеро» на музыку М. Равеля.

Обновление испанского танца началось в 1920–х годах. Это привело к созданию нового современного стиля. Было много талантливых танцовщиков фламенко, которые пытались создавать спектакли, например Архентина³⁸

³⁷ Серраль, Долорес (исп. Serral, Dolores) (1814–1885) — испанская танцовщица.

³⁸ Архентина (настоящее имя и фамилия: Антония Мерсе. Исп. Antonia Merce) (1888–1936) — испанская танцовщица, хореограф.

и Архентинита³⁹, Пилар Лопес⁴⁰, Висенте Эскудеро⁴¹ и многие другие. Архентина — одна из первых испанских танцовщиц, кто стал использовать технику классического танца для создания сценической формы народного танца. Также ей принадлежит заслуга популяризации испанского народного танца. Ее исполнение отличалось острым драматизмом, тонким юмором, большой лирической выразительностью. Среди постановок Архентины выделяются одноактные балеты: «Любовь волшебница» М. де Фалья (1925), «Триана» И. Альбениса (1927), «Контрабандисты» О. Эспла⁴² (1928). Архентина поставила также «Испанское каприччио» на музыку Н.А. Римского-Корсакова. Среди других хореографов и танцовщиков можно отметить Х. Магринья⁴³, Х. Удаэта⁴⁴, Антонио⁴⁵ и других. В частности, Антонио в 1953 году поставил на основе синтеза испанских и европейских классических танцев «Гвадалквивир» на музыку А. Руиса (по одноименному произведению Ф.Г. Лорки⁴⁶), на музыку М. де Фалья: «Хота», «Треуголка», «Любовь–волшебница». В 1970–е годы Антонио ставил хореографические сюиты, основанные на кастильских, арагонских, галисийских, валенсианских и андалусских ритмах, на музыку

³⁹ Архентинита (настоящее имя: Лопес Хульвес, Энкарнасьон. Исп. La Argentinita, López Julves, Encarnación) (1895, по другим данным 1898–1945) — испанская танцовщица и хореограф фламенко.

⁴⁰ Лопес Хульвес, Пилар (исп. López Júlvez, Pilar) (1912–2008) — испанская танцовщица и хореограф. Младшая сестра Архентиниты.

⁴¹ Эскудеро, Висенте (исп. Escudero, Vicente) (1888–1980) — испанский танцовщик фламенко.

⁴² Эспла, Оскар (исп. Esplá, Óscar) (1886–1976) — испанский композитор.

⁴³ Маринья, Хуан (исп. Magriña, Juan) (1903–1995) — испанский танцовщик, хореограф, режиссер.

⁴⁴ де Удаэта, Хосе (исп. de Udaeta, Jose) (1919–2009) — испанский танцовщик, исполнитель на кастаньетах, хореограф.

⁴⁵ Антонио (настоящее имя и фамилия: Антонио Руис Солер. Исп. Antonio Ruiz Soler) (1921, по другим данным 1922–1996) — испанский танцовщик, хореограф.

⁴⁶ Лорка, Федерико Гарсиа (исп. Lorca, Federico Garcia) (1898–1936) — испанский поэт и драматург.

И. Альбениса⁴⁷, Э. Гранадоса⁴⁸, Х. Турины⁴⁹ и А. Солера⁵⁰.

Другим выдающимся танцовщиком и постановщиком XX века был Антонио Гадес⁵¹. Последний романтик испанского танца последовательно превращал танец фламенко в театр («Кровавая свадьба» (1974), «Кармен» (1983)), сделал его главным выразительным средством, призванным решать драматургические задачи.

В Мадриде и, особенно в Большом театре Лисеу в Барселоне, всегда работали международные компании: начиная от балетов легендарной труппы Дягилева в период второго десятилетия XX века и до балетов маркиза де Куэваса⁵² в послевоенную эпоху. Однако, все это не способствовало появлению основательных испанских танцевальных компаний, которые позволили бы танцовщикам и хореографам формироваться и развиваться подобающим образом.

До 1979 года в Испании не было создано ни одной танцевальной государственной компании. Правительство никогда не интересовалось развитием этого искусства. Существовал только так называемый национальный «испанский балет» — школа болеро и фламенко. Классический и современный танец, за исключением нескольких примеров, фактически отсутствовал. Несмотря на

⁴⁷ Альбенис—и—Паскуаль, Исаак Мануэль Франсиско (исп. Albéniz y Pascual, Isaac Manuel Francisco) (1860–1909) — испанский композитор и пианист.

⁴⁸ Гранадос Кампинья, Панталеон Энрике Хоакин (исп. Granados Campiña, Pantaleon Enrique Joaquín) (1867–1916) — испанский композитор и пианист.

⁴⁹ Турина Перес, Хоакин (исп. Turina Pérez, Joaquín) (1882–1949) — испанский композитор, пианист, дирижёр и музыкальный критик.

⁵⁰ Солер и Рамос, Антонио Франсиско Хавьер Хосе (исп. Soler y Ramos, Antonio Francisco Javier José) (1729–1783) — испанский композитор, органист, теоретик музыки, философ, католический священник, музыковед, капельмейстер.

⁵¹ Роденас, Антонио Эстеве, более известный как Антонио Гадес (исп. Rodenas, Antonio Esteve; Antonio Gades) (1936–2004) — испанский танцовщик, хореограф.

⁵² Куэвас (исп. Cuevas) маркиз Жорж де (1885, по др. сведениям, 1886–1961) американский импресарио. По национальности чилиец. Меценат и балетоман. Основал в Нью-Йорке труппу «Балле интернешонал» (1944), которая работала один сезон. С 1947 финансировал труппу «Нуво балле де Монте-Карло», в том же году — «Гран балле де Монте-Карло» в Монако, переименованную в 1950 в «Гран балле дю марки де Куэвас».

то, что в 1954 году испанская танцовщица и хореограф Мария де Авила⁵³ основала в Сарагосе собственную танцевальную школу, из которой вышли многие известные танцовщики и танцовщицы страны, в их числе Виктор Ульяте⁵⁴ и Ана Лагуна⁵⁵, Сарагоса все же не стала культурно привлекательным местом в те годы. Эта школа была лишь одним исключением, подтверждающее правило.

Только к концу XX века испанское танцевальное искусство вышло на новый этап развития. По решению Генеральной дирекции театров и спектаклей в 1979 году был основан Национальный театр танца (*Compañía Nacional de Danza, CND*), который сначала назывался Классический национальный балет Испании (*Ballet Nacional de España Clásico*). Труппа прошла через руки нескольких художественных руководителей, каждый из них проповедовал свои творческие идеи. Первым был назначен Виктор Ульяте — знаменитый испанский танцовщик, несколько лет проработавший в балете Мориса Бежара. В феврале 1983 году руководство компании перешло в руки известной танцовщицы и педагога Марии де Авила. С 1986, один год труппу возглавлял Рэй Барра⁵⁶ — американский артист балета и хореограф, солист Американского театра балета и Штутгартского балета. Он проводил классическую линию в испанской компании, поставив свои редакции классики⁵⁷, а также перенес отдельные работы Дж. Баланчина. В 1987 году, с приходом Майи Плисецкой на должность руководителя, в репертуаре труппы значились преимущественно балеты, основанные на классической технике танца. Под ее руководством были осуществлены постановки балетов: «Кармен-сюита», «Тщет-

⁵³ Де Авила, Мария (исп. de Avila, Maria Dolores Gomez) (1920–2014) — испанская танцовщица, педагог.

⁵⁴ Ульяте, Виктор (исп. Ullate, Victor) (1947) — испанский танцовщик, хореограф.

⁵⁵ Лагуна, Ана (исп. Laguna, Ana) (1954) — шведская танцовщица испанского происхождения.

⁵⁶ Барра, Рэй (англ. Barra, Ray) (1930–2025) — американский танцовщик, хореограф.

⁵⁷ Поставил балеты: «Щелкунчик», «Шопениана», «Дивертисмент Раймонды», «Серенада», «Pas de deux» П.И. Чайковского, «Концерто барокко», «Тема с вариациями» и «Четыре темперамента».

ная предосторожность», «Айседора», «Мария Стюарт», Grand pas из балета «Пахита».

В 1990 году министерство культуры Испании утвердило на руководящую должность Национального театра танца⁵⁸ испанского танцовщика и хореографа Начо Дуато, к тому времени уже прославившегося своими постановками в балетном мире, в частности, на национальную тематику и на испанской музыкальной основе.

1.2. Годы профессиональной танцевальной подготовки Начо Дуато как фактор формирования творческой личности

Род Дуато происходит из Италии и существует со времен Карла V. Семье Дуато издавна принадлежала фабрика по изготовлению шелка. Передавалась она по мужской линии, от прапрадедушки до отца Начо. «У моего отца всегда было при себе небольшое увеличительное стекло, чтобы рассматривать качество шелка»⁵⁹. На их фабрике выращивали шелкопрядов, и производился только чистый шелк. Отец Начо — Хосе Дуато Гомез–Новелла⁶⁰, знал все тайны этого сложного производства. Но, по словам Начо Дуато, сейчас такое производство было бы невозможно содержать, потому что шелк стоил бы целое состояние, и только миллионеры могли себе его позволить. Поэтому его отцу пришлось свою фабрику закрыть. Помимо семейного дела, отец был видным политическим деятелем. А дедушка Начо по материнской линии Хуан Хосе Барсия Гойанес,⁶¹ был известным нейрохирургом, сделавшим первым в Испании операцию на открытом мозге.

⁵⁸ С 1 сентября 2024 г. должность художественного руководителя Национального театра танца (CND) занимает Мюриэл Ромеро (Muriel Romero).

⁵⁹ Начо Дуато. Русские сезоны : [документальный фильм] / режиссер Н. Стрижак // Smotrim.ru : [видеохостинг]. — 2011. — URL: <https://smotrim.ru/brand/32021> (дата обращения: 15.10.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

⁶⁰ Дуато Гомез–Новелла, Хосе (Duato Gómez–Novella, José) (1925–2016) — испанский политический деятель, доктор химических наук. Он был заместителем мэра городского совета Валенсии во время диктатуры Ф. Франко и гражданским губернатором Аликанте во время правительства А. Суареса. Отец Начо Дуато.

⁶¹ Барсия Гойанес, Хуан Хосе (исп. Barcia Goyanes, Juan José) (1901–2003) — пионер

Очевидно, что в такой консервативной семье у родителей Дуато не могла возникнуть мысль о танцевальной карьере сына. Однако судьба распорядилась иначе. Начо Дуато вырос в большой семье, у него было пять сестер и три брата. Вспоминая о своем детстве, Начо Дуато говорил: «Когда я был еще маленьким, меня как-то спросили: кем я хочу стать? Я отвечал: лошадкой, потому что очень люблю лошадей. Но больше всего я хотел танцевать»⁶². Однако, в Испании это было невозможно.

«Жить во время диктатуры Франко, — не без сожаления отмечал Дуато, — это было то же самое, что жить в Средние века. Королевский театр был закрыт, проводились только военные парады на площадях и концерты. Мы были абсолютно изолированы от внешнего мира. Кино у нас не было, художники уезжали из страны, а поэтов могли арестовать и посадить в тюрьму только из-за того, что они слишком вольно высказались против режима»⁶³. Действительно, в Испании, когда Дуато был ребенком, не было ни прочных балетных традиций, ни хороших школ и профессиональных педагогов. Поэтому Дуато, поняв, что хочет стать профессиональным танцовщиком был вынужден покинуть Испанию.

Начо Дуато начал свою творческую жизнь как драматический актер в 16 лет. Впоследствии принимал участие в музыкальных комедиях, мюзиклах и шоу, в частности в знаменитом мюзикле «Godspell»⁶⁴, спектакле «Почему ты бежишь, Улисс» (исп. «Por qué corres, Ulises», 1975) Антонио Гала⁶⁵ в Театре королевы Виктории вместе с Мари Карильо⁶⁶, Альберто Класас⁶⁷ и Викторией

испанской нейрохирургии, ректор Университета Валенсии. Дедушка Начо Дуато.

⁶² Начо Дуато. Русские сезоны : [документальный фильм] / режиссер Н. Стрижак // Smotrim.ru : [видеохостинг]. — 2011. — URL: <https://smotrim.ru/brand/32021> (дата обращения: 15.10.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

⁶³ *Duato N. El placer de la danza*. Madrid : SINTESIS, 2005. P. 73.

⁶⁴ «Godspell» — мюзикл, созданный по мотивам Евангелия от Матфея. Автор музыки и либретто — Стивен Шварц. Премьера состоялась 17 мая 1971 г. на Бродвее.

⁶⁵ Гала Веласко, Антонио (исп. Gala Velasco, Antonio) (1930–2023) — испанский писатель, автор пьес и стихов.

⁶⁶ Карильо, Мари (исп. Carrillo, Mary) (1919–2009) — испанская актриса, продюсер.

⁶⁷ Класас Льюро, Альберто (Closas Lluró, Alberto) (1921–1994) — испанский актер.

Вера⁶⁸. Кроме того, Дуато снялся в роли Диего в фильме испанского режиссера Альфонса Балькаса⁶⁹ «Половое созревание, отрочество, трудный возраст» (исп. «Pubertad, adolescencia, la edad difícil», 1977).

В 1975 году, когда умер генерал Франко, Дуато исполнилось восемнадцать лет, он уехал из Валенсии в Лондон. Он сказал родителям, что едет в Лондон учить английский язык и поступать в театральную школу. А на самом деле пошел на отбор в школу балета Рамбер (Ballet Rambert)⁷⁰.

Мари Рамбер (Marie Rambert) (1888–1982) — танцовщица, хореограф и педагог, одна из крупнейших деятелей хореографии Великобритании, наравне с Нинет де Валуа, заложившая основы английского балета. Она училась классическому танцу в Польше, брала уроки свободного танца у Айседоры Дункан, совершенствовала свое мастерство под руководством итальянского танцовщика-виртуоза, балетмейстера и педагога Энрико Чекетти и балетного педагога Серафимы Астафьевой⁷¹. Занималась в колледже ритмики Эмиля Жак-Далькроза. В те годы танцевальную методику Жак-Далькроза изучала труппа «Русский балет» Сергея Дягилева, в которую позже Рамбер была приглашена в качестве педагога по танцевальной технике и личной ассистентки Вацлава Нижинского⁷². Вероятно, именно опыт сотрудничества с Дягилевской труппой вдохновил Рамбер к передаче накопленного опыта следующему поколению танцовщиков. И в 1920 году Мари Рамбер основала постоянную балетную школу и старейшую из ныне действующих танцевальных трупп Великобритании, получившую название «Балет Рамбер» («Ballet Rambert»). Обучение проходило в здании бывшей церкви в сердце Ноттинг Хилл Гейт (Notting Hill Gate). Рядом с ней находился небольшой театр «Меркурий», где мадам Рамбер представляла свои первые постановки. В результате учебное заведение

⁶⁸ Вера, Виктория (исп. Perez Diaz, Victoria, более известная как Vera, Victoria) (1953) — испанская актриса.

⁶⁹ Балькасар, Альфоно (исп. Alfonso Balcázar) (1926–1993) — испанский режиссер.

⁷⁰ См.: *Duato N.* El placer de la danza. Madrid : SINTESIS, 2005. P. 21.

⁷¹ Астафьева, Серафима Александровна (1876–1934) — артистка балета, педагог.

⁷² См.: *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева / перевод с английского М. Ивониной, О. Левенкова. Пермь: Книжный мир, 2009. С. 305.

Мари Рамбер дало дорогу в жизнь многим выдающимся танцовщикам и хореографам. В их числе: Фредерик Аштон, начавший ставить благодаря ее протекции, Энтони Тюдор, Агнес де Милль и многие другие. Спустя почти полвека, по воле случая, в стенах школы Рамбер оказался и испанец Начо Дуато.

При поступлении у Дуато на руках была только книжечка, в которой говорилось, как встать в первую позицию, как во вторую, и резюме с текстом: Хуан Дуато Барсиа, Испания: стаж владения телом — один год. Комиссия во главе с директором школы — дочерью самой Мари Рамбер — Анджелой Эллис (Angela Ellis)⁷³, прочитав его резюме, справедливо отметила, что ему значительно недостает технической базы и практически отсутствует возможность ее приобретения ввиду возрастных, физиологических изменений, окостенения суставов и других причин. Однако, жюри смогло разглядеть в нем большой потенциал. Как вспоминает сам Дуато: «Перед ними появился юноша с душой танцовщика, который действительно чувствовал движение. Возможно несколько эксцентричный, как новорожденный жеребенок. С длинными руками и ногами, с растяжкой, редкой среди молодых людей, и с хорошими пропорциями <...> Я уверен, что истинный танцовщик рождается. И это то, что увидели члены жюри того просмотра»⁷⁴.

Комиссия, выбрав Дуато за природные физические данные, дала шанс проявить себя, и он не упустил его. «Балетных туфель у меня никогда не было за всю мою жизнь, и тем не менее, я был избран»⁷⁵, — писал Дуато. Это означало огромные изменения в жизни не только Начо Дуато, но и его семьи. В Испании, решение юноши посвятить свою жизнь танцу, не могло быть встречено с одобрением. «На мою семью, особенно на родителей, новости свалились как ведро холодной воды. Однако, я не виню их. На самом деле, они просто не могли понимать этого»⁷⁶.

⁷³ Эллис, Анджела (англ. Ellis, Angela) (1920–2006) — английская танцовщица, педагог.

⁷⁴ *Duato N. El placer de la danza. Madrid : SINTESIS, 2005. P. 26.*

⁷⁵ Там же. P. 22.

⁷⁶ *Duato N. El placer de la danza. Madrid : SINTESIS, 2005. P. 26.*

Начо Дуато, благодаря своим необыкновенным врожденным задаткам, поступил в лондонскую школу Рамбер⁷⁷ без предварительной подготовки. Ему пришлось работать гораздо больше и напряженнее остальных учеников, чтобы за короткий срок достичь успеха в том, что не было приобретено заблаговременно.

Во втором семестре Дуато перевели на более высокий курс, и это дало ему уверенность, которая была так необходима. Осмысленный подход к обучению и природные физические данные Дуато способствовали быстрому освоению танцевальных азов. По его мнению, в слишком раннем возрасте не ясно, кто хочет и способен стать профессиональным танцовщиком: «юноша в 15 или 16 лет уже не ребенок и он может лучше воспринимать танцевальную технику. Молодой человек в возрасте 18 лет, обладающий хорошей физической формой и который в курсе своего истинного призвания, достигает за один триместр то, что у младшего по возрасту мальчика может занять целый год. И это именно то, что случилось со мной»⁷⁸.

Дуато на протяжении всех учебных лет любил вести дневник⁷⁹, записывая туда наиболее памятные моменты своей жизни, зафиксировав и впечатления от пребывания в английской школе. «Мои классы начинались в 8 часов утра. Студия, расположенная в главном нефе церкви, была очень большой, с высокими потолками. И чтобы нагреть помещение, была маленькая печка, расположенная в углу. Я помню холод и влагу сковывающие мои мышцы, которые не согревались и к последним упражнениям у станка. Только к концу класса я начинал чувствовать свое тело»⁸⁰.

⁷⁷ На тот момент времени мадам Рамбер была еще жива и время от времени приходила, чтобы посмотреть на учеников на занятиях [См.: *Posth V. Nacho Duato: the wanting of movement. Interview / V. Posth, N. Duato* — Текст : электронный // *Danceicons* : [интернет-портал]. — URL: <https://www.danceicons.org/pages/index.php?p=230424113741> (дата обращения: 15.12.2024).]

⁷⁸ *Duato N. El placer de la danza. Madrid : SINTESIS, 2005. P. 31.*

⁷⁹ См.: Приложение Г. Ил. 4–5.

⁸⁰ *Duato N. El placer de la danza. Madrid : SINTESIS, 2005. P. 29.*

Также Дуато вспоминает, что для оплаты обучения ему приходилось работать во всевозможных местах: в McDonald's, в супермаркете «Food and Wine», наклеивая ценники на коробки с хлопьями «Cornflakes»⁸¹. Он позировал в качестве модели в школе скульптуры. Несмотря на такую утомительную работу после изнурительных занятий в школе, именно в период обучения в Англии он осознал главное — что хочет посвятить себя танцу. «Я начал слишком поздно, это правда. Но стать танцовщиком было, вероятно, одним из самых важных решений всей моей жизни»⁸².

После двухгодичного обучения в школе Рамбер, в 1977 году Дуато отправившись в Брюссель, поступил в школу «Мудра» («Mudra») Мориса Бежара. Таким образом, Бежар стал первым выдающимся хореографом, с которым Дуато посчастливилось осваивать премудрости хореографического искусства.

Морис Бежар (Maurice Béjart) (1927–2007) — французский танцовщик и хореограф, театральный и оперный режиссер, одна из самых сложных и противоречивых фигур в современном хореографическом искусстве. Бежар относится к числу тех, кто перевернул традиционное представление о балетном искусстве. На протяжении своего обучения он освоил множество разных хореографических школ, что напрямую повлияло на его будущую деятельность как балетмейстера, поскольку отличительной особенностью его стиля стала театральная эклектичность, синтезирование приемов, взятых из разных хореографических систем, где танец, музыка, пантомима, пение (или слово), оформление занимают равное место. Бежар предложил принципиально новое решение ритмического и пространственного оформления спектакля. Он стал использовать для хореографических постановок огромные пространства спортивных арен, где размещались еще оркестр и хор. Такой прием позволял сделать участ-

⁸¹ Спустя некоторое время его уволили из магазина из-за того, что Дуато ел круасаны в отделе пекарни.

⁸² *Duato N.* El placer de la danza. Madrid : SINTESIS, 2005. P. 28.

никами спектакля всех зрителей. Помимо этого, стремясь разнообразно использовать пластические возможности тела, Бежар стал вводить в некоторые свои постановки исключительно мужской кордебалет, таким образом, последовательно развивая концепцию универсального мужского танца.

Для реализации своих замыслов Бежару необходимы были единомышленники. В 1970 году он открыл школу–студию «Мудра» в Брюсселе в качестве уникального центра для танцевальной подготовки и научных исследований хореографии. Название школы «Mudra» происходит от термина с санскрита, означающего «ритуальный жест». Это не случайно. Бежар верил в мистическую силу танца. В частности, Бежара интересовали хореографические культуры Востока и Африки. В теоретических высказываниях он настаивал на возвращении танцу первоначального ритуального характера и значения. Он считал, что с помощью художественно–эстетических экспериментов, можно раскрыть главное в танце — его древнейшие универсальные первоосновы, общие для танцевального искусства всех рас и народов⁸³.

Вскоре после открытия школа Морис Бежара обрела международное значение и привлекла много иностранных студентов. Первоначально длительность обучения составляла три года, но позже срок сократили до двух лет. Однако, несмотря на плодотворную образовательную деятельность школы, в 1987 году Бежар, из–за отсутствия государственной поддержки, вынужден был перенести свой образовательный центр на новое место. С разрешения руководства Швейцарии, в 1992 году Морис Бежар возобновил работу школы в Лозанне, переименовав ее в «Рудра»⁸⁴, сохранив в ней художественную и образовательную философию школы «Мудра».

Начо Дуато получил счастливый билет в эту школу. Занятия проходили по десять часов в день и шесть дней в неделю. Учебный план включал в себя:

⁸³ См.: Кто есть кто в мире / гл. ред. Г.П. Шалаева. М.: ОЛМА–ПРЕСС, 2003. С. 107.

⁸⁴ См.: Rudra Béjart's School : [официальный сайт]. — URL: <http://www.bejart-rudra.ch/> (дата обращения: 26.04.20). — Текст : электронный.

классический танец, дуэтный танец, репертуар Мориса Бежара, Марты Грэм⁸⁵, изучение других современных техник танца, обучение музыке (пению и перкуссии) и кендо⁸⁶. Остальные дисциплины: историко-бытовой танец, драматическое и цирковое искусство преподавались в форме мастер-классов.

Дуато рассказывал, что был любимым учеником Бежара и вызывал этим большое недовольство других студийцев. «Мы разговаривали о разном подолгу. Он любил Испанию и хорошо говорил по-испански. У нас каждое утро были занятия танцем фламенко»⁸⁷. Фламенко студийцы занимались с Сюзаной (Susana Audeoud)⁸⁸. Она родилась в Швейцарии, но при этом выглядела как испанка, с темными волосами и выразительными карими глазами. Была прекрасной танцовщицей, выступала вместе с Хосе де Удаэта, известным своими танцами с кастаньетами. Он часто приезжал в Россию и танцевал болеро.

По свидетельству Дуато: «Бежар очень любил фламенко, да и сам выглядел как испанец, любил Гадеса и танцовщиков труппы Антонио. Был также большим поклонником испанской музыки. И он знал, что помимо двадцати других национальностей (греков, немцев, итальянцев, канадцев, американцев) в школе учился один испанец — это был я. Но я не выглядел как испанец. Бе-

⁸⁵ Грэм, Марта (англ. Graham, Martha) (1894–1991) — американская танцовщица и хореограф, создательница труппы, школы и танцевальной техники своего имени. Выдающийся деятель хореографии США, одна из основоположников американского танца модерн, куда также входили Дорис Хамфри, Чарльз Вейдман и Ханья Хольм. См. подробнее на официальном сайте труппы Марты Грэм. — URL: <http://www.marthagraham.org/> (дата обращения: 28.04.2023). — Текст : электронный.

⁸⁶ Кендо — современное искусство фехтования, ведущее свою историю от традиционных самурайских техник владения мечом, которое нацелено на формирование полноценной личности и твердого характера, закаляя волю и тело фехтовальщика. См.: Всероссийская федерация кендо: [официальный сайт]. — URL: <https://ruskendo.ru/> (дата обращения: 18.04.2022). — Текст : электронный.

⁸⁷ Колесова Н.Г. Начо Дуато. Средиземноморец. Во время гастролей, организованных в Москве Международным чеховским фестивалем, Начо Дуато любезно согласился дать эксклюзивное интервью // Планета Красота: московский театральный журнал. 2010. № 9/10. С. 69.

⁸⁸ Сюзана (исп. Susana Audeoud) (1916–2010) — известная танцовщица фламенко, педагог.

жар ходил и спрашивал у остальных: “Ты испанец? Или ты испанец?” он думал, что я немец или швед. Только когда я исполнил перед ним фарруку⁸⁹, которой меня научили в Мадриде, он сразу все понял»⁹⁰.

Занимались ученики Бежара и драматическим искусством, учились искусству импровизации. Дуато вспоминал, что они придумали вместе с Бежаром балет. «Идея была такова: мы выходили на сцену, поднимали с пола листок бумаги и затем должны были рассказать историю, почерпнутую с этого листка. Мы много импровизировали, пробовали сложные, невесомые, прямолинейные движения, различные прыжки. Много говорили об искусстве танца. Каждое сказанное им замечание по поводу моего исполнения — бесценно и очень специфично. Бежар был фантастический человек и кардинально изменил современный танец XX века, в особенности мужской»⁹¹.

После одного года учебы в школе, Морис Бежар предложил Дуато контракт для работы в своей профессиональной труппе «Балет XX века». Однако, несмотря на шанс, который мог представиться ему всего один раз, он чувствовал, что еще не готов, и решил продлить учебу в танцевальном центре Алвина Эйли в Нью-Йорке.

Алвин Эйли (Alvin Ailey) (1931–1989) — американский танцовщик и хореограф, популяризировавший культуру афроамериканцев на современной балетной сцене. Алвин Эйли обучался у Марты Грэм, Мэри Вигман⁹², Чарльза

⁸⁹ La Farruca (фаррука) — музыкальный жанр фламенко. Традиционно фарруку танцуют мужчины. Музыкальный размер 4/4. Название происходит от слова «farruciso» — так андалузцы называли цыган из Галисии и Астуриас, обосновавшихся на юге Испании. Попав в Андалузию, фаррука смешалась с местными напевами и приобрела черты фламенко. Первым кантаором фарруки считается Мануэль Лобато (Эль Лоли), который сделал этот стиль знаменитым не только в Андалусии, но и в Каталонии и Мадриде.

⁹⁰ Козлова К.А. Фламенко Антонио Гадеса — это ментальная связь со вселенной // Санкт-Петербургский музыкальный вестник. 2018. Ноябрь. № 10 (160). С. 5.

⁹¹ Колесова Н.Г. Начо Дуато. Средиземноморец. Во время гастролей, организованных в Москве Международным чеховским фестивалем, Начо Дуато любезно согласился дать эксклюзивное интервью // Планета Красота: московский театральный журнал. 2010. № 9/10. С. 69.

⁹² Вигман, Мэри (нем. Wiegmann, Marie) (1886–1973) — немецкая танцовщица, хореограф.

Вейдмана⁹³, Лестера Хортона⁹⁴, а позднее занимался в студии Анны Соколовой⁹⁵. Известно, что в возрасте 27 лет он увидел выступления «Русского балета Монте-Карло», что произвело на него неизгладимое впечатление. Молодой Эйли впитал и многое перенял у русской исполнительской школы⁹⁶.

В 1958 году он создал репертуарную компанию под названием «Американский Театр танца Алвина Эйли» («Alvin Ailey American Dance Theater»). Разнообразный репертуар представлен хореографами, работавшими в различных танцевальных стилях, включая классический танец, джаз-танец, модерн Марты Грэм и другие техники. Музыкальная основа многих постановок — спиричуэлс, духовные гимны афроамериканцев и джаз. Критики писали о появлении совершенно нового стиля в танце, в котором сочетается классика, фольклор и авангард. В своих динамичных постановках, часто построенных на фольклоре, хореограф достигал синтеза музыки, танца и драматической выразительности. В самом начале своего развития компания Алвина Эйли много гастролировала, показывая постановки аудитории, которая была мало знакома со сценическим танцевальным искусством афроамериканцев. Начиная с 1962 года компания создала себе достойную международную репутацию благодаря серии концертных туров в странах Юго-Восточной Азии и Австралии. В 1969 году Алвином Эйли на Манхэттене была создана танцевальная школа (Alvin Ailey American Dance Center School). Курсы включали в себя исполнительское мастерство и историю танца, историю и теорию музыки, танцевальной композиции и театральный дизайн. Избранная философия труппы, выраженная в гуманистическом пафосе с жизнеутверждающим началом и верой в подлинную человечность, нашла прямое отображение в деятельности танцевальной

⁹³ Вейдман, Чарльз (англ. Weidman, Charles) (1901–1975) — американский танцовщик, хореограф.

⁹⁴ Хортон, Лестер Ираделл (англ. Horton, Lester Iradell) (1886–1973) — американский танцовщик, хореограф и педагог.

⁹⁵ Соколова, Анна (англ. Sokolow, Anna) (1910–2000) — американская танцовщица, хореограф и педагог.

⁹⁶См.: «Ailey» / Jamila Wignot. — 2021 // Vk.com: [интернет-портал]. — URL: https://vkvideo.ru/video638900908_456240917. — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

школы Алвина Эйли.

Спустя год обучения Дуато в школе Алвина Эйли, в 1979 году руководство предложило ему возможность стать танцовщиком компании. Однако, он даже не смог рассмотреть это предложение, поскольку у него не было вида на жительство в США.

Следующим пунктом творческого развития Начо Дуато был Кульберг-балет в Стокгольме, где в 1980 году он подписал свой первый профессиональный контракт.

Биргит Кульберг (Birgit Cullberg) (1908–1999) — шведская танцовщица и хореограф, создавшая в Стокгольме в 1967 году собственную танцевальную труппу Кульберг-балет. Она оказала огромное влияние на развитие хореографического искусства в Швеции. До сих пор Кульберг-балет — одна из самых знаменитых в мире компаний современного танца. В своем творчестве Биргит опиралась на систему Э. Жака-Далькроза⁹⁷, К. Йосса⁹⁸ и С. Ледера⁹⁹ в сочетании с техникой М. Грэм. Спектакли¹⁰⁰ Кульберг отличались особой драматической экспрессией, сочетанием классического и свободного танца с пантомимой, а также социальной направленностью, актуальным политическим содержанием, подчас сатирическим и затрагивавшим современные проблемы. С 1980 по 1984 — Биргит Кульберг делила пост художественного руководителя труппы со своим сыном Матсом Эком, а с 1985 года он занимает эту должность единолично.

Матс Эк (Mats Ek) (1945) — шведский танцовщик и хореограф родился в Малме в артистической семье. Отец — Андерс Эк — известный шведский

⁹⁷ Жак-Далькроз, Эмиль (фр. Jaques-Dalcroze, Emile) (1865–1950) — швейцарский композитор и педагог.

⁹⁸ Йосс, Курт (нем. Jooss, Kurt) (1901–1979) — немецкий танцовщик, хореограф и педагог.

⁹⁹ Ледер, Сигурд (нем. Leeder, Sigurd) (1902–1981) — немецкий танцовщик, хореограф и педагог.

¹⁰⁰ Среди наиболее известных спектаклей Биргит Кульберг: «Фрёкен Юлия» (1950), «Медя» (1953), «Адам и Ева» (1961), «Федра» (1967), «Ромео и Джульетта» (1969), «Красное вино в зеленых бокалах» (1971) и др.

актер Королевского драматического театра, принимал участие в фильмах Ингман Бергмана¹⁰¹, брат Никлас Эк — танцовщик, сестра Малин — драматическая актриса. Матс Эк зучал технику танца М. Грэм у педагога Дони Фойер¹⁰², затем пробовал себя в драматическом театре. Работал в театре марионеток в Стокгольме. Только к 27 годам вернулся к танцу и вступил в труппу Кульберг-балет. В 1976 году дебютировал как хореограф балетами «The Officer's Servant» («Денщик») и «Saint George and the Dragon» («Святой Георгий и дракон»). Этапным стал балет «The House of Bernarda» («Дом Бернарды Альбы») в 1978 году, в котором уже намечаются особенности авторского подчерка постановщика. «Балетный интеллект, сумевший собрать в свой стиль классическую основу, технику Марты Грэм, танцтеатр Курта Йосса, экспрессию Мэри Вигман, Эк делает свой “танцтеатр” неповторимым. Глубокие плие по второй позиции, руки, вытянутые как стрелы, широкие амплитуды тела, непрерывность жеста, странные прыжки — все это очевидно просматривается в его работах. Хорошо знающий драматический театр, он также часто применяет свои знания о нем в своих постановках»¹⁰³.

Таким образом, Начо Дуато проработав целый год в Кульберг-балет получил ценный опыт творческого сотрудничества с двумя выдающимися деятелями шведского современного танца.

Дуато писал: «Мое воспоминание о Стокгольме могло бы свестись к трем словам: снег, снег и снег. Снег и мороз. Однако та ледяная территория подарила мне, как ни парадоксально, время человеческого тепла, так как именно там я нашел свою первую профессиональную компанию и моих пер-

¹⁰¹ Бергман, Эрнст Ингмар (швед. Bergman, Ernst Ingmar) (1918–2007) — шведский режиссер театра и кино, сценарист, писатель.

¹⁰² Фойер, Доня (англ. Feuer, Donya) (1934–2011) — американская танцовщица, хореограф и пионер современного танца. Танцевала в балетах М. Грэм и П. Тэйлора. Приехала в Швецию в 1963 г. Работала театральным и кинорежиссером, сотрудничала с И. Бергманом.

¹⁰³ Хлопова, В.А. Прощание Матса Эка / В.А. Хлопова. — Текст : электронный // No-fixedpoints : [интернет-портал]. — URL: <https://nofixedpoints.com/adiouxeklaguna> (дата обращения: 20.12.2024).

вых друзей по работе. Среди них замечательная, чудесная балерина Ана Лагуна, жена хореографа Матса Эка. Кроме того, в то время в Кульберг–балет больше половины людей труппы имели латинские корни, что, безусловно, являлось объединяющим фактором. Мы были очень дружны и сформировали маленькую театральную семью»¹⁰⁴.

Но уже в 1981 году знаменитый чешский танцовщик и хореограф Иржи Килиан предложил Дуато контракт с Нидерландским театром танца (Nederlands Dans Theater. Далее — NDT I). Не сомневаясь, Дуато сразу переехал в Гаагу.

«Я — лоскутное одеяло. Я весь из маленьких кусочков, оторванных мною от всех, кого жизнь поставила на моем пути»¹⁰⁵, — писал Морис Бежар в своих мемуарах. Из таких найденных и оторванных лоскутков будет творить хореографические полотна разной мысли и красоты и испанский хореограф Начо Дуато. Его «лоскутное одеяло» как своеобразный коллаж из полученного жизненного и художественного опыта, которое вобрало в себя всю цветовую палитру разнообразных танцевальных стилей, школ, педагогов и выдающихся хореографов–наставников¹⁰⁶. Наличие природных способностей, которые помогли штудированию классической хореографии в школе Мари Рамбер, затем погружение в разнообразие современных танцевальных техник и стилей своих учителей М. Бежара, А. Эйли, Б. Кульберг позволило Дуато сформироваться в универсально подготовленного танцовщика. Он познакомился с жанровым, тематическим, стилистическим разнообразием, а также формообразованием и техническим инструментарием хореографов, создающих панораму современного балетного репертуара западноевропейского балетного театра второй половины XX века. Именно такое красочно сотканное полотно даст Дуато основание и возможность в будущем претворить в жизнь весь свой творческий потенциал.

¹⁰⁴ *Duato N.* El placer de la danza. Madrid : SINTESIS, 2005. P. 39.

¹⁰⁵ *Бежар М.* Мгновение в жизни другого. М.: Союзтеатр, СТД СССР, 1989. С. 166.

¹⁰⁶ См.: Приложение Г. Ил. 6–10.

ГЛАВА 2. НАЧО ДУАТО КАК АДЕПТ БЕССЮЖЕТНОСТИ И МАСТЕР МАЛЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ФОРМ

2.1. Особенности жанра бессюжетного балета¹⁰⁷

«Чем более пугающим становится мир, тем более абстрактным становится искусство»¹⁰⁸ писал художник Пауль Клее.

Творческие поиски в начале XX века определили пути развития отечественной и мировой театральной жизни вплоть до наших дней. В частности, изобразительное искусство породило целую палитру художественных стилей и направлений, впоследствии оказавших решающее значение в совершенствовании не только живописи, но и мирового театрально–танцевального искусства.

Развитие театра как синтетической формы искусства, было обусловлено усилением связей его структурных элементов, поскольку разрушение границ и стремление к синтезу являлось одной из главных черт авангарда. Важной особенностью такого синтеза являлось то, что только «театр создавал убедительную пространственно–временную модель взаимодействия новейших форм в искусстве, ощутимо пересматривая позиции зрителя и участника, действующего лица и автора, нарушая границу условного реального. Именно в этом смысле эксперименты в театре тождественны тем изменениям, происходящим не только в искусстве, но и в жизни общества»¹⁰⁹.

¹⁰⁷ В данном параграфе использованы материалы и выводы исследований, выполненных и опубликованных автором диссертации единолично: *Козлова К.А.* Беспредметность как одна из основополагающих категорий художественно–творческой мысли современного поколения хореографов // V Всероссийская научно–практическая конференция с международным участием «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» (Россия, Москва, 25 октября 2021): сборник материалов конференции / Московская государственная академия хореографии. М.: МГАХ. 2022. С. 64–67.

¹⁰⁸ Цит. по: *Пургин С.П.* Трансформация романтической традиции в искусстве Пауля Клее: темпоральный поворот // Известия уральского федерального университета. Серия 3. Т. 14. 2019. № 3 (191). С. 86.

¹⁰⁹ Русский авангард. Главные достижения авангардной мысли XX века в семи видах искусств — поэзии, скульптуре, архитектуре, театре, кино, музыке и живописи // *Arzamas.academy* : [официальный сайт]. — URL: <http://arzamas.academy/materials/638> (дата обращения: 28.04.2023). — Текст : электронный.

Постепенно, исторический процесс привел мировое искусство к уходу от реалистических подробностей и рождению беспредметного искусства. Во многом помогла этому фотокамера, которая освободила художника от передачи внешнего сходства — и позволила освоить другие способы изображения, способные пробудить у зрителя новые чувства и мысли¹¹⁰. Предметность теряла свое значение. Поэтому, обращение авангардистов к беспредметной живописи на рубеже XIX — XX веков является органичным процессом, проходящим в атмосфере поисков иных способов художественной выразительности.

Переосмысление понятий содержания и формы постепенно подводило авангардистов к беспредметности, живописи без образно-сюжетного, изобразительного, повествовательного содержания. Для освобождения искусства, в первую очередь, нужно было избавиться от образа как основополагающей сущности традиционного искусства. Художники понимали, что в силу совершенства природы ее бессмысленно и нельзя копировать: «художник-авангардист не отрицает ценности природы, не сомневается в ее реальности, не отворачивается от нее, напротив, он полон уважения к ней. Он отвергает повторение реальности в искусстве. Для них искусство не просто, история, наследие, культура, традиция, — а некая чистая сущность, высшая сила. Она неизменна, всегда недостижимо высока, необъяснима: по сути, она беспредметна»¹¹¹.

В частности, футуристы создавали многочисленные манифесты, в том числе посвященные танцу и театру, предъявляя миру иные концепции мироустройства и понимания смыслов. Ф. Т. Маринетти в манифесте «Футуристический танец» видит «новый» танец: «дисгармоничным, антиграциозным, асимметричным, синтетическим, динамичным, словосвободным»¹¹². Ф. Ад-

¹¹⁰ См.: Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси. М.: Синдбад, 2016. С. 181.

¹¹¹ Вакар И.А. В поисках утраченного смысла. Кризис предметного искусства и выход к «абстрактному содержанию» // Беспредметность и абстракция. М.: Наука, 2011. С. 19.

¹¹² Маринетти Ф.Т. Футуристический танец // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. Т. 2. М.: Гилея, 2020. С. 128.

зари в работе «Футуристский воздушный театр. Полет как художественное выражение состояния души» называет футуристов авиаторами, способными создать новую художественную форму — «выражение через полет сложнейших состояний души. Качанием и спуском аэропланов, самыми оригинальными фигурами и самыми неожиданными иероглифами, самыми веселыми кувырками, исполняемыми в желанном ритме, мы свысока кричим о наших ощущениях и нашем лиризме летающих людей. Художественная форма, которую мы создаем в полете, аналогична танцу, но бесконечно превосходит его грандиозностью фона, несравненным динамизмом и огромным разнообразием возможностей, которые дает полет, исполнение фигур в трех измерениях пространства»¹¹³.

Многие творцы авангарда были убеждены в том, что задачей искусства является не подражание природе — внутренней и внешней, а то, что само искусство является инструментом ее изменения. В связи с этим возникали идеи о поиске внутреннего духовного содержания через отказ от внешней привычной материальной формы. Художественные образы теперь становились отвлеченными и должны были вызывать определенный ряд ассоциаций. Самостоятельным предметом изображения стал: цвет, свет, линия, точка, пятно, пространство, объем, фактура и др.

Беспредметное искусство было попыткой уловить то, что не поддается материальному изображению, рациональной визуализации. Такие художники не включали в свою работу сюжеты или персонажей. С помощью минимальных средств, они создавали душевное впечатление, которое почти невозможно передать словами, но которое зритель может почувствовать. Беспредметное искусство не воспроизводило видимое, но оно делал видимым то, что не всегда таковым является¹¹⁴.

¹¹³ Адзари Ф. Футуристский воздушный театр. Полет как художественное выражение состояния души // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. Т. 2. М.: Гилея, 2020. С. 136.

¹¹⁴ Подобную мысль развивает Начо Дуато в балете «Невидимое», обращая внимание на то, что существуют вещи, которые невозможно увидеть, описать, но они и есть самые

Начиная с 1910-х годов сформировалось несколько подходов к пониманию беспредметного искусства. Наследие авангарда имеет большое разнообразие концепций, подходов, зачастую противоположных друг другу. В частности, тенденция к беспредметности, проявилась внутри разных программ и объединений художников: футуристов, экспрессионистов, конструктивистов, орфистов, кубистов, супрематистов, лучистов, сюрреалистов и других. Дискуссии художников, теоретиков, критиков о беспредметном искусстве продолжались потом на всем протяжении XX века. В условиях данного параграфа, представлять подробную периодизацию и выявлять основные особенности каждого течения не представляется целесообразным, поскольку эта тема значительно выходит за рамки настоящего исследования.

Однако для нас важно общее понимание концепции беспредметности, позволяющее обозначить прочную связь, возникшую между искусством живописи и последующей трансформацией внешнего облика балетного спектакля.

Ирина Анатольевна Вакар, советский и российский искусствовед, эксперт живописи русского авангарда, предложила следующее определение беспредметности: «это не отсутствие в картине узнаваемых объектов реального мира, а определенный характер содержания, или другими словами, определенный строй мышления автора, требующий и особого, нового восприятия мира, исключаящего предметное и жизненно-реальное. <...> Главным становится не понимание и осмысление с помощью своего накопленного опыта, а освобождение, очищение зрительского восприятия. <...> Источником творчества и ценностным приоритетом становится беспредметность мира»¹¹⁵.

На всем протяжении XX века беспредметность проявляла очевидное

важные вещи в жизни. Например, смерть и любовь — невидимы. См. Подробнее: Глава II, параграф 2.5. Приоритет малых форм в первом «русском» периоде Дуато в Михайловском театре (2011–2013).

¹¹⁵ Вакар И.А. В поисках утраченного смысла. Кризис предметного искусства и выход к «абстрактному содержанию» // Беспредметность и абстракция. М.: Наука, 2011. С. 24–27.

стремление к экспансии в разные виды искусства¹¹⁶. Осуществлялись неоднократные опыты в архитектуре, скульптуре, кино, театре и в хореографическом искусстве. Происходило освобождение от оков фигуративности и формальных схем. Ярko воплощалось самоутверждение творца, будь то живописца, скульптора, режиссера и хореографа, а также, выражение его внутренней свободы. Даже участники объединения «Круг и квадрат»¹¹⁷, такие как П. Мондриан, А. Певзнер, В. Кандинский, Ф. Леже и др., ратовали за большие возможности беспредметности в других искусствах. В одноименном журнале они публиковали статьи о поэзии, театре, кино и хореографии. В них отражалось стремление к поиску общих принципов, позволяющих объединить разные виды искусства¹¹⁸.

Таким образом, есть вероятность, что именно обращение к беспредметности в живописи в начале XX века открывало путь к расцвету бессюжетного балета. Беспредметность в данном случае рассматривается нами как отказ от привычного пластического речитатива пантомимы, а также сюжета или сценария балетного спектакля, предполагающих четкую формулировку замысла постановщиков. С одной стороны, такие балеты могут воплощать индивидуальный опыт хореографов, для которых каждый день — путешествие, будь то по городам и странам, или же в глубины своего собственного сознания. С другой стороны, балеты становятся своеобразными холстами для воображения зрителей: хореографы, задействуя на сцене солистов, дуэты, трио и целые группы, образуют абстрактные, отвлеченные хореографические формы, часто доверяя смысловую работу восприятию и фантазии зрителя. С течением времени, хореографическое искусство стало превращаться в интеллектуальную игру, правила которой устанавливает постановщик. Некоторые хореографы, так же, как художники-авангардисты, стали призывать зрителя не бояться и

¹¹⁶ См.: Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 132.

¹¹⁷ «Круг и квадрат» — одно из крупных международных объединений художников-абстракционистов, сформировавшееся в Париже в начале 1920-х–1930-х гг.

¹¹⁸ См.: Крючкова В.А. Мимесис в эпоху абстракции: Образы в искусстве второй парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 247.

довериться ему, идя на риск поверить в то, чего возможно и нет. В беспредметных картинах, так и в бессюжетных балетах, как правило, нет узнаваемых сюжетов, но есть в итоге чувства, возникающие у зрителя¹¹⁹.

В традиционном искусстве мышление автора чаще всего связано с приоритетом сюжета. Не удивительно, что пришедшая беспредметность расценивалась многими как синоним упадка реализма. Поэтому беспредметное искусство, как и бессюжетный абстрактный балет долгое время воспринимались представителями традиционных взглядов, как бессмысленные и бессодержательные, оторванные от жизни, не имеющие отношения к волнующим людей проблемам. Утрата «сюжета» сравнивалась с утратой смысла. Особенно ярко это проявилось в советском периоде, где беспредметное (авангардное) искусство воспринимали как разложение, что впоследствии выразилось в известной обвинительной формулировке «формализм», которая просуществовала более полувека. Но как покажет практика, многие хореографы будут плодотворно обращаться к глубокой философской и остросоциальной тематике¹²⁰, где носителем идеи и концепции становился эмоциональный или символический подтекст.

Зрители, осмысливая беспредметные картины и бессюжетные балеты, ощутили потребность разобраться с содержательностью и стали искать смыслы, пытаясь ухватить знакомые очертания. Одни отождествляли произведения с творческим методом автора. Другие искали пути через интерпретацию, где сам зритель стал конструировать смыслы. Поэтому восприятие таких произведений и спектаклей становилось не просто созерцательным актом, но серьезной интеллектуальной работой. А когда появлялась необходимость вы-

¹¹⁹ Подобным образом можно отнестись к восприятию хореографических полотен многих балетных творцов, в частности Начо Дуато.

¹²⁰ Постановочное творчество Начо Дуато подтверждает это положение. Балетам с раскрытием сложных внутриличностных и остросоциальных вопросов посвящен соответствующий параграф данного исследования: Глава II, параграф 2.6. Художественный вызов хореографу на берлинском этапе творчества (2014–2018).

разить зрительские впечатления о беспредметной живописи или о бессюжетном балете, возникали известные трудности с формулировкой увиденного, связанные с невозможностью адекватной вербализации художественного переживания. Как будто реципиент терял способность облекать испытанные эмоции в слова.

Важно понимать, что нет какого-то одного способа воспринимать такое искусство. Нет одной единственной трактовки или ключа, который можно подобрать. Но при этом не отрицается использование вспомогательных инструментов, чтобы приблизиться к новому пониманию, будь то контекст, словесный комментарий, название, тема. Свою мысль по указанной выше проблеме сформулировал В. Кандинский: «Понимать, т. е. знать, какими внешними средствами лучше всего может быть достигнуто данное, искомое внутреннее, есть задача художника. <...> "Ох! Ради Бога, только не понимайте!" — вот вопль, к которому охотно присоединит свой голос каждый истинный художник, писатель, композитор. Искусство истинное так или иначе непременно действует на душу. Душа вибрирует и "растет". Вот единственная цель художника, сознает ли он ее или нет сам явно»¹²¹.

Искусство авангарда задавало новые образцы восприятия, расширяло человеческие возможности. Поиск «высшей чувствительности» стал общим проектом этого времени. Творцы видели задачу искусства в том, чтобы возникло новое, «высшее» чувство. Формировались идеи создания т.н. «шестого чувства», а именно «мышечного чувства» (кинестетического), наравне с хорошо известными пяти, обоснованными еще Аристотелем — зрение, слух, вкус, обоняние и осязание. Считалось, что оно откроет человеку доступ к трансцендентному, к иной, высшей реальности, жизни духа. «Кинестезия — это не только способ регуляции собственных движений и взаимодействия с

¹²¹ Кандинский В.В. Куда идет «новое» искусство (1911) // Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М.: Гилея, 2001. С. 94.

миром, но и основа понимания чужого движения»¹²². Формулировалась гипотеза о том, что способность понимать и осмыслять движения других людей, определялась собственным двигательным опытом. Постепенно, в процессе осмысления и опыта восприятия пластических искусств, появлялись такие понятия как «кинестетический: интеллект, эмпатия, воображение, удовольствие». Происходил переход от движения как объекта к движению как «смыслопорождающей матрице»¹²³.

На поиск «вышей чувствительности» устремились художники. Они искали связи между цветом, звуком и формой, пытаясь не только открыть новые художественные метафоры и смыслы, но и сформировать новую чувствительность¹²⁴. Миссия художника, верил Кандинский, «открыть пошире людям глаза, обострить слух, освободить и развивать все чувства»¹²⁵.

Таким образом, на современном этапе развития театра смысл танца не предопределен заранее, искусство открыто для зрительского восприятия. Исследователь танца Ирина Евгеньевна Сироткина аргументирует тезис о том, что смысл танца не может быть выражен исключительно вербально, с помощью описания или нарратива. «Слово — это означающее, и в его значении можно выделить означаемый объект (денотат) и дополнительный смысл (коннотат). <...> Коннотат иногда называют условным, переносным значением слова, в отличие от денотата, значения буквального. <...> Еще сложнее определить денотат и коннотат в “абстрактных” балетах со столь же абстрактными названиями, например, “Концерто барокко” Баланчина или “Chroma” Уэйна МакГрегора или же в недавней хореографии Мехди Валерски¹²⁶ (Нидерландский театр танца — NDT), которая хоть и называется “Garden”, никакого

¹²² См.: Сироткина И.Е. Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. С. 21.

¹²³ См.: Там же. С. 23.

¹²⁴ См.: Там же. С. 54.

¹²⁵ Кандинский В.В. Новый натурализм? (1922) // Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 93–95.

¹²⁶ Валерски, Мехди (фр. Walewski, Medhi) (1979) — французский танцовщик, хореограф.

“сада” не напоминает»¹²⁷. Французский семиотик Ролан Барт ищет и находит, к примеру, в кинематографическом изображении некий открытый, или третий смысл. Рассматривая вопрос с точки зрения семиотики, он сводит смысл танца ни к денотату, ни к коннотату. Тело танцовщика в движении способно продуцировать некий третий, открытый смысл. Танцовщики, хореограф, зрители начинают осознавать, что присутствуют при рождении чего-то нового, созданию другого «мира».

Для публики, которая была воспитана в традициях театра, основанного на тексте, особенно трудно принять такое «свержение с престола» языковых знаков и сопровождающую это свержение де-психологизацию¹²⁸. Несмотря на все усилия ухватить выразительный потенциал тела посредством логики, грамматики или риторики само физическое присутствие остается в театре точкой, где происходит исчезновение всех значений. Театр передает нам смысл, который не может быть назван, выражен словами, или же всегда только «ждет» выражения. Вот почему совершенно необходим сдвиг в общем понимании такого «производства знаков» всякий раз, когда в постдраматическом театре возникает телесность. Тело становится центром внимания во всем своем физическом аспекте, а не просто как носитель некоторого смысла. Этот центральный театральный знак — тело артиста — отказывается теперь служить только некоему обозначению. Концепция постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана представляет собой «самодостаточную телесность», которая выставляется напоказ в своей интенсивности, жестуальных возможностях, в присутствии своей «ауры», равно как и в специфических напряжениях, передаваемых внешним и внутренним образом¹²⁹. По его мнению, «постдраматический театр снова и снова преодолевает болевой порог для того, чтобы отменить разделение тела и языка, для того чтобы заново ввести в царство духа —

¹²⁷ Сироткина И.Е. В чем смысл танца? // *Teatrum Mundi*. Подвижный лексикон / под ред. Ю. Лидерман и В. Золотухина. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 50.

¹²⁸ См.: Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 153.

¹²⁹ См.: Там же. С. 154–155.

голоса и языка — дарящую наслаждение телесность, которую Юлия Кристева назвала семиотикой внутри самого означающего процесса»¹³⁰. По мере того, как присутствие и харизма артиста начинают играть все более решающую роль, тело также становится все более двойственным в своем означающем аспекте, вплоть до того, что в определенной точке оно может превращаться в неразрешимую загадку. Сохраняющийся успех «танцевального театра», который опирается на ритм, музыку и телесность, однако вместе с тем прощит семантикой речевого театра, отнюдь не случайно связан с важной игровой формой постдраматического театра. Если в танце модерн постановщики уже отказались от нарративности, а в танце постмодерн — также и от психологической направленности, то можно отметить, что подобное же развитие наблюдалось и в постдраматическом театре, правда, с некоторым отставанием по сравнению с театром танцевальным. Режиссеры речевого театра зачастую так же создают театр со значительной или проходящей сквозь все представление хореографией движения, — даже если в нем нет явных танцевальных моментов¹³¹.

Поскольку тело более не демонстрирует ничего, кроме самого себя, переход от означающего тела к телу лишённого значимости жеста (со своим танцем, ритмом, очарованием, силой, кинетическим богатством) вдруг показывает тело, заряженное смыслом, затрагивающим нынешнее существование общества. Начиная с этого момента, социальные проблемы непременно принимают форму этой темы телесности¹³².

Историческая память действует в нас не просто через разумное сознание, но через своего рода телесную иннервацию, образы не поддаются моральному и политическому истолкованию. Физическое тело, чей жестуальный словарь и в XVIII веке еще вполне мог формально читаться и толковаться как текст, в постдраматическом театре обретает наконец собственную реальность,

¹³⁰ См.: Леман Х.–Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 155.

¹³¹ См.: Там же.

¹³² См.: Там же. С. 156.

которая не «пересказывает» нам ту или иную эмоцию, но своим присутствием «являет» себя как место, куда вписана коллективная история¹³³.

Беспредметное искусство, по всей видимости, оказало влияние не только на подход к работе с хореографическим текстом, но также на внешний облик спектаклей. Беспредметность выступила здесь как способ организации сценического пространства. В сценографии проявился уход от иллюстративности, исторической и этнографической достоверности. Общая тенденция просматривалась в ориентации в сторону минимализма, понимаемому здесь как искусство определенного времени, а точнее 1960–х годов. Представителями минимализма были в большей степени скульпторы¹³⁴, нежели художники¹³⁵, которые стремились в своем творчестве к простоте, единообразию форм и монохромности, отстраняясь от реалистичности и субъективности.

Сценография в бессюжетном балете часто была направлена на ассоциативное восприятие, при этом важную самостоятельную роль играло освещение, воплощающее оригинальные авторские решения. В целом минимализм давал ощущение пространства. Зритель осознавал нахождение танцовщика на сцене, замечая, что тот формирует общее пространство вместе с декорационными конструкциями¹³⁶. Таким образом создавалась целостная композиция спектакля.

Помимо декораций видоизменялись и костюмы. Тенденции, идущие из акробатики, спорта и свободного танца, повлияли на балетный театр не только новым пониманием движений и поз, но и изменением отношения к эстетике

¹³³ См.: Леман Х.–Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 157–158.

¹³⁴ Среди самых выдающихся скульпторов минималистов выделяют: Дональда Джадда, Карло Андреа, Дэна Флавина, Эн Труита, Роберта Морриса, Тони Смита, Соль Левитта.

¹³⁵ Среди выдающихся художников минималистов выделяют: Френка Стелла и Эльзуорта Келли.

¹³⁶ См.: *Urist Green S.* The case for Minimalism. The Art Assignment. PBS Digital Studios // YouTube: [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XEi0Ib-nNGo> (дата обращения: 18.02.2023). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

обнаженного тела¹³⁷. В результате таких взаимовлияний изменился облик исполнителей. Новый костюм отходил от театральной условности классических балетных пачек и тюников. Танцовщики стали выходить на сцену к зрителям в репетиционных купальниках, максимально освобождавших их тела для движения. Стал преобладать минимализм, лаконизм, отказ от украшения, пестроты и пышности.

Таким образом, длительные творческие поиски новых форм и содержания в изобразительном искусстве первой четверти XX века, косвенно привели к трансформации балетного спектакля, как внешнего облика, так и восприятия его смыслов. Рассмотренные в данном параграфе тенденции оказали впоследствии весомое влияние на формирование хореографического мышления многих современных отечественных и зарубежных хореографов, в частности и Начо Дуато.

Балетный спектакль — одно из сложнейших явлений сценического искусства, сформированное на основе синтеза пластики человеческого тела, музыки, драматургии и изобразительного искусства. На протяжении своей многовековой истории балет неоднократно изменялся и переосмысливался.

На сегодняшний день в практике балетного театра закономерно оформились два основных вида танцевальных спектаклей: сюжетные и бессюжетные.

Сюжетный балет — спектакль, в основе которого лежит сценарий, задающий общую драматургическую концепцию всего балета. Сценарий служит основой для сочинения композитором музыкальной партитуры, а затем балетмейстером — хореографической лексики. Основами балетных сценариев, как правило, становятся выдающиеся произведения мировой литературы. История обращения к сюжетному танцевальному спектаклю восходит к истокам формирования самого балетного искусства.

¹³⁷ См: *Дробышева Е.Э.* Личность в архитектонике модерна: Баланчин // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 23.

Бессюжетный балет — особый вид балетного спектакля, в котором отсутствуют конкретные персонажи и традиционная повествовательность, выраженная в виде сюжета, фабулы. Однако отсутствие сюжета не означает отсутствие содержания, поскольку в балете главное содержание — хореографическое, основные элементы которого — тема, композиционные формы, идеи и образный танец. На раннем этапе формирования балетного искусства уже имела место бессюжетность, выраженная, однако, отдельными танцевальными сценами, входившими в театральные сюжетные представления. Бессюжетный балет как самостоятельный жанр сформировался только в начале XX века.

В первых десятилетиях XX века назрела мысль о том, что академический классический танец был слишком тесно связан с принцами и феями старых балетов, и для представления танцевальной характеристики образа современного человека требовалось использовать иной тип хореографического выражения. В своей академической форме классический танец не мог раскрыть нового содержания. Танцевальная культура начала века, порожденная новым временем и новыми взглядами на танец, оказалась той средой, в которой существовал и под воздействием которой менялся классический танец. Такая потребность привела к трансформации классических хореографических форм с одной стороны, и к образованию новых форм с другой. Формообразование происходило как на основе принципов логики самого классического танца, так и в результате влияния других искусств.

Под влиянием общих для русского искусства тенденций начала XX века танцовщик и хореограф М.М. Фокин, переосмыслив вопрос формы и содержания хореографического искусства, разработал новый тип балетного спектакля. На смену «Grand Ballet» Петипа пришел одноактный балет со сквозным действием, где содержание раскрывалось в стилевом единстве выразительных средств хореографии, музыки и декорационного оформления. Фокин отрицал универсальность классического танца и пользовался им как одним из выразительных средств наравне с другими. Хореограф призывал создавать каждому

спектаклю свой неповторимый образ, а не конструировать его по уже имеющимся шаблонам на однотипную музыку придворных композиторов.

Такая тенденция способствовала формированию новых способов взаимодействия хореографической лексики и музыкальных форм.

Помимо классического и характерного танцев в балетные спектакли внедрялась новая эстетика «свободного» танца, одной из основоположниц которого была американская танцовщица Айседора Дункан. Принцип ее самовыражения заключался в передаче настроения средствами естественной пластики, без опоры на традицию классического танца, на основе импровизации под музыку известных зарубежных и русских композиторов. Новый танец позиционировал себя как подчеркнуто неизобразительный и асентиментальный. Для его описания танцовщикам пришлось сменить старинный язык чувств, аффектов и страстей на почти естественнонаучную терминологию. Теперь они тоже говорили о вибрациях, пространстве, динамизме, силе, энергии. По словам Дункан, создавая танец, она всегда ждала толчка, идущего из некоего центра или источника: «Когда я научилась концентрировать всю мою силу в этом едином Центре, я обнаружила, что отныне, когда я слушала музыку, музыкальные лучи и вибрации устремлялись к этому источнику света во мне»¹³⁸.

В своих декларациях творцы свободного танца отдавали предпочтение «внутреннему» — ощущениям, переживаниям танцующего — по сравнению с его внешностью и движениями. Раскрепощение тела шло вместе с освобождением сознания. Дункан на сцене и в жизни боролась с «условностями», моральными запретами и табу, реформируя не только сценический костюм — вплоть до полного обнажения танцующего, но и образ жизни, проповедуя эмансипацию. Танцовщица на личном примере доказывала, что опыт физического движения, в особенности движения ритмического, музыкального — танца, способен совершить в душе настоящий переворот, вплоть до обретения

¹³⁸ Дункан А. Моя жизнь / составитель и редактор С.П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989. С. 72.

нового смысла жизни¹³⁹. Современники Дункан видели в свободном танце средство вернуть некогда утраченную целостность, преодолеть разрыв между разумом и эмоциями, душой и телом. Считалось, что под влиянием чувственного, двигательного, кинестетического опыта возникает новое видение мира, образуется новая целостность¹⁴⁰. Принципы работы Дункан с движением дали толчок следующему поколению хореографов, которые стали разрабатывать новые формы хореографического спектакля, основанного на инструментальных и симфонических произведениях, не предназначенных для танца.

В начале прошлого века свое становление и развитие начал так называемый современный танец, прошедший свой путь через американский танец модерн и европейский contemporary dance. В словаре английского языка слова «modern» и «contemporary» переводятся как «современный», и в связи этим, в российской терминологии существуют разногласия относительно трактовки подобных направлений танца. До сих пор не существует единого общепринятого мнения о том, что называть модерном, что contemporary dance, а что современным балетом. Тем не менее, рассматривая этот вопрос в контексте исторического развития, можно выявить разницу между указанными понятиями.

Термин «танец модерн» появился в конце XIX — начале XX века в США и Германии для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы. Модерном, в частности, принято считать четко структурированную систему движений Марты Грэм. «Танец модерн» войдя в употребление, вытеснил другие термины, возникавшие в процессе развития, такие как: свободный танец, танец босоножек, ритмопластический танец, экспрессионистский и др. Общим для представителей танца модерн, независимо от того, к какому течению они принадлежали и в какой период провозглашали свои эстетические программы, было намерение создать новую хореографию,

¹³⁹ См.: *Сироткина И.Е.* Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. С. 26.

¹⁴⁰ См.: *Там же.* С. 27.

отвечавшую духовным потребностям человека XX века. Основным принципом стал отказ от канонов: танец не признавал строгих позиций рук и ног, сильной выворотности, характерной для классического балета, нарочитой виртуозности исполнения движений. Воплощение новых тем и сюжетов стало осуществляться оригинальными танцевально–пластическими средствами. Изменения произошли и с обликом исполнителей. Ориентация делалась на свободные и облегченные одежды.

Contemporary dance — направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили XX — начала XXI века, формировавшиеся в 70–е годы XX века на основе американского и европейского танца модерн и танца постмодерн. Главными выразительными средствами явились синтез и развитие различных техник и танцевальных стилей. Для этого направления характерно углубление в философские размышления по средством развивающейся и совершенствующейся пластики танцовщиков. Contemporary dance — это часто актуальный и концептуальный танец, не имеющий четко выраженной структуры, постоянно видоизменяющийся в зависимости от носителя стиля, вбирающий в себя все новые тенденции и течения современного искусства и создающий свои. В contemporary dance нет связной истории, единой линии развития сюжета. Вместо этого — мгновенные столкновения множества различных ситуаций и состояний. Драматическое начало, столь существенное в постановках хореографов танца модерн, почти полностью исключалось. Танец начал рассматриваться не столько как образ, несущий какую–либо конкретную идею, вызывающую определенные эмоции у зрителя, а как некий объект обозрения, должный побуждать в зрителе свободные ассоциации.

С конца 50–х годов XX века начал свое развитие танец постмодерн. В культурном плане постмодерн представляет собой освоение опыта модерна как эстетического феномена. Танец постмодерн стирает грань между прежде самостоятельными сферами духовной культуры и уровнями сознания — между «научным» и «обыденным» сознанием, «высоким» искусством и кит-

чем». Искусство неоднородно, происходит возникновение новых и одновременно распад старых, традиционных искусств, или они подвергаются существенной трансформации.

Выразительными средствами балетного спектакля, наряду с уже существующими, становятся кино и фотопроекции, эффекты звука, освещения, электронная музыка. Основной танцевальной формой явился одноактный балет, балет–миниатюра. «В танце постмодерн присутствуют аспекты, соответствующие постмодернистским понятиям в других искусствах: пастиш, ирония, игра, исторические отсылки, использование повседневных тем, преемственность культур, приоритет процесса над результатом, разрушение границ как между разными художественными формами, так и между искусством и жизнью, и новые отношения между художником и публикой»¹⁴¹. Смысл танца заключается не в красоте формы и наблюдением за развитием сюжета, а в некой неоднозначно понимаемой идее. Наибольшее место в танце преобладает экзистенциальная и психологическая тематика. Неопределенность и изменчивость темы, сюжета и смысла, отсутствие главного героя — все это определяет стиль современной хореографии.

В ходе нарастающих процессов глобализации художественной жизни хореографы все время перемещаются из одной страны в другую. Направления, зародившиеся в разных географических точках, переплетаются между собой, обретая международный характер. Стили отдельных хореографов смешиваются и растворяются, создавая целое поле интернациональных движений.

Таким образом, наряду со старым сюжетно–аксессуарным балетом формировался иной, где содержание раскрывалось музыкально–хореографическими средствами, вне конкретного сюжета, без помощи поясняющей пантомимы и исторических костюмов. В связи с требованием расширения балетного репертуара и отражения в нем современности, появилась необходимость создания новой формы хореографического искусства «с танцем освобожденным

¹⁴¹ Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: ООО Арт–Гид, 2018. С. 14–15.

и самодовлеющим»¹⁴². Благодаря накопленному богатству выразительных средств, хореографическая драматургия стала способна через «чистый» танец выразить образное содержание.

Популяризация цирка, мюзик-холлов и спорта в 1920-х коренным образом изменили отношение к телесности. Как отмечает О. Левенков: «цирк предложил гуттаперчивость акробатов, а классическим танцовщикам — акробатические прыжки-трюки»¹⁴³. Были попытки классический танец полностью заменить, то свободный пластикой, то драматической пантомимой, то эстрадно-бытовым танцем, то физкультурно-спортивными движениями. Хотя такие опыты и дали отдельные находки, но в целом оказались несостоятельными. Поэтому вновь обратились к языку классического танца, уже в его модифицированном виде. Таким образом, появляется новый танцевальный язык — неоклассический.

Ввиду отсутствия окончательно сложившейся балетоведческой терминологии, в 2015 году балетоведом Л. Абызовой был создан словарь-гlossарий «Теория и история хореографического искусства: Термины и определения», в котором автор дает формулировку балетным понятиям. Наряду с общепринятыми, устоявшимися терминами представлены и те, чьи дефиниции в справочной литературе фактически отсутствуют. Среди них и неоклассический танец. «Неоклассический танец — вид сценического танца, основанного на школе классического танца, но включающего в свой арсенал иной подход к исполнению движений и к их комбинациям, а также вобравшего в себя новую лексику, обогащенную за счет элементов танца модерн, джазового и бытового танца, спорта, ритмики, свободной пластики»¹⁴⁴. Неоклассическая хореография обладает большим запасом средств. Она апеллирует также к балетной традиции романтизма, классицизма и небарокко. «Меняется сам характер па. Это уже

¹⁴² Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 255.

¹⁴³ Левенков О.Р. Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 81.

¹⁴⁴ Абызова Л.И. Теория и история хореографического искусства: Термины и определения: Глоссарий. Учебное пособие. СПб.: Композитор, 2015. С. 81.

не только плавная текучесть, величественность, издавна свойственные классическому танцу, но и резкость, угловатость, дисгармония, асимметричность. Как правило, нога поднимается выше, чем было принято раньше, повороты стремительнее. Возникают неожиданные противоположения рук и ног, сломы корпуса, акробатические поддержки. Необычным может быть и ритм, и резкие переходы внутри ритмического рисунка»¹⁴⁵. В неоклассической хореографии на первом месте стоит танец во всех его технических проявлениях.

Одним из первых термин «неоклассический танец» стал употреблять представитель русского авангарда от хореографии — Федор Васильевич Лопухов. Благодаря творческим поискам Лопухова происходило дальнейшее обогащение классики за счет бытовой пластики, акробатики, характерного и бытового танцев. Лопухов считал, что акробатические поддержки и позы на полу не просто расширяли диапазон классического танца, но это был следующий шаг на пути развития классики, следующий шаг в превращении сказочной балетной принцессы в реального многогранного современного человека, пути, начатого еще Фокиным¹⁴⁶. Хотя и не все находки Лопухова закрепятся в лексике неоклассического танца, многие из них станут впоследствии неременной частью общемировой танцевальной культуры.

Неоклассический стиль в балете оформился и получил свое широчайшее распространение именно в Соединенных Штатах Америки. Крупнейшие танцевальные театры США — «Нью-Йоркский городской балет» и «Американский театр балета» родились в результате взаимодействия русской классической и американских танцевальных традиций. Это связано, прежде всего, с именем выпускника Петроградского хореографического училища¹⁴⁷, одного из участников «Русского балета» С.П. Дягилева — Джорджа Баланчина — прямого последователя творческих поисков Федора Васильевича Лопухова.

¹⁴⁵ Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2004. С. 160–161.

¹⁴⁶ См.: Добровольская Г.Н. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. С. 56.

¹⁴⁷ Георгий Баланчивадзе (Джордж Баланчин) окончил Петроградское хореографическое училище в 1921 г.

Помимо обогащения хореографической лексики, с начала XX века значение драматургии стало расширяться. Термин стал употребляться не только в применении к драматическому театру, но и к кино (кинодраматургия), и к музыке (музыкальная драматургия), и к хореографии (хореографическая драматургия). Драматургические законы этих искусств обрели новое толкование. В балетном спектакле ведущая роль принадлежит хореографической драматургии. Как и всякая драматургия, хореографическая драматургия — это способ воплощения содержания. Она включает в себя понятие конфликта, развития тем, идей и образов, выраженных с помощью пластики человеческого тела. «Хореографическая драматургия — это процесс конфликтного столкновения и взаимодействия пластических тем или образов, развивающихся по законам специфического хореографического развития, организованных в хореографические формы без содействия других искусств»¹⁴⁸.

Музыкальная драматургия — основа балетного спектакля, и она во многом определяет как возникновение, так и жизнеспособность балета. Являясь базой для хореографического текста, главного носителя содержания балета, она предопределяет его качества и структуру, образность и характер тем, количество хореографических разработок, эпизодов спектакля в целом. Танец тесно связан с музыкой. «И для музыки, и для танца свойственны: отвлеченность и обобщенность содержания, смысловая и организующая роль ритма, разработка, обновление и повторность материала, наличие музыкальной и хореографической темы, ее развитие (вариационное, полифоническое, симфоническое). Конфликт выражается взаимодействием контрастных тем»¹⁴⁹. Поэтому можно говорить о тесной связи и взаимовлиянии музыкальной и хореографической драматургии.

¹⁴⁸ Линькова Л.А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. С. 64.

¹⁴⁹ Линькова Л.А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. С. 65.

На протяжении последней четверти XIX века изменялось отношение хореографов к музыке. Раньше музыка сочинялась специально для каждого балета. В начале XX века балетный театр в поисках новых путей развития танцевального искусства обратился к небалетной музыке. Одной из главных причин стал пример американской танцовщицы Айседоры Дункан, проповедовавшей свободный танец. Ее пластические импровизации шли под музыку великих композиторов: Л. Ван Бетховена, Р. Вагнера, П.И. Чайковского, Ф. Листа, Ф. Шопена и других. Танцы Дункан не передавали глубокого содержания музыки, в ней она черпала настроение. Однако молодые хореографы, ищущие новые пути, подхватили идеи Дункан, и постепенно учась воплощать в танце содержание музыки, расширили репертуар и жанровые возможности¹⁵⁰.

Рассуждая о балете будущего, немецкий композитор-авангардист Б.А. Циммерман провел границу между большим академическим балетом, каким его создал Мариус Петипа, и балетом современным. В балетах Петипа композитор усматривает абсолютную форму танцевального театра, в которой музыка и танец взаимодействуют синхронно: то есть музыка находится на правах «служанки жеста», иллюстрируя движения танцовщика и маркируя сильные доли. Такая форма взаимодействия музыки и танца привела, по мысли композитора, к окостенению жанра. Поэтому Циммерман предложил дать «балету будущего» чистую форму балетной музыки, где музыка перестанет прислуживать, а будет иметь с танцем равные права. Два совершенно независимых друг от друга пласта абсолютной музыки и абсолютного танцевального движения должны образовывать контрапункт. Задача композитора — предложить хореографу то музыкально-структурное пространство, из которого последний сможет черпать идеи для своих танцевальных структур. Хореограф, в

¹⁵⁰ См.: *Абызова Л.И.* История хореографического искусства. Отечественный балет XX — начала XXI веков: учебное пособие. СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2017. С. 25.

свою очередь, танцевальными структурами может повлиять на выбор композитором структур музыкальных¹⁵¹.

Поиски в сфере «неизобразительного» танца привели к образованию нового балетного жанра — танцсимфонии, нашедшей выражение, с одной стороны, в широком использовании симфонической нетанцевальной музыки, с другой — в тяготении к обобщенным многозначным образам. Танцсимфония родилась 7 марта 1923 года. Это был балет «Величие мироздания»¹⁵² в постановке Ф.В. Лопухова, осуществленной на музыку Четвертой симфонии Л. ван Бетховена. Именно Лопухов является правомерным создателем балетного спектакля, в основе которого лежит принцип хореографического симфонизма, опирающегося на принципы музыкальной драматургии. Лопухова как практика и теоретика хореографического искусства особенно остро интересовала проблема взаимосвязи музыки и танца. Главное новшество идей Лопухова заключалось в пересмотре взглядов хореографа на музыкальный материал. Лопухов приходит к мысли о возможности создания бессюжетных балетов на музыку глубокой содержательности, не предназначенной для танца (симфоний, фуг и др.), в которых хореографическая структура стремится подчиниться законам музыкальных форм. Г.Н. Добровольская, обобщая идеи Лопухова, пишет: «задача состоит не только в том, чтобы хореографический темпо-ритм совпадал с музыкальным, хореограф в своих постановках должен учитывать ладовое строение музыки, динамику звучания, интонационный строй. Танец и музыка как впечатления зрительно-слуховые должны дополнять друг друга»¹⁵³. Искусство танца тесно связано с музыкой ритмом и образуют два

¹⁵¹ См.: *Донцева Н.В.* Бернд Алоиз Циммерман. О будущем балета: попытка реформирования // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 194–199.

¹⁵² Балет «Величие мироздания» был показан один раз в Мариинском театре в бенефис кордебалета, после «Лебединого озера» и канул в лету. Причиной тому явилась программа, составленная самим Лопуховым. В ней хореограф задумал представить эволюционную теорию развития человека и мира. Балет состоял из пяти частей, каждая из которых имела свое название: «образование света», «жизнь в смерти и смерть в жизни», «тепловая энергия», «радость существования», «вечное движение».

¹⁵³ *Добровольская Г.Н.* Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. С. 55.

основных элемента хореографического искусства. Лопухов писал: «Танец — шаг бога, вместе с музыкой — языком бога, — составляет новую форму хореографического искусства, называемую мною танцсимфонией»¹⁵⁴. Поэтому логичным видится появление у Лопухова потребности инсценирования симфонических и инструментальных произведений, не предназначенных для танца.

С помощью анализа содержания музыки хореограф стремится познать эстетические и художественные принципы, познать ее природу, проанализировать конструкцию, принципы формообразования. Но ведущая роль остается за хореографической драматургией, «которая выявляет музыкальную драматургию и обогащает восприятие музыки хореографическим развитием ее основных тем»¹⁵⁵. Иными словами, хореографическая драматургия в таких балетах возникает из музыкальной. Она подсказывает хореографической драматургии возможную идейную программу и выстраивание танцевального потока. «Достоинство синтеза хореографии и музыки заключается в том, что хореография может выявить в содержании музыки такую мысль, танцевальное развитие которой дополнит и обогатит восприятие музыки»¹⁵⁶.

Метод симфонизма явился фундаментом развития хореографических композиций. Партитура получала зримое сценическое воплощение, а музыкальная драматургия становилась движущей силой хореографических конструкций. Хореограф переносил музыкальные законы в хореографические построения (правила сонатного аллегро, вариационного развития, полифонии, репризности и т.п.). Симфонический принцип мышления — это не полная зависимость, а наоборот — полная свобода мышления хореографа. Он открывает безграничные возможности для хореографической фантазии.

Георгий Алексидзе, выдающийся грузинский хореограф, идейный последователь Лопухова, считал, что в балетах, основанных на симфоническом

¹⁵⁴ Лопухов Ф.В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. С. 49.

¹⁵⁵ Линькова Л.А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. С. 67.

¹⁵⁶ Линькова Л.А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. С. 65.

принципе построения, происходит «раскрытие глубинной истины смысла и красоты музыкального опуса, создание адекватного хореографического решения, вытекающего из музыки»¹⁵⁷. А оригинальная хореографическая симфония, имеющая собственную эстетическую ценность и содержащая индивидуальное отношение автора, ни в коей мере не является вторичным иллюстратором музыки. Задачей является создание самостоятельного хореографического произведения на основе принципа развития музыкальной драматургии.

Известно, что симфоническая музыка, отличающаяся особой содержательностью, дает возможность слушателям каждому по-своему понимать и представлять ее образы. По мнению Лопухова «сюжет может присутствовать в аллегорическом восприятии, может существовать и как знак, как ребус, который даст зрителю ассоциативные импульсы для рождения самостоятельных фантазий»¹⁵⁸.

Однако идеи симфонического танца Лопухова не являются исключительно плодом его собственной фантазии. Опыт истории показывает, что невозможно решить новаторскую задачу воплощения современности без опоры на традиции. Чем дальше развивается балет, тем шире становится круг традиций, на которые он опирается. В книге «Шестьдесят лет в балете» Лопухов утверждает, что мысль о создании симфонической хореографии возникла у него именно под влиянием балетов М.М. Фокина. В «Хореографических откровениях» Лопухов проследил и более ранние этапы зарождения этого принципа: в вариациях, ансамблях и актах старинных балетов, в частности, во вставном *pas de deux* первого акта «Жизели» и его всего второго акта, в *Grand pas* «Пахиты», и конечно, в акте «Теней» в балете «Баядерка». Но решающим оказалось влияние Фокина. «До него в балете хореографические ансамбли, в структуре которых накапливались элементы танцевального симфонизма, были

¹⁵⁷ Алексидзе Г.Д. Школа балетмейстера: учебное пособие. М.: Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2011. С. 35.

¹⁵⁸ Добровольская Г.Н. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. С. 55.

эпизодами, самое большое — актами сюжетных балетов»¹⁵⁹. Фокин претворил бессюжетную танцевальную композицию в балете «Шопениана» в 1909 году.

Обращение к серьезной симфонической музыке также не было первооткрытием Лопухова. Ее использовали как в балетных и оперных спектаклях, так и на концертной эстраде: в постановках М. Петипа, Л.И. Иванова, А.А. Горского, М.М. Фокина и опытах А. Дункан. Известно, что еще в 1915 году Горский поставил балет на Пятую симфонию А.К. Глазунова. Однако хореограф отталкивался не от содержания музыки, а приспособлял к ней сюжет на тему греческой пасторали. «Вот почему, несмотря на то, что Горский первым из профессиональных балетмейстеров обратился к симфонии, его опыт оказался в стороне от тех вех, которые вели к симфонии танцевальной»¹⁶⁰. Становится очевидным, что хореографические находки М. Петипа, Л.И. Иванова, опыты М.М. Фокина и даже поиски А.А. Горского стали важным подспорьем для Ф.В. Лопухова, который теоретически и практически сформулировал принцип хореографического симфонизма.

Однако, практическая реализация теоретических идей Лопухова не была понята современниками хореографа. Они оказались не способны уловить содержание самой хореографии. На протяжении многих лет советского периода, почти до конца пятидесятих годов, симфонизация балета вызывала резкий отпор. А хореографов несправедливо обвиняли в формализме. Только после постановки И.Д. Бельским «Ленинградской симфонии»¹⁶¹ на музыку Д.Д. Шостаковича произошел художественный перелом. Точки зрения изменились, вследствие чего стали появляться различные балеты на инструментальную музыку, изначально не предназначенную для танца.

Танцсимфония Лопухова открыла новую страницу в истории балетного

¹⁵⁹ Добровольская Г.Н. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. С. 91.

¹⁶⁰ Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. С. 91.

¹⁶¹ Премьера балета состоялась 14 апреля 1961 г. на сцене ГАТОБ имени С.М. Кирова.

театра. Именно в ней были впервые проведены попытки: придать танцу симфоническую программность, соотнести хореографические темы с музыкальными, повторять и варьировать хореографические, когда повторялись и варьировались музыкальные, разрабатывать хореографию подобно музыке. Однако, многие вопросы, связанные с симфонизацией танца, были только поставлены, но еще не разрешены.

На Западе одним из продолжателей заветов Ф.В. Лопухова стал Джордж Баланчин¹⁶², в творчестве которого принцип хореографического симфонизма достиг апогея. Он полноправно реализовал в своих балетах новое направление в хореографии — симфонический бессюжетный балет неоклассического стиля, или неоклассический балет.

В большинстве своих произведений Баланчин отказался от драматического содержания и выразительной пантомимы старых балетов, ушел от иллюстративности за счет образности, стилистической цельности, поэзии танца, хореографической символики. В композиционной структуре балетов Баланчина важная роль принадлежала массовому танцу, который легко трансформировался и создавал чрезвычайно разнообразные хореографические рисунки. В его балетах все пронизано интенсивным действием, стремительным, активным движением, приводящим к энергетически нарастающей динамике. Для осуществления своих замыслов, хореограф пользовался техникой неоклассического танца, пантомимой, элементами танца модерн и др. «Баланчин использует чистую классику, классику Петипа, и ее модернизирует — меняет в ней акценты, раскрывает верхнюю часть тела, раскрепощает руки, деформирует выворотность, иногда делая позиции ног закрытыми, как в характерном танце. Он насыщает классический танец элементами современного звучания»¹⁶³.

Идею о том, что танец является самостоятельным материалом искусства,

¹⁶² В молодости, перед своим отъездом за границу, он принимал участие в балете Ф.В. Лопухова «Величие мироздания», оказавшем неизгладимое влияние на творческое кредо Дж. Баланчина.

¹⁶³ *Алексидзе Г.Д.* Балет в меняющемся мире. СПб.: Композитор, 2008. С. 118.

обладающим своим арсеналом выразительности, Баланчин унаследовал от Лопухова. Тот в теории и практике стремился доказать, что танцевальное искусство содержательно само по себе, способно на обобщение и, что высшая цель каждого искусства, — воздействовать на зрителя своими собственными средствами подобно тому, как музыка выразительна своим звучанием, а картина своими живописными качествами, неподвластные словесному пересказу¹⁶⁴. Баланчин так же считал, что хореограф вправе пользоваться танцем, не обращаясь к помощи других искусств. То, что дает зрителю «хореографический образ не сможет дать ему никакой другой образ: не музыкальный, не живописный, не словесный, так как каждое искусство обладает своими собственными возможностями воздействия»¹⁶⁵. Удивительная способность Баланчина мыслить танцем неоклассического стиля доказала, что само движение способно выразить гармонию, красоту, глубину эмоций, чувств и идей.

В дальнейшем, принципы симфонизации танца в бессюжетных хореографических композициях и программных балетах (танцсимфониях), разработанные Ф.В. Лопуховым и продолженных в своем развитии на Западе Дж. Баланчиным, подхватит следующее поколение хореографов. А к концу XX века такой вид балетного спектакля станет одним из ведущих на мировой танцевальной сцене. Такие постановки есть у Дж. Роббинса, Дж. Ноймайера, И. Килиана, Х. ван Манена, У. Форсайта, У. МакГрегора, Н. Дуато и многих других. Они развивали в своем творчестве принципы симфонической хореографии, тем самым косвенно связывая себя незримой нитью с хореографическими традициями русского балетного искусства.

2.2. Виды хореографических форм в ранних бессюжетных балетах

Начо Дуато в Нидерландском театре танца (1981–1990)

На карьеру Дуато большое влияние оказали его иностранные педагоги

¹⁶⁴ См.: Добровольская Г.Н. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. С. 287.

¹⁶⁵ Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. С. 286.

из разных школ, где он учился, а также страны, где жил Дуато, и люди, с которыми ему посчастливилось обмениваться опытом¹⁶⁶. Необходимость адаптации к различным культурам, изучения языков, а также опыт взаимодействия с выдающимися личностями, способствовало профессиональному росту Начо Дуато. Однако, он всегда избегал конкретных школ и даже конкретных хореографических стилей, поэтому вел преимущественно кочевой образ жизни. Так продолжалось до подписания им контракта с Нидерландским театром танца. Дуато писал: «Я считаю, что именно там я нашел свой истинный художественный очаг, где я узнал того, кто будет моим учителем и наставником»¹⁶⁷. Оказавшись в этой труппе, Дуато снова вытянул счастливый билет.

Нидерландский театр танца (NDT) был основан в 1959 году в Гааге группой из 18 танцовщиков Национального балета Нидерландов (Het Nationale Ballet)¹⁶⁸ во главе с Бенжамином Хэркэрви (Benjamin Harkarvy), Кэрол Берни (Carel Birnie), Аартом Верстегеном (Aart Verstegen), которые не приняли традиционно ориентированную художественную политику директора Сони Гаскелл (Sonia Gaskell) и решили создать свой собственный театр. В первые годы работы влияние Национального балета было очень велико. Ситуация кардинально изменилась в 1975 году, когда художественным руководителем театра стал Иржи Килиан. Новая труппа быстро завоевала репутацию одной из самых инновационных в Европе.

Иржи Килиан (Jiri Kylian) (1947) — чешский танцовщик и хореограф. Получил профессиональное образование артиста балета сначала в Пражской консерватории, а затем в школе Королевского балета в Лондоне. Танцевал в Штутгартском балете под руководством Джона Кранко. В тот период, распознав тогда еще скрытый хореографический талант Килиана, Кранко порекомендовал ему подготовить собственный спектакль. Первая работа Килиана — «Парадокс» на музыку Б. Бартока, датируемая 1970 годом, стала успешной, и

¹⁶⁶ См.: Приложение Г. Ил. 12.

¹⁶⁷ *Duato N. El placer de la danza. Madrid : SINTESIS, 2005. P. 39.*

¹⁶⁸ В настоящее время театр называется Dutch National Opera & Ballet.

он продолжил пробовать свои силы в качестве хореографа.

Как приглашенный хореограф NDT I¹⁶⁹ в 1973 году Килиан поставил в Нидерландах балет «Viewers» (с англ. «Зрители»), а уже в 1975 году стал художественным руководителем этого театра. На протяжении всей своей карьеры он создал более 100 балетов, большинство премьер которых состоялось именно в NDT.

Нидерландский театр танца ориентирован на современность, на экспериментальный подход к созданию хореографии, сочетающей в себе самые разные стили. Однако фундамент для построения такой хореографии всегда черпался из классического танца. Художественные поиски привели Килиана к реформированию структуры компании. Помимо основной труппы NDT I, в 1978 году он создал NDT II — для молодых и перспективных танцовщиков в возрасте от 17 до 22 лет, и NDT III — для уже зрелых артистов, вышедших на пенсию, давая им еще один шанс. Среди танцовщиков NDT III была и жена Иржи, Сабин Купферберг (Sabine Kupferberg), которая выступала до 65 лет. NDT III просуществовал с 1991 до 2006 года. Каждая из этих трупп имела свой собственный репертуар, отражавший особенности жизни танцовщиков каждого отрезка времени.

Килиан всегда уделял большое внимание развитию талантов, предоставляя подающим надежду молодым исполнителям шанс стать танцовщиком NDT и даже хореографом. Такого шанса удостоился и Начо Дуато¹⁷⁰. Природная одаренность вывела его за рамки исполнительского искусства и способствовала становлению как хореографа. В 1983 году Дуато создал свой первый балет «Jardí Tancat» (с исп. «Огражденный сад») для юношеского отделения NDT II с целью выступления на Международном хореографическом конкурсе в Кельне. Первый же хореографический опыт обернулся триумфом.

¹⁶⁹ NDT I — основная труппа Нидерландского театра танца.

¹⁷⁰ Иржи Килиан выбрал Начо Дуато на главную роль в балете «История солдата» на музыку И.Ф. Стравинского, который был записан на видео в 1988 г. [См.: Приложение Г. Ил. 11].

Балет поставлен на песенный цикл испанской и каталонской певицы и композитора Марии дель Мар Бонет (Maria del Mar Bonet)¹⁷¹, которая переложила на свою музыку стихотворения каталонских поэтов. Песни рассказывали о трудностях, переживаемых испанскими фермерами, работающими на засушливой земле, о том, как они ждали дождя, но его все не было.

Дуато создал балет, полный выразительности, поэзии и красоты, с участием шести танцовщиков (трех девушек и троих мужчин), образующих пары, которые вопреки сложившимся обстоятельствам гордо продолжали образно сеять, сажать, пожинать и молотить зерно на бесплодной каталонской земле, отказываясь признать свое поражение. Дуато не прибегнул к конкретному отображению ситуации с помощью традиционной пантомимы. Главным проводником к пониманию смысла балета стала выразительная пластика танцовщиков, основанная на экспрессивности музыкальной основы спектакля. Само движение явилось средством передачи эмоционального переживания. Танцовщики то сгибаясь, буквально скручивая тело вниз, то вздымая корпус и руки вверх, мощной динамикой движений выражали глубокую связь крестьян с родной землей.

Благодаря сохранившейся видеозаписи спектакля, возможно выявить его структуру, композиционные принципы и приемы, избранные хореографом. Длительность составляет семнадцать минут. Весь балет условно можно разделить на шесть частей. Первая часть идет в полной тишине. Под организуемое пространство внутреннего ощущения ритма, возводя руки к небу, танцовщики падают на колени, моля о милости небес. Постепенно нарастает амплитуда движений, и начинается вторая часть. Под аккомпанемент стремительного барабанного ритма вступают три танцовщика. Позже в этой же части, с началом песни «Cançó d'es collir olives» («Песня для сбора оливок»), к ним присоединяется танцовщица. Вместе с ней формируется квартет танцовщиков. В третьем фрагменте другая девушка исполняет соло на более медленную и

¹⁷¹ См.: Приложение Г. Ил. 13–14.

лиричную по характеру песню «Cançó d'Esterrossar» («Песня Эстерроссара»). Четвертая часть под «Fora d'es sembrat» («Посевы») исполняется всем ансамблем, образующим двойки и тройки. Далее, пятая — на песню «Tonada de treure aigo» («Мелодия сокровища»), где две девушки, ранее сольно не высказывавшихся, составляют женский дуэт. Заключительная шестая часть на песню «Canço de Na Ruixa Mantells» («Песня о промокшей мантии») — самая продолжительная. В свою очередь она тоже имеет внутреннюю структуру. Ансамбль делится на три пары (девушка и юноша), каждая пара исполняет дуэтный танец по отдельности на отдельный песенный куплет. Финал балета возвращает зрителя к его началу. Образуя ансамбль, танцовщики вновь падают на колени, склоняя корпус и руки в земле.

Уже в первой работе присутствовали основные мотивы, определившие стиль раннего Дуато — фольклорность, связь с природой, ориентализм, страстность и чувственность, отсутствие эмоционального напряжения и агрессии, гармоничное взаимодействие ритма, мелодии и пластики человеческого тела.

Хореографический текст, выдержанный в стилистике танца модерн, поставлен по принципу музыкального канона, где один голос повторяет другой, вступая позже него. Группа танцовщиков — не безликая масса, а наоборот группа индивидуальностей, каждому из которых дано право на сольное пластическое высказывание. В своем хореографическом дебюте Дуато сразу обнаруживает балетмейстерскую самобытность, авторские черты художественного почерка, выраженного в текучей, гибкой, импульсивной пластике, в неуловимой смене переходов от одной танцевальной части к другой и самое главное в музыкальности безостановочного потока движений.

В балете «Огражденный сад» Дуато создает на основе песенного цикла танцевальную сюиту. Важной особенностью является то, что хореограф внутри номерной музыкальной структуры сочиняет собственные хореографические формы, не заимствованные из музыки и не повторяющие музыку. От-

талкиваясь от музыкального произведения, он приходит к органичному сочетанию музыкально-танцевальных форм. В общей картине композиционные формы у хореографа неустойчивы. Количество танцующих как важный признак той или иной танцевальной структуры постоянно меняется, например: только что исполненное трио превращается в квартет, потом собирается в ансамбль, потом в дуэт и т.д. Такой композиционный прием — индивидуальная находка Дуато, авторская манера работы с хореографическими формами. Он не фиксирует одно и то же количество участников, а виртуозно варьирует их сочетание цветов и граней как у кубика Рубика. Подобный способ работы с музыкальной формой и хореографическими построениями мы будем обнаруживать и в последующих спектаклях.

Сценография и костюмы придуманы Дуато. Для создания ощущения сельской местности, хореограф очерчивает на сцене большой прямоугольник. На его границах как будто бы вбиты в землю деревянные колья. Костюмы юношей — футболки и брюки, у девушек — платья с длинными рукавами и юбками до середины икры, выполнены в коричневой цветовой гамме, без использования каких-либо аксессуаров. Найденная уже в первом балете эстетика оформления спектакля, выраженная в минимализме и условности, станет главенствующей во многих его одноактных работах.

Вдохновение для создания этого балета Дуато нашел в испанской сельской местности и культуре родины. Однако хореографа не интересует поверхностная испанская декоративность, он обращает внимание на то, что «Испания очень большая и разная, поэтому я не говорил бы об общих испанских чертах. В испанской крови много примесей: греков, арабов, румын, евреев, кельтов. Я одновременно чувствую всю эту смесь, но больше всего я ощущаю себя средиземноморцем»¹⁷².

Для карьеры Дуато этот спектакль стал прочным основанием в дальнейших творческих поисках. На сегодняшний день «Огражденный сад» входит в

¹⁷² Федоренко Е. Начо Дуато: Танец больше похож на поэзию, чем на прозу или роман // Культура: Еженедельная газета интеллигенции. 2009. 30 июля–5 авг. № 29. С. 12.

репертуар более сорока танцевальных компаний мира. С тех пор у Дуато началась новая творческая жизнь. Не переставая выступать в качестве танцовщика, он продолжил создавать все новые хореографические работы.

На следующий год после успешного старта Дуато поставил балет «Sinfonía India» (с исп. «Индийская симфония») на одноименный музыкальный опус мексиканского композитора Карлоса Чавеса. «Индийская симфония» — одночастное произведение длительностью двенадцать минут, написанное в сонатной форме. Ее основные темы базируются на подлинных индийских мелодиях, развивающихся в традиционной куплетно–вариационной форме. «Индийскую симфонию» можно считать скорее симфонической сюитой с чертами сонатности, нежели симфонией в строгом смысле слова. Чавес трактует сонатную форму в этом произведении как «возможность контрастного сопоставления образов, не составляющих противоречия. Это галерея музыкальных скульптур, а не схватка противоборствующих характеров или идей»¹⁷³.

Сценическое воплощение «Sinfonía India» схоже с балетом «Jardi Tancat». Дуато стремился пластически выразить индийскую тему, заложенную в музыке. С одной стороны, он пользуется куплетно–вариационной формой, поскольку она во многом приспособлена к воплощению танцевальных тем и образов, а с другой стороны, он ее трансформирует, ориентируясь на индивидуальную работу с хореографическими формами. Дуато сохранил фольклорные истоки и включил их в балет, но не в композиции и в движениях, а воплотил их в идее произведения и в сценографии и костюмах. «В балете есть отсылка к ритуальному танцу мексиканских индейцев, — поясняет Дуато, — в котором человек приносился в жертву, а его сердце предлагалось Солнцу»¹⁷⁴.

¹⁷³ Pufleau L.V. Nationalism, Authoritarianism and Cultural Construction: Carlos Chávez and Mexican Music (1921–1952) / L.V. Pufleau. — Текст : электронный // University of Michigan Library : [электронная библиотека]. — 2013. — 1 of May. — URL: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/nationalism-authoritarianism-and-cultural-construction.pdf?c=mp;idno=9460447.0006.203;format=pdf> (дата обращения: 16.04.2022).

¹⁷⁴ «Sinfonía india». Repertoire // Compania Nacional de Danza : [официальный сайт]. — URL: <https://cndanza.mcu.es/en/repertoire/sinfonia-india/> (дата обращения: 24.05.2019). — Текст : электронный.

Отсылка предстает в балете как нечто символическое и не конкретное.

Состав исполнителей идентичен: тройка девушек и тройка юношей, облаченных в костюмы коричневой цветовой гаммы. В этом балете Дуато уделяет основное внимание формальной разработке пластической композиции, развитию своего собственного хореографического языка. Ритмическое разнообразие, стремительное движение, упругий, дробный ритм музыки отражается непосредственно в хореографии. Балет, по задумке автора, завершается хореографическим кадансом всех шести участников, где в свойственном Дуато ключе вновь собирается та «рассыпчатая» форма, которая вначале разбивалась на отдельные фрагменты.

С 1988 года Дуато наряду с Иржи Килианом и Хансом ван Маненом стал постоянным хореографом Нидерландского театра танца. Одновременно, не уходя из NDT, Дуато начал переносить свои творения, созданные для NDT в разные компании по всему миру, в такие как: Лионский театр оперы и балета, Большой канадский балет, балет Гонконга, Кульберг-балет и другие.

Следующим был спектакль со средиземноморским духом «Arenal» (с исп. «Песчаный») в 1988 году для NDT II. Это вторая по счету работа Начо Дуато, вновь поставленная на цикл песен Марии дель Мар Бонет. Двадцатиминутный балет состоит из девяти контрастных частей, чередующихся между собой.

Балет поставлен по принципу музыкальной формы рондо. Рефреном является фигура женщины в черных одеждах. Для Дуато она — обобщенный символ ежедневной борьбы человека за жизнь. Идея создать образ одиночества привела хореографа к нетрадиционному решению в бессюжетной композиции. Он обращается к форме хореографического монолога. Именно эта форма позволяет наиболее полно показать внутренний разлад с миром. Отсюда вытекает и психологизм, столь необходимый для передачи мыслей и чувств героини¹⁷⁵.

¹⁷⁵ См.: Полубенцев А.М. Хореографические формы балетного театра. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, 2015.

Дуато изобретательно ставит для женщины в черном пять монологов, где каждый имеет неповторяющийся хореографический текст. Общим является характер пластики. Под песни а капелла танцовщица исполняет партерные движения, все время направленные к земле. Они передают переживания и страдания героини, которые на протяжении всех монологов развиваются и усугубляются. Подчеркивая внутреннее состояние героини, световое оформление сцены также выполнено в приглушенных темных тонах.

Балет обрамляется пластическими высказываниями женщины в черном. Между ее монологами использованы различные формы, воплощенные женщинами и мужчинами в светлых одеждах на мажорную музыку греческих песен, переведенных на каталонский язык. Представляя стремительно меняющиеся картины жизни, чередуются: дуэт, соло, квартет двух пар, снова соло, затем трио (внутри которого возникают вариации и формируется условное *pas de trois*), дуэт. Здесь используются преимущественно полетные и прыжковые хореографические комбинации с акцентом наверх. Артисты выражают танцем радость существования. При их появлении на сцене меняется и световая партитура, окрашивающая танцовщиков яркими сочными красками, почерпнутыми из природы Средиземноморья.

Последняя девятая часть являет собой переход в своеобразную танцсимфонию. Солистка вначале входит в общий состав участников, но не соединяется с ними, она отстраняется и снова остается одна. Внутри части формируется симфонический танец, усложненный за счет большого числа танцовщиков, воплощающих мужское и женское начало, со стремительными перемещениями и быстрыми перестроениями.

Пластика всех танцовщиков балета представляет собой непрерывно изменчивый поток движений, поставленных в стилистике танца модерн. Хореографические акценты, выраженные в глубоком *plié* по широкой второй позиции, динамичных и свободных взмахов рук, с соединенными пальцами,

направленными «на себя», сопровождаются волнообразными движениями всего корпуса.

В балете «Arenal» темная и светлая стороны человеческого существования сменяют друг друга. Подобная идея прослеживается и на картине Э. Мунка «Танец жизни»¹⁷⁶, где три женские фигуры в белом, красном и черном символически представляют собой этапы жизни: юность, зрелость и старость. Художник на одном полотне смог выразить живописную поэму о любви, жизни и смерти. Так и в балете танцовщики наслаждаются жизнью до тех пор, пока не приходит то неизбежное, что уготовано для каждого человека на Земле. Однако именно эта трагическая правда заставляет людей каждый день искать энергию и силы двигаться дальше, несмотря ни на что. В этом балете Начо Дуато нашел и сумел воплотить свое жизнеутверждающее мироощущение.

Другая знаковая работа Начо Дуато — «Cor perdut» (с исп. «Потерянное сердце»)¹⁷⁷ стала одним из последних творений, поставленных им в качестве руководителя NDT в 1989 году.

«Cor perdut» — пример хореографической миниатюры в творчестве Дуато. Семиминутный номер, вдохновлен каталонской версией песни «Bir Demet Yasemen» («Чудесный Ясмен»)¹⁷⁸, спетой Марией дель Мар Бонет. Эта интерпретация основана на тематическом развитии средиземноморской народной мелодии. Хореограф создал «Потерянное сердце» как подарок на день рождения Марии дель Мар Бонет.

Дуэт мужчины и женщины поставлен на синкопированную перкуссию. В хореографии воплощен динамизм и напряжение музыкальной основы. «Нет никакой пользы от слез / нет смысла умирать / есть только очень сильное желание / которое направляет мой путь вперед», — поет Мария.

¹⁷⁶ Эдвард Мунк «Танец жизни». 1899. Холст, масло. 126x190,5. Музей Мунка. Осло.

¹⁷⁷ Мировая премьера состоялась в Нидерландском театре танца в Гааге 27 апреля 1989 г.

¹⁷⁸ Первоначальная версия песни принадлежит турецкому певцу Зеки Мурен (тур. Zeki Muren).

В пластическом языке «Cor perdut» имеют схожие приметы с балетами «Jardi Tancat», «Sinfonía India» и «Arenal». Хореография выражена в пластическом многообразии движений, гармоничном смешении отдельных элементов танца модерн (не всегда выворотные ноги, свободный корпус, несоблюдение строгих позиций и положений) и классической балетной техники (выворотность, соблюдение позиций ног и рук, исполнение аттитюдов, арабесков, пируэтов из IV позиции, *grand jeté* и др.), а также «полетности» поддержек и стремительности пробежек через всю сцену.

Художественные возможности Начо Дуато развивались с каждым его последующим творением. Важно отметить, что ранние работы Дуато имели прямое влияние Иржи Килиана, исключительной особенностью работ которого является способность передачи моментов высшего эмоционального напряжения путем абстрагирования внешней формы танцевальной выразительности. В своих «утонченных работах, он всегда формирует сценическое пространство так, чтобы сакцентировать внимание зрителей на смысловых и визуальных нюансах и деталях своих балетов»¹⁷⁹. Килиану, как позже выяснится и Дуато, от природы доступна способность «видеть» музыку и «слышать» движения, превращая свои идеи и чувства в пластический эквивалент. Вспоминая опыт сотрудничества с Иржи Килианом, своим истинным наставником, Дуато отмечал: «Он просто давал мне в распоряжение студию, танцовщиков, но никогда не учил меня, никогда не говорил, что и как мне надо делать <...> Будучи танцовщиком его балетов я научился уважать музыку и разнообразно использовать сценическое пространство. Наблюдая за его работой, я узнал, как должен вести себя хореограф со своими танцовщиками, относиться к ним в первую очередь как к людям, а не как к подручным инструментам»¹⁸⁰.

¹⁷⁹ *Reiter S. Kylian's refining moments / S. Reiter.* — Текст : электронный. // Los Angeles Times : [интернет-газета]. — 2004. — 28 of March. The electronic version. — URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2004-mar-28-ca-reiter28-story.html> (дата обращения: 27.04.2023).

¹⁸⁰ *Федоренко Е.* Начо Дуато: Танец больше похож на поэзию, чем на прозу или роман // Культура: Еженедельная газета интеллигенции. 2009. 30 июля–5 авг. № 29. С. 12.

Многие молодые хореографы боятся влияния учителей, и уже в первых работах стараются отличаться от наставников. Они не осознают, что пропускают важнейший процесс обучения, подобный тому, что реализовывает художник, когда он снова и снова копирует классиков, чтобы с каждым разом развивать свою технику и постигать искусство живописи. Прочность и четкость в работе обеспечивается знанием инструмента, в данном случае этот инструмент — тело танцовщика. Разумеется, для достижения цели нужно сначала на протяжении большей части профессиональной жизни пройти через собственный опыт сценической практики. Мэри Вигман отмечала: «Танцовщик должен так владеть своим “инструментом”, чтобы уметь на нем играть, как пианист владеет игрой на пианино, скрипач — игрой на скрипке и певец — своим голосом»¹⁸¹.

Дуато считает необходимым, чтобы каждый танцовщик в процессе обучения заботился о собственном интеллектуальном развитии, не пренебрегал литературой и живописью, сделал привычными посещение музеев и театров. Также не нужно стремиться к тому, чтобы стать хореографом, когда только начинается танцевальная деятельность. Такая необходимость должна появляться позже, когда танцовщик уже много времени проработал с различными мастерами. «Хореографы не возникают, как шампиньоны в поле. Сначала человек должен пройти через школу, а затем сценическую практику, и последовательно расти как танцовщик в руках хорошего хореографа»¹⁸². Но как только это желание возникает, важны первые шаги рядом с тем, кем восхищается танцовщик и кто вдохновляет его. Это является необходимым условием, дающим толчок для развития истинного призвания. Начинающему постановщику важно продолжать творить и экспериментировать, даже если в первых работах

¹⁸¹ The Mary Wigman Book // Wesleyan University digital collections : [официальный сайт]. — URL: <https://digitalcollections.wesleyan.edu/object/wupdance-2> (дата обращения: 12.03.2023) — Текст : электронный.

¹⁸² *Duato N.* El placer de la danza. Madrid : SINTESIS, 2005. P. 68.

прослеживается очевидное влияние учителя. В дальнейшем творческом совершенствовании ученик будет отделяться от наставника и начнет искать собственную дорогу.

Девятилетнее пребывание в Нидерландском театре танца существенным образом повлияло на профессиональное становление самобытного хореографа Начо Дуато. Дуато слышал голос времени и менялся вместе с ним. Таким образом, после окончания творческой деятельности Начо Дуато в Нидерландском театре танца он начал искать свой собственный путь. Он стал ориентироваться на внутреннюю и внешнюю разработку символических поз и положений человеческого тела. Будто создавая свою собственную семиотическую систему, он формировал хореографические фигуры подобные графике иероглифов, вмещающей в себя целую палитру чувств и смыслов¹⁸³.

2.3. Возвращение в Испанию: годы руководства танцевальной труппой в Мадриде (1990–2010)

В последней четверти XX века Испания сделала большой скачок в развитии политической, экономической, общественной и культурной жизни. В 1978 году по инициативе короля Испании Хуана Карлоса I, взошедшего на престол после кончины Франсиско Франко, был принят закон о политической реформе Испании, положивший конец системе франкизма. Принятие новой Конституции способствовало восстановлению демократии в стране.

В 1990 году министерство культуры Испании утвердило на руководящую должность Национального театра танца испанского танцовщика и хорео-

¹⁸³ Графика иероглифов отсылает нас к концепции физического театра Антонена Арто, где иероглиф: объединяющий различные выразительные средства — «выводит на сцену» символ. <...> Иероглиф — язык, способный выразить архетипическое содержание. <...> Иероглиф принадлежит миру сущностному и отражает высшую реальность, а не обыденность. <...> Иероглиф — универсальное понятие, характеризующее все внешнее проявления театрального языка, что говорит о нерасчлененности этого понятия на отдельные выразительные средства. <...> Иероглиф — «условная образная пластическая партитура, о которой театр договаривается со зрителем». [См.: Максимов В.И. Век Антонена Арто. СПб.: Лики России, 2005. С. 323–325].

графа Начо Дуато. Инициатором назначения Дуато был руководитель Национального института театрального искусства и музыки Адольфо Марсилиач. Одновременно с Мадридом, поступило предложение из Берлина о руководстве Staatsballett Berlin, но Дуато отказался.

С художественной точки зрения до прихода Дуато у Национального театра танца не было своего «лица», также компания не имела концепции творческого развития. С административной точки зрения, не существовало регулярной программы, в результате чего компания переживала серьезный экономический кризис.

С приходом Дуато на руководящую должность начался новый этап истории этого театра. Он полностью поменял репертуар, наотрез отказавшись от классических балетов. Он возобновил в Мадрид все свои старые работы, создал много новых, и регулярно приглашал на постановку балетов коллег — Матса Эка, Иржи Килиана, Уильяма Форсайта. Дуато вспоминал, что, будучи на посту директора много раз подвергался критике, о чем он неоднократно упоминает в своей книге¹⁸⁴. Его ругали за уничтожение классического репертуара. Но Дуато тогда видел главную цель в необходимости создать такое направление танца, которое могло бы быть идентифицировано и как современное и как испанское. Его упрекали также в том, что Национальный театр танца стал авторской компанией. Дуато очевидно следовал за опытом своих коллег — хореографов, стоявших во главе мировых танцевальных компаний: Нидерландский театр танца (Иржи Килиан), Франкфуртский балет (Уильям Форсайт), Танцевальный центр Алвина Эйли, Кульберг-балет (Матс Эк), Batsheva Dance Company (Охад Нахарин), Балет XX века (Морис Бежар), и т. д. Хотя Дуато никогда не был главным действующим лицом в своих спектаклях, он понимал, что вызывал к себе интерес и внимание общественности каждый раз, когда выходил на сцену. «Может быть, именно поэтому я больше не стал танцевать, даже в некотором роде, против своей воли, и закончил свою карьеру

¹⁸⁴ См.: *Duato N. El placer de la danza*. Madrid : SINTESIS, 2005. 142 p.

исполнителя слишком рано»¹⁸⁵, — писал Дуато.

Первые несколько лет Дуато на посту директора были очень напряженными. После вступления в должность он оказался в довольно тяжелых отношениях с артистами, теми, кто пользовался фиксированным контрактом трудовой выслуги до 65 лет. Ему было трудно установить контакт с танцовщиками, которых заботили больше их контракты, чем сам танец. Но спустя годы, многие из тех, кто бастовал и способствовал его уходу, по-прежнему работают в компании и даже стали частью художественного и административного управления.

Несмотря на проблемы, существовавшие внутри труппы, компания достигла больших успехов. Следствием этого можно считать увеличение количества спектаклей: вместо тридцати представлений в год до свыше восьмидесяти. Труппу стали приглашать на зарубежные гастроли и фестивали. Сформировалась своя верная аудитория, следившая за премьерами каждый сезон.

Подобно тому, как Иржи Килиан создал в Гааге Нидерландский театр танца II, в октябре 1999 года Начо Дуато в Мадриде создал Национальный театр танца II (CND II) с целью подготовки будущих танцовщиков для основной труппы. Впоследствии CND II стала опытной и динамично развивающейся компанией, которая так же, как CND, гастролеровала во многих странах.

Дуато так вспоминал о работе в CND: «Сейчас в Мадриде с каждым годом все больше чувствую себя испанцем, жителем Мадрида. Когда ты руководишь национальной труппой Испании, то гастроллируя в разных странах, чувствуешь себя послом мира, передающим посредством танца гордость за свою страну. Хотя в самих спектаклях я не иду на осознанное выражение национальных испанских черт, если это проявляется, то подсознательно. Испанские ассоциации сейчас расширяются, раньше они ограничивались корридой, Лоркой и фламенко»¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Там же. Р. 64.

¹⁸⁶ Федоренко Е. Начо Дуато: Танец больше похож на поэзию, чем на прозу или роман // Культура: Еженедельная газета интеллигенции. 2009. 30 июля–5 августа. № 29. С. 12.

Театр одного хореографа, подобно тому, каким был Национальный театр танца во время правления Дуато, диктовал свои условия. Использовался принцип проката спектаклей, при котором балет проходит подряд определенное количество раз и уступает место новому. Подобные театры гораздо более мобильны и живут более интенсивной жизнью. Они имеют гораздо больше прав на эксперимент и, соответственно, на неудачу. Плодовитость, творческая неутомимость — главные принципы работы¹⁸⁷.

За период руководства CND Дуато создал более сорока хореографических работ, начав свой путь с балета «Concierto Madrigal» («Мадригал») на музыку Хоакина Родригеса. Многие его балеты вошли в репертуар престижных танцевальных компаний мира¹⁸⁸. Завершил работу в Мадриде он весьма символично. Он поставил балет «Jardín Infinito» («Бесконечный сад»)¹⁸⁹ на музыку Педро Алькальде и Серхио Кабальеро с использованием «Священных гимнов» композитора А. Шнитке, фрагментов произведений П.И. Чайковского, живого русского слова в качестве интонационно-музыкального рисунка, а также звуки природы. Это балет — посвящение А. Чехову в честь 150-летия со дня рождения. Таким образом, Дуато, с одной стороны, провел параллель со своей первой постановкой «Огражденный сад» и при этом создал своеобразный «мостик» в будущее, где его ожидала работа в России, в Михайловском театре.

На протяжении двадцати лет руководства Национальным театром танца Испании, Дуато регулярно сталкивался с многочисленными проблемами экономического характера, а также подчас непониманием его эстетики и стилем художественного руководства. В 2010 году Начо Дуато был вынужден покинуть свой пост. По завершению работы Дуато в Национальном театре танца

¹⁸⁷ См.: *Скляревская И.Р.* Михайловский театр. Итоги года // Петербургский театральный журнал. 2012. № 1. С. 163.

¹⁸⁸ См.: Приложение А.

¹⁸⁹ Подробнее об этом балете См.: *Приезжева Е.С.* Деконструкция художественного мира русской литературы в хореографии: на примере балета Н. Дуато «Бесконечный сад» // Научный журнал МГУ. Теория и история искусства. Выпуск ½. М.: БОС. 2024. С. 292–308.

Испании можно с уверенностью говорить о том, что к этому времени окончательно сформировался художественный стиль Начо Дуато. Именно благодаря балетам, созданным в тот период, Дуато стал известным хореографом, мастером одноактного бессюжетного балета.

2.4. Развитие бессюжетных форм хореографических композиций в творчестве зрелого Начо Дуато¹⁹⁰

Бессюжетные постановки Начо Дуато можно условно разделить на несколько тематических групп:

Первая группа балетов вдохновлена его родной *средиземноморской природой*, ее жителями, а также особенностями других народных культур. В таких балетах преобладают природно–растительные и фольклорные мотивы. К первой группе можно отнести следующие балеты: «Jardí Tancat» («Огражденный сад»), «Sinfonía India» («Индийская симфония»), «Arenal» («Песчаный»), «Cor perdut» («Потерянное сердце»), «Na Floresta» («В лесу»), «Por Vos Muero» («За вас приемлю смерть») и другие.

Вторая группа балетов характеризуется большей *абстрактностью*. В них присутствует философские размышления об общечеловеческих темах и ценностях: жизни, смерти, любви, гармонии, свете, тьме, тишине, пустоте, невидимом и т. п. Среди этих балетов выделяются: «Without words» («Без слов»), «Remanso» («Ремансо»), «Multiplicity. Forms of Silence and Emptiness» («Многогранность. Формы тишины и пустоты»), «Nunc Dimittis» («Ныне отпускаеши»), «Prelude» («Прелюдия»), «Invisible» («Невидимое»), «Static Time» («Статичное время») и другие.

Третья группа обладает *остросоциальной* направленностью и представлена балетами «Herrumbre» («Ржавчина»), «White Darkness» («Белая тьма»), «Castrati» («Кастраты»), «Erde» («Земля») и другие.

¹⁹⁰ В данном параграфе проанализированы отдельные балеты Начо Дуато (в хронологической последовательности с 1990 г.), впоследствии перенесенные на российскую сцену и отражающие его творческое мировоззрение и хореографический язык.

Представим анализ балетов, принадлежащих руке зрелого Дуато–художника. Возглавив в 1990 году Национальный театр танца в Мадриде Дуато продолжил сотрудничество с Нидерландским театром танца, а также со множеством мировых танцевальных компаний. Одним из этапных балетов Дуато станет «Na Floresta».

«Na Floresta» (с порт. «В лесу») — одноактный балет на музыку Эйтора Вилла–Лобоса и Вагнера Тисо, поставленный Начо Дуато в 1990 году в Гааге, для Нидерландского театра танца¹⁹¹.

«Na Floresta» в переводе с португальского означает «в лесу». В этом балете хореограф решил рассказать о судьбе амазонской сельвы в Бразилии, где местные широколиственные леса систематично вырубались и сжигались людьми для своих сельскохозяйственных угодий. Несмотря на столь четко сформулированную постановщиком тему в программке к спектаклю, иллюстративность и конкретика отсутствуют. Танец передает восхищение человека от великолепия природы, с которой он неразрывно связан. Музыкальной основой была избрана работа бразильского композитора Эйтора Вилла–Лобоса, использовавшего аутентичные инструменты бразильских аборигенов и включившего фрагменты трех песен на португальском языке: одна — посвящена луне, вторая — деревьям, третья воспеваает птиц. Помимо этого, использованы записанные звуки тропических животных. Музыкальная партитура балета аранжирована Вагнером Тисо.

Декорационный фон балета изображает размытые очертания тропических зарослей, намеченные сценографом Вальтером Ноббе. Световая партитура Николаса Фиштеля воссоздает атмосферу то полумрака, то залитых светом джунглей. Костюмы танцовщиков, придуманные Дуато, минималистичны, без лишних аксессуаров. У мужчин — черные приталенные рубашки

¹⁹¹ Мировая премьера состоялась 15 февраля 1990 г. Премьера в России состоялась 24 июля 2009 г. в Московском академическом Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича–Данченко. В репертуар Михайловского театра балет вошел 23 мая 2013 г.

и брюки. Женщины одеты в шелковые струящиеся платья пастельных тонов.

В спектакле задействовано десять танцовщиков: пять мужчин и пять женщин. Герои «Na floresta» — абстрактные персонажи, но заявленная тема балета представляет зрителю ассоциативный ряд с животными и растениями, выраженными исключительно с помощью позировок. Таким образом, в этом балете Дуато подтверждает, что он владеет символикой поз и жеста, не отдельно, а внутри движения. В свою очередь, пластический лейтмотив танцовщиков прослеживается в поддержках с пролетами через всю сцену, прыжках, внезапных остановках, в неуловимой смене ритмов. Спецификой композиции становится намек хореографа на форму *Pas de dix*, которая при этом постоянно трансформируется, в зависимости от количества танцовщиков. Начинается балет с *entré* с десятью участниками. И далее показан калейдоскоп хореографических форм, когда ансамбли стремительно превращаются то в соло, то в дуэты или квартеты. Их перемещения по сцене непредсказуемы.

В рецензиях на премьеру в России критики отмечали: «Жизнь эта быстра и плавна — движения “выстреливают” мгновенно, но каждое из них, заканчиваясь, не прерывает общий поток текста»¹⁹². Ощущается единение человека со стихией: «легкий бег оказывается порывом ветра, руки превращаются во вьющиеся лианы, а тела — в причудливые стебли цветов. Состояния природы меняются стремительно»¹⁹³. В балете Дуато важно «переживание дикой естественности, ощущение космической природной музыки, которое, подсознательно, возникает у человека в лесу»¹⁹⁴.

В балете «Na Floresta» важна не история и не метафора, а настроение и атмосфера. Формально балет посвящен красоте амазонской сельвы, но фактически — это гимн жизни, воспетой через единение природы и человека.

¹⁹² Гордеева А.А. Слово для леса и мира — одно / А.А. Гордеева. — Текст : электронный // Время новостей : [интернет-платформа]. — 2009. — 27 июля. — URL: http://www.smotr.ru/2008/2008_std_xx.htm (дата обращения: 06.12.2022).

¹⁹³ Федоренко Е. Плоть и кровь балетных мифов // Культура: Еженедельная газета интеллигенции. 2009. 30 июля–5 августа. № 29. С. 1.

¹⁹⁴ Крылова М.И. Загадка для Фрейда // Новые известия. 2009. 27 июля. № 129 (2722). С. 4.

«Duende» («Дуэнде») — одноактный балет на музыку Клода Дебюсси, поставленный Начо Дуато в 1991 году для Нидерландского театра танца¹⁹⁵.

Слово «дуэнде» многозначно. В испанском фольклоре — это сверхъестественные существа: духи или эльфы, которые убирают разбросанные игрушки, пока дети спят. Этим именем иногда также называют маленьких непослушных детей. С другой стороны, «дуэнде» можно перевести и как «шарм», «очарование», «магия». Про лучших исполнителей фламенко в Испании говорят, что в их танце есть «дуэнде». Применяется слово и как синоним сценической страсти и харизмы.

Использованная в балете импрессионистская музыка Клода Дебюсси состоит из нескольких композиций: первая часть сонаты для флейты, альты и арфы; «Сиринкс» для флейты соло; финал сонаты для флейты, альты и арфы; «Танец священный и танец мирской» для арфы и струнных. Для каждой из них хореограф вновь предлагает разнообразие хореографических форм, где соло и дуэты стремительно сменяют друг друга. Среди них особо выделяется дуэт на программную музыку «Сиринкс», отсылающий нас к древнегреческому мифу о Пане — боге лесов и дикой природы, полюбившему нимфу по имени Сиринкс. Не отвечая ему взаимностью, она бросилась бежать, но путь преградила река. Тогда нимфа воззвала о помощи к речному богу, и тот обратил ее в тростник. Охваченный страстью Пан срезал тростник, полагая, что Сиринкс скрылась внутри нее, но там уже никого не было. И тогда Пан понял, что возлюбленная погибла от его руки. Он собрал куски тростника, принялся целовать их, согревая дыханием — и полились божественные звуки. С тех пор Пан играл на созданном им инструменте, известном под названием флейта Пана или сиринкс¹⁹⁶. Таков античный миф. Но хореография Дуато не дублирует музыкальные образы, задуманные композитором. Он ставит дуэт как миниатюру, на

¹⁹⁵ Премьера в России состоялась 15 марта 2011 г. в Михайловском театре.

¹⁹⁶ Клод Дебюсси «Сиринкс» // Музыкальные сезоны : [интернет-портал]. — URL: <https://musicseasons.org/klod-debyussi-sirinks/> (дата обращения: 17.09.2022). — Текст : электронный.

обобщенно античный сюжет, создавая лишь ассоциации и пластические намеки.

В постановке Дуато на музыку Дебюсси возникают не люди, отношения или события¹⁹⁷. Хореография орнаментальна. В балете отсутствует рефлексия, но есть сиюминутная природная изменчивость, игра стихий. Начо Дуато в этой постановке предстает хореографом–импрессионистом.

В балете «Дуэнде» танцевальный стиль испанского хореографа отражен в полной мере: умелое сочетание музыкальных картин природы и утонченного пластического сплетения тел танцовщиков. Неприхотливое сценическое оформление Вальтера Ноббе, простые костюмы цвета индиго Сьюзан Унгер и мистическое освещение Николаса Фиштеля, — все это удивительным образом погружает зрителя в некий иррациональный мир, населенный волшебными существами. Двенадцать танцовщиков и танцовщиц, задействованных в балете, становятся не то нимфами, не то эльфами. Их пластика строится на играх с симметрией. Движения–волны с элементами акробатики и вовсе ассоциируются с чем–то языческим. Балетовед Игорь Васильевич Ступников писал: «Текучая кантилена музыки, непрерывно сменяющие друг друга дуэты, трио, соло, ансамбли создают мотив вечного движения, утверждающего красоту и силу жизни»¹⁹⁸.

«Por Vos Muero» (с исп. «За вас приемлю смерть») — одноактный двадцатипяти минутный балет на старинную испанскую музыку¹⁹⁹ XV–XVI веков был поставлен в 1996 году для Национального театра танца в Мадриде²⁰⁰.

¹⁹⁷ См.: Балет «Дуэнде» // Светский Петербург : [официальный сайт]. — URL: <http://www.svetskyspb.ru/afisha/event/219/> (дата обращения: 10.06.2023). — Текст : электронный.

¹⁹⁸ Ступников И.В. Испанский триптих // Санкт–Петербургские ведомости. 2011. 22 марта. № 49 (4825). С. 4.

¹⁹⁹ Музыкальная основа балета состоит из отдельных фрагментов произведений композиторов: Луиса Венегас де Хенестроса, Педро Герреро, Диего Ортиса, Антонио Мартини–Коль, Хуана Васкеса, Кристоаль де Моралеса, Матеу Флеча.

²⁰⁰ Премьера в России состоялась 27 мая 2011 г. в Московском академическом Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича–Данченко.

Название балета происходит от последней строки сонета²⁰¹ испанского поэта эпохи Возрождения Гарсиласо де ла Вега²⁰²: «Лишь вами осенен мой каждый миг: / Рожденный ради вас, живущий вами, / Я из-за вас приму — приемлю! — смерть»²⁰³.

Балет идет под фонограмму, записанную оркестром Королевской капеллы Каталонии под управлением Жорди Савалла²⁰⁴, знаменитого виртуоза виолы да гамба²⁰⁵. Мелодии старинных инструментов, в том числе виуэлы²⁰⁶, чередуются с голосом Мигеля Босе²⁰⁷, декламирующим цитаты из упомянутого выше сонета Гарсиласо де ла Вега о терзающем душу томлении и о неразделенной любви.

Метафорическую образность музыки и слов Дуато перевел в многозначный пластический эквивалент. В XV и XVI веках танец был важной частью испанского быта и отражал культуру своего времени. Он мог поведать о характере, образе жизни, месте человека в социальной иерархии. Поэтому, с одной стороны, балет «За вас приемлю смерть» — дань уважения той основополагающей роли, которую танец играл в обществе прошлого. С другой стороны, для хореографа было важно выразить не столько историческую действительность Испании эпохи Возрождения, сколько рефлексия, спектр чувств и переживаний, играя на контрастах эмоционального накала влюбленного человека. Балет Дуато обобщенно повествует о любви и страсти в их многочисленных

²⁰¹ Имеется ввиду: «Soneto V»: «Escrito está en mi alma vuestro gesto»; («Сонет 5»: «Ваш взор вчekanен в сердце мне, сеньора»).

²⁰² де ла Вега, Гарсиласо (исп. de la Vega, Garcilaso) (1501–1536) — испанский поэт.

²⁰³ Перевод на русский язык: С. Гончаренко.

Оригинальный текст на испанском языке: «Cuanto tengo confieso yo deberos / por vos nasci por vos tengo vida / por vos he de morir y por vos muero».

²⁰⁴ Саваль, Жорди (кат. Savall i Bernadet, Jordi) (1941) — гамбист, дирижер, специализируется на записях старинной музыки разных эпох и стилей.

²⁰⁵ Виола да гамба (итал. viola da gamba) — старинный струнный смычковый инструмент семейства виол, близкий по размеру и диапазону современной виолончели.

²⁰⁶ Виуэла (исп. vihuela) — старинный струнный щипковый инструмент семейства виол, распространённый в Испании в XV–XVI веках. Виуэла XVI века по форме похожа на гитару, а по настройке близка лютне.

²⁰⁷ Гонсалес Босе, Луис Мигель (исп. González Bosé, Luis Miguel) (1956) — испанский актер и певец.

проявлениях. Критик Татьяна Анатольевна Кузнецова отмечала: «Этот признанный шедевр предстает таким, каким его придумал Начо Дуато: сладостной мечтой о “Золотом веке” Испании — эпохе, когда церемонная куртуазность возводила любовь в ранг почти религиозного ритуала, а кавалеры, владея пером так же виртуозно, как шпагой, посвящали своим дамам канцоны»²⁰⁸.

Сценография²⁰⁹ спектакля минималистична и представляет собой черное пространство с красным драпированным задником и активными световыми лучами²¹⁰, ниспадающими с колосников на попеременно движущихся артистов.

Балет имеет кольцевую композицию, он начинается и заканчивается ансамблевым танцем 12 танцовщиков, поочередно образующих пары (мужчин и женщин). Дуато вновь использует свойственный ему формообразующий прием, заключающийся в переплетении различных танцевальных комбинаций внутри группы танцовщиков, где соло, дуэты, трио и ансамбли плавно и непрерывно перетекают друг в друга, как внутри одного музыкального номера, так и на протяжении всего спектакля.

Участники танцевального пролога и эпилога облачены в телесное трико. В начале балета символика телесного цвета отсылает зрителя к первоизданной человеческой природе, началу жизненного пути, в финале — к теме смерти и вечной любви.

Хореографическая структура центральной части балета основана на музыкальной драматургии, организованной самим Дуато, и представляет собой череду контрастных эпизодов: возвышенных и шутливых, торжественных и ироничных, исповедальных и элегичных. В веренице изысканной музыкально-танцевальной мозаики дан намек на старинные придворные танцы: па-

²⁰⁸ Кузнецова Т.А. Блаженство без сюжета // Коммерсантъ. 2011. 31 мая. № 96. С. 15.

²⁰⁹ Сценография и костюмы разработаны Начо Дуато при поддержке Исмаэля Аснара (Ismael Aznar).

²¹⁰ Световая партитура: Николас Фиштель (Nicolas Fischtel).

вану, гальярду, сарабанду. Шахматные перестроения групп танцовщиков выстроены по принципу музыкального канона, в которых широкие амплитудные танцевальные комбинации пронизаны россыпью мельчайших телесных импульсов. Безымянные персонажи балета живут и умирают, любят и страдают в безостановочном потоке гармоничных движений, поставленных преимущественно в стилистике танца модерн. Для хореографа подобный синтез есть путеводная нить между историческим прошлым Испании и ее настоящим.

Костюмы центральной части балета, также минималистичны и символичны, отдаленно напоминают исторические одеяния: благородный черный и синий бархат, у дам — пышные, облегченные платья с корсетами, у кавалеров — стилизованные колеты с короткими шортами. Приметами ушедшей эпохи в балете стали карнавальные маски смерти в руках девушек и кадильницы, источающие настоящий фимиам — у юношей.

«Por vos muero» («За вас приемлю смерть») — балет-посвящение Золотому веку испанской культуры, своеобразный взгляд из бесконечной вечности в современность, где, как и несколько столетий назад хрупкая мимолетность любви способна была раскрыть истинную человеческую природу.

«Remanso»²¹¹ («Ремансо») (анаграмма слова romance — романтика) — бессюжетный пятнадцатиминутный балет в исполнении трех танцовщиков по мотивам поэзии Гарсиа Лорки на фортепианную музыку Энрико Гранадоса, поставлен в 1997 году специально для Владимира Малахова, Пэрриша Мэйнарда и Десмонда Ричардсона, которые тогда выступали в Американском балетном театре.

Балет лишен сюжета, однако в нем прослеживается внутренняя хореографическая драматургия, основанная на музыкальной драматургии, с *entré*, *adagio*, вариациями и двусоставной кодой. Постановку можно разделить на семь частей. Первые три части — отдельные крупные сольные *entré* трех тан-

²¹¹ Дословный перевод слова «Remanso» с испанского — «Затонувшая заводь».

цовщиков. Четвертая — это своеобразное *adagio* второго и третьего танцовщиков. Пятая часть — вариационное *andante* второго танцовщика. Шестая и седьмая части — развернутые по времени трио, которые можно условно считать первой и второй частью коды.

Несмотря на то, что балет был создан на конкретных танцовщиков, в нем нет заранее определенных образов, поскольку каждый артист подчиняет роль своей индивидуальности.

Сценография, созданная хореографом минималистична и абстрактна. На черном планшете сцены фигурирует только большой белый квадрат (примерно 3х3 метра), расположенный по центру сцены и имеющий функцию ширмы. Во время сольных частей, остальные танцовщики находятся за ней. Костюмы — одинаковые, трико с шортами благородного изумрудного цвета.

В балете присутствует единственный бутафорный элемент — «красный цветок, олицетворяющий любовь»²¹². Цветок появляется в начале балета и потом оказывается в руках у каждого из танцовщиков. Ирония и юношеская невинность, обаятельное хулиганство и соперничество — все это есть в маленьком балете «Remanso».

Творческий метод, пластический стиль, художественные предпочтения Начо Дуато, принесшие ему мировую славу, отразили название одного из его следующих сочинений — «Без слов».

«Without words» (с англ. «Без слов») — одноактный балет на музыку Франца Шуберта — создан Начо Дуато для Американского театра балета в 1998 году²¹³.

Балет назван так потому, что в его основе лежат шесть песен австрийского романтика, переложенные для виолончели и фортепиано²¹⁴. Мелодии,

²¹² Аловерт Н. Приветствуем королей танца / Н. Аловерт. — Текст : электронный // Russian Bazaar : [электронный журнал]. — 2010. — № 5 (720). — URL: <http://russian-bazaar.com/ru/content/30427.htm> (дата обращения: 12.05.2020).

²¹³ Премьера в России состоялась 15 марта 2011 г. в Михайловском театре.

²¹⁴ При анализе балета «Без слов» возникает аналогия с «Песнями без слов» — новым жанром, созданным Ф. Мендельсоном для фортепиано. Композитор добивался, чтобы

исполненные «без слов», утрачивают конкретность поэтических текстов. Также еще и потому, что ни инструментальная музыка композитора, ни пластика танца не нуждаются в вербализации.

Спектакль составлен из череды перетекающих друг в друга танцевальных номеров. Восемь танцовщиков и танцовщиц предстают в различных хореографических формах: сольные фрагменты, дуэты, трио, групповые танцы. Кульминационными моментами становились «дуэты, наполненные кантиленой хореографических фраз»²¹⁵. Хореографическая лексика Дуато в балете «Без слов» является отражением его постановочных приемов и выражена в бесконечном потоке движений, переплетении позировок, в воздушных подержках, стремительных пробежках через сцену, а также в пластике, не ограниченной условностями академической балетной сцены.

Сценическое оформление Дуато решено как темное экзистенциальное пространство. Костюмы минималистичны, все танцовщики облачены в трико телесного цвета. Сценография представляет собой проекции фотографий в правой части сцены. Спектакль идет как бы в двух измерениях. Медленно меняющиеся фотографии фиксируют эпизоды танца, создавая контраст статики и динамики. «Крупные планы деликатно обнажают скрытую психологическую подоплеку танца, а художественная определенность фотографий создает параллельный танцу пласт, в котором время течет иначе»²¹⁶.

Начо Дуато позиционирует свой спектакль как танцевальный рассказ об универсальном жизненном цикле, поданный во всей своей спонтанности, прямолинейно. Но при этом опорные программные мотивы не единственно возможны. Путем абстрагирования можно самостоятельно погрузиться в пучину

инструмент «пел», передавал чувства, что существенно отличало новый подход от современных ему фортепианных произведений с их ориентиром на техническую виртуозность. Композитор создавал небольшие фортепианные миниатюры, в которых выделялась певучая мелодия — своеобразная «вокализация» фортепианной музыки.

²¹⁵ *Ступников И.В.* Испанский триптих // Санкт-Петербургские ведомости. 2011. 22 марта. № 49 (4825). С. 4.

²¹⁶ *Скляревская И.Р.* Трудности акклиматизации / И.Р. Скляревская. — Текст : электронный // Фонтанка. Ру : [интернет-газета]. — 2011. — 19 марта. — URL: <http://www.fontanka.ru/2011/03/19/016/> (дата обращения: 21.03.2022).

его танцевального языка и определить лично для себя, о чем же повествует этот балет. Может быть, о любви и смерти. Или о страстях и смирении. А может быть, о вечном поиске истины. Переплетение звука и движения могут давать импульс любым ассоциациям, задача хореографа лишь предоставить такое пространство для фантазии.

«White Darkness» (с англ. «Белая тьма») — одноактный балет, музыкальной основой которого стали минималистские мелодии Карла Дженкинса: Струнный квартет № 2 и «Песни прибежища» из проекта «Adiemus». Мировая премьера состоялась 16 ноября 2001 года в Национальном театре танца в Мадриде. В Михайловском театре — 2 мая 2014 года.

В спектакле «Белая тьма» Дуато делится семейной трагедией: 29-летняя сестра хореографа погибла от передозировки наркотиков. Хореограф поднимает остросоциальную тему, чтобы показать, что в танцевальном театре возможно говорить со зрителями об актуальных вопросах современности, в данном случае о смертельной опасности токсичных веществ.

Комментируя выбор темы, Дуато отмечал: «Меня иногда спрашивают, может ли балет быть искусством остросоциальным, или он существует вне каких-либо общественных тенденций. Я стремлюсь выражать через танец все, что я вижу вокруг. Это могут быть размышления о социуме или о вневременных вещах, таких, как природа, любовь или смерть. Я прочувствовал, насколько это печально, когда молодые люди позволяют наркотикам ломать свои жизни и отправляются в темный мир — настолько темный, что выхода из него нет. И я считаю важным говорить об этом, как и о многом другом, но стараюсь быть вне каких-либо трендов»²¹⁷.

Действующие лица немногочисленны. Главная героиня — молодая женщина, воплощающая образ сестры Дуато. Хореограф будто «проникает» в за-

²¹⁷ Балет «Белая тьма» // Михайловский театр : [официальный сайт]. — URL: https://mikhailovsky.ru/press/news/white_darkness_2_3_4_20_may/ (дата обращения: 15.12.2022).

темненное наркотиками сознание героини и переводит видения в танцевальные образы. Рядом — ее искуситель-наркодиллер, вводящий в состояние пагубной зависимости, и безликая группа, олицетворяющая то ли таких же наркоманов, то ли образ угнетенности в целом.

Художник по костюмам Лурдес Фриас из всех танцовщиков выделила цветом только главную героиню, облаченную в длинное шелковое платье без рукавов темно-малинового цвета, все остальные одеты в черное трико. Проста и минималистична сценография Джаффара Чалаби: черная сцена с черным полотном на заднике. В определенные моменты это полотно то расширяется, то сужается, будто это зрачки одурманенной героини.

Поначалу все танцовщики пребывают в состоянии «неги», их пластика плавная, гибкая и спокойная, но позже становится все более конвульсивной и нервной, выражающей судорожную «ломку» и превращаясь в итоге в пляску смерти для каждого заложника белого порошка. «За тридцать минут героиня проходит девять кругов танцевального ада, путешествуя из одной галлюцинации в другую. Четыре пары транслируют ее ощущения, воплощая неизбежно подступающую к ней тьму»²¹⁸.

Главный художественный образ — белый порошок, которым танцовщики забавляются, перебрасывая друг другу. В конце спектакля героиня буквально тонет в обильно льющемся с колосников потоке этой смертельной «белой тьмы».

Танец Дуато — язык человеческих чувств, переведенный на язык модерна, балансирующий на грани с неоклассикой. Обобщенность и многозначность хореографического языка требует особых законов отображения действительности, состоящих из поэтической условности хореографических образов. В подавляющем большинстве своих балетов Дуато формирует единую пластическую «историю», пронизанную множеством ассоциаций, в которой даже паузы между частями наполнены смыслом.

²¹⁸ Федорченко О.А. Страстный порошок // Коммерсантъ. 2014. 7 мая. № 77. С. 6.

Хореография Дуато метафорична. Его хореографическое мышление состоит в интерпретации впечатлений от определенных жизненных ситуаций посредством условного пластического языка. В балетах Дуато точная формулировка замысла исключена, поскольку она носит визуально–эмоциональный характер. Хореограф повествует о своем замысле на ассоциативном, образном уровне. «Я больше верю в абстрактные балеты, нежели в балеты с историями и определенными героями. Мне вообще сложно следовать какому–то сюжету, рассказывать истории средствами танца. Я предпочитаю уловить дух автора, а потом в свободном полете создавать что–то свое. Мне кажется, что танец больше похож на музыку и поэзию, чем на прозу или роман»²¹⁹, — отмечал Дуато.

Замысел произведения возникает под влиянием различных импульсов, стимулов. Музыка для Начо Дуато — главный источник вдохновения. Музыка диктует не только форму танца, но его стиль и настроение. «Каждая нота имеет определенную форму, цвет, определенный вес и даже запах. Я слушаю музыку снова и снова, я погружаюсь в ее текстуру, изучаю ее исторические документы. Работаю не только инстинктивно»²²⁰. При такой творческой работе хореограф становится сотворцом композитора, сочиняющим собственное, неповторимое хореографическое произведение на основе авторского музыкального сочинения. Дуато, отталкиваясь от естества музыкального ритма, создает свое свободное и самостоятельное ритмическое пространство.

Рассматривая творческий метод Дуато через призму классификации, созданной Ф.В. Лопуховым²²¹, можно сделать вывод, что его хореографические произведения созданы именно «в музыку». Через движения и их композицию хореограф абсолютно точно передает мелодическую линию, каждая хореографическая фраза точно сопрягается с музыкальной фразой. Подтверждение

²¹⁹ Федоренко Е. Начо Дуато: Танец больше похож на поэзию, чем на прозу или роман // Культура: Еженедельная газета интеллигенции. 2009. 30 июля–5 августа. № 29. С. 12.

²²⁰ Duato N. El placer de la danza. Madrid : SINTESIS, 2005. P. 59.

²²¹ Лопухов Ф.В. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. С. 112.

этому мы находим уже в приведенном анализе дебютного балета Дуато: «Огражденный сад» («Jardí Tancat»).

В подавляющем большинстве работ Дуато использует музыку, не предназначенную для танца. Иногда Дуато удается поработать с композиторами лично, что позволяет ему самостоятельно конструировать балет. Но, как правило, он использует уже написанную музыку. При выборе музыкальной основы для своего будущего балета он опирается, прежде всего, на те эмоции, которые у него возникают в момент прослушивания, а его творческое чутье помогает в этом выборе. Хореография Дуато всегда идет от музыки.

Другой, не менее важный источник вдохновения Дуато — его танцовщики. Дуато не стремится подавить их индивидуальность²²², для него важно, чтобы исполнители были восприимчивыми и открытыми для любой подсказки хореографа, в любой ситуации, которая возникает в процессе достижения общей цели. При этом, группа танцовщиков в его бессюжетных балетах — это не кордебалет в привычном понимании. В постановках Дуато на сцене находятся обычно не более 10–16 человек, и, исполняя движения, они не являются фоном. Такая группа как выразительное средство может быть сравнена с оркестром, где каждый инструмент имеет свою партию.

Танцовщики дуатовских постановок обучены классической технике. Без нее невозможно было бы исполнить его хореографию с необходимой выразительностью, силой и красотой. Размышляя о танцовщиках своих балетов, Дуато писал: «Танец — это не просто физическая деятельность, но, напротив, чрезвычайно интеллектуальное искусство. Человек не может игнорировать мир, окружающий его, проблемы его современников, планету, где он живет. Как гражданин мира, танцовщик, должен открываться для окружающего мира, как губка впитывать в себя все внешние стимулы, чтобы позже можно было бы использовать весь этот багаж на сцене»²²³.

²²² См.: Козлова К.А. Интервью с Начо Дуато. 27 декабря 2013. Из неопубликованных материалов. [См.: Приложение В].

²²³ *Duato N. El placer de la danza. Madrid : SINTESIS, 2005. P. 49–50.*

Дуато как хореограф и как «гражданин мира» вдохновляется различными визуальными импульсами, взятыми из живописи, скульптуры, архитектуры, кино, предметов обывденной жизни, разных мировых культур. Все это способно затронуть восприятие и воздействовать на его сочинения. Живопись влияет на него своими сильными, разными, яркими цветами, светом, пропорциями, ритмом, позициями и формами человеческого тела в пространстве. Литература, особенно поэзия, является неисчерпаемым источником вдохновения и, кроме того, это исключительное средство, чтобы еще глубже погрузиться в мир музыки композитора или темы балета²²⁴.

Произведения малой формы подтверждают одаренность Дуато в изобретательном комбинационном и композиционном мышлении, как в отдельных движениях, так и рисунках. Он часто обращается к характерному для него приему переплетения различных танцевальных комбинаций внутри нескольких пар танцовщиков, где ансамбли, трио, дуэты перетекают один в другой.

Постановки Начо Дуато имеют, прежде всего, коммуникативную функцию и направлены на раскрытие и передачу определенной идеи, некоего сообщения, которое он хочет донести до зрителя. Хореография Дуато современна в том смысле, что он старается общаться со зрителями на языковых кодах сегодняшнего человека. Беря за основу актуальную проблему современности, Дуато не иллюстрирует затронутую проблему или ситуацию, но выражает ее авторскими, эмоционально окрашенными и живущими в музыке пластическими формами. В хореографии Начо Дуато нет искусственности, она является отражением его человеческого бытия. Многие балеты испанского периода Дуато вошли в репертуар престижных танцевальных компаний мира²²⁵ и прошли испытание временем. Возможно, именно потому, что истинная художественная работа находится всегда за рамками времени и моды.

Длительность большинства произведений Дуато обычно не превышает 30 минут. Все это свидетельствует о приоритете для хореографа малых форм

²²⁴ Например, балет Дуато «Remanso», поставленный по мотивам поэзии Г. Лорки.

²²⁵ См.: Приложение Б.

балетного спектакля.

2.5. Приоритет малых форм в первом «русском» периоде Начо Дуато в Михайловском театре²²⁶ (2011–2013)²²⁷

Весной 2010 года Начо Дуато отпраздновал двадцатилетие своей творческой деятельности в Национальном театре танца. А в июле того же года он покинул руководящий пост.

Генеральный директор Михайловского театра Владимир Кехман предложил Начо Дуато должность художественного руководителя балетной труппы театра, и, после длительных переговоров, контракт был подписан.

Таким образом, с 1 января 2011 года начался новый этап в творческой жизни Начо Дуато, который впоследствии можно назвать «русским» периодом. Ажиотаж, возникший вокруг появления Начо Дуато в Санкт–Петербурге был объясним и оправдан: ведь впервые за последние сто лет отечественную балетную труппу возглавил иностранный хореограф, продолжив этим традицию, прервавшуюся с увольнением М. Петипа.

В период своего официального руководства, с января 2011 по декабрь 2013 года, в Михайловском театре Дуато создал в общей сложности одиннадцать балетов. Пять оригинальных: «Nunc Dimittis» («Ныне отпускаеши») на музыку А. Пярта и Д. Азагра, «Prelude» («Прелюдия») на музыку Г.Ф. Генделя, Л. Ван Бетховена и Б. Бриттена, «Спящая красавица» на музыку П.И. Чайковского, «Invisible» («Невидимое») на музыку А. Пануфника, «Щелкунчик» на музыку П.И. Чайковского и перенес шесть из ранее поставленных: «Duende» («Дуэнде») на музыку К. Дебюсси, «Without words» («Без слов») на музыку

²²⁶ В данном параграфе проанализированы одноактные балеты Н. Дуато, поставленные специально для Михайловского театра.

²²⁷ В данном параграфе использованы материалы и выводы исследований, выполненных и опубликованных автором диссертации единолично: Kozlova K. Estrenos de los ballets en un acto de Nacho Duato en San Petersburgo // Libro de actas I Congreso Internacional de Estudios de Danza y Sociedad 2021. Murcia: España. 2022. P. 123–129.

Ф. Шуберта, «Madrigal»²²⁸ («Мадригал»)²²⁹ на музыку Х. Родриго специально для старшекурсников Академии русского балета имени А.Я. Вагановой²³⁰, «Multiplicity. Forms of Silence and Emptiness» («Многогранность. Формы тишины и пустоты») на музыку И.С. Баха, «Ромео и Джульетта» на музыку С.С. Прокофьева, «Na Floresta» («В лесу»)²³¹ на музыку Э. Вилла-Лобоса и В. Тисо.

Балет «White Darkness» («Белая тьма») был перенесен только в мае 2014 года, когда Дуато уехал в Берлин и перешел на должность постоянного приглашенного хореографа Михайловского театра.

15 марта 2011 года балетная труппа Михайловского театра представила премьерный показ сразу трех одноактных балетов Начо Дуато: «Without words» («Без слов»), «Duende» («Дуэнде») и «Nunc Dimittis» («Ныне отпускаеши»).

«Nunc Dimittis» — новый балет, поставленный специально для труппы Михайловского театра. Два латинских слова «Nunc dimittis» в русской церковной традиции звучат как «Ныне отпускаеши». Это слова Симеона Богоприимца, которые он произнес в Иерусалимском Храме в день Сретения. Сретение — это встреча человечества в лице старца Симеона с Богом. Ангел Господень уверил Симеона, что он не умрет, пока не убедится в явлении Мессии.

²²⁸ В России закрепилось название «Madrigal» («Мадригал»). Оригинальное название балета — «Concierto Madrigal» («Концерто мадригал»). Мировая премьера состоялась в 1990 г. в Национальном театре танца в Мадриде.

²²⁹ Подробнее об этом балете см.: *Пушкина И.А.* Академические традиции школы и зарубежная хореография // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2012. № 28 (2). С. 115–123.

²³⁰ Это был не единственный опыт работы Начо Дуато с профессиональными хореографическими учебными заведениями России. В 2013 г. была показана русская премьера балета «L'Amoroso» (мировая премьера состоялась в Мадриде в 2004 г.) силами воспитанников Московской государственной академии хореографии (МГАХ) на выпускном спектакле. В 2022 г. Дуато сотрудничал с Академией танца Бориса Эйфмана, где для выпускного концерта поставил дуэт «Cor perdu» (мировая премьера состоялась в Нидерландах в 1989 г.).

²³¹ Перед тем, как балет «Na Floresta» вошел в репертуар Михайловского театра, петербургская публика уже имела возможность видеть эту постановку на Гран-при Михайловского театра в 2010 г. в исполнении труппы Московского академического Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко и на Гран-при в 2012 г., исполненную воспитанниками Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.

Прожил старец по преданию 300 лет. И когда Мария с Иосифом, на сороковой день после рождения Христова, принесли Младенца Иисуса Христа для посвящения Богу, Симеон, взглянув на малыша, возблагодарил Бога за выполненное обещание словами: «Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром, ибо видели очи мои спасение Твое, которое Ты уготовал пред лицом всех народов, свет к просвещению язычников и славу народа Твоего Израиля»²³².

В качестве музыкальной основы спектакля взята молитва для хора и органа «Nunc Dimittis», написанная эстонским композитором Арво Пяртом в 2001 году.

Арво Пярт (1935) — один из значимых музыкантов XX века. Культовый композитор для нескольких поколений, выдающийся мыслитель и философ от мира музыки на протяжении творческой карьеры склонялся к разным музыкальным течениям: от экспериментов авангарда — серийной техники, сонорики, полистилистики, алеаторики и коллажа переходил к новому авторскому стилю, основанному на простейших звуковых элементах, названному им *tintinnabuli* (лат. колокольчики). В музыке Арво Пярта много духовного, человеческого. Оттого ее называют сакральным минимализмом.

Дуато пояснил: «Я уже некоторое время живу в России и знаю, что хор — традиционная черта российской культуры. Поэтому мне захотелось включить хор в свой первый русский балет. А когда я услышал великолепный хор Михайловского театра, то выбрал именно это произведение. Это очень красивая религиозная музыка, но для меня важно то, что в ней дивная мелодия и божественно звучание хора. От этого в пластическом решении присутствует некая мистика, стремление уйти, отрешиться от всего земного, от мира людей»²³³.

²³² Библия. Евангелии от Луки: Лк. 2:29–32 // Библия Онлайн : [сайт]. — URL: <https://only.bible/bible/rst-jbl/luk-2.29-32/> (дата обращения: 11.02.2023). — Текст : электронный.

²³³ Начо Дуато. Русские сезоны : [документальный фильм] / режиссер Н. Стрижак //

В процессе создания балета Начо Дуато проникся почтением к русским традициям: «В фильме Тарковского “Андрей Рублев”, я обратил внимание на колокола, звенящие в башне Кремля. Когда я увидел, что в Михайловском тоже есть колокола, я подумал, почему бы их не использовать в своей постановке. Мне интересно включать в балет элементы русской культуры, но это происходит подсознательно»²³⁴. Специально для этого спектакля по просьбе Дуато испанский композитор Давид Азагра, который много лет провел в России и знаком с культурой колокольных звонов, написал фрагмент с использованием настоящих колоколов.

Премьерными спектаклями дирижировал известный испанский дирижер Педро Алькальде, занимавший пост музыкального руководителя Национального театра танца Испании в те годы, когда им руководил Дуато. Хореограф лично пригласил Алькальде приехать в Петербург, чтобы тот проконтролировал процесс реализации сложной музыкальной партитуры. Дирижер так высказывался о музыкальной составляющей балета: «В красоте музыки Арво Пярта самое главное — это слова и состояние внутреннего покоя, не только в этой композиции, но и во всех его сочинениях. Его музыка абстрактна, и поэтому передает спокойствие. Звук и тишина как бы царят в пространстве. Конечно, мы, испанцы, имеем горячий темперамент, но можно понять, что во всех культурах есть момент и спокойствия, и темперамента. Как и в России, где есть очень темпераментные люди, но в тоже время русские иконы несут спокойствие. И это не религиозные вопрос, а вопрос восприятия культуры»²³⁵.

В балете «Nunc Dimittis» нет пластического отражения слов Симеона Богоприимца, но в нем передается главный смысл песни: подготовка к смерти

Smotrim.ru : [видеохостинг]. — 2011. — URL: <https://smotrim.ru/brand/32021> (дата обращения: 15.10.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

²³⁴ См.: Там же.

²³⁵ См.: Начо Дуато. Русские сезоны : [документальный фильм] / режиссер Н. Стрижак // Smotrim.ru : [видеохостинг]. — 2011. — URL: <https://smotrim.ru/brand/32021> (дата обращения: 15.10.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

и радость предстоящего ухода. В нем нет прямой иллюстрации одного из важнейших событий Нового Завета, но «есть хореографические эмоции, облеченные в строгую форму танцевальной литургии»²³⁶. В целом, балет абстрактный, и в нем не стоит искать конкретных узнаваемых персонажей.

Начо Дуато признался, что сочинил этот балет для прима-балерины театра Екатерины Борченко. Индивидуальность и красивые линии классической танцовщицы идеально подходили к задуманному для нее образу. Она находится в центре балета, являясь одновременно и Богородицей, и младенцем Иисусом Христом, и Симеоном Богоприимцем. Протагонистка Екатерина Борченко, медитативно танцующая в окружении двух юношей-солистов, выглядит воплощением некоей идеи. В финале, взявшись руками за свисающую в глубине сцены полосу ткани, балерина медленно взмывает вверх, к колосникам. Такой сценический прием создавал большой ассоциативный простор для зрителя. Ее танец — «пластическая молитва, пронизанная трагизмом и скорбью. Движения героини величественны, полны магии и тревожных предчувствий»²³⁷.

В балете участвуют тринадцать танцовщиков; помимо Екатерины Борченко на сцене фигурируют шесть пар корифеев: шесть мужчин и шесть женщин. Мужской состав одет в черные облегающие одежды, женщины — в темно-пурпурные элегантные сарафаны с серебряными вставками, как намек на народный русский костюм. Несмотря на опознаваемые акценты и аллюзии на русскую культуру, в самой хореографии Дуато не стремится отразить национальный колорит и пластические элементы народного танца. Как и в других бессюжетных балетах, Дуато не изменяет своим хореографическим принципам. Свободный, пластичный корпус и широкие амплитудные движения создают впечатление, будто бы тела танцовщиков «поют» вместе с музыкой и

²³⁶ Федорченко О.А. Начо Дуато занял великий пост // Коммерсантъ. 2011. 17 марта. № 45. С. 15.

²³⁷ Ступников И.В. Испанский триптих // Санкт-Петербургские ведомости. 2011. 22 марта. № 49 (4825). С. 4.

хором. Из непрерывного «полетного» бега по сцене, пары одна за другой переходят в поддержки, образуя то прямые линии, то хороводный круг. Хореограф в этом балете использует прием совмещения медленной, мистико-героической музыки и скоростного исполнения танца. Критик Инна Робертовна Складневская отмечала, что «возникает кинематографический эффект, при котором визуальный ряд контрастно оттеняется звуковым»²³⁸.

Лаконичное оформление спектакля придумал сам Дуато. Сцена представляет собой черную коробку, заполненную легкой дымкой, передающую атмосферу собора, а два луча света²³⁹, скрещиваясь под колосниками, создают впечатление уходящего ввысь купола.

Балет «Nunc Dimittis» — «25 минут познания и прозрения: от первого шага в храм, до мрачно-торжественного распятия»²⁴⁰. Этот балет требует не только от артистов, но и от зрителей большого напряжения, почти молитвенной сосредоточенности. «Ведь то, что происходит на сцене — попытка станцевать мессу, приглашение в храм»²⁴¹. В целом, Начо Дуато поставил для русской публики балет о России, интерпретировав его тему как размышление о загадочной русской душе.

«Prelude» (с англ. «Прелюдия») — второй по счету спектакль, сочиненный хореографом специально для артистов Михайловского театра. Мировая премьера состоялась 14 июня 2011 года.

Название балета, при известной определенности, многозначно. Его смысл не сводится только к значению термина из музыкального словаря. По словам хореографа, балет «Прелюдия» — это преломление тех эмоций и впечатлений, которые сопровождают начало нового периода его жизни в России,

²³⁸ Складневская И.Р. Трудности акклиматизации / И.Р. Складневская. — Текст : электронный // Фонтанка. Ру : [интернет-газета]. — 2011. — 19 марта. — URL: <http://www.fontanka.ru/2011/03/19/016/> (дата обращения: 21.03.2022).

²³⁹ Художник по свету: Брэд Филдс.

²⁴⁰ Федорченко О.А. Начо Дуато занял великий пост // Коммерсантъ. 2011. 17 марта. № 45. С. 15.

²⁴¹ Алдошина Т. Три балета-размышления / Т. Алдошина. — Текст : электронный // Петербургский театральный журнал : [электронный журнал]. — 2012. — 4 апреля. — URL: <https://ptj.spb.ru/prensa/tri-baleta-razmyshleniya/> (дата обращения: 03.05.2022).

в Петербурге, в Михайловском театре. Его концептуальное ядро — встреча двух разных, но стремящихся к взаимному познанию и проникновению миров классического балета и современного танца.

В этом балете собран коллаж из барочной музыки Георга Генделя, классицизма Людвига ван Бетховена и сочетания музыкальных традиций XVII–XVIII веков и творчества Бенджамина Бриттена. А также пластических цитат из классических балетов: «Сильфида», «Жизель», «Лебединое озеро» и «Шопениана», которые отсылают нас к интерпретации темы «белого балета».

Связующей нитью всего спектакля явились партии трех солистов. Их танец лишен черт конкретности, но олицетворяет, отличный один от другого, хореографический стиль. «Герои то сливаются в гармонии движений, то разрываются в борьбе страстей. Именно так и сосуществуют на сегодняшней сцене классика и современный танец»²⁴², — пишет балетовед Лариса Ивановна Абызова.

Образ Петербурга наглядно обозначил сам Начо Дуато, являясь в спектакле и постановщиком, и художником по костюмам. Хореограф использовал элементы декораций и занавесы художника Вячеслава Окунева. На открытой арьерсцене, с обнаженными инженерными конструкциями, Дуато расположил бутафорский купол ватиканского собора святого Петра из идущей в Михайловском театре оперы Дж. Пуччини «Тоска». В приглушенном освещении, купол выглядит как случайно забытый элемент театрального реквизита, напоминающий Исаакиевский собор. Рецензент Павел Петрович Яценков писал: «Составляющие петербургского мифа здесь растворены в атмосфере всего сочинения, и русский балет — самая важная из них»²⁴³.

²⁴² Абызова Л.И. «Прелюдия» позиционируется с преломлением эмоций // Невское время. 2011. 24 июня. № 112 (4854). С. 5.

²⁴³ Яценков П.П. Дуато закрыл сезон «Прелюдией» / П.П. Яценков. — Текст : электронный // Московский Комсомолец : [интернет-газета]. — 2011. — 27 июля. № 25703. — URL: <http://www.mk.ru/culture/article/2011/07/26/608926-nacho-duato-zakryil-sezon-prelyudiey.html> (дата обращения: 08.04.2023).

Сцена раздвигается до крайних пределов, распахивая закулисное пространство с декорациями к другим спектаклям театра, то сужается до бального зала с большой люстрой. Балетовед Ольга Анатольевна Федорченко отмечала: «Герои оказываются то среди меланхолического пейзажа, то в замкнутом пространстве сценической коробки, то вновь, преодолевая расстояния, выходят на просторы Вселенной»²⁴⁴.

Трансформация хореографических форм типична для художественных принципов Дуато: дуэты перерастают в четверки, шестерки и обратно в дуэты, «словно отражение ускользающих мгновений»²⁴⁵.

Волшебство театра, механика театральных иллюзий — одна из поэтических тем «Прелюдии». Дуато смотрит на классический балет сторонним взглядом. «Классика для него — еще одно петербургское волшебство»²⁴⁶. Противоположные по своей сути — классический балет и современный танец, на всем протяжении спектакля стремятся друг к другу. Их переплетение и может означать «прелюдию» творческой жизни.

Третий новый одноактный балет Начо Дуато «Invisible» (с англ. «Невидимое») — поставлен на музыку Анджея Пануфника. Мировая премьера постановки состоялась 23 мая 2013 года в Михайловском театре²⁴⁷.

Хореограф вновь обращается к своему излюбленному жанру — бессюжетному абстрактному танцевальному спектаклю и представляет его с провокационным для визуального искусства названием — «Невидимое». «Вещи, которые невозможно потрогать, увидеть, описать, и есть самые важные вещи в жизни, — говорит Дуато. — Например, смерть — невидима. Так же и любовь. Можно видеть любимого человека, а любовь увидеть невозможно»²⁴⁸. Дуато

²⁴⁴ Федорченко О.А. Черно-белый танец // Коммерсантъ. 2011. 18 июня. № 109. С. 5.

²⁴⁵ Там же.

²⁴⁶ Складневская И.Р. Михайловский театр. Итоги года // Петербургский театральный журнал. 2012. № 1. С. 163.

²⁴⁷ На первых премьерных показах музыкальным руководителем и дирижером постановки выступил Алексей Няга.

²⁴⁸ Козлова К.А. Интервью с Начо Дуато. 27 декабря 2013. Из неопубликованных материалов. [См.: Приложение В.].

несколько конкретизировал свое «послание» зрителям, заявив, что этот балет повествует «о том труднообъяснимом волнении, которое зарождается в человеке, окруженном природой»²⁴⁹.

В музыке польского композитора неоклассика Анджея Пануфника соединены в единое целое музыкальные традиции средневековья, барокко, романтизма, а также фольклорные напевы. В целом, произведения композитора, за исключением нескольких, написанных на английские тексты, музыкально, религиозно и исторически связаны с родной страной. Это относится и к музыке, и к идее сочинения, поскольку определенная часть творчества Пануфника касалась событий из истории его народа и из его собственной жизни. В эту серию входят работы, связанные с военными переживаниями во время Второй Мировой войны и временами оккупации. Национальная серия произведений Пануфника представляет собой уникальное явление в польской музыке XX века, сравнимое лишь с героическими полонезами Ф. Шопена или национальными операми С. Монюшко, и вызывает ассоциации с живописью Я. Мальчевского или историческими пьесами Ю. Словацкого.

Дуато хотел поставить балет на эту музыку в Испании, Париже и Нью-Йорке, но из-за финансовых проблем задуманное не осуществилось. «Я слушал эту музыку примерно четыре года, она постоянно присутствовала в моем сознании. И только в Петербурге мне удалось реализовать мой замысел»²⁵⁰.

Хореограф является также автором сценографии и костюмов, он решил балет в оттенках синего цвета, вдохновившись живописью Пабло Пикассо «голубого периода». Через синий художник сумел выразить нематериальное, —

²⁴⁹ *Наборщикова С.В.* Начо Дуато поставил Невидимое / С.В. Наборщикова. — Текст : электронный // Известия : [интернет-газета]. — 2013. — 23 мая. — URL: <http://izvestia.ru/news/550876> (дата обращения: 11.12.2023).

²⁵⁰ Творческая встреча Клуба Друзей с Начо Дуато // Youtube : [видеохостинг] // Канал Михайловского театра. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-7cU0HzYZY> (дата обращения: 14.02.2022). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

«Мне бы хотелось добиться того же»²⁵¹, — признался Дуато. Условная живопись фона написана широкими акварельными мазками синей палитры с желто–серыми вкраплениями. Несмотря на заявленную абстрактность, в оформлении можно заметить композиционную связь с картиной Архипа Куинджи «Лунная ночь на Днепре»²⁵², являющейся частью основной экспозиции Русского музея, расположенного через дорогу от Михайловского театра.

В постановке занято одиннадцать танцовщиков: главная солистка и группа из пяти пар. Использован характерный для Дуато прием переплетения различных танцевальных комбинаций внутри пяти пар, где ансамбли, трио, дуэты перетекают один в другой. Хореографическая лексика выражена в мягкой пластичности движений, спиралевидных изгибах корпуса, постоянной сменой положений тела танцовщика в пространстве сцены.

Мужской ансамбль одет в синие штаны и рубашки, а женский в сине–серо–голубые платья с цветочным рисунком на длинной прозрачной юбке. Визуальный образ главной солистки эффектен: длинные прямые рыжие волосы и облегающее трико стального цвета.

В балете возникает столкновение зримого и невидимого, реального и ирреального миров. Но Дуато не имел в виду проблематику романтического балета. Центральная женская партия противопоставлена всем остальным, которые, в отличие от нее, существуют в реальном, человеческом измерении. Главный персонаж — не человек, и даже не существо, — а некая персонификация сил природы²⁵³. На протяжении всего балета, не покидая сцену, она то прячется от людей, то пытается взаимодействовать с ними. Но старания обратить на себя внимание напрасны. Она так и осталась «невидимой». Ее персонаж,

²⁵¹ Творческая встреча Клуба Друзей с Начо Дуато // Youtube : [видеохостинг] // Канал Михайловского театра. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-7cU0HzYZY> (дата обращения: 14.02.2022). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

²⁵² Архип Куинджи. «Лунная ночь на Днепре». 1880. Холст, масло. 105 x 146 см. Государственный Русский музей. Санкт–Петербург.

²⁵³ См.: *Абызова Л.И.* Начо Дуато сделал «Невидимое» видимым // Невское время. 2013. 5 июня. № 99 (5313). С. 5.

«как дефектный пазл, вклинивается в стройную мозаику, не позволяя партнерам собрать конечную оптимистическую картинку»²⁵⁴. Ее танец воплощает разные грани нематериальных связей человека и природы, человека и космоса.

Три года, проведенные в Петербурге, значительно отразились в судьбе испанского хореографа. Балетная труппа Михайловского театра получила уникальный опыт, осваивая новую для себя хореографическую лексику и логику бесконечно перетекающих друг в друга танцевальных структур. Леонид Сарафанов, который восемь лет был премьером в Мариинском театре, узнав о возможности поработать с почитаемым им хореографом, сделал решительный шаг в своей творческой карьере. Он перешел в Михайловский театр, традиционно считающимся «вторым» в Петербурге. Спустя три сезона, можно утверждать, что его риск был оправдан. Леонид Сарафанов признается: «Начо изменил мое отношение к профессии. Он меня раскрепостил. Раньше мое тело было заточено только под классический танец, а теперь оно готово к любой хореографии. Я не знаю, кто он для меня больше — педагог, учитель или хореограф»²⁵⁵. Не только он, но и многие танцовщики овладели хореографическим языком Дуато, выраженным в музыкальной и пластической точности, ярких ритмических акцентах, плавности, легкости и бесшумности исполнения движений.

Как у всякого ищущего творца у Дуато бывают не только удачи, но и поражения. Принципиальной отличительной особенностью первого «русского» периода Дуато, получившего мировое признание за свои одноактные абстрактные постановки, является то, что здесь он впервые в карьере обратился к классическому балетному наследию²⁵⁶. По заказу гендиректора театра

²⁵⁴ *Наборщикова С.В.* Начо Дуато поставил Невидимое / С.В. Наборщикова. — Текст : электронный // Известия : [интернет-газета]. — 2013. — 23 мая. — URL: <http://izvestia.ru/news/550876> (дата обращения: 11.12.2023).

²⁵⁵ Цит. по: *Шамина Д.* Балет изнутри: как Начо Дуато готовит «Щелкунчика» в Михайловском / Д. Шамина. — Текст : электронный // BURO : [официальный сайт]. — 2013. — 11 декабря. — URL: <https://www.buro247.ru/culture/arts/balet-iznutri-kak-nacho-duato-gotovit-shcelkunchik.html> (дата обращения: 12.12.2023).

²⁵⁶ Анализ редакций балетов «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Баядерка», «Лебединое озеро», «Идальго из Ла-Манчи» см.: в Третьей главе настоящего исследования:

хореограф создал редакции двух гениальных творений Мариуса Петипа и Льва Иванова: «Спящая красавица» и «Щелкунчик» (о них будет сказано в последней главе). Оба балета получили негативные оценки в прессе. Ранее Дуато, работавший в известных мировых современных компаниях, опыта редактирования классических балетных спектаклей не имел. Поэтому и язык классического балета для него звучал как иностранный. Спектакли наглядно показали, что личный словарь классических движений у хореографа небольшой. В неоклассическом танце Дуато более свободен в приемах трансформации и соединения движений, в отличие от классического, где каждое *pas* имеет свое название и строгие правила исполнения.

В результате пребывания Начо Дуато на посту художественного руководителя, театральная афиша Михайловского театра пополнилась одиннадцатью постановками, которые дали обширный материал для балетной критики, пытающейся осмыслить достоинства и недостатки творческих методов Начо Дуато. Хореограф приобрел неравнодушных зрителей — как сторонников, так и противников. Все это позволяет считать, что работы Начо Дуато в Михайловском театре²⁵⁷ стали частью петербургской балетной культуры.

2.6. Художественный вызов хореографу на берлинском этапе творчества (2014–2018)²⁵⁸

Трудовой договор Начо Дуато с Михайловским театром был подписан на пять лет с продлением, однако, спустя три года испанский хореограф решает переехать в Берлин, чтобы принять предложение возглавить Staatsballett Berlin: «Мне уже два раза предлагали работать в Берлине: в 1992 году, когда я возглавил Национальный театр танца в Испании, затем в 2010 году, и теперь.

«Творческий эксперимент Начо Дуато в работе с балетами большой формы».

²⁵⁷ См.: Приложение Г. Ил. 15–17.

²⁵⁸ В данном параграфе использованы материалы и выводы исследований, выполненных и опубликованных автором диссертации единолично: *Козлова К.А.* Берлинский период творчества Начо Дуато: 2014–2018 // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 3. С. 29–42.

На третий раз я просто не смог им отказать»²⁵⁹.

С августа 2014 года Начо Дуато занял пост художественного руководителя Государственного балета Берлина (Staatsballett Berlin)²⁶⁰, сменив на этом посту Владимира Малахова, более десяти лет возглавлявшего труппу. В 2004 году Владимир Малахов объединил три труппы Восточного и Западного Берлина в единую компанию Staatsballett, что навсегда обеспечило ему статус Gruendungsvater — отца-основателя берлинского балета. В свою очередь, в июне 2014 года Малахов отправился в Tokyo Ballet, где занял аналогичную руководящую должность.

Таким образом, хореографу предстояло руководить сразу тремя театрами с разными труппами, причем на каждой сцене должен быть реализован собственный, независимый репертуар: в Deutsche Oper — на большой сцене должны идти классические балеты, в Komische Oper, — более камерные и в Staatsoper — неоклассика и модерн.

В течение первого берлинского сезона 2014/2015 Начо Дуато осуществил перенос своих прошлых балетов: «Спящая красавица», «Многогранность. Формы тишины и пустоты», «Белая тьма», и поставил один новый — «Static Time» («Статичное время»). Во втором сезоне 2015/2016 хореограф перенес в Берлин работы «Herrumbre» («Ржавчина») и «Castrati» («Кастраты»). Свои одноактные балеты Дуато выпускал в тройчатке совместно с работами Иржи Килиана и Охада Нахарина. В третьем сезоне 2016/2017 Дуато показал премьеру нового балета «Erde» («Земля»). В сезоне 2017/2018 был поставлен балет Виктора Ульяте «Дон Кихот» и также произошел перенос петербургской версии балета «Ромео и Джульетта».

Обратимся к рассмотрению балетов Начо Дуато, осуществленных в его берлинский период: «Static Time» («Статичное время»), «Castrati» («Ка-

²⁵⁹ Козлова К.А. Интервью Начо Дуато. 2013. 27 декабря. Из неопубликованных материалов. [См.: Приложение В].

²⁶⁰ См.: Приложение Г. Ил. 18–20.

страты»), «Herrumbre» («Ржавчина»), «Erde» («Земля»). Выбор четырех балетов объясняется, во-первых, их общей тематикой, связанной с раскрытием сложных внутриличностных и остросоциальных вопросов, а, во-вторых, тем, что перечисленные балеты пока не увидели отечественной сцены²⁶¹.

«Static Time» (с англ. «Статичное время»)²⁶² — первый оригинальный балет Начо Дуато для Государственного балета Берлина. Главные герои балета, на которых обращено пристальное внимание хореографа — двое мужчин, дуэт которых проходит через весь балет и выражает через пластику палитру чувств: любовь, смятение, злость, смерть. Один одет в белое трико, другой — его alter ego — в черное. Их взаимодействие происходит на фоне группы танцовщиков, разделенных на две тройки, облаченных в синие и фиолетовые костюмы.

Немецкий критик Сандра Лузина описала постановку Дуато так: «Балет начинается с мужского дуэта. Движения грубые. Танцовщики, держась за руки, то притягиваются, то отталкиваются друг от друга <...> Один висит на другом, как гиря на цепи. Часто нажимают пальцами на виски — жест, означающий головную боль. Они будто эмоционально подавлены, их пластика направлена к земле <...> На протяжении всего балета, танцовщики извиваются в хаотичном порядке, подобно отряду марионеток. В финальной сцене вся группа, ерзая, лежала на сцене»²⁶³.

Другой критик Катя Вагхи писала: «Пластика танцовщиков создавала образ крайне взволнованных мужчин, которые будто чувствовали, что у них осталось мало времени и они пытаются успеть что-то очень быстро сказать

²⁶¹ В связи с отсутствием видеозаписей балетов, поставленных в Берлине, мы будем рассматривать их через призму рецензий немецких критиков.

²⁶² Мировая премьера состоялась 14 мая 2015 г.

²⁶³ *Luzina S.* Das Staatsballett Berlin zeigt den dreiteiligen Abend «Duato–Kylián», und Chef-Choreograf Nacho Duato kann leider nicht überzeugen / S. Luzina. — Текст : электронный // Der Tagesspiegel : [интернет-газета]. — 2015. — 15 of May. — URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/staatsballett-berlin-am-boden/11783374.html> (дата обращения: 10.04.2023).

(протанцевать) друг другу. Резкая, даже нервная пластика исполнялась преимущественно *par terre* (на полу), усиливая тем самым момент безысходности»²⁶⁴. Затем Дуато замедлял пластические моменты до такой степени, что чувство боли нарастало до бесконечности²⁶⁵.

Балет поставлен на отдельные фрагменты из произведений В. А. Моцарта (Квинтет для кларнета и струнных A–Dur KV581), С.В. Рахманинова (Соната для виолончели и фортепиано g–moll op. 19) и Ф. Шуберта (Струнный квартет No. 10 Es–Dur D 87). Педро Альканде и Серхио Кабальеро создали музыкальное вступление и интермедии.

Сценограф балета Джафар Чалаби построил массивный вращающийся корпус. Цельная черная стена, которая медленно прорезает пространство сцены, поднимается и наклоняется на 90°. Внутри расположены две отражающих конструкции, крутящиеся по отдельности вокруг друг друга.

После премьеры немецкие критики были неумолимы: «К сожалению, работа не оправдала ожидания, хотя они и были невысоки. Еще до инаугурации испанского хореографа в 2014 году говорили, что Дуато остановился в своем профессиональном развитии, достиг зенита своего творчества <...> “Статичное время” позиционирует себя интеллектуальным и “глубоким” балетом, однако в нем можно увидеть только псевдоэкзистенциальность <...> Начо Дуато показал нелепый, полусырой абсурдный маньеризм»²⁶⁶. «Главный хореограф не убедителен, его хореография испытывает недостаток в изобретательности

²⁶⁴ *Vaghi K.* The search for time: The Staatsballett Berlin dances Duato. Kylián / K. Vaghi — Текст : электронный // *Bachtrack* : [интернет-портал]. — 2015. 30 December. — URL: <https://bachtrack.com/review-duato-kylian-staatsballett-deutsche-oper-berlin-december-2015> (дата обращения: 16.09.2024).

²⁶⁵ См.: *Introductions videos of Duato’s ballets* // Staatsballett Berlin : [официальный сайт]. — URL: <http://www.staatsballett-berlin.de/en/einfuehrungsvideos> (дата обращения: 11.05.2022). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

²⁶⁶ *Philipp E.* Intendant Nacho Duato zeigt abgeschmackten Manierismus / E. Philipp. — Текст : электронный // *Berliner Morgenpost* : [интернет-газета]. — 2015. — 15 of May. — URL: <http://www.morgenpost.de/kultur/article140979178/Intendant-Nacho-Duato-zeigt-abgeschmackten-Manierismus.html> (дата обращения: 12. 05.2023).

<...> Он не способен возвести Государственный балет Берлина на новые высоты. Балет в Берлине остается трагедией»²⁶⁷.

Обрушивая на Дуато поток негодования, подавляющее большинство рецензентов попросту не захотело понять смысл его нового творения. Лишь один критик Леа Шалмон–Фаэдо (Léa Chalmont–Faedo) предположила, что директор Государственного балета переживает глубокий личный кризис²⁶⁸. И это действительно было так. В центре балета «Статичное время» — рассуждения хореографа на тему смерти, вечности, воспоминаний и прощания с любимыми. В данном случае это не абстрактные понятия. Это балет — посвящение, балет — эпитафия своему коллеге и лучшему другу Тони Фабру, ушедшему в 2013 году. Спустя полгода после премьеры, скончалась мать Дуато, а через несколько месяцев и его отец. Будучи чутким творцом, есть вероятность, что хореограф предчувствовал надвигающиеся темные трагические времена. В целом, этот балет так и остался непонятым.

С августа 2014 года Дуато стал своего рода «мальчиком для битья» танцевальной жизни Берлина. В частности, после того, как в первом берлинском сезоне его постановки несколько раз были отменены из-за забастовок танцовщиков, входивших в организацию Verdi («vereinte Dienstleistungsgewerkschaft») — крупнейший в мире профсоюз, объединяющий свыше трех миллионов работников сферы обслуживания. Мотивы недовольства танцовщиков Государственного балета лежали на поверхности. Прежде всего — резкое снижение финансирования учреждений культуры Берлина, и это общая проблема для всех театров немецкой столицы. Существует и другая, более специфическая

²⁶⁷ Luzina S. Das Staatsballett Berlin zeigt den dreiteiligen Abend «Duato–Kylián», und Chef–Choreograf Nacho Duato kann leider nicht überzeugen / S. Luzina. — Текст : электронный // Der Tagesspiegel : [интернет–газета]. — 2015. — 15 of May. — URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/staatsballett-berlin-am-boden/11783374.html> (дата обращения: 10.04.2023).

²⁶⁸ См.: Chalmont–Faedo L. Et si on rebaptisait le Staatsballett / L. Chalmont–Faedo. — Текст : электронный // Ce mois–ci Danse Magazine : [интернет–газета]. — 2015. — 19 of May — URL: <http://berlinpoche.de/magazine/magazine/et-si-on-rebaptisait-le-staatsballett/> (дата обращения: 20.06.2021).

причина для забастовки. Определенная группа танцовщиков выступила против художественной политики и «управления человеческими ресурсами» Начо Дуато. Несмотря на все трудности, Дуато проявил себя сильным и достойным руководителем. Он публично поддержал своих танцовщиков и профсоюз Verdi в их борьбе с сокращением финансирования, за что ему был объявлен выговор от министерства культуры.

Дуато пришлось быть стойким, справляться не только с забастовками своих танцовщиков, но и с жесткой критикой немецкой прессы. Среди всех журналистов, особенно критично настроенным в отношении Дуато, был Мануэль Брюг, исполнявший обязанности редактора общенациональной ежедневной газеты «Die Welt». Приведем несколько цитат из его статей, посвященных Начо Дуато: «Ни один из представленных в Дуато балетов не имел успеха. В том числе и импортированный из Санкт-Петербурга приторный китч “Спящая красавица”»²⁶⁹. «Согласно ежегодному опросу, проведенному престижным журналом “Tanz”, сезон 2014/15 в Государственном балете Берлина объявлен “скандалом года”. Все выглядит так, как будто Государственный балет Берлина взял курс на глухую провинциальность, и у компании пока нет предпосылок для дальнейшего развития»²⁷⁰. «Как долго этот шеф будет править Берлином? Как долго Берлин должен еще это терпеть? Хуже Дуато никого нет»²⁷¹ и т. д. Эмоциональность и предвзятость Мануэля Брюга оказалась заразной и для других немецких критиков. К сожалению, получить

²⁶⁹ Brug M. Wie lange tut sich Berlin diesen Chef noch an? / M. Brug. — Текст : электронный // Die Welt : [интернет-газета]. — 2015. — 9 of September. — URL: <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article146203436/Wie-lange-tut-sich-Berlin-diesen-Chef-noch-an.html> (дата обращения: 28.04.2020).

²⁷⁰ Brug M. So wird aus Berlin keine Balletthauptstadt / M. Brug. — Текст : электронный // Die Welt : [интернет-газета]. — 2014. — 4 of October. — URL: <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article126803210/So-wird-aus-Berlin-keine-Balletthauptstadt.html> (дата обращения: 08.12.2020).

²⁷¹ Brug M. So wird aus Berlin keine Balletthauptstadt / M. Brug. — Текст : электронный // Die Welt : [интернет-газета]. — 2014. — 4 of October. — URL: <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article126803210/So-wird-aus-Berlin-keine-Balletthauptstadt.html> (дата обращения: 08.12.2020).

должность интенданта Государственного балета Берлина Начо Дуато оказалось проще, чем доказать критикам, что он ее заслуживает. Прошлые достижения не берутся в расчет. Балетные эксперты неустанно показывали Дуато, что в Берлине он не на своем месте. Но хореограф, несмотря ни на что, продолжал исполнять обязанности. «Пресса всегда очень критична, к этому я привык. Меня очень жестко критиковали в Испании за все, что я делал. Но это меня совсем не интересует. Я концентрируюсь на работе. Пули пролетают мимо меня, меня ни одна не задевает»²⁷², — говорил Дуато.

В октябре²⁷³ 2015 в Берлине был представлен балет «Castrati» (с исп. «Кастраты»), мировая премьера которого состоялась в 2002 году в Национальном театре танца в Мадриде.

Тема балета восходит к определенному периоду в истории музыки, когда исполнители сопрано были на пике своей популярности, а женщинам запрещали петь в церкви. Юноши вокалисты в раннем возрасте подвергались кастрации для приобретения высокого женоподобного голоса. Работа Дуато повествует о страхе и тоске юноши быть посвященным в это братство. В то же время хореограф задается фундаментальным вопросом: чем готовы пожертвовать люди ради искусства и совершенства? Таким образом, вечные вопросы художественной идентичности, власти, а также слабости и уязвимости являются центром балета «Кастраты»²⁷⁴.

Дуато поставил балет на музыку А. Вивальди, сочиненную им специально для голоса кастрата: Nisi Dominus RV 608, Stabat Mater RV 621, Salve Regina RV 616, Concerto RV 439 «La notte»; и добавил разделы сочинения «Palladio» современного композитора Карла Дженкинса.

В постановке участвуют девять мужчин, восемь из которых исполняют

²⁷² *Hafner M. Ballett–Chef plant 14 Vorstellungen mit Semionova / M. Hafner.* — Текст : электронный // BZ Berlin : [интернет–газета]. — 2014. — 14 of September. — URL: <http://www.bz-berlin.de/kultur/ballett-chef-plant-14-vorstellungen-mit-semionova> (дата обращения: 06.12.2021).

²⁷³ Берлинская премьера балета «Кастраты» состоялась 22 октября 2015 г.

²⁷⁴ Подобная тема проведена в биографическом фильме «Фаринелли–кастрат» (1994, реж. Ж. Корбьо), посвященному легендарному певцу XVIII века Карло Броски.

роль певцов кастратов, одетых в черное трико с плащом до пола, и один молодой юноша, в телесном трико. «Жертвы совершенства исполняют дуэтные и ансамблевые танцы на острие ножа»²⁷⁵. В конце балета группа кастратов орошают свои руки кровью юноши, избранного для жертвоприношения искусству. «В тусклом свете сцены, ярко освещено тело молодого певца в телесном трико с нарисованными на нем кровоподтеками»²⁷⁶.

Критических заметок об этом балете в немецкой прессе зафиксировалось немного. Но все, кто писал о нем, единодушны: «“Кастраты” произвели сильное впечатление, — отмечает Елена Филипп, — балет насыщен мощными, боевыми прыжками. <...> Поразила убийственная скорость хореографического темпа. Музыкальная точность Дуато, подобная часовому механизму, способствовала созданию сильного, стремительного и органичного непрерывного потока движений»²⁷⁷.

В феврале 2016 года прошла берлинская премьера балета «Herrumbre» (с исп. «Ржавчина»), созданного Начо Дуато в 2004 году для Национального театра танца Испании.

Террор и насилие стары, как и само человечество. Ужасы репрессий и глубинные человеческие страдания, к сожалению, являются частью жизни. Балет Дуато «Ржавчина» посвящен именно этому.

Начо Дуато в 2004 году жил всего в 500 метрах от железнодорожной

²⁷⁵ Tanz auf Messers Schneide. Meisterchoreo-graphien von Duato, Kylián und Naharin // Berliner Morgenpost : [интернет-газета]. — 2015. — 17 of September. — URL: <http://www.morgenpost.de/incoming/article205735915/Tanz-auf-Messers-Schneide.html> (дата обращения: 12.08.2023). — Текст : электронный.

²⁷⁶ Philipp E. Ein mörderisch hohes Tempo beim Staatsballett / E. Philipp. — Текст : электронный // Berliner Morgenpost : [интернет-газета]. — 2015. — 23 of October. — URL: <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article206324065/Ein-moerderisch-hohes-Tempo-beim-Staatsballett.html> (дата обращения: 05.09.2023).

²⁷⁷ Там же.

станции, которая стала целью исламистских террористов²⁷⁸. Он услышал громкий взрыв и почувствовал вибрацию. «Я думал о ЭТА²⁷⁹, к которой мы привыкли. Только тогда, когда я услышал по радио, что это может быть нападение Аль-Каиды, мои пальцы начали дрожать, и мне стало по-настоящему страшно»²⁸⁰, — вспоминал хореограф. В то время он уже работал над постановкой о пытках. К этой теме его сподвигло посещение в Барселоне временной выставки фотографий о пытках в эпоху генерала Франко. Фотографии из американской тюрьмы Гуантанамо, экспонировавшиеся по всему миру в том же году, еще больше взволновали и без того обеспокоенного хореографа. А уже после взрывов в Мадриде, его работа приняла новый оборот.

Через полгода после террористической атаки в Мадриде состоялась премьера балета «Ржавчина». Дуато поставил балет о насилии, терроре и пытках. «На репетициях я всегда точно объясняю то, над чем мы работаем, но не в этот раз. Все танцовщики точно знали, что они делали, это все было словно под кожей»²⁸¹, — говорил хореограф.

Музыкальную основу балета Дуато доверил своему давнему партнеру, Педро Альканде, создавшему ее вместе с композитором электронной музыки Серхио Кабальеро. Музыка дополнена работой Дэвида Дарлинг под названием «Dark Wood», где сольные звуки виолончели переведены в электронный вид.

²⁷⁸ Теракты в Мадриде 11 марта (3/11) 2004 г. были проведены за три дня до парламентских выборов в Испании и стали крупнейшими террористическими акциями в истории страны. В результате взрывов четырех пригородных электропоездов погиб 191 и было ранено 2050 человек. Дата организации терактов была выбрана с символическим значением — взрывы произошли через 911 дней после терактов в США 11 сентября (9/11) 2001 г.

²⁷⁹ ЭТА (баск Euskadi Ta Askatasuna — «Страна басков и свобода» — баск.) — баскская леворадикальная, националистическая организация сепаратистов, выступающая за независимость Страны басков — региона, расположенного на севере Испании юго-западе Франции. Существовала с 1959 по 2018 г.

²⁸⁰ *Helmig M. Bis an die Schmerzgrenze* / M. Helmig. — Текст : электронный // Berliner Morgenpost : [интернет-газета]. — 2016. — 21 of January. — URL: <http://www.morgenpost.de/incoming/article206948117/Bis-an-die-Schmerzgrenze.html> (дата обращения: 14.02.2024).

²⁸¹ *Helmig M. Bis an die Schmerzgrenze* / M. Helmig. — Текст : электронный // Berliner Morgenpost : [интернет-газета]. — 2016. — 21 of January. — URL: <http://www.morgenpost.de/incoming/article206948117/Bis-an-die-Schmerzgrenze.html> (дата обращения: 14.02.2024).

Дуато вспоминал, что после прочтения многочисленных воспоминаний жертв пыток, в его голове отчетливо отложились звуки, подобные изображениям в памяти. Дуато будто наяву слышал крики, побои, дыхание, шаги, шорохи тюрьмы. Но в балете не использовались реальные записи этих звуков, музыкальные инструменты только имитировали их²⁸².

Сценография балета представляет собой соединение острых металлических декорационных конструкций, освещенных бледным светом. «Гигантский подвижный металлический забор на основном черном заднике (сценограф — Джафар Чалаби) выглядит угрожающе и может восприниматься в качестве тюрьмы, забора или клетки, вызывая ассоциации с концентрационными лагерями нацистов и пограничных ограждений на маршрутах беженцев в настоящее время»²⁸³.

Балет «Ржавчина» — призыв к уважению человеческого достоинства. Хореограф считает, что «пытки не могут быть оправданы ни при каких обстоятельствах»²⁸⁴. Дуато создал угнетающие хореографические образы, акцентированные с помощью приема контраста, приведшего к крайним противоположностям восприятия. «Сочетание яркости красок и движения с их одновременной холодностью и прямоотой, превратили этот вечер в исследование по вопросу пыток»²⁸⁵. Хореографу удастся передать кинематографически острые ощущения жестокости и страха. Балет Дуато словно крик против унижения человека. «Если вы не ухаживаете за железом, оно ржавеет. Такая вещь может случиться с человеческой душой. Мы должны стремиться к человечности, в

²⁸² См.: Там же.

²⁸³ Ballett als Schrei gegen die Erniedrigung von Menschen // Berliner Morgenpost : [интернет-газета] — 2016. — 14 of February. — URL: <http://www.morgenpost.de/berlin/article207044081/Ballett-als-Schrei-gegen-die-Erniedrigung-von-Menschen.html> (дата обращения: 18.04.2024). — Текст : электронный.

²⁸⁴ Wenn die Seele sich in verwandelt // Berliner Morgenpost : [интернет-газета]. — 2016. — 21 of January. — URL: <https://www.morgenpost.de/incoming/article206948111/Wenn-die-Seele-sich-in-verwandelt.html> (дата обращения: 24.05.2024). — Текст : электронный.

²⁸⁵ См.: *Nother M.* «Herrumbre» im Schiller Theater macht Angst / M. Nother. — Текст : электронный // Berliner Morgenpost : [интернет-газета]. — 2016. — 14 of February. — URL: <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article207044051/Herrumbre-im-Schiller-Theater-macht-Angst.html> (дата обращения: 18.04.2024).

противном случае станем животными. Если душу невозможно излечить, то она ржавеет»²⁸⁶, — говорил Дуато.

Изображения глубочайшего унижения и истязания он представляет через погружение в темноту, выделяя некоторые акценты только намеками. «Страх рисует в пространстве пластические фигуры, стилизующие сдавленный крик, издаваемый во время пыток»²⁸⁷. Тем не менее, его хореография не только о пытках, но и о том, как люди могут быть настолько подавлены, что они теряют свое достоинство.

В балете показаны танцевальные сцены, в которых создается устрашающий художественный образ пыток, с лежащими на земле телами, марширующими охранниками, мучающими пленников²⁸⁸. Однако, хореограф намерено избегает натуралистичных иллюстраций пыток, поскольку человек способен испытывать эмоции непосредственно от танца и движения, в котором не обязательно устанавливать конкретное содержание. Дуато показывает страдания заключенных, через их воспоминания и сны. Зрители видят боль, но еще и надежду, любовь, трогательные прощальные сцены, а также родных, которые ждут пленных. В конце балета возникает огненный коридор из красных свечей²⁸⁹.

Однажды, во время беседы с прессой, Дуато достал телефон и показал изображение инструмента пыток, своего рода стальную клетку, то, что он видел на выставке. «Я заметил, что орудия пыток на самом деле очень красивые объекты. Это относится к амбивалентности образов, транслируемых в масс-

²⁸⁶ *Helmig M. Bis an die Schmerzgrenze / M. Helmig.* — Текст : электронный // *Berliner Morgenpost* : [интернет-газета]. — 2016. — 21 of January. — URL: <http://www.morgenpost.de/incoming/article206948117/Bis-an-die-Schmerzgrenze.html> (дата обращения: 14.02.2024).

²⁸⁷ *Wenn die Seele sich in verwandelt // Berliner Morgenpost* : [интернет-газета]. — 2016. — 21 of January. — URL: <https://www.morgenpost.de/incoming/article206948111/Wenn-die-Seele-sich-in-verwandelt.html> (дата обращения: 24.05.2024). — Текст : электронный.

²⁸⁸ См.: *Ballett als Schrei gegen die Erniedrigung von Menschen // Berliner Morgenpost* : [интернет-газета] — 2016. — 14 of February. — URL: <http://www.morgenpost.de/berlin/article207044081/Ballett-als-Schrei-gegen-die-Erniedrigung-von-Menschen.html> (дата обращения: 18.04.2024). — Текст : электронный.

²⁸⁹ См.: Там же.

медиа. Потому что каждый день в СМИ мы видим самые красивые рекламные фотографии рядом с изображениями страшной войны. И это притупляет сознание человека <...> Да, балет повествует о пытках, но на это приятно смотреть. <...> Едва ли любитель танцев пойдет в театр, чтобы увидеть то, как люди подвергаются пыткам. Я создаю хореографию, чтобы заставить зрителей думать»²⁹⁰, — говорил Дуато, добавляя, — «Классический фокус Государственного балета Берлина сохраняется. Однако, я думаю, что танцовщики должны быть больше, чем принцами и принцессами. Они должны иметь дело и с социально значимыми темами. Где, если не здесь на сцене в Берлине, в таком многонациональном мегаполисе, можно попытаться решить большие проблемы?!»²⁹¹.

Актуальная политическая постановка «Ржавчина» обрела, наконец, благодарных зрителей и в Германии, в которых так нуждался Дуато после длительной дисгармонии отношений внутри Государственного балета и вокруг него.

Балет «Erde» (с нем. «Земля») — новая постановка Дуато, представленная в Берлине в апреле 2017 года, где главной темой является проблема экологии.

Музыкальной основой балета стал коллаж из фрагментов произведений целой группы композиторов: Педро Алькальде, Серхио Кабальеро, Ричи Хутин, Алва Ното и Мика Вайнио. Это балет о том, как человечество изменяет нашу планету, среду обитания, влияя на нее в негативном отношении. Исходной точкой визуальной концепции балета «Земля» был «антропоцен» — неформальный термин, обозначающий геологическую эпоху, которая имеет большое влияние на окружающую среду нашей планеты. Спектакль посвящен

²⁹⁰ Blech V. In «Herrumbre» verarbeitet Nacho Duato seine Terrorangst / V. Blech. — Текст : электронный // Berliner Morgenpost : [интернет-газета]. — 2016. — 14 of February. — URL: <http://www.morgenpost.de/kultur/article207043233/In-Herrumbre-verarbeitet-Nacho-Duato-seine-Terrorangst.html> (дата обращения: 18.04.2024).

²⁹¹ Там же.

теме антропогенного изменения климата и визуального представления некоторых причин этого изменения: повышенного атмосферного газа, глобального потепления, сжигания ископаемого топлива, пластикового мусора и вымирания многих видов растений и животных.

Балет имеет четкое деление на три фазы:

Первая — «Куб». Сцена представляет собой большой пластиковый куб, разделенный пластиковыми мембранами. Пространство внутри полностью заполнено белесыми парами, намекая на биосферу планеты. Это — модель Земли. С другой стороны, фазу можно трактовать как аллюзию на переизбыток производства и загрязнение целлофановыми пакетами и удушение планеты густым смогом.

Следующая фаза — «Сеть».

Густое облако серого дыма рассеивается, и действие переносится в другое пространство. Синие лазерные лучи по бокам сцены, сплетаясь между собой, составляют 3D-сеть, которая вторгается в зрительный зал, проникая по все пространство театра. «Это пост-мировая стадия. Холодная, бессмысленная геометрия синей матрицы отмечена чувством бесчеловечности и отчуждения человека от планеты»²⁹².

Третья фаза — «Лес».

В третьем пространстве, резко контрастирующем с абстрактным характером двух предыдущих, — «экстенсивный, гиперреалистичный фрагмент леса в натуральную величину, установленный впереди сцены на краю просцениума; словно дыхание, нечто поистине живое, реальное и настоящее, почти касающееся аудитории»²⁹³.

Таким способом, Дуато вместе со сценографом Иваной Йонке и компанией Numen погружают зрителей в пространство пластиковых пакетов, в уду-

²⁹² «Erde» // Numen. Scenography : [официальный сайт]. — URL: <http://www.numen.eu/scenography/erde/> (дата обращения: 26.02.2024). — Текст : электронный.

²⁹³ Там же.

шающий смог, в черное пространство, «изрезанное» синими лазерными лучами, создавая образ то ли клетки, то ли виртуального пространства, в котором, по существу, и живут современные люди. И, наконец, он возвращает их к первоосновам жизни на Земле, в своеобразный спасительный Оазис.

В центре балета — танцовщица, символ Матери–Земли. Остальная группа из шести человек может считаться прообразом общества потребления. «Танцовщики движутся по сцене в агонии, как бы умирая от неспособности дышать полной грудью. Танец в высшей степени эмоционален, динамичен и трагичен, но в то же время он овеян спокойствием и смирением перед лицом неизбежности — тотального исчезновения людей с лица земли»²⁹⁴.

Почти четыре года на посту художественного руководителя Государственного балета Берлина показали неоднозначность оценки хореографических работ Начо Дуато балетными критиками. Тому виной постоянные интриги, а также отсутствие продуктивной коммуникации между берлинской властью и театром. Сам хореограф, не склонный к критическим замечаниям, высказал свое мнение об особенностях балета и культурной политики в Берлине: «Проблема балетной компании в том, что у нее нет собственной штаб-квартиры. Мы находимся в здании Deutsche Oper. Но поскольку у нас нет собственного пространства, компания теряет свою идентичность. Очень трудно создать цельный образ без собственного театра»²⁹⁵, — считал Дуато. При этом «выступать и руководить в трех разных театрах, где каждый из них имеет свой репертуар и свою индивидуальность, очень тяжело. Я думаю, что компания немного шизоидна, потому что у нас нет своего места. Я бы порекомендовал мэру Берлина, предоставить отдельное здание для Staatsballet Berlin. Но проблема в том, что политики, которые посвящают себя культуре, часто не имеют

²⁹⁴ Пнева Ю. Вечер Шехтера и Дуато в Komische Oper Berlin / Ю. Пнева. — Текст : электронный // Voci dell'opera : [интернет-журнал]. — URL: <https://www.vocidellopera.com/single-post/shechter-duato> (дата обращения: 28.11.2023).

²⁹⁵ Nacho Duato: Cuando hablen bien de mí es porque algo estoy haciendo mal // Deutsche Welle : [интернет-газета]. — 2017. — 27 of March. — URL: <https://www.dw.com/es/nacho-duato-cuando-hablen-bien-de-m%C3%AD-es-porque-algo-estoy-haciendo-mal/a-38148941> (дата обращения: 20.01.2019). — Текст : электронный.

никакого представления о танце. Они всегда идут своим путем и редко приносят пользу хореографу или танцовщику»²⁹⁶.

Итогом «берлинского периода» Дуато стало назначение нового руководства на пост директора Государственного балета Берлина. В 2019 году управление труппой взяли сразу двое: Саша Вальц и Йоханнес Эмана — заведующий балетной труппой Королевской оперы в Стокгольме.

Решение было принято без переговоров с артистами и руководством балетной труппы. Более того, сначала информация ушла в прессу, и только после этого сам Дуато был лично уведомлен. Вопреки контракту, Начо Дуато завершил свое пребывание в Германии на год раньше оговоренного срока (до 2019 года).

Вероятно, это было политическое решение, объясняемое предстоящими в Берлине выборами. В подтверждение этому, приведем тот факт, что несмотря на прошлое недопонимание, танцовщики берлинской труппы выступили с протестами против решения правящего бургомистра. Они инициировали петицию в интернете под названием: «Спасите Государственный балет Берлина!»²⁹⁷. Артисты, педагоги и руководство посчитали Вальц и Эмана персонами, не соответствующими требованиям, предъявляемым к руководителю театра такого масштаба.

Вскоре перед Начо Дуато возникли новые творческие перспективы. Поступило предложение вернуться в Санкт-Петербург и вновь возглавить художественное руководство балета Михайловского театра. Таким образом, с января 2019 года начинается новая глава в творческой биографии испанского хореографа Начо Дуато.

²⁹⁶ Там же.

²⁹⁷ На декабрь 2018 г. петиция была закрыта. В целом было собрано 19817 подписей. [См.: Rettet das Staatsballett Berlin! // Change.org : [интернет-платформа]. — URL: <https://www.change.org/p/rettet-das-staatsballett-save-staatsballett> (дата обращения: 20.01.2021). — Текст : электронный].

ГЛАВА 3. ТВОРЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ НАЧО ДУАТО В РАБОТЕ С БАЛЕТАМИ БОЛЬШОЙ ФОРМЫ

3.1. Программный балет большой формы. «Многогранность. Формы тишины и пустоты» на музыку И.С. Баха

Работа с малыми формами абстрактных балетов привела Дуато к настоящему и очень редкому эксперименту. В балете «Многогранность. Формы тишины и пустоты» Дуато создал уникальную форму бессюжетного балета, разросшуюся до двух актов. Это стало возможным, во многом благодаря заложенной хореографом в танец сквозной программности. Спектакль отличается также сопряженностью пластического и музыкального текста.

«Multiplicity. Forms of Silence and Emptiness» («Многогранность. Формы тишины и пустоты»)²⁹⁸ — двухактный балет на музыку Иоганна Себастьяна Баха²⁹⁹, поставленный в 1999 году по заказу города Веймара.

В июне 1997 года, когда Начо Дуато вместе со своей труппой Национального театра Испании принимал участие в ежегодном фестивале искусств в немецком городе Веймар, ему предложили сочинить балет, который должен был иметь непосредственное отношение к этому городу. По словам хореографа, в его голове «сразу возникло лишь одно имя: Бах»³⁰⁰.

За достаточно продолжительную сценическую жизнь этого балета только несколько танцевальных компаний удостоились права на его исполне-

²⁹⁸ Премьера в России состоялась в 2010 г. в Москве на новой сцене Большого театра, в рамках гастролей труппы Национального театра танца Испании на международном театральном Чеховском фестивале.

Премьера в Михайловском театре была приурочена ко дню рождения композитора и состоялась 21 марта 2012 г.

²⁹⁹ Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) — немецкий композитор. Жил и работал в Веймаре с марта по июль 1703 и с июля 1708 по 2 декабря 1717 г.

³⁰⁰ Царская ложа о балете «Многогранность. Формы тишины и пустоты» Начо Дуато // Youtube : [видеохостинг]. — 2012. — 5 мая. — URL: <http://www.youtube.com/watch?v=XQD0bGKr3h4> (дата обращения 09.02.2023). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

ние. Оно вошло в репертуар Национального театра танца Испании под руководством Дуато, балетной труппы Баварской оперы, чьим художественным руководителем был Иван Лишка, а также Михайловского театра.

Дуато не пересказывает фабулу жизни Баха, но через абстрагированную форму танца размышляет о таланте, одиночестве творца и его плате за гениальность. Балет сочетает в себе, с одной стороны, музыку, выраженную танцем, с другой — конкретных персонажей: Композитора, Женщину и Смерть. По сути, «это визуализация баховской полифонии: по воле хореографа артисты становятся то музыкальными инструментами, то превращаются в ноты на линиях нотного стана. Их движения могут разворачиваться и длиться, как музыкальная тема, складываться в аккорды, превращаться в россыпь стаккато»³⁰¹.

Для сценического оформления Дуато хотел создать такую декорацию, чтобы она напоминала партитуру Баха, структурированную, состоящую из нескольких слоев. Помог ему в этом сценограф Джафар Чалаби, который в качестве основного декорационного элемента выбрал многоярусную конструкцию, заполнившую все пространство задника, где в промежутках между ярусами были прикреплены широкие черные горизонтальные линии, напоминающие нотный стан.

Примечательно то, что сам Дуато дважды выходит на сцену под музыку арии из «Гольдберг-вариаций». В начале спектакля хореограф просит прощения за то, что прикасается к гениальной музыке Баха, а в финале балета Дуато выражает свою благодарность за божественное дарование композитора. И это единственные музыкальные фрагменты в балете, которые идут в записи под

³⁰¹ Сердобольский О.В. Михайловском театре прошла премьера балета Начо Дуато «Многогранность. Формы тишины и пустоты» / О.В. Сердобольский. — Текст : электронный // ИТАР–ТАСС : [интернет–портал]. — 2012. — 21 марта. — URL: <https://tass.ru/kultura/513375> (дата обращения: 03.12.2023).

фонограмму. «Эта ария³⁰² для меня символ мира и спокойствия, и я хотел танцевать ее только под аккомпанемент Гленна Гульда³⁰³. Я хочу слышать его игру, когда я танцую. Тогда я чувствую, что Гленн Гульд здесь»³⁰⁴, — признается Дуато. Но если Дуато по каким-то причинам не танцует пролог сам, эту короткую сцену пропускают.

После столь почтительного начала возникает и сам Иоганн Себастьян Бах в камзоле и белом парике, который дирижирует «оркестром» из восемнадцати танцовщиков и танцовщиц. Танцовщики, расположенные на стульях в несколько рядов в полукруге, становятся в дальнейшем пластическим воплощением музыки.

Двухактный балет составлен из многочисленных танцевальных номеров: в первом акте их пятнадцать, во втором — девять. «Сюжета нет, но через весь спектакль мелькает ряд связанных между собой эпизодов, вносящих в происходящее мистическую ноту. Периодически на сцене появляется таинственная женщина в маске»³⁰⁵.

Приведем инструментальный состав спектакля, а также разнообразие хореографических форм, примененных Дуато.

Таблица 1. Музыкальная и хореографическая структура балета «Многогранность. Формы тишины и пустоты».

³⁰² Ария из Гольдберг-вариаций BWV 988.

³⁰³ Гульд, Гленн Херберт (англ. Gould, Glenn Herbert) (1932–1982) — канадский пианист, органист и композитор.

³⁰⁴ Царская ложа о балете «Многогранность. Формы тишины и пустоты» Начо Дуато // Youtube : [видеохостинг]. — 2012. — 5 мая. — URL: <http://www.youtube.com/watch?v=XQD0bGKr3h4> (дата обращения 09.02.2023). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

³⁰⁵ Абызова Л.И. Нотные линейки превращаются в путь на Голгофу // Невское время. 2012. 30 марта. № 55 (5033). С. 5.

Первое действие. «Многогранность»	
• Фонограмма Goldberg Variations, BWV 988: Aria Da Capo. Гленн Гульд.	Соло Начо Дуато (исполнялось самим хореографом на премьерных показах в Михайловском театре. Впоследствии звучит исключительно фонограмма без хореографической составляющей).
1. Dрамма Per Musica, BWV 205 (трубы 1, 2, 3; литавры; валторны 1, 2; флейты траверсо 1, 2; скрипки 1, 2; гобои 1, 2; альты; виолончели; смешанный хор).	18 артистов (женщины и мужчины) и Бах в качестве дирижера танцевального оркестра.
2. Сюита для Виолончели Соло, соль–мажор 1007.	Дуэт. Бах играет на виолончели, пластическая интерпретация музыкального инструмента (1 танцовщица в качестве виолончели).
3. Музыкальное приношение, N3, BWV 1079 (клавесин).	Дуэт 2 танцовщиков (женщина и мужчина). Пластическое обыгрывание клавесина.
4. Сюита N2 си–минор, полонез, BWV 1067 (флейта траверсо, гобой, скрипки, альты, виолончели, клавесин).	Дуэт мужчин в каркасах от барочных юбок панье
5. Музыкальное приношение, N2, BWV 1079 (скрипка соло, клавесин).	Дуэт танцовщиц.
6. Бранденбургский концерт, N3 соль мажор, Allegro, BWV 1048 (скрипки 1, 2, 3; альты 1, 2, 3; виолончели 1, 2, 3; violone, клавесин).	Ансамблевый танец 4 пар (женщины и мужчины) — 8 танцовщиков.
7. Соната для скрипки и клавесина ми–минор, BWV 1023 (скрипка; клавесин; виолончель).	Соло Женщины в маске.
8. Концерт для четырёх клавесинов, струнных и баса Continuo ля–минор, первая часть, BWV 1065 (скрипки 1, 2; альты; виолончели; клавесины 1, 2, 3, 4).	Дуэт (женщина и мужчина).

9. Концерт для скрипки с оркестром соль–минор вторая часть, BWV 1056R (клавесин; струнные; скрипка соло).	Танец 6 танцовщиц в длинных юбках и корсетах. Хореографическая и визуальная стилизация под эпоху барокко.
10. Концерт для двух скрипок с оркестром ре–минор, третья часть, BWV 1043 (две скрипки соло; скрипки 1, 2; альты; виолончели; клавесин).	Дуэт. Бах и Женщина в маске. Хореографическое размышление о жизни, творчестве, предназначении, судьбе.
11. Концерт для четырёх клавесинов, струнных и баса Continuo ля минор, вторая часть, BWV 1065 (скрипки 1, 2; альты; виолончели; клавесины 1, 2, 3, 4).	Танец 5 танцовщиков с рапирами. Пластическое воплощение духа эпохи барокко.
12. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах, BWV 114/115, менуэт соль–мажор, менуэт соль–минор (клавесин).	Театр теней. 3 женских тени. Затем подключаются 3 мужчин и Бах.
13. Кантата для сопрано, BWV 202, ария №1 (гобой; скрипки 1, 2; альты; сопрано; виолончели; клавесин).	Дуэт. Обобщенная пластическая интерпретация взаимоотношений Баха и его жены.
14. Соната для скрипки и клавесина №5, BWV 1018, третья часть (скрипка; клавесин).	Ансамбль 18 танцовщиков. Кольцевая хореографическая композиция.
Второе действие. «Формы тишины и пустоты»	
1. Искусство фуги, BWV 1080, контрапункт III (скрипки 1, 2; альты; виолончели).	Дуэт (женщина и мужчина).
2. Токката для органа ре–минор, BWV 538/1.	Танец 7 танцовщиков (символ 7 нот), одетых в черно–фиолетовые костюмы с плащами до пола. Пластический парафраз с будущим балетом Дуато «Кастраты», поставленным в Мадриде в 2002 году.
3. Соната для органа №96, BWV 530, вторая часть.	Танец 7 танцовщиц (символ 7 нот), одетых в черные полупрозрачные платья с

	каркасами на бедрах. В движениях прослеживается пластическое обыгрывание норм, правил поведения, социального положения женщин в эпоху барокко.
4. Хоральная прелюдия, BWV 957 (орган).	Дуэт Баха и 1 танцовщицы. Пластическое воплощение нескончаемого потока творческого вдохновения в процессе сочинения музыкальных произведений.
5. Sinfonia из кантаты, BWV 21 (гобой, скрипки 1, 2; альты; фагот; орган; виолончели).	Трио Баха, 1 танцовщицы из предыдущей части (воплощение музыки, творчества) и Женщины в маске — воплощение рока, судьбы и смерти. В финале номера Женщина в маске уводит за руку танцовщицу, Бах остается один на один со своей слепотой, которая его настигла в зрелые годы.
6. Ария для сопрано из кантаты BWV 21 (гобой; сопрано; орган; виолончель).	Дуэт женщины и мужчины. Бах на заднем фоне, склонивши лицо к рукам, сидит неподвижно. Пластическое воплощение внутренней трагедии гениального композитора.
7. Искусство фуги, BWV 1080, контрапункт XIX a (скрипка; альт, виолончели 1, 2; гобой, английский рожок, валторна, фагот).	Бах и ансамбль 18 танцовщиков. Бах сидит неподвижно спиной к зрителям. Перед ним свисает с колосников длинная вертикальная ткань, безостановочно вращающаяся вокруг своей оси — символическое воплощение жизни и процесса творчества. Ансамблем артистов Бах уже не управляет подобно дирижеру, как это было в первом действии. Но его «музыка» все равно продолжает звучать.
8. Искусство фуги, BWV 1080, контрапункт XIX b, c (скрипка; альт, виолончели 1, 2; гобой, английский рожок, валторна, фагот).	Продолжение седьмого номера. Ансамбль артистов подобно Теням из балета «Баядерка» поочередно уходят по спирали вверх на импровизированный нотный стан на задней части сцены.

	Появляется Женщина в маске. Она уводит за собой композитора в вечность, оставляя будущим поколениям его гениальные творения. Символ победы творчества над смертью.
9. (Эпилог) Гольдберг — вариации N1 (ария; фортепиано).	Соло Начо Дуато. (Исполнялось самим хореографом на премьерных показах в Михайловском театре. Впоследствии звучит исключительно фонограмма без хореографической составляющей). Оммаж, дань уважения и почитания Хореографа Композитору сквозь время и пространство.

Первый акт балета выражается в «многогранности»: «оркестр судьбы Баха исполняет концерт его жизни. В этой жизни есть место веселому цинизму с радостной суматохой, где танцуют ноты, задорно обмениваясь фехтовальными пассажами и важно шествует в величавом менюэте клавесин»³⁰⁶. Во втором акте балета, названном «Формы тишины и пустоты», концерт жизни уже окончен. Сами движения порой гротескны, даже юмористичны, но «ритмическая точность оказывается той канвой, на которой можно вышивать любой танец, не теряя баланса структуры и эмоции»³⁰⁷.

Большую известность получила одна из первых сцен. Благодаря яркой образности постановщик передает чувственную страсть композитора к своей возлюбленной — Музыке: прелюдию из Сюиты³⁰⁸ для соло виолончели Бах исполняет на теле девушки. Дуэт выглядит не только интимно, но и возвышенно. Девушка — одновременно и виолончель, и воплощение музыки. В руках у Баха смычок, а тело танцовщицы становится корпусом инструмента.

³⁰⁶ Федорченко О.А. Бах в надежных ногах // Коммерсантъ. 2012. 23 марта. № 51. С. 14.

³⁰⁷ Складеревская И.Р. Бах взял Начо Дуато за руку и повел за собой буквально / И.Р. Складеревская. — Текст : электронный // Фонтанка.Ру : [интернет-газета]. — 2012. — 26 марта. — URL: <http://www.fontanka.ru/2012/03/26/060/> (дата обращения: 08.04.2022).

³⁰⁸ Сюита соль мажор, BWV 1007.

Смычку в спектакле отведена особая роль: он и шпага, и символ музыки.

В дуэт Композитора и Музы вмешивается фигура в белой маске: неумолимая Смерть отбирает у Баха его возлюбленную. Танец Дамы–Жены–Смерти агрессивен и механистичен. Она, взяв Композитора за руку, ведет к вершинам вдохновения, вверх по уровням огромного нотного стана, размещенного в глубине сцены, — известно, что после смерти первой жены Бах написал свои трагические и прекрасные произведения, и в том числе великую «Чакону» для скрипки.

Все символы спектакля выразительны и очевидны. Когда Композитор умирает «Женщина–Смерть обрывает ткань, струящуюся сверху, прерывая тем самым божественный поток звуков, льющихся откуда-то с неба прямо в душу творца»³⁰⁹. Сняв маску, она уводит за собой хореографа, словно принявшего от Баха эстафету его искусства.

Дуато, будучи музыкальным хореографом, основательно работал над внутренней структурой и композицией балета. Самостоятельно собранный коллаж музыкальных номеров он наполнил чередой собственных пластических смыслов и символов, создающих цельное программное хореографическое произведение, где смысловой мир музыки Баха раскрывался через музыкально–пластическую символику постановщика.

Исследователь проблемы символики в творчестве Баха В.Б. Носина писала³¹⁰, что секрет эстетического универсализма музыки Баха нужно искать в особенностях баховского символа. Символ обращен одновременно к сознательному и подсознательному. Это — живой язык, выражение цельного потока музыкального сознания. Творчество Баха есть отражение цельного мирозерцания. Бах выработал технику, при которой форма «уничтожает содержание», что сама становится смыслом, значение подтекста в большей степени превосходит содержание сюжетного текста. Ассоциативные связи, философские и лирические отступления в такой мере разбивают сюжетную форму, что

³⁰⁹ Колесова Н.Г. Действующие лица. М.: Этерна Серия, 2012. С. 225.

³¹⁰ См.: Носина В.Б. Символика музыки Баха. М.: Классика–XXI, 2004. С. 49–51.

принципом ее объединения становится музыкальный смысл, закон чистого искусства.

Таким образом, «в инструментальной музыке Баха и в его сочинениях с текстом наблюдается ситуация, когда содержание произведения оказывается созвучно его форме. Это в большой мере объясняется символичностью мышления Баха. У него символ неотделим от структуры образа, в данном случае — специфически музыкального, он не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно вложить в образ и затем извлечь из него. Символ является приемом оформления образа, способом его существования. Следовательно, возможность прочтения инструментальных произведений Баха на основе символа не является результатом их программного замысла, так как символ не ограничен чисто логической структурой, он богаче и шире»³¹¹. Сочинения Баха построены на интуитивном сопоставлении и развитии символов в изменчивости и текучести их смысла. Поэтому смысловые связи между ними столь глубоки и разнообразны. Они образуют единую живую ткань, в которой каждый исполнитель и слушатель открывает близкие для себя спектры значений.

Искусство потребовало от Баха большой жертвы, но в результате человечество навеки стало обладателем его шедевров. В рамках полнометражной формы бессюжетного балета Дуато акцентирует на этом внимание в первой части своего спектакля, во второй переходит к более широкой теме — философским размышлениям о музыке и смысле жизни, о смерти и о бессмертии.

3.2. Первый полнометражный балет хореографа на литературной основе.

«Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева³¹²

Особняком в творчестве Дуато стоит балет «Ромео и Джульетта»

³¹¹ Носина В.Б. Символика музыки Баха. М.: Классика—XXI, 2004. С. 51.

³¹² В данном параграфе использованы материалы и выводы исследований, выполненных автором диссертации единолично: Козлова К.А. Балет «Ромео и Джульетта»

С.С. Прокофьева, поставленный хореографом для труппы Национального театра Испании в 1998 году. Это первый полнометражный балет Дуато с конкретным изложением сюжетной основы на балетную музыку.

Интерес балетного театра к Уильяму Шекспиру особенно возрос в середине XX века³¹³. Можно обнаружить целый перечень названий, десятки имен композиторов и хореографов, прикасавшихся к Шекспиру. Начало тому положил балет Леонида Михайловича Лавровского «Ромео и Джульетта», поставленный на музыку Сергея Сергеевича Прокофьева³¹⁴ в 1940 году на сцене ГАТОБ имени С.М. Кирова (ныне Мариинский театр). После него возникли другие многочисленные хореографические версии партитуры Прокофьева, в том числе и постановка Начо Дуато.

Спектакль 1940 года с Галиной Сергеевной Улановой и Константином Михайловичем Сергеевым является эталоном и навсегда вошел в историю мирового балета. Поэтому сравнения спектакля Начо Дуато и Л.М. Лавровского — неизбежны.

При постановке «Ромео и Джульетты» Дуато в первую очередь интересовала гениальная музыка С.С. Прокофьева. Но если Лавровский в своем легендарном балете соответствовал как тексту Шекспира, так и партитуре Прокофьева, то Дуато не следовал точно за шекспировским сюжетом. По мнению хореографа, среди великого множества постановок «Ромео и Джульетты» ни в одной нет особого, итальянского «присутствия»: «здесь должен чувствоваться дух Средиземноморья. Он складывается из солнечного света, близости моря, запахов апельсинов и жасмина»³¹⁵. Дуато задумывал совместить легендарную

С.С. Прокофьева — первый опыт испанского хореографа Начо Дуато в создании полнометражного спектакля // XXIX Шекспировские чтения 2022 (29th Shakespeare Readings 2022) : сборник аннотаций докладов. М.: Московский Гуманитарный университет. 2022. С. 98–99.

³¹³ Красовская В.М. Шекспир в смене балетных эпох // Советский балет. 1986. № 1. С. 30–33.

³¹⁴ «Ромео и Джульетта» — балет в 3 актах 9 картинах с эпилогом на музыку С.С. Прокофьева. Хореография Л.М. Лавровского. Либретто А.И. Пиотровского, С.С. Прокофьева и С.Э. Радлова. Премьера балета состоялась в ГАТОБ имени С.М. Кирова в 1940 г.

³¹⁵ Цит. по: Абызова Л.И. Замахнувшись на Шекспира // Балет. 2013. Январь–февраль. № 1. С. 22–23.

историю двух влюбленных и ауру, в которой она разворачивается, где драматическая динамика событий выплескивается на улицы и площади итальянского города Вероны. Но несмотря на заверения постановщика, дух Средиземноморья оказался еле уловим. Вероятно, сценография балета стала основной причиной.

Архитектор Джафар Чалаби создал декорации, а сербская художница Ангелина Атлагич — костюмы, стилизованные под эпоху Ренессанса. Оформление балета представляет собой черное пространство и конструкции на арьерсцене, составленные из небольших коричневых панелей. Трансформируясь, они образуют проемы разной конфигурации: окна и двери. «Сцена кажется черной дырой не то в бескрайний космос, не то в глубины человеческого подсознания. Из этого мрака эффектно высвечивает происходящее художник по свету Брэд Филдс»³¹⁶. Но и это не лучи солнечного света. Для Дуато было необходимо передать историческую эпоху, но с учетом современной действительности. Особый акцент делался на костюмах героев спектакля. «Костюмы вдохновлены Ренессансом, но они легче. Таким образом, люди могут танцевать и двигаться»³¹⁷, — отмечает Начо Дуато.

В частности, благодаря костюмам, становится очевидно, что вражда «двух равноуважаемых семей», на которой зиждется основной конфликт пьесы Шекспира, в балете Дуато отсутствует. Это равенство в трагедии имеет важное значение. «Не будь кровавой вражды и предрассудков, ничто не помешало бы двум достойным родам объединиться»³¹⁸, — считает балетовед Лариса Ивановна Абызова. В балете Дуато семьи Монтекки и Капулетти рази-

³¹⁶ Абызова Л.И. Начо Дуато и русская классика: постановки петербургского периода (2011–2013) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 4 (33). С. 27.

³¹⁷ Начо Дуато готовит новую премьеру. Балет «Ромео и Джульетта» [репортаж] // Youtube : [видеохостинг]. — 2012. — 3 декабря. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=7MM_EWytA90 (дата обращения: 26.12.2023). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

³¹⁸ Абызова Л.И. Начо Дуато и русская классика: постановки петербургского периода (2011–2013) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 4 (33). С. 27.

тельно отличаются друг от друга внешним обликом. Первые, в одежде коричнево-бежевых тонов, похожи на пейзаж, вторые — на господ, одетых в черную кожу и бархат. Но даже в «новых» условиях дуатовского балета герои находятся в шекспировском противоречии. Предубеждения социального неравенства приводят к запретам и невозможности счастья двух молодых влюбленных.

На улицах условной Вероны существует, с одной стороны, хаотично танцующий народ, именуемый кланом Монтекки, с другой — организованные ряды, с линейно выверенной хореографией, — семья Капулетти. Упразднена шекспировская архитектура уличного боя, когда драка, начавшаяся ссорой слуг, кончается борьбой глав враждующих кланов. Вместо этого Тибальт и остальные Капулетти нападают со шпагами на безоружных Монтекки.

В сцене «Джульетта-девочка» зритель знакомится с главной героиней. Если в трагедии Шекспира образ Джульетты трансформируется на протяжении всего действия пьес: вначале она предстает юной, немного наивной девушкой, полной мечтаний о любви, затем со временем ее образ становится более зрелым и решительным. У Дуато образ героини заметного развития не имеет. Однако танцевальная речь дуатовской Джульетты невероятно эмоциональна и энергична на всем протяжении спектакля. «Она словно олицетворяет вечный хаос мироздания. В ней сочетаются доверчивый детский взгляд на мир, дочерняя преданность родительской воле и оглашенный индивидуализм бунтаря-одиночки»³¹⁹.

В отличие от Джульетты, образ Ромео в балете стремительно эволюционирует от радостного беззаботного юноши к задумчивому и эмоционально «закрытому» молодому человеку. Очевидная трансформация происходит на балу после знакомства с Джульеттой. Дуато придумал, что на бал Капулетти Ромео приводят три арлекина. Они дают ему свой костюм и маску с изображением кота, так он проникает на праздник и остается неузнанным.

³¹⁹ Федорченко О.А. Прыжки взхлеб. «Ромео и Джульетта» в Михайловском театре // Коммерсантъ. 2014. 11 марта. № 39. С. 11.

В сцене «Танец рыцарей», исполняемом приглашенными гостями и кланом Капулетти, главным концептуальным моментом стал не сам танец, а знакомство Ромео и Джульетты, прошедшем практически незаметно для зрителей на заднем плане.

Ромео вытаскивает из сундука розу, предварительно продемонстрировав, что чемодан пустой. Это пластическая метафора будущих слов Джульетты: «Что значит роза? Роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет...»³²⁰. Затем идет дуэт Ромео и Джульетты. Кульминационный момент сцены у балкона — неистовый бег влюбленных по кругу под огромным развевающимся полотнищем.

Второй акт начинается жизнерадостным народным танцем горожан на празднике, с платками в руках. В следующей жанровой сцене, где кормилица передает Ромео послание от Джульетты, Дуато снижает пафос и предстает последователем своего наставника И. Килиана. Хореограф ставит себе задачу рассмешить зрителя. Такую особенность творческой манеры Килиана отметил сам Дуато: «Очень трудно заставить публику смеяться. Сочинить действительно смешной танец после драматического *pas de deux*. Главное — выразить смех не ситуацией, а через движение. Именно таким путем идет Килиан. Он обладает искусством насыщать танец юмором с помощью пластики, находя поддержку в музыке»³²¹.

Позже происходит эпизод венчания. Он очень сдержанный, статичный, мало танцевальный. Патер Лоренцо благословляет новобрачных и удаляется. Тем временем на площади дело доходит до драки Меркуцио и Тибальда. Меркуцио безоружен, Тибальд закалывает его кинжалом. Незамедлительно за Меркуцио мстит и Ромео.

³²⁰ Шекспир У. Ромео и Джульетта / перевод с английского Т. Щепкиной-Куперник М.: Азбука—классика, 2012. С. 45.

³²¹ Федоренко Е. Начо Дуато: Танец больше похож на поэзию, чем на прозу или роман // Культура: Еженедельная газета интеллигенции. 2009. 30 июля—5 августа. № 29. С. 12.

В приведенной сцене некоторые балетоведы упрекали хореографа в однообразии лексики, в частности: «Знаменитые 15 ударов в эпизоде смерти Тибальта не отыграны хореографом никак»³²² — констатировала отечественный балетный критик Татьяна Анатольевна Кузнецова. Известный факт: когда Лавровский спросил Прокофьева о пятнадцати ударах: «И что мне на них делать?» Прокофьев пожал плечами и ответил: «Что хотите, то и делайте!»³²³. Действительно, быть в музыке, не значит следовать за ней все время, статичные позы в этой сцене оказались самодостаточными и красноречивыми и без движений.

События третьего акта в партитуре Прокофьева у Дуато включены во второй: Ромео, по наставлению патера Лоренцо, навещает новобрачную. Сцена утреннего пробуждения и их прощальный дуэт переданы со всей чувственной полнотой пластики Дуато. Хореограф намеренно отказывается от возвышенности и высоких чувств. «Его Джульетта и Ромео далеки от символических возлюбленных, соединенных навеки вечной и чистой любовью. Этих героев связывает чувственность, почти животная страсть»³²⁴. Взаимоотношения главных героев отражают желание хореографа сделать балет как можно более земным и человеческим. Во многом поэтому в своем спектакле Дуато не использует пуанты, лаконично сочетая технику свободной полетной пластики и классического балета. При этом Дуато, обычно отрицающий пантомиму, включает ее достаточно обильно, в частности, в сценах: праздника в доме Капулетти; венчания; передачи патером Лоренцо «зелья» Джульетте; во время мизансцены Ромео в склепе. Но все же пантомима в его балете не отделена от танца, и очень плотно вплетена в хореографические голоса героев.

Перелом в действии наступает, когда в комнату Джульетты приходит

³²² Кузнецова Т.А. Любовь на широкую ногу // Коммерсантъ. 2012. 18 декабря. № 239. С. 15.

³²³ Федорченко О.А. «Ромео и Джульетта»: хроника спектакля / О.А. Федорченко. — Текст : электронный // Петербургский театральный журнал : [электронный журнал]. — 2013. — Февраль. — URL: <https://ptj.spb.ru/archive/71/music-theatre-71/romeo-idzhuletta-xronika-spektaklya/> (дата обращения: 20.08.2023).

³²⁴ Абызова Л.И. Начо Дуато и русская классика: постановки петербургского периода (2011–2013) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 4 (33). С. 28.

отец. Оттанцованной пантомимой Дуато передал негодование сеньера Капулетти. «Гнев отца, страх Джульетты показан психологически жестко и впечатляюще правдиво»³²⁵.

Действие всего спектакля сжато и сконцентрировано, из-за чего Джульетта сразу оказывается у Лоренцо. Круговым движением он вкладывает флакон с роковым снадобьем в ее руку, она падает, иллюстрируя то, что должно случиться. Позже в своей спальне Джульетта дает согласие на брак, целует Париса и, оставшись одна, достает флакон. Она не держит его в руках, но в сомнениях ставит на пол, подальше, и тут же рядом с ней появляются два безликих персонажа, обозначенных в программке как «зелье». Персонифицированное зелье изворотливой пластикой искушает ее и призывает отведать снадобья. Таким образом, внутренний конфликт Джульетты предстал в хореографическом монологе, а зрители стали свидетелями рокового выбора.

Последняя картина в склепе построена на экспрессионистском контрасте черного цвета и белого света и фактически не танцевальна: в центре сцены расположено черное ложе, освещенное яркими прожекторами. Сцена похорон в балете Дуато — не мерная печальная процессия, а эстетское любование и наслаждение мрачным обрядом. Кульминацией развития образа Ромео является эпизод в склепе Капулетти: прячась на авансцене, он становится печальным свидетелем похоронного обряда, чувствуя всю свою горечь и боль. То семья Капулетти в стремительном полетном беге вокруг сцены с черными шелковыми флагами безмолвно выражала скорбь по безвременно ушедшей, то Ромео по очереди с Джульеттой в экспрессивной пластике передавали безвыходность момента, беспомощность героев перед лицом судьбы.

В балете «Ромео и Джульетта» Начо Дуато удалось перевести в движение всю партитуру С.С. Прокофьева. В спектакле хореографически решен

³²⁵ Скляревская И.Р. Смерть стоит того, чтобы ждать / И.Р. Скляревская. — Текст : электронный // Фонтанка Ру. [интернет-газета]. — 2012. — 18 декабря. — URL: <http://calendar.fontanka.ru/articles/183/> (дата обращения: 12.11.2023).

практически каждый такт. Дуато использует ряд хореографических форм, способных выразить обобщенно—поэтическое содержание пьесы, при этом не обращаясь к пуантовой технике танца. Это и многочисленные ансамбли, воплощенные двумя враждующими кланами в синхронном танце, и соло главных героев, и любовные дуэты, и монолог Джульетты с зельем, а также действенные сцены групп персонажей. Балет «Ромео и Джульетте» Дуато повествует о той всепобеждающей любви, силы которой способны преодолеть любой конфликт. В целом, в своем первом многоактном балете, поставленном на основе произведения классической мировой литературы и с помощью авторской пластики, основанной на танце модерн, неоклассике и акробатических элементах, Дуато удалось в полной мере выразить многообразие и глубину чувств шекспировских героев.

3.3. Ориентация на классическое наследие М. Петипа. «Спящая красавица» П.И. Чайковского³²⁶

Балет «Спящая красавица», общепризнанный шедевр Мариуса Петипа, впервые показанный на сцене Мариинского театра 3 января 1890 года, является поистине неисчерпаемым источником вдохновения для творцов и интереса для зрителей. Убедительным подтверждением может служить практика балетного театра XX — начала XXI века.

При этом на гениальный первоисточник не посягал практически ни один из отечественных хореографов, в отличие от их зарубежных коллег (Р. Пети, М. Эк, М. Борн, Ж.—К. Майо и другие). В России и в СССР за 120 лет существования балета лишь однажды, в революционные 1920—е годы, режиссер Николай Виноградов задумал, но в итоге не осуществил, оригинальную, с точки зрения сюжета, «Спящую красавицу». «Аврора у него была зарей революции,

³²⁶ В данном параграфе использованы материалы и выводы исследований, выполненных и опубликованных автором диссертации единолично: Козлова К.А. «Спящая красавица»: Петипа — Дуато // Балет. 2019. № 5 (218). С. 42–43.

пробужденной поцелуем вождя народных масс Дезире»³²⁷. Все остальные авторы только редактировали постановку Мариуса Петипа.

В результате, по справедливому замечанию балетоведа Бориса Александровича Илларионова, на сегодняшний день мы, к сожалению, «не имеем полного и точного представления о том, какою была «Спящая красавица» в момент своего рождения»³²⁸. Поэтому, в рамках данного параграфа, говоря о балете Петипа, мы будем иметь в виду редакцию К.М. Сергеева 1952 (1989) года, проверенную временем и ставшую канонической.

Интригующее известие о постановке Дуато собственной версии балета Чайковского «Спящая красавица» появилось вскоре после того, как он был назначен художественным руководителем балетной труппы Михайловского театра. Дуато, получивший признание за свои одноактные абстрактные постановки, впервые решился взяться за полнометражный классический балет в трех актах и впервые обратился к музыке П.И. Чайковского. Первоначально хореограф собирался лишь немного обновить и отрепетировать классический спектакль. Затем из уст Дуато прозвучало сенсационное заявление о том, что в его балете не останется ни одного рас Мариуса Петипа. Премьера опровергла сразу все предположения.

Новый трехактный балет Дуато был показан 16 декабря 2011 года в Михайловском театре. Сразу стало очевидно, что «абсолютно новой версии» представлено не было. Хореограф не смог отказать себе в цитировании хореографии Петипа и его многочисленных редакторов, творчество которых Дуато «пересказал» своими словами. Кроме Петипа–Сергеева цитируются и классики XX столетия, такие как: Фредерик Аштон, Кеннет Макмиллан и другие.

Сам Дуато отрицает концептуальное изменение канонической сюжетной основы в постановке: «Во всех классических балетах рассказываются

³²⁷ Кузнецова Т.А. Суэта вокруг канона // Коммерсантъ. 2011. 20 декабря. № 238. С. 15.

³²⁸ Илларионов Б.А. Петипа. Этюды. СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. С. 19.

очень простые истории, и здесь важно не экспериментировать с формой, а иллюстрировать сюжет с помощью хореографии»³²⁹, — считает хореограф.

За основу сценария Дуато взял либретто Ивана Всеволожского и Мариуса Петипа, написанное по сказке Шарля Перро, определившее структуру спектакля. Сюжетная канва балета осталась прежней: крестины Авроры, предсказание феи Карабос, покровительство феи Сирени, совершеннолетие Авроры, танец с четырьмя кавалерами–женихами, укол веретеном, столетний сон, видение принцессы с nereидами, поцелуй, дивертисмент сказок и финальная свадьба.

Во многом из-за сокращения музыкального материала в балете Дуато пропала масштабность, но при этом усилился динамизм действия. «Дух “Спящей” волей автора радикально изменился: постановщик заменил торжественность камерностью, помпезность — интимностью, а вместо парадной придворной хроники дал уютный рассказ о любви»³³⁰.

Дуато до этого много ставил на музыку барокко, на музыку Вагнера и Баха, но никогда раньше Дуато не работал с музыкой П.И. Чайковского. «Я разумеется — знал эту музыку, так как видел этот балет уж много раз, но я никогда не слушал ее с мыслью сделать свой балет. Хотя, думаю, я бы никогда не взялся за “Спящую красавицу”, если бы не приехал сюда <...> Я всегда говорю, что все что меня вдохновляет — это музыка, и перед тем, как начать делать этот балет, я действительно долгое время жил в музыке Чайковского»³³¹, — вспоминал хореограф.

Справедливо отмечался многими критиками тот факт, что, будучи очень музыкальным хореографом, в балете «Спящая красавица» Дуато отошел от

³²⁹ Крылова М.И. Елка перед отъездом // Новые известия. 2013. 16 декабря. № 232 (3777). С. 4.

³³⁰ Крылова М.И. Сезон красавиц / М.И. Крылова. — Текст : электронный // Театрал : [электронный журнал]. — 2011. — 19 декабря. — URL: <http://www.teatral-online.ru/news/5351/> (дата обращения: 15.04.2021).

³³¹ Балет «Спящая красавица» в Михайловском театре. О готовящейся постановке Начо Дуато. — 2011. — Сентябрь // iskusstvo.tv : [интернет-телеканал]. — URL: <https://www.iskusstvo-tv.ru/Theatre/Spyashchaya-krasavitsa-Nacho-Duato.html> (дата обращения: 02.03.2023). — Текст : электронный.

своих постановочных принципов, а подбор движений не соответствовал характеру и структуре музыки П.И. Чайковского. Прослеживалось «отсутствие реакции танца на интонационное, логическое и драматургическое устройство музыки. А восприятию и запоминанию хореографии мешала случайность, необязательность движений»³³². Результатом вольного обращения с партитурой стало купирование многочисленных танцевальных номеров, необходимых для построения формы классического гран-балета. Жертвами камерности, в частности, явились: *adagio* и *coda* в прологе, вариация Авроры из первого акта, танцы свиты феи Сирени, почти половина сцены охоты, *entré* и *coda* нереид, панорама, вариации Флорины и Голубой птицы, финальная мазурка и скрипичный антракт.

В «Спящей красавице» Дуато периодически угадываются пластические коды романтических балетов XIX века. Критик Инна Робертовна Скляревская выявила некоторые из них: «в сцену нереид вплавлены мотивы “Лебединого озера”, в партию феи Сирени — вариация Мирты (предводительницы виллис в “Жизели”), да и Дезире (у Петипа изысканный французский принц, торжественно являющийся поцелуем разбудить красавицу), у Дуато копирует то рефлектирующего Зигфрида (“Лебединое озеро”), то Альберта, который, терзаясь, идет на могилу погубленной им девушки (“Жизель”). Никакой новой глубины, признаться, в этом нет, есть лишь эклектика — причем, почти пародийная»³³³.

В балете хореограф использует и прямые цитаты классической версии, среди них: в *adagio* первого акта знаменитые обводки в *attitude*, диагональ пируэтов и фрагменты коды в *pas de deux* Авроры и Дезире, а также заноски в

³³² Зозулина Н.Н. Третий путь («Спящая красавица» Начо Дуато) // Балет. 2012. № 2. С. 35.

³³³ Скляревская И.Р. Спящая красавица в Михайловском: Петипа против Начо Дуато — один ноль / И.Р. Скляревская. — Текст : электронный // Фонтанка.Ру : [интернет-газета]. — 2011. — 21 декабря — URL: <https://www.fontanka.ru/2011/12/21/006/> (дата обращения: 28.02.2023).

вариации Голубой птицы. Такое прямое заимствование выводит постановщика в неблагодарную и беспощадную область сравнений. Хореограф использование пластических цитат не отрицает, отмечая, что: «Я отталкиваюсь от многих элементов, которые есть у Петипа, как, например, большое заключительное *pas* в пятой позиции и *développé* вперед. Но в нем я предлагаю свое продолжение. Движения становятся более свободными, плавными, спонтанными, раскрепощенными. Меня волнует вопрос верности замыслу Чайковского, верности традициям»³³⁴.

В балете Дуато традиционно мимические персонажи обрели пластику: теперь танцует придворная свита, а король, королева и Каталабют становятся активными участниками дворцового праздника, посвященного рождению Авроры. С одной стороны, насыщение танцевальной стороны спектакля усилило его динамизм, наполнило непрерывным потоком движений, с другой — фактически никак не повлияло на развитие основной сюжетной линии балета.

Добрые феи, благословляющие новорожденную Аврору в первом акте, появляются в сопровождении кавалеров, получивших хореографическую индивидуальность. Балетовед Лариса Ивановна Абызова в своей статье справедливо отмечает: «Взяв спектакль классического наследия, Дуато словно задался целью исказить хореографический текст <...> Каждой фее хореограф “выдает” по кавалеру <...> но феи существа волшебные и не нуждаются в мужской поддержке (в прямом и переносном смысле)»³³⁵. При этом музыки Чайковского не хватает, поэтому вариации поделены между феями и их партнерами, где дви-

³³⁴ Marius Petipa la matre franais du ballet Russe (projection sous titre russe) / Réalisé par Denis Sneguirev. — 2018 // [Vk.com](https://vk.com/video833211570_456239657) : [интернет-портал]. — URL: https://vk.com/video833211570_456239657 (дата обращения: 12.12.2024). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

³³⁵ Абызова Л.И. Начо Дуато и русская классика: постановки петербургского периода (2011–2013) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 4 (33). С. 26.

жения ног следуют за Петипа, а «змееподобные руки делают что-то сочиненное Дуато»³³⁶. Самые же большие изменения коснулись отрицательной героини. Образ феи Карабос, традиционно исполненный солистом мужчиной, решен действительно оригинально: фея теперь не злобная старая женщина, но молодая, сильная, экстравагантная, мощная, стремительная. Партия Карабос — танцевальная, а не пантомимная и одна из самых динамичных в спектакле: «экспрессивная инфернальная красавица бесшумно летает по сцене, заполняя своим танцем пространство и оставляя за собой струящийся черный хвост — гигантское шелковое покрывало»³³⁷. Именно Карабос с ее «адской» свитой приспешников становится центром спектакля, оставляя в своей тени даже Аврору и фею Сирени. Только это прямо противоречит музыке Чайковского, концепции Всеволожского и традиции исполнения балета Петипа, где главной идеей является борьба добра со злом и очевидной победой первого.

Оформление спектакля Дуато доверил сербской художнице Ангелине Атлагич, ранее имевшей опыт совместной работы с испанским хореографом. Здесь она явилась одновременно и сценографом, и создателем костюмов. Учитывая специфику истории сказки, которая в спектакле длится около ста лет, возникли стили эпох: рококо и классицизма, а персонажи как бы перемещались из условного XVIII века в столь же условный XIX век.

Балерин-фей А. Атлагич одела в великолепно украшенные пачки. Придворных дам — в пышные длинные легкие платья, а кавалеров — в камзолы в стиле времен Людовика XV, а через акт — в сюртуки XIX века. Декорации пролога решены в нежных бежевых тонах, первый акт — в бледно-оранжевом цвете. На заднем плане изображен импровизированный сад, огражденный перилами. Во втором действии — лесная панорама с объемной графикой деревьев. Далее при пробуждении Авроры дремучий лес панорамы расцвел огромными розами. А в бело-золотом финале, на фоне голубого неба, в центре

³³⁶ Там же.

³³⁷ *Скляревская И.Р.* Михайловский театр. Итоги года // Петербургский театральный журнал. 2012. № 1. С. 162.

сцены расположено огромное обручальное кольцо—портал, где и происходило финальное свадебное торжество. В целом, декорации и костюмы Ангелины Атлагич представляют собой союз минимализма, элегантности и изысканности.

В одном из интервью сам хореограф отмечал: «Это всего лишь сказка. Сюжет наивный, для детей, но, конечно, у каждого человека есть что-то от ребенка, поэтому можно потеряться в сказке в возрасте и 80 лет. В действительности, я хотел передать впечатление сказочной любви, сказочного мира, и привнес в балет немного юмора. Не стоит принимать все это всерьез. Я просто хотел освободить свою фантазию»³³⁸.

Театровед Валерий Сергеевич Модестов отмечал: «Мастер вступил на зыбкий путь поиска на чужом эстетическом поле компромисса между традицией и новаторством, пытаясь наполнить старые танцевальные формы “новым” содержанием»³³⁹. Спектакль показал недопонимание Дуато сути хореографической драматургии классического балетного спектакля, пострадавшей у него из-за произвольного отсечения частей канонических танцевальных структур. Кроме того, постановка спектакля, основанного на языке классического танца, обнаружила ограниченность классических па в персональном словаре хореографа. В современной хореографической лексике Дуато более свободен в приемах соединения и комбинирования движений, в отличие от классического танца.

После премьеры «Спящей красавицы» на сцене Михайловского театра Начо Дуато продолжил осваивать территорию большого сюжетного спектакля.

³³⁸ Царская ложа о балете «Спящая красавица» Начо Дуато // Youtube : [видеохостинг]. — 2012. — 2 марта. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jYFAmASEHvM> (дата обращения: 20.02.2023). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

³³⁹ Модестов В.С. Новая сказка на старый лад // Планета Красота. 2012. № 3–4. С. 20–21.

3.4. Авторская постановка балета П.И. Чайковского «Щелкунчик»³⁴⁰

«Щелкунчик» занимает особое место в истории мирового балетного театра. И на всем протяжении долгой сценической жизни испытал на себе большое количество авторских прочтений. Частым объяснением к постоянному пересмотру постановочных концепций является несоответствие сценарной основы рождественского балета—сказки с грандиозной и трагической музыкой П.И. Чайковского.

Впервые идея воплотить в балете сказку Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик и мышинный король» возникла у директора Императорских театров Ивана Александровича Всеволожского. Постановку осуществил балетмейстер Лев Иванович Иванов. «Щелкунчик»³⁴¹ увидел свет 6 (18) декабря 1892 года в Мариинском театре.

В Михайловском театре балет «Щелкунчик» в разное время был поставлен двумя выдающимися хореографами: Игорем Дмитриевичем Бельским³⁴² и Николаем Николаевичем Боярчиковым³⁴³, спектакль которого был изъят из репертуара театра после осуществления новой версии Начо Дуато³⁴⁴.

«В отличие от прошлой премьеры его спектакля “Спящей красавицы”, в новом творении Дуато не играет в классику, а всерьез старается следовать ее стилю и строгому канону»³⁴⁵. Однако, хореограф не ставил перед собой задачи

³⁴⁰ В данном параграфе использованы материалы и выводы исследований, выполненных автором диссертации единолично: *Козлова К.А.* Начо Дуато и классическое балетное наследие. Процесс обновления репертуара Михайловского театра // Балет в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 21–25 ноября 2022 : сборник аннотаций докладов. М.: «Российская академия музыки имени Гнесиных». 2022. С. 116–117.

³⁴¹ Премьера балета состоялась 6 (18) декабря 1892 г. в Мариинском театре в один вечер с оперой «Иоланта». Балетмейстер — Л.И. Иванов, дирижер — Р. Дриго, художники — М.И. Бочаров и К.М. Иванов, костюмы — И.А. Всеволожский и Е.П. Пономарев.

³⁴² «Щелкунчик» — хореография И.Д. Бельского. Премьера на сцене Малого театра оперы и балета состоялась в 1969 г.

³⁴³ Балет «Щелкунчик» в хореографии Н.Н. Боярчикова. Либретто: М. Петипа по сказке Э.Т.А. Гофмана, в редакции Н.Н. Боярчикова. Художник—постановщик: В.А. Окунев. Премьера постановки в Михайловском театре: 29 июня 1996 г.

³⁴⁴ Мировая премьера состоялась 12 декабря 2013 г. в Михайловском театре.

³⁴⁵ *Галайда А.Г.* Петербург перековал Начо Дуато // Ведомости, 2013. 17 декабря. № 234 (3496). С. 22.

сделать балет современным или наполнить его классической хореографией. «Гонка за новизной вообще вредна, — уверен хореограф, — Мне важно быть честным перед самим собой и зрителем»³⁴⁶. Дуато отрицает концептуальное изменение сюжетной основы в балетных спектаклях. Поэтому за основу собственной версии «Щелкунчика» Дуато взял либретто Мариуса Петипа, созданное в 1892 году по переложению А. Дюма — отцом сказки Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик и мышинный король». Дуато, внося в сценарий небольшие изменения, касающиеся трактовки образов действующих лиц, структуру спектакля оставил неизменной. Сказка у Дуато состоит из двух действий: с рождественским праздником, боем мышей и солдатиков, победой главных героев в первом акте и сказочным сном главной героини Маши — во втором.

Главное отличие балета Дуато от классических версий в том, что первое действие он перенес в XX век. В этом хореографу помог французский сценограф с русскими корнями Жером Каплан. Он создавал сценографию с глубоким убеждением, что русские испытывают ностальгию по дореволюционным временам: «Я посчитал, что интересно будет поместить действие в годы, непосредственно предшествовавшие русской революции. Этот период мне кажется очень интересным, это был момент, когда общество очень резко менялось. 1914 год — это узловая дата, тогда в мире со всей определенностью произошел переход из XIX в XX век, и когда Россия и Европа еще не догадывалась, какое тяжелое время наступает»³⁴⁷. Возможно, поэтому сценография дает ощущение хрупкости: она будто сделана из тонкой подарочной бумаги. Наряды дам и кавалеров, шляпы, прически и веера — все это создает атмосферу стиля ар-нуво, господствовавшего в Петербурге в начале прошлого столетия.

Действие спектакля начинается вместе с увертюрой. Перед опущенным

³⁴⁶ Кармунин О. Начо Дуато прощается с Петербургом «Щелкунчиком» / О. Кармунин. — Текст : электронный // Известия : [интернет-газета]. — 2013. — 11 декабря. — URL: <https://iz.ru/news/562350> (дата обращения: 09.04.2022).

³⁴⁷ Балет «Щелкунчик» в Михайловском театре // Marie Claire : [электронный журнал]. — 2013. — 5 декабря. — URL: <https://www.marieclaire.ru/vestnik/balet-schelkunchik-v-mihaylovskom-teatre/> (дата обращения: 09.04.2022). — Текст : электронный.

черным занавесом, на котором россыпью звезд соткано слово «Щелкунчик», появляется Дроссельмейер. С помощью кукол–марионеток, приводимых в движение безликими кукловодами, одетыми во все черное, он знакомит зрителей с двумя основными персонажами балета: Машенькой и Щелкунчиком. Дядюшка Дроссельмейер представлен не совсем в традиционном облике. У него сложный многослойный костюм, состоящий из рубашки, жилетки, старинного камзола и увесистой шубы. На сцену будто явился Федор Шаляпин, сошедший с известной картины Б.М. Кустодиева и загримированный под Петра I.

Одновременно с увертюрой и кукольным представлением, за сценой, с помощью фонограммы звучит голос драматического артиста Н.В. Бурова, поясняющий сюжет спектакля. В конце увертюры Дроссельмейер приподнимает нижний край занавеса, и публика попадает в дом семьи Штальбаумов, празднующих канун Рождества. Так, на фоне большого овального окна в стиле модерн, открывается панорама на Петербург с его куполами и шпилями, начинается первый акт. Дети резвятся с игрушками. По воле Дроссельмейера из больших подарочных коробок появляются и танцуют вариации Пьеро, Коломбина и Мавр. Примечательно то, что в этой постановке не задействованы дети — их роли исполняют взрослые танцовщики театра.

Наступает ночь, гости расходятся по домам. Маша, не желая оставлять в одиночестве подаренного Дроссельмейером Щелкунчика, вместе с ним засыпает под елкой. Наступает полночь, и происходят волшебные превращения. Внезапно в комнату врываются мыши под предводительством своего короля. Созданный образ мышей больше комичный, нежели пугающий. У них нет ни масок, ни больших носов, ни хвостов. Зато есть торчащий из нижней губы клык, мохнатые парики, когти, длинные уши, кожаные куртки и шлемы, как у летчиков.

Возглавляя армию игрушек, Щелкунчик становится ожившей куклой с ее механистическими движениями. На сцене происходит сражение, и Щелкунчик одерживает победу. Деревянный человечек превращается в Принца на глазах у зрителей. Щелкунчик приглашает Машу в волшебную страну. Там их

приветствуют танцующие снежинки, в костюмах напоминающие сверкающие на солнце льдинки. Очевидно, на создание этого танца Дуато вдохновился широко известной русской версией Василия Вайнонена³⁴⁸, чей танец снежинок считается одним из самых удачных во всей истории сценических постановок балета. Первый акт заканчивается *adagio* Маши и Принца в окружении снежинок с горящими в руках свечами.

Во Втором акте Начо Дуато сохранил композиционный принцип концертного дивертисмента, где один за другим следуют танцы разных стран. Хореограф прочувствовал и попытался выявить особенности танцев кукол, живущих в сказочном мире сновидений Маши. Основной декорацией почти ко всему второму акту служит лишь звездное небо. На его фоне во время дивертисмента появляются гигантские атрибуты той или иной культуры. В испанском танце над двумя танцовщиками висит красный веер. В китайском танце — над шестью танцовщиками раскрывается деревянный зонт. В восточном танце, вокруг солистки и двух евнухов в шароварах, по сцене ползает золотая рептилия, во французском — в классическом дуэте над сценой висит постепенно складывающееся из прямоугольных полосок разной длины сердце, а так называемые русские предстают в образе моряков, над которыми появляются два больших корабельных штурвала. Во время «Вальса цветов» вся сцена окрашивается в бело-розовые тона, и серию больших декораций-предметов завершает гигантское пирожное, установленное в глубине сцены. Все это — елочные игрушки, созданные в технике «папье-декупе», увеличенные до невероятных размеров. Таким образом, главные герои переносятся не в волшебный мир грез и фантазий Маши, не в Конфитюренбург, а прямиком на одинокие ветви рождественской елки.

Кульминация всего балета — *pas de deux* главных героев, где танец Щелкунчика-принца воспринимается как «реквием исчезающему миру гармонии.

³⁴⁸ Балет «Щелкунчик» П.И. Чайковского. Премьера состоялась на сцене ГАТОБ имени С.М. Кирова. Балетмейстер В.И. Вайнонен, дирижер Е.А. Мравинский, художник И.Ф. Селезнев; Маша — Г.С. Уланова, Щелкунчик-принц — К.М. Сергеев.

Щелкунчик обречен остаться его романтической грезой»³⁴⁹. Все когда-нибудь заканчивается, и действие спектакля резко обрывается на самом сильном эмоциональном пике. Маша просыпается и понимает, что то был всего лишь сон.

Многие знаменитые балетмейстеры не прошли мимо этой удивительной истории. И каждый старался найти ответ на вопрос: о чем она? О любви или об играх подсознания, как у Гофмана? Начо Дуато на поставленный вопрос ответил по-своему. В хореографии удалось сохранить силу воображения и остроумия Гофмана, претворить в жизнь его способность превращать унылую повседневность в царство снов и фантазий, а обыкновенных людей в волшебников. В балете отчетливо звучит мотив механизации жизни, мотив автоматов, против которых в своих произведениях восставал романтик Гофман. Героям было тесно в рамках реальной жизни, их манил иной мир — пространство поэзии, музыки, сказки. И хореограф почувствовал и передал главный гофмановский мотив: стремление вырваться из реальности, механистичности жизни в волшебные фантазии.

«Щелкунчик» стал следующим этапом в творческом развитии испанского хореографа. Дуато продолжил разработку хореографических форм в многоактном сюжетном спектакле на основе классической техники танца. Здесь, в отличие от «Спящей красавицы», хореограф, опираясь на музыкальную драматургию Чайковского, следовал заложенному Петипа–Ивановым плану развития действия в границах хореографического формообразования в каждом отдельном номере. Однако вопрос скудности хореографического текста, без намека на симфонизм массовых ансамблей, вновь напомнил о себе.

Балетом «Щелкунчик» Начо Дуато завершил первый «русский период» творческой деятельности в качестве художественного руководителя балетной труппы Михайловского театра³⁵⁰. В январе 2014 года он принял приглашение

³⁴⁹ Федорченко О.А. Зима давно минувших дней // Коммерсантъ. 2013. 16 декабря. № 231. С. 14.

³⁵⁰ Обобщающие итоги первого «русского» сезона см.: параграф 2.5. Приоритет малых форм в первом «русском» периоде Дуато в Михайловском театре (2011–2013).

возглавить Государственный балет Берлина.

3.5. Гран–спектакль XIX века в версии Начо Дуато. «Баядерка»³⁵¹

В 2019 году Владимир Кехман предложил Начо Дуато вернуться в Санкт–Петербург и войти в художественное руководство балета Михайловского театра. Таким образом, после пятилетней работы в Государственном балете Берлина перед Дуато вновь открылись перспективы в России и начался второй «русский» период творческой биографии испанского хореографа³⁵².

Вскоре после его назначения стало известно о предстоящей осенней премьере. Но первоначальные восторженные ожидания публики сменились недоумением, когда вместо самостоятельной оригинальной постановки театр анонсировал редакцию Н. Дуато классического балета «Баядерка»³⁵³.

Опыт осмысления и трансформации хореографом больших сюжетных спектаклей отечественного наследия показал наличие целого ряда так и не решенных проблем: как и непонимание сути хореографической драматургии классического балетного спектакля, так и неосмысленное сочетание движений, основанных на классической технике танца на пуантах. Несмотря на это, руководство театра, вновь не интересуясь ностальгическим сохранением прошлого, решается придать блеск наследию и «освободиться от архаики»³⁵⁴ балета М. Пети́па.

Балет «Баядерка» — один из символов преемственности традиций рус-

³⁵¹ В данном параграфе использованы материалы и выводы исследований, выполненных и опубликованных автором диссертации единолично: *Козлова К.А.* «Баядерка»: Начо Дуато: подражание классическому наследию или новаторство? // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 4 (75). С. 35–45.

³⁵² Первый «русский» период творческой деятельности Начо Дуато длился с января 2011 по декабрь 2013 г.

³⁵³ Спектакль до этого прочно находился в репертуаре театра в постановке М.Г. Мессерера 2012 г.

³⁵⁴ «Баядерка» Начо Дуато // Михайловский театр : [официальный сайт]. — URL: https://mikhailovsky.ru/afisha/repertoire/la_bayadere_duato/ (дата обращения: 01.03.2021). — Текст : электронный.

ской балетной школы и высшее достижение хореографического искусства, балет, ставший к концу XX века мировым достоянием. Поэтому, прежде чем подступать к рассмотрению спектакля Дуато, нельзя обойти вниманием наследие предшественников.

Приведем далее краткую ретроспективу основных постановок.

Балет М. Петипа «Баядерка» впервые был показан на сцене Большого Каменного театра Санкт–Петербурга 23 января 1877 году в бенефис Е.О. Вазем. Идея создания балета возникла у Петипа не на пустом месте. Он опирался на бытовавшие в Европе представления об экзотической Индии и Востоке, чрезвычайно популярные в середине XIX века. Истории балета известны произведения предшественников на схожую тему: «Бог и Баядерка» Ф. Тальони, а также балет старшего брата Л. Петипа «Сакунтала» по одноименной драме древнеиндийского поэта Калидаса, в литературной переработке Т. Готье, который Петипа–младший видел и хорошо знал. Несмотря на то, что балеты братьев имели некоторое сходство (М. Петипа позаимствовал отдельные сюжетные перипетии и имена персонажей), спектакли были различны.

Премьера М. Петипа прошла успешно, и балет закрепился в репертуаре. С течением времени «Баядерка» подвергалась многочисленным редакциям. Еще при жизни Петипа менял хореографию отдельных номеров. В последний раз он обратился к балету в 1900 году, в бенефис П.А. Гердта с участием М.Ф. Кшесинской в роли Никии.

Размышляя о сохранении классического наследия и непреложном следовании букве первоисточника, необходимо помнить, что балетный спектакль — это живой организм. Он имеет тенденцию к трансформации последующими поколениями. Уже после смерти хореографа сценическая жизнь «Баядерки» сложилась так, что в 1920–е годы четвертый акт был утрачен³⁵⁵. В частности,

³⁵⁵ В Москве купирование четвертого акта «Баядерки» состоялось еще раньше, в сезон 1907–1908 годов. См.: *Груцынова А.П.* «Потерянный» финал «Баядерки»: к вопросу о драматургии и сюжетной логике // Вестник Академии Русского Балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 141–148.

в результате обстоятельного исследования, балетоведу Наталье Николаевне Зозулиной удалось установить, когда последний раз «Баядерка» Петипа шла на сцене ГАТОБа в четырех действиях³⁵⁶: определились «...две даты 1924 года: либо 21-е сентября, либо 10-е декабря»³⁵⁷.

И до сих пор, в большинстве редакций, балет заканчивается третьим актом — картиной «Царства теней». Однако, известны немногочисленные попытки вернуть потерянный четвертый акт «Гнев Богов». В XX веке к опыту реконструкции оригинала прибегли Н.Р. Макарова в Нью-Йорке для Американского театра балета в 1980 году и П.А. Гусев в Свердловске (ныне — Екатеринбург) в 1984 году. В XXI веке С.Г. Вихарев в Мариинском театре (2002) и А.О. Ратманский в Государственном балете Берлина (2018) восстанавливали балет по нотациям Н.Г. Сергеева, хранящимся в библиотеке Гарвардского университета. Известны еще две попытки создания небольшой смысловой «надстройки» после акта «Теней»: в 1991 году — постановка Ю.Н. Григоровича для Большого театра и версия Н.Н. Боярчикова в 2000 году для МАЛЕ-ГОТа (ныне — Михайловского театра).

Кроме исчезновений и восстановлений четвертого акта, важнейшей и самой значительной переработкой балета в XX веке стала редакция В.И. Пономарева и В.М. Чабукиани в 1941 году. Помимо обогащения хореографической палитры Солора, добавились новые номера, в частности танцевальная встреча Никии и Солора в первой картине (для Н.М. Дудинской и В.М. Чабукиани), произошло перемещение свадебного *pas d'action*, включая знаменитую мужскую вариацию, из утерянного четвертого акта в *Grand pas* второго действия. Чуть позже в 1948 году добавилось еще два номера: танец Золотого божка в постановке Н.А. Зубковского и дуэт Никии и раба в постановке К.М. Сергеева, в котором баядерка благословляла будущий брачный союз. Таким образом,

³⁵⁶ С более подробной хронологией исчезновения четвертого акта можно ознакомиться: Петербургский балет. Три века: хроника. Т. 4. 1901–1950 / сост. Н. Зозулина, В. Миронова. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. 544 с.

³⁵⁷ Зозулина Н.Н. «Баядерка» М. Петипа: к вопросу о четвертом акте балета // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 5. С. 36.

только к середине XX века «Баядерка» сформировалась, и именно трехактная редакция балета Петипа 1941 и 1948 годов признана классической и канонической на ленинградской–петербургской сцене.

Балетовед Борис Александрович Илларионов отмечает, что до 1980-х годов «Баядерка» была исключительной принадлежностью Кировского–Мариинского театра (постановки в ряде театров Советского Союза не в счет, поскольку они не могли сравниться с ленинградским спектаклем ни по качеству исполнения, ни по роскоши обстановки). И вплоть до начала 1990-х годов кировская «Баядерка», в отличие от других классических спектаклей, никогда не вывозилась целиком на зарубежные гастроли³⁵⁸. Позднее появились версии Р.Х. Нуреева (1992), В.И. Малахова (1999) и других хореографов. Так балет «Баядерка» постепенно становился частью репертуара многих отечественных и зарубежных театров.

Только в начале XXI века «Баядерка» увидела свет рампы МАЛЕГОТа (Михайловского театра). В 2000 году Н.Н. Боярчиков, руководитель балетной труппы, решил воспроизвести спектакль Мариинского театра, но со своими режиссерскими правками. Очевидец нового спектакля, балетовед Ольга Ивановна Розанова сообщает, что «Спектакль Мариинского театра воспроизведен в точности... Вместе с тем зрителям дана возможность представить, как выглядела “Баядерка” во времена Петипа... театр предложил свой вариант четвертого акта, т. н. фантазию на тему. ...Следуя без антракта за “Теньями”, эта компактная картина состоит из свадебного *adagio* Солора, Гамзатти, Тени Никии, Раджи и антуража (хореография Юрия Николаевича Петухова), и феерической сцены разрушения дворца с участием световых, шумовых и прочих эффектов»³⁵⁹.

³⁵⁸ Илларионов Б.А. Баядерка: четыре или три? // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 4. С. 28.

³⁵⁹ Розанова О.И. Баядерка — редакция Н.Н. Боярчикова (2001) // Шедевры балета 19 и 20 века в 21 веке: учебное пособие. СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2020. С. 56.

Позднее, почти через 12 лет, в 2012 году к новой редакции балета обращается М.Г. Мессерер, исключая из своей версии режиссерские добавки предыдущей постановки Н.Н. Боярчикова. И, наконец, 4 октября 2019 года состоялась премьера «нового» трехактного балета Н. Дуато на сцене Михайловского театра.

В отличие от Петипа, у Дуато обращение к индийской тематике было вызвано не собственным интересом и творческим оригинальным замыслом, но случаем и директорским заказом. За основу сценария Дуато взял либретто М. Петипа и С.Н. Худекова, определившее структуру спектакля. Таким образом, основные сюжетные ходы балета остались прежними: история запретной любви знатного воина Солора и храмовой танцовщицы Никии, не имеющей право на личную жизнь; необходимость Солора жениться на Гамзатти, дочери великого Раджи; тайное влечение Брамина к Никии, далее, смерть Никии от укуса змеи и уход в Царство теней. Четвертый акт «Гнев Богов» (и, соответственно, возмездие за клятвопреступление) у Дуато отсутствует.

Музыкальная основа новой «Баядерки» избрана прежняя, но со значительными купюрами оригинальной партитуры Людвиг Минкуса. Хореографическая же сторона стремится к соединению традиционной балетной лексики и этнографической достоверности в передаче индийского колорита. Идея приблизить балет к «реальной Индии» не нова. А.А. Горский в начале прошлого века был одним из первых балетмейстеров, ратовавшим за «правдивое» отображение действительности. Спектакль не имел успеха, и быстро сошел со сцены. Сохранилось мало воспоминаний о нем, однако известно, что Горский отменил тюники и одел Теней по-индусски — в сари³⁶⁰.

Другим примером весьма нетрадиционного воплощения «Баядерки»

³⁶⁰ Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века: Т. 1. Хореографы. Л.: Искусство, 1971. С. 252.

назовем не балет, но танцевальный спектакль³⁶¹ канадской компании «Манохар» (“Manohar Performing Arts of Canada”) 2002 года. Хореограф–постановщик Юсша Шарма (Usha Sharma) под музыкальное сопровождение национальных индийских мелодий воплотил сюжет балета Петипа исключительно с помощью выразительной пантомимы и классического индийского танца бхаранатьям.

Дуато, вступая в непривычное языковое поле, смело сочетает V позицию, арабески, *pas de bourrée* и другие движения классической лексики с характерными позировками, жестами рук, движениями головы и шеи, почерпнутыми то ли из классических индийских танцев (бхаранатьям, катхак, манипури, одисси, кучипуди и др.), то ли из болливудского кино. В подобном ключе Дуато переставил фактически полностью весь первый акт.

В одном из интервью Дуато заявлял, что первый и второй акты — «в чистом виде Дуато»³⁶², но на практике слова разошлись с действительностью. Если в первом действии было найдено оригинальное хореографическое решение, то во втором действии использование мотивов из спектакля Петипа переросло в заимствование знаковых структурных единиц балета, а именно: Джампе, танца корифеек с веерами и четырех баядерок, танца Золотого Божка, *entré*, вариации и коды из *Grand pas* Гамзатти и Солора и первой части монолога Никии. Индусский танец трансформировался в танец африканских барабанщиков без барабанов, решенный в дуатовской манере.

Намеренно избавляясь от традиционной пантомимы, испанский хореограф решает сделать более доступной сегодняшнему зрителю эмоциональную часть истории. Яркий тому пример — сцена первого акта, когда Солор после

³⁶¹ Танцевальный спектакль «Баядерка — храмовая танцовщица» канадской компании Manohar Performing Arts of Canada — 2002 : видеозапись / хореограф–постановщик Usha Sharma // Youtube : [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UgFAiTNWqT8> (дата обращения: 02.03.2022). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

³⁶² Испанский танцовщик Начо Дуато поставил в Михайловском театре балет «Баядерка» [репортаж] // Smotrim.ru : [видеохостинг]. Эфир от 07.10.2019. — URL: <https://smotrim.ru/video/1950522> (дата обращения: 03.03.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

встречи с Никией, «рисует» светом сердечко на планшете сцены. Такое наивное упрощение любовной линии, возможно, обусловлено ироническим отношением хореографа к сюжету первоисточника. Эkleктизм выразительных средств и постановочных ходов в первоначальном спектакле М. Петипа выражался в смешении мелодрамы, трагедии, романтической экзотики и академизма. Вероятно, непонимание или отрицание характерной для 70-х годов XIX века поэтики контрастов, а также желание сократить длительность спектакля, привели постановщика к необходимости купирования многих фрагментов классической версии. Результатом стремления Дуато к «сбрасыванию пыли» с архаичной классики, стали новые ошибки в духе его «Спящей красавицы», а именно купирование целого ряда номеров, включая: танец Никии с рабом из 2 картины; Ману, танец с попугаями, быструю часть монолога Никии — из третьей. Хореограф отказался от многочисленных мизансцен, шествий и игровых пантомимных эпизодов первоисточника, а из картины «Тени» исчезла находившаяся в ней с 1940 года вариация Солора.

Стремясь сделать балет более рельефным и энергичным, Дуато наполнил постановку танцем, предоставил хореографический «голос» многим не танцующим у Петипа персонажам, в основном мужчинам (Брамину и Радже, придворным и рабам).

Для Петипа балерина — возвышенный символ прекрасного, центр вселенной, самый большой бриллиант в короне. Мужским партиям он отводил относительно небольшое место, как правило, кавалеров и партнеров в подержках балерины. Дуато такой линии не придерживается и старается уравновесить мужское и женское «присутствие» в балете. Как это было у Дуато с феей Карабос в «Спящей красавице»³⁶³, ярчайшим персонажем в новом спектакле стал Великий Брамин, превратившийся из отталкивающего мимического персонажа неопределенного возраста, в молодого, сильного юношу, сгорающего от безответной любви к Баядерке. Брамин теперь облачен в экзотический

³⁶³ Козлова К.А. «Спящая красавица»: Петипа — Дуато // Балет. 2019. № 5 (218). С. 43.

наряд — блестящий нагрудник на обнаженном торсе, длинную тяжелую юбку, украшенную орнаментом, а также головной убор в форме золотого диска. Изменился и хореографический язык персонажа, решенный в узнаваемой дуатовской пластике, с обилием прыжков, мощных амплитудных движений и широких выразительных жестов.

Кардинальная трансформация персонажа могла ввести в заблуждение некоторых зрителей, ошибочно полагавших, что Дуато изменил не только внешность, но и сюжетный ход, при котором Никия оказалась бы благосклонной к чувствам Брамина. История знает подобный прецедент: в 1938 году В.И. Вайнонен поставил балет «Раймонда». Неудовлетворенный сюжетом Л. Пашковой и М. Петипа, Ю.И. Слонимский написал новый сценарий, где поменялись местами главные мужские персонажи: рыцарь—крестоносец Жан де Бриен стал Коломаном (жестоким и грозным), а взятый им в плен Абдеррахман, эмир арабского города, стал благородным героем, которому отдала руку и сердце Раймонда³⁶⁴.

Однако Дуато не приемлет концептуальных изменений сюжетной основы в постановке. Путь принципиально новой трактовки классических сюжетов, избранный в свое время М. Бежаром в «Щелкунчике», М. Эком в «Жизели», «Спящей красавице», «Лебедином озере», М. Борном в «Спящей красавице», «Щелкунчике», «Лебедином озере», — не для него.

Оформление спектакля Дуато вновь доверил сербской художнице А. Атлигич. Как и в «Спящей красавице», она явилась одновременно и сценографом, и создателем костюмов.

В спектакле Дуато отсутствует символика цвета, такая важная для индийской культуры в целом, и для задумки Петипа в частности. Если в спектакле Петипа ясно прослеживается метафорическая основа двух цветов³⁶⁵ —

³⁶⁴ См.: *Абызова Л.И.* История хореографического искусства. Отечественный балет XX — начала XXI веков: учебное пособие. СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2017. С. 85.

³⁶⁵ См.: *Гаевский В.М.* «Баядерка», опыт интерпретации / В.М. Гаевский. — Текст : электронный // Петербургский театральный журнал : [электронный журнал]. — 1994. — №

красного («земного», цвета огня) и белого («неземного», цвета души), — то у Дуато этого нет. Художница исходила исключительно из своих личных представлений об эстетике и соответствии палитры и тканей индийскому колориту на сцене. Несмотря на обилие витиеватых орнаментов, декорации и бутафория представлены в минималистичной манере и выполнены преимущественно в приглушенных золотистых и коричневых оттенках. Для костюмов Баядерок и придворных доминантой стали пастельные тона. Так, цвета костюмов Никии не выходят за рамки бежевого, бледно-розового и светло-серых тонов. Однако отсутствие цвета восполнилось обилием страз, переводящим фокус внимания зрителя с исполнения танца на платья. Костюмы Солора, Гамзатти и Раджи щедрее насыщены цветом. Для них Ангелина Атлагич в основном использовала синие, зеленые и бирюзовые оттенки.

В картине «Царства теней», в отличие от сохраненной канонической хореографии Петипа, костюмы и фон видоизменились. Вместо Гималаев Тени, облаченные в светло-серые пачки, танцуют в ночном небе, как будто воплощая космическое одиночество человеческих душ, окруженное далекими звездами и туманом забвения, перекликаясь тем самым с подлинным замыслом Петипа, а точнее, с передачей обобщенного образа души человека, где «...танец теней гипнотизирует, неизменно погружая зрителей в состояние бессознательно-восторженного созерцания красоты. Попутно акт рисует процесс душевного просветления Солора. Начинается он лирическим ноктюрном-воспоминанием о “возлюбленной тени”, а завершается ликующей кодой “навсегда вместе”»³⁶⁶.

Таким образом, при всей серьезной трансформации внешнего облика спектакля, а также расширении пластического диапазона персонажей, оста-

5. — URL: <https://ptj.spb.ru/archive/5/in-opposite-perspective-5/bayaderka-opyt-interpretacii/> (дата обращения: 01.03.2021).

³⁶⁶ «Баядерка» // Большой театр : [официальный сайт]. — URL: <https://2011.bolshoi.ru/performances/1/details/> (дата обращения: 04.03.2021). — Текст : электронный.

ются неизменными идея, сюжет, конфликт, средства танцевальной выразительности, хореографические формы, отдельные танцы М. Петипа в рамках общей композиции спектакля, бытующей с возобновления «Баядерки» В.М. Чабукиани и В.И. Пономаревым (1940).

3.6. Взаимодействие с академическими принципами танцевальных форм в «Лебедином озере»

После «Баядерки» Дуато продолжил ревизию отечественного классического наследия и обратился к одному из крупнейших мировых шедевров — балету «Лебединое озеро».

Руководитель Михайловского театра и хореограф, по всей видимости, желали последовать совету основоположника американского балета Джорджа Баланчина, который любил повторять: «Если хочешь создать успешный балет, назови его “Лебединым озером”». Однако, такой необходимости у Михайловского театра не было, поскольку в репертуар входила известная московская версия балета, поставленная по хореографии Мариуса Петипа, Льва Ивановича Иванова, Александра Алексеевича Горского, Асафа Михайловича Мессерера в редакции Михаила Григорьевича Мессерера. Тем не менее было принято решение обновить спектакль: сделать оформление более современными и «освежить» хореографию. Премьера балета Дуато состоялась 1 октября 2021 года в Михайловском театре.

За свою 148-летнюю историю балет «Лебединое озеро» стал символом русской хореографии. Несмотря на грандиозный успех у зрителя, судьба шедевра складывалась трудно. Одной из главных причин стала сложная музыка композитора-симфониста П.И. Чайковского. Балетный театр столкнулся с ней впервые в 1877 году в московской постановке балетмейстера Вацлава Рейзенгера, который не смог создать адекватное партитуре сценическое воплощение³⁶⁷. Через несколько лет после премьеры балет надолго сошел со сцены, до

³⁶⁷ См.: Майнище В. «Балет балетов» вчера и сегодня. «Лебединое озеро!» — современные постановки // Многоликий бог танца. М.: Аграф, 2019. С. 148.

самой смерти композитора. Только после смерти Чайковского партитура балета обрела новую жизнь. Л.И. Иванов — второй балетмейстер Петербургской императорской балетной труппы, коллега Мариуса Петипа, сочинил для концерта памяти П.И. Чайковского³⁶⁸ белый «лебединый» акт, хореографию, обесмертившую имя постановщика.

Классическая версия полнометражного балета была создана на следующий год после концерта. В 1895 году Л.И. Иванов и М. Петипа вместе с капельмейстером Р. Дриго, редактируя оригинальную партитуру П.И. Чайковского, создали своеобразную балетную икону. Впоследствии несчетное число хореографов обращалось к этому спектаклю.

К началу XXI века на мировой балетной сцене прошло уже множество версий «Лебединого озера». Каждый хореограф по-своему интерпретировал архетипические образы, заложенные в музыке Чайковского. Музыка стала поводом для творческих поисков и размышлений над темами жизни и смерти, добра и зла. Например, немецкий балетмейстер Джон Ноймайер посвятил свой спектакль³⁶⁹ несчастному королю Людвигу Баварскому, который утонул в озере недалеко от построенного им лебединого замка. У француза Ролана Пети³⁷⁰, как и у англичанина Мэтью Борна³⁷¹, лебедь стал воплощением мужского начала: вместо заколдованных девушек на сцену выходили юноши в лебедином обличье³⁷². Среди самых последних обращений к этой теме — постановка Анжелена Прельжокажа³⁷³, где лебеди умирают от ядовитых выбросов

³⁶⁸ В 1894 г.

³⁶⁹ Мировая премьера балета «Иллюзии как „Лебединое озеро“» состоялась в Гамбурге в 1976 г.

³⁷⁰ Мировая премьера балета «Лебединое озеро и его колдовская сила» состоялась в Марселе в 1998 г.

³⁷¹ Мировая премьера балета «Лебединое озеро» Мэтью Борна состоялась в театре Сэдлерс Уэллс в Лондоне в 1995 г.

³⁷² См.: Яценков П.П. Начо Дуато представил премьеру «Лебединого озера». Русский балет в испанской упаковке / П.П. Яценков. — Текст : электронный // Московский комсомолец : [интернет-газета]. — 2021. — 11 октября. — URL: <https://www.mk.ru/culture/2021/10/11/nacho-duato-predstavil-premeru-lebedinogo-ozera.html> (дата обращения: 20.04.2022).

³⁷³ Мировая премьера балета «Лебединое озеро» в постановке Анжелена Прельжокажа состоялась в октябре 2020 г. В России в ноябре 2021 г.

нефтеперерабатывающего завода, построенного на озере.

У Начо Дуато, как и во всех других случаях с редакциями классического наследия, которые испанский хореограф успел поставить в Михайловском театре, никаких шагов к трансформации канонической версии предпринято не было. Балет Дуато почти без изменений включил в себя все важные части с сохранением основных структур драматургии классического спектакля в хореографии М. Петипа, Л.И. Иванова, А.А. Горского и А.М. Мессерера. Изменения, в основном, коснулись первого, а также третьего актов, где в сцене бала танцы разных народностей — мазурка, неаполитанский и испанский — получили новый хореографический текст. Они были сочинены в более свободной пластике и стилистике, при этом отдаленно соответствовали характеру и манере исполнения национальной хореографии.

Как и в дуатовском «Щелкунчике», действие балета происходило в начале XX века, в так называемую «прекрасную эпоху», когда уставшая от романтики средневековых замков европейская аристократия искала иную эстетику и находилась в поисках сильных чувств. В новом балете приметы избранного времени выражались только в оформлении, но не в сюжете. Постоянные соавторы Ангелина Атлагич и Брэд Филдс попытались соответствовать избранной эстетике. Сценография решена минималистично и в приглушенных тонах. На стиль эпохи модерн намекают отдельные нюансы сценографии — витиеватый орнамент фоновой декорации дворца и анималистические детали — фигуры лебедей на вершинах греческих колон. В костюмах в основном использовались пастельные оттенки, за исключением отдельных персонажей, вроде королевы-матери (в ярко-красном платье) и солистов иностранных гостей в сцене бала.

Самое зрелищное и оригинально придуманное решение Начо Дуато и Ангелины Атлагич — образ персонажа Ротбарта. В сцене на балу он похож то ли на эльфа из фильма «Властелина колец», то ли на ведьмака из современного одноименного популярного сериала. В сценах на природе его облик напоминал и вовсе смесь рептилии и птицы в черно-зеленом оперении.

В целом, в «Лебедином озере» Дуато поступил вопреки замыслу Чайковского. Балет имеет жизнеутверждающий счастливый конец. Принц влюбляется в лебедя, в финале лебедь превращается в девушку, а Ротбарт умирает. Добро и любовь победили, но их хватило только на главных героев. Остальные лебеди так и остались нерасколдованными.

Таким образом, после нескольких поставленных Дуато редакций классического наследия на сцене Михайловского театра: «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Баядерка», «Лебединое озеро», становится очевидным, что поиск компромисса между традицией и новаторством, а также стремление наполнить старые формы современным танцевальным содержанием, — не более, чем игра в имитацию, нежели часть индивидуального творческого процесса.

В каждом из перечисленных спектаклей зритель наблюдал традиционное формообразование номеров и хорошо знакомые па от Петипа и Льва Иванова. Не отдельные хореографические цитаты, а целые номера и эпизоды. При этом, на премьерных афишах и программках к спектаклю Михайловского театра часто оказывались забытыми имена первоначальных создателей и редакторов классических версий, в частности, при выпуске балета «Баядерка» не были указаны постановщики В.И. Пономарев и В.М. Чабукиани, а также автор хореографии знаменитого танца Золотого Божка — Н.А. Зубковский. В связи с чем возникает вопрос: возможно ли считать перечисленные спектакли оригинальными постановками Дуато, если большая часть хореографии заимствована?

Обращение Дуато к классическому наследию вызвало шквал обоснованной критики. При этом, в многочисленных интервью Дуато не отрицает использование хореографии оригинала, отмечая, что отталкивается от различных элементов, которые есть у Петипа. Постановщик осознает свои слабые места как создателя больших сюжетных спектаклей, основанных на классической пальцевой технике: «Я вообще удивлен, что меня до сих пор не выгнали из России. Потому что я из Испании — и прикасаюсь к святому: к Петипа, к

русской классике...»³⁷⁴, — отмечает Дуато.

Но, судя по всему, в современных реалиях, когда спектакль является коммерческим продуктом, главной целью театра становится не забота о художественной ценности постановки и репутации хореографа и театра, а резонанс, привлекающий внимание широкой общественности. Соблюдение хореографом требований руководства, при полном отсутствии самостоятельных премьер Дуато на сцене Михайловского театра с 2013 года, приводит к выводу, что в должности художественного руководителя балета полной творческой свободы он не имеет.

3.7. Трансформация «Дон-Кихота» в «Идальго из Ла-Манчи»

Роман Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» неоднократно привлекал внимание балетмейстеров. Первый балет по его мотивам был создан еще в 1740 году балетмейстером Францом Хильфердингом. Именно он первый выбрал из второго тома романа 20 и 21 главы — историю Китерии и Басильо, заострив на ней внимание. Интересно, что все последующие версии, созданные другими хореографами, были основаны не на всем произведении, а лишь на выбранной им линии, раскрывающей историю любви двух молодых людей, переименованных впоследствии в Китри и Базиля.

«Дон-Кихот» по праву принадлежит к мировой балетной классике. Балет на музыку Л. Минкуса впервые увидел свет ramпы в Москве в постановке Мариуса Петипа в 1869 году и через два года в 1871 году в Петербурге. Вторым рождением на эту музыку балет обязан Александру Алексеевичу Горскому, чья постановка 1900 года в Москве стала образцовой и инсценировалась впоследствии на многих сценах нашей страны, в том числе и Петербурга, заменив собой в 1902 году оригинальную версию М. Петипа.

³⁷⁴ Яценков П.П. Один из лучших западных хореографов Начо Дуато поставил «Баядерку» / П.П. Яценков. — Текст : электронный // Московский Комсомолец : [интернет-газета]. — 2019. — 21 ноября. № 28131. — URL: <https://www.mk.ru/culture/2019/11/20/odin-iz-luchshikh-zapadnykh-khoreografov-nacho-duato-postavil-bayaderku.html> (дата обращения: 04.03.2021).

В своем прочтении Горский обогатил балет находками драматической режиссуры, особенно раннего Московского художественного театра, в частности, он вдохновлялся идеями К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Хореограф сочинял балет в соответствии с принципами реалистической действительности, это «объясняет центральную роль пантомимы с житейским правдоподобием, передающей действие»³⁷⁵. Горский хотел преодолеть условности академического балета и привнести в него логику развития сюжета, психологические мотивы поведения героев, историческую достоверность и национальный колорит. Он изменил принципы работы с кордебалетом. Поведение толпы определяло поведение главных героев. Горский отрицал симметрию в расположении групп на сцене. Он ставил индивидуальные задачи перед каждым танцовщиком, в том числе и кордебалетным, создавал рисунок роли, придумал яркий образ, объяснял характеры и мотивы поведения. Также немаловажным вкладом можно назвать тот факт, что Горский уравнил танцевальную мужскую партию Базиля с партией Китри. Они все время то вырываются из толпы, то растворяются в ней, уступая место новым героям. К примеру, в первой картине, после «главных» влюбленных, появляются Гамаш и Лоренцо, исполняется массовая Сегидилья, Эспада с тореадорами, уличная танцовщица и Эспада, Санчо Панса, цветочницы, кавалеры и другие. И в завершающем балет акте композиционное решение возвращается от танцевального потока к традиционной структуре Grand Pas, с бравурным pas de deux Китри и Базиля. Некоторые противники его новшеств называли человеком, сжигающим культурные ценности и традиции. Горский удивлялся этому, поскольку сам Петипа в свое время переделал практически весь романтический репертуар — «Пахита», «Жизель», «Эсмеральда», «Корсар», подарив им новую жизнь³⁷⁶. Горский не

³⁷⁵ Абызова Л.И. История хореографического искусства. Отечественный балет XX — начала XXI веков: учебное пособие. СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2017. С. 30.

³⁷⁶ См.: Майнище В. Многоликий бог танца. М.: Аграф, 2019. С. 260.

восставал против М. Петипа, своего учителя и коллеги. Он следовал традициям, сохранял преемственность. Но он отбрасывал условности, шаблоны и штампы, привносил новые веяния и эстетику нового времени начала XX века.

Постановщик сотрудничал в этом спектакле с художниками станковистами К.А. Коровиным и А.Я. Головиным, которые вслед за Горским стремились передать историческую и национальную достоверность произведения, но подчас отвлекающую зрителей обилием деталей и подробностей.

В романе Сервантеса образ печального рыцаря Дон Кихота, готового на любые подвиги и благородные поступки, является основой сюжета. В балете Горского Дон Кихот второстепенный персонаж, а сюжет сосредотачивается на любовной истории Китри и Базиля, исполняющих свои вариации на площади, среди жителей балетной Барселоны. Дон Кихот мечтает о подвигах и идеальной любви. Находчивый и неунывающий цирюльник Базиль просит руки Китри, дочери трактирщика, но получает отказ от расчетливого отца возлюбленной. Странствующий рыцарь Дон Кихот вместе с Санчо Пансой помогает Китри и Базилю обрести свое счастье.

После Горского балет «Дон Кихот» ещё не раз «обогащался» новыми хореографическими версиями и новой музыкой, в частности, В.В. Желобинского, В.П. Соловьёва–Седого, однако, музыка Минкуса, как и хореографическая структура Петипа, так или иначе остается прежней.

Новым этапом жизни балета «Дон Кихот» стала редакция, поставленная Начо Дуато и показанная впервые 14 октября 2022 года на сцене Михайловского театра. Чтобы подчеркнуть оригинальность трактовки, спектакль назвали «Идальго из Ла-Манчи», давая потенциальному зрителю предположить, что новое воплощение окажется принципиально отличным от традиционной версии Петипа–Горского. Подтверждения этому предположению появлялись в анонсах к премьере, где постановщик настойчиво утверждал, что вернет настоящую Испанию в балет и приблизит действие спектакля к литературному первоисточнику.

Дуато в первую очередь ориентировался на литературное произведение.

Сюжет нового балета разворачивался на родине благородного идадьго, в Ла-Манче, а не Барселоне. В интервью Дуато отмечал, что «Ла-Манча — это конкретный регион в Испании. В нем нет Андалузии, Севильи, как в балете Пети́па и Горского. Действие романа происходит не на севере и не на Средиземноморье, а в четырех городах Ла-Манчи: Толедо, Сьюдад-Реаль, Куэнка и Альбасете. Ла-Манча, в целом, очень сухое место в центре Испании, очень закрытое. У жителей этого региона прослеживается уникальная манера держать себя, одеваться и танцевать — строгая, немного отстранённая. Жители Ла-Манчи скромны, трудолюбивы и обладают огромным чувством собственного достоинства»³⁷⁷, — все эти качества Дуато хотел передать в своем балете.

Дуато стремился создать правдоподобный образ своей родной страны. И целенаправленно избавлялся от стереотипов: вееров, кастаньетов, завитков волос на лице и цветов в волосах у девушек. Хореограф намеренно отказывался от привычного облика «испанского» балетного спектакля, а также клише об Испании. В своей редакции «Дон-Кихота» Дуато стремился сохранить и достоверно передать аутентичность эпохи Сервантеса, специфику атмосферы Ла-Манчи. Показать ту Испанию, которая большинству людей незнакома. «На той территории в одежде не встречались веера, обилие красного цвета и многочисленных оборок и воланов на платьях. Было много детализированной вышивки и темной, и достаточно тяжелой ткани. Все потому, что климат южной Испании отличается от центральной части, где он континентальный, с более холодными зимами»³⁷⁸ — отмечает художник спектакля Ангелина Атлагич.

Несмотря на расхождение между замыслом Дуато и классической версией Пети́па-Горского, хореограф оставил традиционную музыку Л. Минкуса основой спектакля, что не соответствует его первоначальной идее о передаче

³⁷⁷ Балет «Идадьго из Ла-Манчи» // Михайловский театр : [официальный сайт]. — URL: <https://mikhailovsky.ru/afisha/performances/detail/2066786/> (дата обращения: 15.11.2022). — Текст : электронный.

³⁷⁸ Грандиозное культурное событие в Санкт-Петербурге. Балет Идадьго из Ла-Манчи // Михайловский театр : [официальный сайт]. — URL: https://mikhailovsky.ru/press/media/reports/grandioznoe_kulturnoe_sobytie_v_sankt_peterburge/ (дата обращения: 26.11.2022). — Текст : электронный.

аутентичности, национальной и исторической достоверности в соответствии со временем написания романа, поскольку партитура к балету создавалась в совершенно иной системе художественных координат. Композитор передавал обобщенное представление об экзотической Испании, которое сложилось у жителей северной части Европы в XIX веке, и не стремился внести в партитуру национальную испанскую музыку.

Противоречие заключалось в том, что, с одной стороны, опираясь будто бы в первую очередь на роман, Дуато, с другой стороны, копировал не только композиционные принципы канонического спектакля Петипа–Горского, но и его хореографический текст.

Многие музыкальные фрагменты, соответственно, и хореографические были купированы. Однако Дуато оставил целые хореографические фрагменты канонической версии балета неприкосновенными, среди них: «Танец уличной танцовщицы», «Двойка цветочниц», *adagio*, вариации и *coda* Китри и Базиля в 1 акте, «Сон» с танцами дриад и вариациями Повелительницы дриад и Дульцинеи, вся классическая часть *Grand pas* 3 акта вместе с *pas de deux* главных героев.

При этом хореограф заново сочинил несколько танцев, в том числе цыганский на известную музыку В.В. Желобинского. Освежил пантомимные сцены, попытался теснее связать партию Дон Кихота с основным действием, разворачивающимся вокруг Китри и Базиля, и сделал ее более подвижной, оттанцованной. В постановке Начо Дуато Дон Кихот — полноценное действующее лицо. Главное отличие заключалось, в том, что он больше двигается, именно потому, что по роману он не был стариком, ему было всего около 40 лет. В балете Дуато Дон Кихот хоть и эксцентричен, хитер и немного безумен, но при этом благороден и умен.

Новшеством спектакля Дуато стала трактовка образа Санчо Пансы, который из второстепенного характерного персонажа превращается в «сцене Сна» Дон Кихота в Амурчика. Внешне похожий на зеленую порхающую яще-

рицу, он исполняет виртуозную вариацию на соответствующую музыку Минкуса. Однако, необъяснимой загадкой является то, что после первого акта Санчо Панса фактически пропадает из поля зрения зрителя и появляется уже позже в «сцене Сна», хотя Сон является лишь одним из эпизодов спектакля, где по сюжету слуга должен все время сопровождать своего хозяина.

Художник–постановщик Джаффар Чалаби, вдохновившись полотнами испанского художника Хулио Ромеро де Торреса, воссоздал на сцене кастильские пейзажи, а Ангелина Атлагич в костюмах отдала дань испанской моде XVI века.

Главный посыл Дуато в новом балете не нов, это то, что проповедовал сам Дон–Кихот: любовь важнее материального благополучия, любовь важнее денег.

Таким образом, при всей трансформации внешнего облика спектакля, а также расширении пластического диапазона некоторых персонажей (в частности, изменения Амура с женского образа на мужской), в балете Дуато остались неизменными идея, конфликт, краеугольные танцевальные формы и общая структура спектакля, придуманные и реализованные М. Петипа в 1869 году и А.А. Горским в 1900–м.

Работы Дуато в русле наследия показали, что при обращении к балетам нашего «золотого фонда», вынуждено заимствуя у Петипа и его приемников многие хореографические фрагменты, Дуато становится не оригинально мыслящим творцом, а только их подражателем.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Танцевальная культура XX века, порожденная новым временем, оказалась той средой, в которой существовал и под воздействием которой менялся танец. В ходе нарастающих процессов глобализации художественной жизни, происходила ассимиляция традиций классического балета с новыми формами и направлениями танца, возникшими в России, США и Европе, в частности свободного танца и танца модерн. Направления, зародившиеся в разных географических точках, переплетаясь между собой, обретали интернациональный характер. Все это приводило к трансформации классических хореографических форм, с одной стороны, и к образованию новых — с другой. К последним подталкивал выход хореографии за границы балетного зрелища и ее устремление к «чистому» союзу с музыкой, рождение бессюжетных и программно-симфонических видов танца. Таким образом, на протяжении всего XX века и в начале XXI века на мировой балетной сцене формировалась целая плеяда выдающихся хореографов, экспериментирующих с новыми танцевальными формами, в их числе хореограф Начо Дуато.

Творчество Дуато занимает особое место в хореографическом искусстве Европы, в частности, Испании, его родной стране, которой он посвятил двадцать лет жизни. В России уже на протяжении более тринадцати лет с перерывами Дуато продолжает вписывать свое имя в культурный контекст Санкт-Петербурга, кардинально реорганизовав балетный репертуар Михайловского театра³⁷⁹. В процессе осмысления постановочной деятельности Дуато в диссертационной работе была сделана попытка создать многогранный творческий портрет хореографа Начо Дуато.

Для определения специфики творческого метода Дуато и выявления разнообразия хореографических форм в его произведениях, было изучено зарождение, формирование и развитие хореографического мышления Начо Дуато в

³⁷⁹ Помимо создания балетных спектаклей Дуато выступил как хореограф и режиссер-постановщик двух опер на сцене Михайловского театра: «Кармен» (2023) и «Евгений Онегин» (2024).

контексте процесса становления его как танцовщика и хореографа на разных временных этапах, начиная с периода обучения в Лондоне, Брюсселе, Нью-Йорке, затем карьеры исполнителя в «Кульберг-балете» и Нидерландском театре танца. И далее, как начинающего хореографа и, наконец, художественного руководителя нескольких крупнейших европейских балетных трупп: Национального театра танца Испании в Мадриде, Михайловского театра в Санкт-Петербурге и Государственного балета Берлина.

Поскольку понимание художественно-постановочных принципов и приемов хореографа невозможно без анализа его постановок, мы обратили внимание на спектакли Начо Дуато, начиная с его дебюта для Нидерландского театра танца — «Огражденный сад» («Jardí Tancat») в 1983 году и до редакции балета «Дон-Кихот» («Идальго из Ла-Манчи») в Михайловском театре в 2022 году, благодаря чему был изучен вклад балетмейстера в развитие хореографических композиционных структур современного балетного искусства.

В диссертации был определен главный вектор творчества хореографа, обращенный в сторону бессюжетных балетов малой формы с использованием принципов симфонизации танца, разработанных в свое время Ф.В. Лопуховым и продолженных в своем развитии на Западе Дж. Баланчиным. В то же время была проведена мысль о взаимосвязи возникшего интереса к бессюжетности в балете в начале XX века и беспредметности в изобразительном искусстве. На балетной сцене концепция беспредметности выступила, с одной стороны, как отказ от «литературности» и «повествовательности» танцевального процесса, а с другой — как способ организации сценического пространства без иллюстративности. Исследование показало, что при нахождении в русле этих тенденций творчество Дуато достигает своих вершин и тем самым представляет открытия и достижения современного балета в моделировании «чистых» хореографических форм.

При исследовании бессюжетных балетов малой формы была создана их классификация, разделенная на три тематических группы: средиземномор-

ские, философско–абстрактные и остросоциальные. Важно отметить, что диапазон малой формы прослеживается значительный, это может быть как номер, так и одноактный балет. В хореографических композициях мы выявили стремление Дуато к изобретательному динамичному комбинационному мышлению, как в отдельных движениях, так и рисунках. Хореограф стремится к трансформации структурных форм, не фиксируя их окончательно. Количество танцующих как важный признак той или иной танцевальной структуры постоянно меняется. Такой композиционный прием — индивидуальная находка Дуато, авторская манера работы с хореографическими формами. Важной особенностью является и то, что хореограф внутри номерной музыкальной структуры сочиняет собственные хореографические формы, часто не заимствованные из музыки и не повторяющие музыку. Он приспособливает музыкальное произведение под авторское хореографическое восприятие, что приводит к необычному сочетанию музыкально–танцевальных форм.

С другой стороны, рассматривая его опыты в работе с полнометражными сюжетными спектаклями на основе классической лексики, созданными по мотивам шедевров М. Петипа, Л.И. Иванова и А.А. Горского, приходим к выводу, что хореограф становится не оригинально мыслящим творцом, но эпигоном. Дуато не смог противопоставить традиционным академическим формам собственное представление о современном бытовании классического наследия, выразить новаторские идеи, воплощенные через авторские средства хореографической выразительности, которые он мастерски применяет в балетах малой формы. Все это привело к вынужденному заимствованию хореографического текста, рисунков, концепций и композиционных построений как отдельных номеров, так и целых актов канонических версий балетов.

В результате мы пришли к выводу, что стиль танца Начо Дуато кристаллизуется через движение с глубоким уважением к музыке. Творческий метод и художественно–постановочный стиль Начо Дуато выражается в бесконечно–изменчивом движении тела танцовщика, где каждая хореографическая фраза точно сопрягается с музыкальной. Хореографический метод Начо Дуато

состоит из интерпретации впечатлений от определенных жизненных ситуаций посредством условного пластического языка. В его одноактных бессюжетных балетах точная формулировка замысла исключена, поскольку носит визуально–эмоциональный характер и воспринимается зрителем на ассоциативном, образном уровне. Танец Дуато — язык человеческих чувств, переведенный на язык танца модерн, балансирующий на грани с неоклассикой. Дуато мыслит «долгоиграющими», прихотливо текущими во времени и пространстве хореографическими формами, образующимися в содружестве с музыкой, светом, костюмами, сценографией.

Таким образом, настоящая диссертационная работа является первым комплексным исследованием творчества Начо Дуато на русском языке, ориентированная на выявление и изучение представленных в нем моделей хореографических форм в рамках малых и больших балетов.

Беря за основу полученные результаты, необходимо учитывать, что Начо Дуато — наш современник и продолжает активно заниматься постановочной деятельностью³⁸⁰. Поэтому изучение его творчества не может считаться исчерпывающим, тем самым позволяя исследователям в будущем дополнять и расширять составленный в проделанной работе творческий портрет хореографа.

³⁸⁰ Параллельно с работой в Михайловском театре Начо Дуато в 2022 г. открывает в Мадриде свою танцевальную академию «Nacho Duato Academy», а также профессиональную танцевальную компанию «Compania Nacho Duato». (См. Приложение Г. Ил. 21–23).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абдоков, Ю.Б.* Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом пространстве. Взгляд композитора / Ю.Б. Абдоков. — Москва : МГАХ, РАТИ–ГИТИС, 2009. — 272 с. — ISBN 978–5–902924–17–3. — Текст : непосредственный.
2. *Абызова, Л.И.* Балет Великобритании XX–XXI веков / Л.И. Абызова. — Санкт–Петербург : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2021. — 184 с. — ISBN 978–5–93010–178–2. — Текст : непосредственный.
3. *Абызова, Л.И.* Замахнувшись на Шекспира / Л.И. Абызова. — Текст : непосредственный // Балет: Литературно–критический, историко–теоретический иллюстрированный журнал. — 2013. — Январь–февраль. — № 1. — С. 22–23.
4. *Абызова, Л.И.* Игорь Бельский: симфония жизни. 2–е изд., доп. / Л.И. Абызова. — Санкт–Петербург : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2015. — 430 с. — ISBN 978–5–93010–069–3. — Текст : непосредственный.
5. *Абызова, Л.И.* История хореографического искусства. Отечественный балет XX — начала XXI веков: учеб. пос. / Л.И. Абызова. — Санкт–Петербург : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2017. — 368 с. — ISBN 978–5–7379–0501–9. — Текст : непосредственный.
6. *Абызова, Л.И.* Мариус Петипа. Жизнь и творчество / Л.И. Абызова. — Санкт–Петербург : Композитор, 2021. — 272 с. — ISBN 978–5–7379–0999–4. — Текст : непосредственный.
7. *Абызова, Л.И.* Многогранность пустоты или пустота многогранности? / Л.И. Абызова. — Текст : непосредственный // Балет: Литературно–критический, историко–теоретический иллюстрированный журнал. — 2012. — Май–июнь. — № 3. — С. 4–5.
8. *Абызова, Л.И.* Начо Дуато и русская классика: постановки петербургского периода (2011–2013) / Л.И. Абызова. — Текст : непосредственный

// Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2014. — № 4 (33). — С. 25–36. — ISSN 1681–8962.

9. *Абызова, Л.И.* Начо Дуато сделал «Невидимое» видимым / Л.И. Абызова. — Текст : непосредственный // Невское время. — 2013. — 5 июня. — № 99 (5313). — С. 5.

10. *Абызова, Л.И.* Нотные линейки превращаются в путь на Голгофу / Л.И. Абызова. — Текст : непосредственный // Невское время. — 2012. — 30 марта. — № 55 (5033). — С. 5.

11. *Абызова, Л.И.* Первый сезон Начо Дуато / Л.И. Абызова. — Текст : непосредственный // Санкт–Петербургские ведомости. — 2011. — 20 июня. № 110 (4886). — С. 5.

12. *Абызова, Л.И.* «Прелюдия» позиционируется с преломлением эмоций / Л.И. Абызова. — Текст : непосредственный // Невское время. — 2011. — 24 июня. № 112 (4854). — С. 5.

13. *Абызова, Л.И.* Теория и история хореографического искусства: Термины и определения: Глоссарий. Учебное пособие. — Санкт–Петербург : Композитор, 2015. — 167 с. — ISBN 978–5–7379–0829–4. — Текст : непосредственный.

14. *Абызова, Л.И.* «Щелкунчик» без любви / Л.И. Абызова. — Текст : непосредственный // Невское время. — 2013. — 20 декабря. № 229 (5443). — С. 5.

15. *Адзари, Ф.* Футуристский воздушный театр. Полет как художественное выражение состояния души / Ф.Адзар. — Текст : непосредственный // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. Т. 2. Москва : Гилея, 2020. С. 135–139. — ISBN 978-5-87987-124-1. — Текст : непосредственный.

16. *Алдошина, Т.* Три балета–размышления / Т. Алдошина. — Текст : электронный // Петербургский театральный журнал : [электронный журнал]. — 2012. — 4 апреля. — URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/tri-baleta-razmyshleniya/> (дата обращения: 03.05.2022).

17. *Александрова, В.Н.* Испанские народные танцы / В.Н. Александрова. — Ленинград : Музгиз, 1959. — 55 с. — Текст : непосредственный.
18. *Алексидзе, Г.Д.* Балет в меняющемся мире / Г.Д. Алексидзе. — Санкт-Петербург : Композитор, 2008. — 165 с. — ISBN 978-5-7379-0354-1. — Текст : непосредственный.
19. *Алексидзе, Г.Д.* Школа балетмейстера: Учебное пособие / Г.Д. Алексидзе. — Москва : Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2011. — 104 с. — ISBN 978-5-91328-092-3. — Текст : непосредственный.
20. *Аловерт, Н.* Приветствуем королей танца / Н. Аловерт. — Текст : электронный // Russian Bazaar : [электронный журнал]. — 2010. — № 5 (720). — URL: <http://russian-bazaar.com/ru/content/30427.htm> (дата обращения: 12.05.2020).
21. База данных латиноамериканских научных исследований «Dialnet» : [интернет-портал]. — URL: <https://dialnet.unirioja.es/> (дата обращения: 17.12.2024). — Текст : электронный.
22. *Баланчин, Дж.* 101 рассказ о большом балете / Дж. Баланчин. — Москва : КРОН-ПРЕСС, 2000. — 494 с. — ISBN 5-232-01119-7. — Текст : непосредственный.
23. Балет. Энциклопедия. — Москва : Советская энциклопедия, 1981. — 623 с. — ISBN 8281467513687. — Текст : непосредственный.
24. Балет «Дуэнде» // Светский Петербург : [официальный сайт]. — URL: <http://www.svetskyspb.ru/afisha/event/219/> (дата обращения: 10.06.2023). — Текст : электронный.
25. Балет «Идальго из Ла-Манчи» // Михайловский театр : [официальный сайт]. — URL: <https://mikhailovsky.ru/afisha/performances/detail/2066786/> (дата обращения: 15.11.2022). — Текст : электронный.
26. Балет «Спящая красавица» в Михайловском театре. О готовящейся постановке Начо Дуато. — 2011. — Сентябрь // *iskusstvo.tv* : [интернет-телеканал]. — URL: <https://www.iskusstvo-tv.ru/Theatre/Spyashchaya->

krasavitsa–Nacho–Duato.html (дата обращения: 02.03.2023). — Текст : электронный.

27. Балет «Щелкунчик» в Михайловском театре // Marie Claire : [электронный журнал]. — 2013. — 5 декабря. — URL: <https://www.marieclaire.ru/vestnik/balet-schelkunchik-v-mihaylovskom-teatre/> (дата обращения: 09.04.2022). — Текст : электронный.

28. Барутчева, Э.С. Георгий Алексидзе: Хореограф Божией милостью / Э.С. Барутчева. — Санкт-Петербург : Сударыня, 2005. — 207 с. — ISBN 5-902741-20-3. — Текст : непосредственный.

29. Барыкина, Л.В. Тройчатка Дуато. Посвящение / Л.В. Барыкина. — Текст : непосредственный // Петербургский театральный журнал. — 2011. — № 2. — С. 160–162.

30. Бежар, М. Мгновение в жизни другого / М. Бежар ; перевод с французского Л.А. Зониной ; послесловие В.М. Гаевского. — Москва : Союзтеатр, СТД СССР, 1989. — 238 с. — Текст : непосредственный.

31. «Баядерка» // Большой театр : [официальный сайт]. — URL: <https://2011.bolshoi.ru/performances/1/details/> (дата обращения: 04.03.2021). — Текст : электронный.

32. «Баядерка» Начо Дуато // Михайловский театр : [официальный сайт]. — URL: https://mikhailovsky.ru/afisha/repertoire/la_bayadere_duato/ (дата обращения: 01.03.2021). — Текст : электронный.

33. Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / С. Бейнс ; перевод с английского А.А. Матвеевой. — Москва : ООО Арт-Гид, 2018. — 312 с. — ISBN 9785905110931. — Текст : непосредственный.

34. Белова, Е.П. Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева / Е.П. Белова. — Москва : Март, 1997. — 336 с. — ISBN 5-88505-042-2. — Текст : непосредственный.

35. Бельский, И.Д. Балет — та же симфония / И.Д. Бельский. — Текст : непосредственный // Советский балет. — 1982. — № 6. — С. 30–31.

36. *Беляева, Е.Г.* Апельсины на снегу: Премьеры балетов Начо Дуато в Петербурге / Е.Г. Беляева. — Текст : непосредственный // Культура: Еже-недельная газета интеллигенции. — 2011. — 24–30 марта. № 9. — С. 10.
37. Библия. Евангелии от Луки: Лк. 2:29–32 // Библия Онлайн : [сайт]. — URL: <https://only.bible/bible/rst-jbl/luk-2.29-32/> (дата обращения: 11.02.2023). — Текст : электронный.
38. *Блок, Л.Д.* Классический танец: История и современность / Л.Д. Блок. — Москва : Искусство, 1987. — 556 с. — Текст : непосредственный.
39. *Бычков, В.В.* Эстетика Серебряного века: пролегомены к система-тическому изучению / В.В. Бычков. — Текст : непосредственный // Вопросы философии. — 2007. — № 8. — С. 47–57.
40. *Вакар, И.А.* В поисках утраченного смысла. Кризис предметного искусства и выход к «абстрактному содержанию» / И.А. Вакар. — Текст : непосредственный // Беспредметность и абстракция / под редакцией Н.Б. Авто-номова, Н.Л. Адаскина, Г.Ф. Коваленко. — Москва : Наука, 2011. — С. 3–39. — ISBN 978–5–02–037517–8.
41. *Ванслов, В.В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В.В. Ванслов. — Москва : Искусство, 1971. — 304 с. — Текст : непосредственный.
42. Всероссийская федерация кендо: [официальный сайт]. — URL <https://ruskendo.ru/> (дата обращения: 18.04.2022). — Текст : электронный.
43. *Гаевский, В.М.* «Баядерка», опыт интерпретации / В.М. Гаевский. — Текст : электронный // Петербургский театральный журнал : [электронный журнал]. — 1994. — № 5. — URL: <https://ptj.spb.ru/archive/5/in-opposite-perspective-5/bayaderka-opyt-interpretacii/> (дата обращения: 01.03.2021).
44. *Галайда, А.Г.* Петербург перековал Начо Дуато / А.Г. Галайда. — Текст : непосредственный // Ведомости. — 2013. — 17 декабря. № 234 (3496). — С. 22.
45. *Галайда, А.Г.* Свидание с накалом / А.Г. Галайда. — Текст : элек-тронный // Ведомости : [интернет-газета]. . — 2011. — 30 мая. — URL. https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2011/05/30/svidanie_s_nakalom

(дата обращения: 14.12.2024).

46. *Гарафола, Л.* Русский балет Дягилева / Л. Гарафола ; перевод с английского М. Ивониной, О. Левенкова. — Пермь: Книжный мир, 2009. — 480 с. — ISBN 978-5-389-18063-5. — Текст : непосредственный.

47. *Гердт, О.* После Санкт-Петербурга Берлин не страшен / О. Гердт. — Текст : непосредственный // Ведомости. — 2014. — 14 апреля. № 65 (3569). — С. 22.

48. *Гогитидзе, К.* Хореограф Начо Дуато: России нужно немного открыться / К. Гогитидзе. — Текст : электронный // BBC London. 2013. 5 апреля. — URL.: https://www.bbc.com/russian/society/2013/04/130405_ballet_nacho_duato_interview_mikhailovsky (дата обращения: 12.02.2022).

49. *Гомперц, У.* Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси / У. Гомперц ; перевод с английского И. Литвинова. — Москва : Синдбад, 2016. — 464 с. — ISBN 978-5-905891-62-5. — Текст : непосредственный.

50. *Гордеева, А.А.* Слово для леса и мира — одно / А.А. Гордеева. — Текст : электронный // Время новостей : [интернет-платформа]. — 2009. — 27 июля. — URL: http://www.smotr.ru/2008/2008_stnd_xx.htm (дата обращения: 06.12.2022).

51. Грандиозное культурное событие в Санкт-Петербурге. Балет Идальго из Ла-Манчи // Михайловский театр : [официальный сайт]. — URL: https://mikhailovsky.ru/press/media/reports/grandioznoe_kulturnoe_sobytie_v_san_kt_peterburge/ (дата обращения: 26.11.2022). — Текст : электронный.

52. *Груцынова, А.П.* «Потерянный» финал «Баядерки»: к вопросу о драматургии и сюжетной логике / А.П. Груцынова. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского Балета им. А.Я. Вагановой. — 2015. — № 4 (39). — С. 141–148. — ISSN 1681-8962.

53. *Губская, И.* Соло для кордебалета / И. Губская. — Текст : непосредственный // Культура: Еженедельная газета интеллигенции. — 2012. — 23–29 марта. № 9. — С. 10.

54. *Гучмазова, Л.* Балетные спектакли Начо Дуато: тело как песня / Л. Гучмазова. — Текст : электронный // Ваш досуг : [интернет-журнал]. — 2010. — 19 июля. — URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/65261> (дата обращения: 12.12.2024).

55. *Добровольская, Г.Н.* Федор Лопухов / Г.Н. Добровольская. — Текст : непосредственный. — Ленинград : Искусство, 1976. 320 с.

56. *Донцева, Н.В.* Бернд Алоиз Циммерман. О будущем балета: попытка реформирования / Н.В. Донцева. — Текст : непосредственный // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 194–203. — ISSN 2079–9438.

57. *Дробышева, Е.Э.* Личность в архитектонике модерна: Баланчин / Е.Э. Дробышева. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2015. — № 1 (36). — С. 21–26. — ISSN 1681–8962.

58. *Дункан, А.* Моя жизнь / составитель и редактор С.П. Снежко. — Текст : непосредственный. — Киев: Мистецтво, 1989. 347 с. — ISBN 5–7715–0195–6. — Текст : непосредственный.

59. *Звенигородская, Н.* Начо Дуато использовал Чехова / Н. Звенигородская. — Текст : электронный // Независимая газета. — 2010. — 21 июля. — URL: http://www.ng.ru/culture/2010-07-21/100_duato.html (дата обращения: 12.12.2024).

60. *Зозулина, Н.Н.* «Баядерка» М. Петипа: к вопросу о четвертом акте балета / Н.Н. Зозулина. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2018. — № 5. — С. 26–39. — ISSN 1681–8962.

61. *Зозулина, Н.Н.* Джон Ноймайер в Петербурге / Н.Н. Зозулина. — Санкт-Петербург : Алаборг, 2012. — 424 с. — ISBN 978–5–85902–145–1. — Текст : непосредственный.

62. *Зозулина, Н.Н.* Джон Ноймайер и его балеты. Вечное движение / Н.Н. Зозулина. — Санкт-Петербург : Академия Русского балета

имени А.Я. Вагановой, 2019. — 256 с. — ISBN 978–5–93010–143–0. — Текст : непосредственный.

63. *Зозулина, Н.Н.* Третий путь («Спящая красавица» Начо Дуато) / Н.Н. Зозулина. — Текст : непосредственный // Балет. — 2012. — № 2. — С. 34–36.

64. *Илларионов, Б.А.* Баядерка: четыре или три? / Б.А. Илларионов. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2017. — № 4. — С. 28–39. — ISSN 1681–8962.

65. *Илларионов, Б.А.* Глория. Русские корни мексиканского балета: книга о мексиканском хореографе Глории Контрерас / Б.А. Илларионов. — Санкт–Петербург : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2004. — 212 с. — ISBN 5–93010–026–8. — Текст : непосредственный.

66. *Илларионов, Б.А.* Петипа. Этюды / Б.А. Илларионов. — Санкт–Петербург : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2018. — 104 с. — ISBN 978–5–93010–122–5. — Текст : непосредственный

67. Интервью. Начо Дуато: Во всем мире любят сюжетные балеты // Новосибирский государственный академический театр оперы и балета : [официальный сайт]. — URL: <https://novat.ru/news/interview/nacho-duato-vo-vsem-mire-lyubyat-syuzhetnye-balety/> (дата обращения: 28.11.2023). — Текст : электронный.

68. Испанский танцовщик Начо Дуато поставил в Михайловском театре балет «Баядерка» [репортаж] // Smotrim.ru : [видеохостинг]. Эфир от 07.10.2019. — URL: <https://smotrim.ru/video/1950522> (дата обращения: 03.03.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

69. *Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941 : в 2 т. Т. 2 / составитель Е. Лазарева* — Москва : Гилея, 2020. — 403 с. — ISBN 978–5–87987–122–7. — Текст : непосредственный.

70. *Кандинский, В.В.* Избранные труды по теории искусства : в 2 т. Т. 1 / В.В. Кандинский. — Москва : Гилея, 2001. — 390 с. — ISBN 5–87987–014–6. — Текст : непосредственный.

71. *Кандинский, В.В.* Избранные труды по теории искусства. : в 2 т. Т. 2 / В.В. Кандинский. — Москва : Гилея, 2001. — 343 с. — ISBN 5–87987–046–4. — Текст : непосредственный.
72. *Кандинский, В.В.* О духовном в искусстве / В.В. Кандинский ; предисловие Н. Кандинской. — Москва : Международное Литературное содружество, 1992. — 107 с. — ISBN 978–90–10–53220–6. — Текст : непосредственный.
73. *Кандинский, В.В.* Точка и линия на плоскости / В.В. Кандинский. — Санкт–Петербург : Азбука, 2015. — 240 с. — ISBN 978–5–389–10022–0. — Текст : непосредственный.
74. *Кармунин, О.* Начо Дуато прощается с Петербургом «Щелкунчиком» / О. Кармунин. — Текст : электронный // Известия : [интернет–газета]. — 2013. — 11 декабря. — URL: <https://iz.ru/news/562350> (дата обращения: 09.04.2022).
75. *Карп, П.М.* Балет и драма / П.М. Карп. — Ленинград : Искусство, 1980. — 246 с. — Текст : непосредственный.
76. *Карп, П.М.* О балете / П.М. Карп. — Москва : Искусство, 1967. — 227 с. — Текст : непосредственный.
77. Клод Дебюсси «Сиринкс» // Музыкальные сезоны : [интернет–портал]. — URL: <https://musicseasons.org/klod-debyussi-sirinks/> (дата обращения: 17.09.2022). — Текст : электронный.
78. *Козлова, К.А.* Балет «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева — первый опыт испанского хореографа Начо Дуато в создании полнометражного спектакля / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // XXIX Шекспировские чтения 2022 (29th Shakespeare Readings 2022) : сборник аннотаций докладов. — Москва : Московский Гуманитарный университет. — 2022. — С. 98–99.
79. *Козлова, К.А.* «Баядерка» Начо Дуато: подражание классическому наследию или новаторство? / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2021. — № 4 (75).

— С. 35–45. — ISSN 1681–8962.

80. *Козлова, К.А.* Берлинский период творчества Начо Дуато: 2014–2018 / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2019. — № 3. — С. 29–42. — ISSN 1681–8962.

81. *Козлова, К.А.* Беспредметность как одна из основополагающих категорий художественно–творческой мысли современного поколения хореографов / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // V Всероссийская научно–практическая конференция с международным участием «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» (Россия, Москва, 25 октября 2021 года): сборник материалов конференции / Московская государственная академия хореографии. — Москва : МГАХ. — 2022. — С. 64–67. — ISBN 978–5–902924–58–6.

82. *Козлова, К.А.* Выпуск номер два / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Санкт–Петербургские ведомости. — 2022. — № 116 (7199). — С. 8.

83. *Козлова, К.А.* Интервью с Начо Дуато. — 27 декабря 2013. Из неопубликованных материалов.

84. *Козлова, К.А.* Начо Дуато и классическое балетное наследие. Процесс обновления репертуара Михайловского театра / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Балет в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 21–25 ноября 2022 : сборник аннотаций докладов. — Москва : Российская академия музыки имени Гнесиных. — 2022. — С. 116–117. — ISBN 978–5–8269–0296–7.

85. *Козлова, К.А.* Опыт восприятия бессюжетности в одноактных балетах Начо Дуато / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Тезисы первой научно–практической конференции «Язык и танец. Язык танца», 13–15 ноября 2024 : сборник аннотаций докладов. — Москва. — 2024. — С. 23.

86. *Козлова, К.А.* Петербургский испанец Начо Дуато / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им.

А.Я. Вагановой. — 2012. — № 27 (1). — С. 89–96. — ISSN 1681–8962.

87. *Козлова, К.А.* «Спящая красавица»: Петипа — Дуато / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Балет. — 2019. — № 5 (218). — С. 42–43.

88. *Козлова, К.А.* Сюита фламенко / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Санкт–Петербургские ведомости. — 2018. — № 213 (6322). — С. 5.

89. *Козлова, К.А.* Фламенко Антонио Гадеса — это ментальная связь со вселенной / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Санкт–Петербургский музыкальный вестник. — 2018. — № 10 (160). — С. 5.

90. *Козлова, К.А.* Хореограф Начо Дуато в контексте испанской танцевальной культуры / К.А. Козлова. — Текст : непосредственный // Научный журнал МГУ. Теория и история искусства: Выпуск ½. — Москва : БОС. — 2019. — С. 180–187. — ISSN 2411–0795.

91. *Колесова, Н.Г.* Действующие лица / Н.Г. Колесова. — Москва : Этерна Серия, 2012. — 437 с. — ISBN 978–5–480–00276–8. — Текст : непосредственный.

92. *Колесова, Н.Г.* Начо Дуато. Средиземноморец. Во время гастролей, организованных в Москве Международным чеховским фестивалем, Начо Дуато любезно согласился дать эксклюзивное интервью / Н.Г. Колесова — Текст : непосредственный // Планета Красота: московский театральный журнал. — 2010. — № 9/10. — С. 69.

93. *Красовская, В.М.* Балет сквозь литературу / В.М. Красовская. — Санкт–Петербург : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2005. — 424 с. — ISBN 5–93010–023–3. — Текст : непосредственный.

94. *Красовская, В.М.* Русский балетный театр начала XX века: Т. 1. Хореографы / В.М. Красовская. — Ленинград : Искусство, 1971. — 526 с. — Текст : непосредственный.

95. *Красовская, В.М.* Шекспир в смене балетных эпох / В.М. Красовская. — Текст : непосредственный // Советский балет. — 1986. — № 1. — С. 30–33.

96. *Крылова, М.И.* Горчица с сахаром / М.И. Крылова. — Текст : электронный // Газета.ru : [интернет-газета]. — 2011. — 28 мая. — URL: https://www.gazeta.ru/culture/2011/05/28/a_3631921.shtml (дата обращения: 25.12.2024).
97. *Крылова, М.И.* Елка перед отъездом / М.И. Крылова. — Текст : непосредственный // Новые известия. — 2013. — 16 декабря. № 232 (3777). — С. 4.
98. *Крылова, М.И.* Загадка для Фрейда / М.И. Крылова. — Текст : непосредственный // Новые известия. — 2009. — 27 июля. № 129 (2722). — С. 4.
99. *Крылова, М.И.* Мне совсем не хочется быть модным / М.И. Крылова. — Текст : непосредственный // РБК daily. — 2008. — 26 сентября. № 182 (267). — С. 13.
100. *Крылова, М.И.* Сезон красавиц / М.И. Крылова. — Текст : электронный // Театрал : [электронный журнал]. — 2011. — 19 декабря. — URL: <http://www.teatral-online.ru/news/5351/> (дата обращения: 15.04.2021).
101. *Крючкова, В.А.* Мимесис в эпоху абстракции: Образы в искусстве второй парижской школы / В.А. Крючкова. — Москва : Прогресс-Традиция, 2010. — С. 247. — ISBN 978-5-89826-369-0. — Текст : непосредственный.
102. Кто есть кто в мире / главный редактор Г.П. Шалаева. — Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2003. — 1680 с. — ISBN 5-8123-0088-7. — Текст : непосредственный.
103. *Кузнецова, Т.А.* Беглый испанский. Балеты Начо Дуато на «Золотой маске» / Т.А. Кузнецова. — Текст : непосредственный // Коммерсантъ. — 2012. — 5 апреля. № 60. — С. 15.
104. *Кузнецова, Т.А.* Блаженство без сюжета / Т.А. Кузнецова. — Текст : непосредственный // Коммерсантъ. — 2011. — 31 мая. № 96. — С. 15.
105. *Кузнецова, Т.А.* Любовь на широкую ногу / Т.А. Кузнецова. — Текст : непосредственный // Коммерсантъ. — 2012. — 18 декабря. № 239. — С. 15.

106. *Кузнецова, Т.А.* Русским словом. Начо Дуато завершил Чеховский фестиваль / Т.А. Кузнецова. — Текст : электронный // Коммерсант. — 2010. — 27 июля. — URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1475932> (дата обращения: 12.12.2024).
107. *Кузнецова, Т.А.* Суэта вокруг канона / Т.А. Кузнецова. — Текст : непосредственный // Коммерсантъ. — 2011. — 20 декабря. № 238. — С. 15.
108. *Кузнецова, Т.А.* Танцевать свою жизнь / Т.А. Кузнецова. — Москва : АРТ, 2019. — 560 с. — ISBN 9785873341344. — Текст : непосредственный.
109. *Кулагина, В.* Балет Начо Дуато «Ромео и Джульетта» / В. Кулагина. — Текст : непосредственный // PRO Танец: Балет ad libitum. — 2013. — № 1. — С. 10–11.
110. *Кучеренко, А.Л., Коноплева, Н.А.* Фламенко — танец страсти / А.Л. Кучеренко, Н.А. Коноплева. — Москва, Берлин : Директ–Медиа, 2020. — 220 с. — ISBN 978–5–4499–1246–6. — Текст : непосредственный.
111. *Левенков, О.Р.* Джордж Баланчин. Ч. 1 / О.Р. Левенков. — Пермь : Книжный мир, 2007. — 382 с. — ISBN 5–938240–72–7. — Текст : непосредственный.
112. *Леман, Х.–Т.* Постдраматический театр / Х.–Т. Леман ; предисловие А. Васильева ; перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии Н. Исаевой. — Москва : ABCdesign, 2013. — 312 с. — ISBN 978–5–4330–0024–7. — Текст : непосредственный.
113. *Линькова, Л.А.* О драматургии балета / Л.А. Линькова. — Текст : непосредственный // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Ленинград : Музыка. — 1979. — С. 54–71.
114. *Лопухов, Ф.В.* В глубь хореографии / Ф.В. Лопухов. — Санкт–Петербург : Композитор, 2017. — 276 с. — ISBN 978–5–7379–0851–5. — Текст : непосредственный.
115. *Лопухов, Ф.В.* Пути балетмейстера / Ф.В. Лопухов. — Берлин: Петрополис, 1925. — 173 с. — ISBN . — Текст : непосредственный.
116. *Лопухов, Ф.В.* Хореографические откровенности / Ф.В. Лопухов.

— Москва : Искусство, 1972. — 216 с. — Текст : непосредственный.

117. *Лопухов, Ф.В.* Шестьдесят лет в балете / Ф.В. Лопухов. — Москва : Искусство, 1966. — 424 с. — Текст : непосредственный.

118. *Майниец, В.* Многоликий бог танца / В. Майниец. — Москва : Аграф, 2019. — 416 с. — ISBN 978-5-7784-0525-7. — Текст : непосредственный.

119. *Максимов, В.И.* Век Антонена Арто / В.И. Максимов. — Санкт-Петербург : Лики России, 2005. — 381 с. — ISBN 5-87417-191-6. — Текст : непосредственный.

120. *Малевич, К.С.* Черный квадрат / К.С. Малевич. — Москва : Директ-Медиа, 2014. — 359 с. — ISBN 978-5-389-02945-3. — Текст : непосредственный.

121. *Маринетти, Ф.Т.* Футуристический танец / Ф.Т. Маринетти. — Текст : непосредственный // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. Т. 2. Москва : Гилея, 2020. С. 125–134. — ISBN 978-5-87987-124-1. — Текст : непосредственный.

122. Мария дель Мар Бонет : [официальный сайт]. URL.: <http://mariadelmarbonet.com/en/album/coreografies/#!> (дата обращения: 12.10.2024). — Текст : электронный.

123. *Меньшиков, Л. А.* Играя в постмодерн / Л. А. Меньшиков // Герменевтика игры: Поиски смысла в философии, теории культуры и музыкальной эстетике : сборник статей / Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2014. — С. 293–311.

124. *Меньшиков, Л. А.* Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты / Л. А. Меньшиков // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2021. — № 6 (77). — С. 200–212.

125. *Меньшиков, Л. А.* Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца / Л. А. Меньшиков // Международный журнал исследований культуры. — 2022. — № 3 (48). — С. 6–15.

126. *Модестов, В.С.* Испания без корриды и фламенко / В.С. Модестов.

— Текст : непосредственный // Литературная газета: Еженедельная газета. — 2011. — 8–14 июня. № 23. — С. 8.

127. *Модестов, В.С.* На стыке классики и современности: вчерашние школьники танцевали любовь / В.С. Модестов. — Текст : электронный // Вечерняя Москва : [интернет-газета]. — 2013. — 4 июня. — URL: <https://vm.ru/entertainment/143335-na-styke-klassiki-i-sovremennosti-vcherashnie-shkolniki-tancevali-lyubov> (дата обращения: 20.12.2024).

128. *Модестов, В.С.* Новая сказка на старый лад / В.С. Модестов — Текст : непосредственный // Планета Красота. — 2012. — № 3–4. — С. 20–21.

129. *Наборщикова, С.В.* Начо Дуато поставил Невидимое / С.В. Наборщикова. — Текст : электронный // Известия : [интернет-газета]. — 2013. — 23 мая. — URL: <http://izvestia.ru/news/550876> (дата обращения: 11.12.2023).

130. Национальный исторический архив Мадрида // [официальный сайт]. — URL.: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/ahn/portada.html> (дата обращения: 20.02.2022). — Текст : электронный.

131. Начо Дуато. Русские сезоны : [документальный фильм] / режиссер Н. Стрижак // Smotrim.ru : [видеохостинг]. — 2011. — URL: <https://smotrim.ru/brand/32021> (дата обращения: 15.10.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

132. Начо Дуато готовит новую премьеру. Балет «Ромео и Джульетта» [репортаж] // Youtube : [видеохостинг]. — 2012. — 3 декабря. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=7MM_EWytA90 (дата обращения: 26.12.2023). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

133. *Никитин, В.Ю.* Мастерство хореографа в современном танце / В.Ю. Никитин. — Москва : Российский университет театрального искусства. ГИТИС, 2020. — 520 с. — ISBN 978–5–8114–5561–4. — Текст : непосредственный.

134. *Новерр, Ж.–Ж.* Письма о танце / Ж.–Ж. Новерр ; перевод с французского А.А. Гвоздева. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2007. — 384 с. — ISBN 978–5–8114–0808–5. — Текст : непосредственный.

135. *Носина, В.Б.* Символика музыки Баха / В.Б. Носина. — Москва : Классика—XXI , 2004, — 56 с. — ISBN 5–89817–097–9. — Текст : непосредственный.
136. Одноактные балеты Начо Дуато: Без слов, Прелюдия, Белая тьма [репортаж] // *iskusstvo.tv* : [интернет–телеканал]. — URL: <http://www.iskusstvo.tv/afisha/event/87> (дата обращения: 18.04.2014). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.
137. *Пастори, Ж.–П.* Морис Бежар. Вселенная хореографа / Ж.–П. Пастори ; перевод с французского И. Стафф. — Москва : Paulsen, 2018. — 176 с. — ISBN 978–5–98797–206–9. — Текст : непосредственный.
138. Пауль Клее — художник, который играл в куклы всерьез // *Theartnewspaper*. [интернет–газета]. — URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/1070/> (дата обращения: 21.06.2021). — Текст : электронный.
139. «Прелюдия». Михайловский театр [трейлер] // Youtube : [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0oOsk5fE2Ek&list=PLXrkhdkWxShm42nqnGFCpyf9-z5isuLgp&index=41> (дата обращения: 02.10.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.
140. Петербургский балет. Три века: хроника : в 6 т. Т. 4. 1901–1950 / составители Н.Н. Зозулина, В.М. Миронова. — Санкт–Петербург : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2015. — 544 с. — ISBN 978–5–93010–079–2. — Текст : непосредственный.
141. *Петров, О.А.* Тьерри Маланден: старый и новый балет / — Екатеринбург: Автограф, 2006. — 132 с. — ISBN 5–98955–013–8. — Текст : непосредственный.
142. *Пнева, Ю.* Вечер Шехтера и Дуато в Komische Oper Berlin / Ю. Пнева. — Текст : электронный // *Voci dell opera* : [интернет–журнал]. — URL: <https://www.vocidellopera.com/single-post/shechter-duato> (дата обращения: 28.11.2023).
143. *Полубенцев, А.М.* Уроки великого хореографа М. Петипа / А.М. Полубенцев. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского

балета им. А.Я. Вагановой. — 2018. — № 6 (59). — С. 23–31. — ISSN 1681–8962.

144. *Полубенцев, А.М.* Хореографическая драматургия: основные понятия, принципы построения и структура / А.М. Полубенцев. — Санкт–Петербург : Санкт–Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского–Корсакова, 2015. — 22 с. — Текст : непосредственный.

145. *Полубенцев, А.М.* Хореографические формы балетного театра / А.М. Полубенцев. — Санкт–Петербург : Санкт–Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского–Корсакова, 2015. — 31 с. — Текст : непосредственный.

146. Премьера балета Начо Дуато «Белая тьма» // Михайловский театр : [официальный сайт]. — URL: https://mikhailovsky.ru/press/news/white_darkness_2_3_4_20_may/ (дата обращения: 15.12.2022). — Текст : электронный.

147. *Приезжева, Е.С.* Деконструкция художественного мира русской литературы в хореографии: на примере балета Н. Дуато «Бесконечный сад» / Е.С. Приезжева. — Текст : непосредственный // Научный журнал МГУ. Теория и история искусства. Выпуск ½. — Москва : БОС. — 2024. — С. 292–308. — ISSN 2411–0795.

148. *Пургин, С.П.* Трансформация романтической традиции в искусстве Пауля Клее: темпоральный поворот / С.П. Пургин — Текст : непосредственный // Известия уральского федерального университета. Сер. 3. — 2019. — Т. 14. № 3 (191). — С. 86–98. — ISSN: 2310–757X.

149. *Пушкина, И.А.* Академические традиции школы и зарубежная хореография / И.А. Пушкина. — Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2012. — № 28(2). — С. 115–123. — ISSN 1681–8962.

150. Результаты конкурса за 2016 год // Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры : [официальный сайт]. — URL: https://cultscientists.art/wp-content/uploads/2022/05/2016_rezultaty-1.pdf (дата

обращения: 24.09.2024). — Текст : электронный.

151. *Розанова, О.И.* Шедевры балета 19 и 20 века в 21 веке: учебное пособие / О.И. Розанова. — Санкт–Петербург : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2020. — 284 с. — ISBN 978–5–93010–151–5. — Текст : непосредственный.

152. *Русанова, О.* Самый музыкальный хореограф / О. Русанова. — Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь: Музыкальный критико–публицистический иллюстрированный журнал. — 2013. — № 1. — С. 13–14.

153. Русский авангард. Главные достижения авангардной мысли XX века в семи видах искусств — поэзии, скульптуре, архитектуре, театре, кино, музыке и живописи // *Arzamas.academy* : [официальный сайт]. — URL: <http://arzamas.academy/materials/638> (дата обращения: 28.04.2023). — Текст : электронный.

154. *Рыжанкова, О.В.* «Бесконечный сад»: встреча литературы и балета / О.В. Рыжанкова. — Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. — 2015. — № 3 (58). — С. 104–107.

155. *Свинцова, В.* Пожертвовал слонем. Начо Дуато поставил «Баядерку» без экзотики Индии / В. Свинцова. — Текст : электронный // Известия : [интернет–газета]. — 2019. — 7 октября. — URL: <https://iz.ru/929155/varvara-svintcova/pozhertvoval-slonom-nacho-duato-postavil-baiaderku-bez-ekzotiki-indii> (дата обращения: 01.03.2021).

156. *Сердобольский, О.В.* Михайловском театре прошла премьера балета Начо Дуато «Многогранность. Формы тишины и пустоты» / О.В. Сердобольский. — Текст : электронный // ИТАР–ТАСС : [интернет–портал]. — 2012. — 21 марта. — URL: <https://tass.ru/kultura/513375> (дата обращения: 03.12.2023).

157. *Сироткина, И.Е.* В чем смысл танца? / И.Е. Сироткина. — Текст : непосредственный // *Teatrum Mundi*. Подвижный лексикон / под ред. Ю. Лидерман и В. Золотухина. — Москва : Музей современного искусства «Гараж», 2021. — С. 39–62. ISBN 978–5–99097177–6

158. *Сироткина, И.Е.* Свободное движение и пластический танец в России / И.Е. Сироткина. — Москва : Новое литературное обозрение, 2011. — 500 с. — ISBN 978-5-86793-924-3. — Текст : непосредственный.

159. *Сироткина, И.Е.* Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников / И.Е. Сироткина. — Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. — 232 с. — ISBN 978-5-94380-215-7. — Текст : непосредственный.

160. *Скляревская, И.Р.* Бах взял Начо Дуато за руку и повел за собой буквально / И.Р. Скляревская. — Текст : электронный // Фонтанка.Ру : [интернет-газета]. — 2012. — 26 марта. — URL: <http://www.fontanka.ru/2012/03/26/060/> (дата обращения: 08.04.2022).

161. *Скляревская, И.Р.* Михайловский театр. Итоги года / И.Р. Скляревская. — Текст : непосредственный // Петербургский театральный журнал : [электронный журнал]. — 201. — № 1. — С. 160–164.

162. *Скляревская, И.Р.* Смерть стоит того, чтобы ждать / И.Р. Скляревская. — Текст : электронный // Фонтанка Ру. [интернет-газета]. — 2012. — 18 декабря. — URL: <http://calendar.fontanka.ru/articles/183/> (дата обращения: 12.11.2023).

163. *Скляревская, И.Р.* Спящая красавица в Михайловском: Петипа против Начо Дуато — один ноль / И.Р. Скляревская. — Текст : электронный // Фонтанка.Ру : [интернет-газета]. — 2011. — 21 декабря — URL: <https://www.fontanka.ru/2011/12/21/006/> (дата обращения: 28.02.2023).

164. *Скляревская, И.Р.* Трудности акклиматизации / И.Р. Скляревская. — Текст : электронный // Фонтанка. Ру : [интернет-газета]. — 2011. — 19 марта. — URL: <http://www.fontanka.ru/2011/03/19/016/> (дата обращения: 21.03.2022).

165. Словарь иностранных музыкальных терминов / под редакцией Т. Крунтяева и Н. Молоткова. — Москва : Музыка, 2009. — 184 с. — ISBN 978-5-7140-0591-6. — Текст : непосредственный.

166. *Слонимский, Ю.И.* Джордж Баланчин. Начало пути / Ю.И. Слонимский. — Текст : непосредственный // Советский Балет. — 1989. — № 2. — С. 40–46.
167. *Слонимский, Ю.И.* Драматургия балетного театра XIX века / Ю.И. Слонимский. — Санкт–Петербург : Планета музыки, 2023. — 344 с. — ISBN 978–5–507–46608–5. — Текст : непосредственный.
168. *Слонимский, Ю.И.* Мастера балета / Ю.И. Слонимский. — Москва; Ленинград : Искусство, 1937. — 285 с. — Текст : непосредственный.
169. *Смирнова, А.* Начо Дуато. Мифы и реальность. О премьере балета «Многогранность. Формы тишины и пустоты» / А. Смирнова. — Текст : непосредственный // PRO Танец: Балет ad libitum. — 2012. — № 1. — С. 11–13.
170. *Соколов–Каминский, А.А.* Ф.В. Лопухов и его симфония танца / А.А. Соколов–Каминский. — Текст : непосредственный // Музыка и хореография современного балета. Вып. 1. — Ленинград : Музыка. — 1974. — С. 161–190.
171. *Соколов–Каминский, А.А.* Хореограф и музыкальная драматургия спектакля / А.А. Соколов–Каминский. — Текст : непосредственный // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. — Ленинград : Музыка. — 1979. — С. 121–145.
172. *Ступников, И.В.* Испанский триптих / И.В. Ступников. — Текст : непосредственный // Санкт–Петербургские ведомости. — 2011. — 22 марта. № 49 (4825). — С. 4.
173. *Суриц, Е.Я.* Балет и танец в Америке / Е.Я. Суриц — Екатеринбург: Издательство Уральского Университета, 2004. — 392 с. — ISBN 5–7525–1290–5. — Текст : непосредственный.
174. *Суриц, Е.Я.* Хореографическое искусство двадцатых годов / Е.Я. Суриц. — Москва : Искусство, 1979. — 360 с. — Текст : непосредственный.
175. Танцевальная компания Марты Грэм : [официальный сайт]. — URL: <http://www.marthagraham.org/> (дата обращения: 28.04.2023). — Текст : электронный.

176. Танцевальный спектакль «Баядерка — храмовая танцовщица» канадской компании Manohar Performing Arts of Canada — 2002 : видеозапись / хореограф—постановщик Usha Sharma // Youtube : [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UgFAiTNWqT8> (дата обращения: 02.03.2022). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

177. Танцуй, Испания: материалы к фестивалю / — Москва : Госконцерт СССР, 1990. — 280 с. — Текст : непосредственный.

178. Творческая встреча Клуба Друзей с Начо Дуато // Youtube : [видеохостинг] // Канал Михайловского театра. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-7cU0HzYZY> (дата обращения: 14.02.2022). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

179. Театральная энциклопедия. Т. 1. / под редакцией С. Мокульского, П. Маркова. — Текст : электронный // Театр и его история : [электронная библиотека]. — URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s00/e0000685/index.shtml> (дата обращения: 30.12.2023).

180. *Турчин, В.С.* По лабиринтам авангарда / В.С. Турчин. — Москва : Изд-во МГУ, 1993. — 248 с. — ISBN 5-211-02686-1 — Текст : непосредственный.

181. *Федоренко, Е.* Начо Дуато: Танец больше похож на поэзию, чем на прозу или роман / Е. Федоренко. — Текст : непосредственный // Культура: Еженедельная газета интеллигенции. — 2009. — 30 июля–5 августа. № 29. — С. 12.

182. *Федоренко, Е.* Плоть и кровь балетных мифов / Е. Федоренко. — Текст : непосредственный // Культура: Еженедельная газета интеллигенции. — 2009. — 30 июля–5 августа. — № 29. — С. 1.

183. *Федоренко, Е.* Среди шумного бала / Е. Федоренко. — Текст : электронный // Культура: Еженедельная газета интеллигенции : [интернет-газета]. — 2013. — 13 июня. — URL: <https://portal-kultura.ru/articles/theater/5370-sred-shumnogo-bala/> (дата обращения: 20.06.2024).

184. *Федорченко, О.А.* Бах в надежных ногах / О.А. Федорченко. —

Текст : непосредственный // Коммерсантъ. — 2012. — 23 марта. № 51. — С. 15.

185. *Федорченко, О.А.* К чему приводит порошок / О.А. Федорченко. — Текст : непосредственный // Коммерсантъ. — 2014. — 6 мая. № 76. — С. 12.

186. *Федорченко, О.А.* Начо Дуато занял великий пост / О.А. Федорченко. — Текст : непосредственный // Коммерсантъ. — 2011. — 17 марта. № 45. — С. 15.

187. *Федорченко, О.А.* Прыжки взхлеб. «Ромео и Джульетта» в Михайловском театре / О.А. Федорченко. — Текст : непосредственный // Коммерсантъ. — 2014. — 11 марта. № 39. — С. 11.

188. *Федорченко, О.А.* «Ромео и Джульетта»: хроника спектакля / О.А. Федорченко. — Текст : электронный // Петербургский театральный журнал : [электронный журнал]. — 2013. — Февраль. — URL: <https://ptj.spb.ru/archive/71/music-theatre-71/romeo-idzhuletta-xronika-spektaklya/> (дата обращения: 20.08.2023).

189. *Федорченко, О.А.* Страстный порошок / О.А. Федорченко. — Текст : непосредственный // Коммерсантъ. — 2014. — 7 мая. № 77. — С. 6.

190. *Федорченко, О.А.* Черно-белый танец / О.А. Федорченко. — Текст : непосредственный // Коммерсантъ. — 2011. — 18 июня. № 109. — С. 5.

191. *Фирер, А.* Красное и черное / А. Фирер. — Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь : критико-публицистический иллюстрированный журнал — 2013. — № 1. — С. 11–13.

192. *Фирер, А.* Многогранности мастерства / А. Фирер. — Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь: критико-публицистический иллюстрированный журнал. — 2012. — № 4. — С. 64.

193. *Хлопова, В.А.* Прощание Матса Эка / В.А. Хлопова. — Текст : электронный // Nofixedpoints : [интернет-портал]. — URL: <https://nofixedpoints.com/adieuxeklaguna> (дата обращения: 20.12.2024).

194. *Холопова, В.Н.* Музыкально-хореографические формы русского классического балета / В.Н. Холопова. — Текст : непосредственный // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. Ленинград : Музыка. — 1982. —

С. 57–71.

195. Царская ложа о балете «Белая тьма» Начо Дуато // Youtube : [видеохостинг]. — 2014. — 5 сентября.. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QTlO2Z4S4HU&list=PLXrkhdKwXShm42nqnGFCpyf9-z5isuLgp&index=39> (дата обращения: 15.04.2016). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

196. Царская ложа о балете «Многогранность. Формы тишины и пустоты» Начо Дуато // Youtube : [видеохостинг]. — 2012. — 5 мая. — URL: <http://www.youtube.com/watch?v=XQD0bGKr3h4> (дата обращения 09.02.2023). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

197. Царская ложа о балете «Ромео и Джульетта» Начо Дуато // Телеканал Культура : [официальный сайт]. — 2013. — 1 марта. — URL: http://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/252064/brand_id/20874/ (дата обращения: 15.04.2017). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

198. Царская ложа о балете «Спящая красавица» Начо Дуато // Youtube : [видеохостинг]. — 2012. — 2 марта. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jYFAmASEHvM> (дата обращения: 20.02.2023). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

199. *Чистякова, В.В.* Ролан Пети / В.В. Чистякова. — Ленинград : Искусство, 1977. — 168 с. — Текст : непосредственный.

200. *Шамина, Д.* Балет изнутри: как Начо Дуато готовит «Щелкунчика» в Михайловском / Д. Шамина. — Текст : электронный // BURO : [официальный сайт]. — 2013. — 11 декабря. — URL: <https://www.buro247.ru/culture/arts/balet-iznutri-kak-nacho-duato-gotovit-shcelkunchik.html> (дата обращения: 12.12. 2023).

201. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бахъ / А. Швейцер. — Москва : Классика XXI, 2011. — 816 с. — ISBN 978-5-905102-73-8. — Текст : непосредственный.

202. *Шекспир, У.* Ромео и Джульетта / У. Шекспир ; перевод с английского Т. Щепкиной-Куперник. — Москва : Азбука-классика, 2012. — 192 с.

— ISBN 978–5–389–02703–9. — Текст : непосредственный.

203. *Яковлева, Ю.Ю.* Вечер балетов Начо Дуато / Ю.Ю. Яковлева. — Текст : непосредственный // Афиша. Все развлечения Петербурга. — 2011. — 11–24 июля. № 13. — С. 92.

204. *Яковлева, Ю.Ю.* Многогранность. Формы тишины и пустоты / Ю.Ю. Яковлева. — Текст : непосредственный // Афиша. Все развлечения Петербурга. — 2012. — 12–25 марта. № 4. — С. 100.

205. *Яценков, П.П.* В Москве высадили бесконечный сад. Гастроли испанского театра ознаменовались скандалом / П.П. Яценков. — Текст : электронный // Московский комсомолец : [интернет-газета]. — 18.07.2010. — URL: <http://www.mk.ru/culture/article/2010/07/18/517201-v-moskve-vyisadili-beskonechnyy-sad.html> (дата обращения: 12.12.2024).

206. *Яценков, П.П.* Дуато закрыл сезон «Прелюдией» / П.П. Яценков. — Текст : электронный // Московский Комсомолец : [интернет-газета]. — 2011. — 27 июля. № 25703. — URL: <http://www.mk.ru/culture/article/2011/07/26/608926-nacho-duato-zakryil-sezon-prelyudiey.html> (дата обращения: 08.04.2023).

207. *Яценков, П.П.* Любовь к апельсинам и жасмину / П.П. Яценков. — Текст : электронный // Московский комсомолец : [интернет-газета]. — 2012. — 18 декабря. — URL: <https://www.mk.ru/culture/2012/12/18/788758-lyubov-k-apelsinam-i-zhasminu.html> (дата обращения: 25.12.2024).

208. *Яценков, П.П.* Начо Дуато представил премьеру «Лебединого озера». Русский балет в испанской упаковке / П.П. Яценков. — Текст : электронный // Московский комсомолец : [интернет-газета]. — 2021. — 11 октября. — URL: <https://www.mk.ru/culture/2021/10/11/nacho-duato-predstavil-premeru-lebedinogo-ozera.html> (дата обращения: 20.04.2022).

209. *Яценков, П.П.* Один из лучших западных хореографов Начо Дуато поставил «Баядерку» / П.П. Яценков. — Текст : электронный // Московский Комсомолец : [интернет-газета]. — 2019. — 21 ноября. № 28131. — URL: <https://www.mk.ru/culture/2019/11/20/odin-iz-luchshikh-zapadnykh->

khoreografov–nacho–duato–postavil–bayaderku.html (дата обращения: 04.03.2021).

210. «Ailey» / Jamila Wignot. — 2021 // Vk.com: [интернет–портал]. — URL: https://vkvideo.ru/video638900908_456240917. — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

211. Archivo Histórico Nacional. Madrid // Archivo Histórico Nacional : [интернет–портал]. — URL: <http://www.mecd.gob.es/cultura–mecd/areas–cultura/archivos/mc/archivos/ahn/portada.html> (дата обращения: 16.02.2021). — Текст : электронный.

212. «Arenal» (1, 2, 3) // Youtube : [видеохостинг]. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=G1_DDNLQd3s, <https://www.youtube.com/watch?v=fDJNuqH60Ec>, <https://www.youtube.com/watch?v=XcisrfesB1s&list=PLXrkhdKwXShm42nqnGFСруf9–z5isuLgp&index=20> (дата обращения: 08.02.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

213. Ballett als Schrei gegen die Erniedrigung von Menschen // Berliner Morgenpost : [интернет–газета] — 2016. — 14 of February. — URL: <http://www.morgenpost.de/berlin/article207044081/Ballett–als–Schrei–gegen–die–Erniedrigung–von–Menschen.html> (дата обращения: 18.04.2024). — Текст : электронный.

214. *Blech, V.* In «Herrumbre» verarbeitet Nacho Duato seine Terrorangs / V. Blech. — Текст : электронный // Berliner Morgenpost : [интернет–газета]. — 2016. — 14 of February. — URL: <http://www.morgenpost.de/kultur/article207043233/In–Herrumbre–verarbeitet–Nacho–Duato–seine–Terrorangst.html> (дата обращения: 18.04.2024).

215. *Brug, M.* So wird aus Berlin keine Balletthauptstadt / M. Brug. — Текст : электронный // Die Welt : [интернет–газета]. — 2014. — 4 of October. — URL: <http://www.welt.de/kultur/buehne–konzert/article126803210/So–wird–aus–Berlin–keine–Balletthauptstadt.html> (дата обращения: 08.12.2020).

216. *Brug, M.* Wie lange tut sich Berlin diesen Chef noch an? / M. Brug. —

Текст : электронный // Die Welt : [интернет-газета]. — 2015. — 9 of September. — URL: <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article146203436/Wie-lange-tut-sich-Berlin-diesen-Chef-noch-an.html> (дата обращения: 28.04.2020).

217. *Carchano, M.J.* En la diana: Nacho Duato / M.J. Carchano — Текст : электронный // Las Provincias [интернет-газета]. — 2021 — 27 of March — URL: <https://www.lasprovincias.es/revista-valencia/nacho-duato-diana-20210322101500-nt.html> (дата обращения: 20.12.2024).

218. «Castrati» by Nacho Duato // Jackdevant : [интернет-портал]. — URL: <http://www.jackdevant.com/castrati-nacho-duato/> (дата обращения: 16.03.21). — Текст : электронный.

219. *Chalmont-Faedo, L.* Et si on rebaptisait le Staatsballett / L. Chalmont-Faedo. — Текст : электронный // Ce mois-ci Danse Magazine : [интернет-газета]. — 2015. — 19 of May — URL: <http://berlinpoche.de/magazine/magazine/et-si-on-rebaptisait-le-staatsballett/> (дата обращения: 20.06. 2021).

220. Compania Nacho Duato [официальный сайт]. — URL: <https://cnduato.com/> (дата обращения: 24.10.2024). — Текст : электронный.

221. Compania Nacional de Danza. Articric director Nacho Duato : Dansedanse : [интернет-портал]. — URL: http://dancedanse.ca/archives/pages_archives/0708_cndA.html (дата обращения: 16.10.2020). — Текст : электронный.

222. «Cor Perdut», Nacho Duato. // Youtube : [видеохостинг]. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=4m9r0KDZ_7o&list=PLXrkhdKwXShm42nqnGFCpyf9-z5isuLgp&index=23 (дата обращения: 26.02.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

223. Die Primaballerina ist das Ensemble. Nacho Duato und sein Ballett in Madrid Dokumentar. — 1991. — Teil 1 // Youtube : [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TdGHF8424No&list=PLXrkhdKwXShm42nqnGFCpyf9-z5isuLgp&index=34> (дата обращения: 12.02.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

224. Die Primaballerina ist das Ensemble. Nacho Duato und sein Ballett in Madrid Dokumentar. — 1991. — Teil 2 // Youtube : [видеохостинг]. — URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=DFVa9CsJTr0&list=PLXrkhdkWxShm42nqnGFCpyf9-z5isuLgp&index=33> (дата обращения: 12.02.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

225. *Duato, N. El placer de la danza / N. Duato.*— Madrid : SINTESIS, 2005. — 142 p. — ISBN 978–84–9756–276–8. — Текст : электронный.

226. «Duende» // Vk.com : [интернет–портал].— URL: https://vkvideo.ru/video-202206113_456240559 (дата обращения: 12.12.2024). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

227. Einführung: Duato/Kylian // Youtube : [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yCxswt4tAic&list=PLXrkhdkWxShm42nqnGFCpyf9-z5isuLgp&index=37> (дата обращения: 16.04.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

228. Einführung: Duato/Kylian/Naharin // Youtube : [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AgGuFbRFszI&list=PLXrkhdkWxShm42nqnGFCpyf9-z5isuLgp&index=36> (дата обращения: 24.03.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

229. Einführung: «Herrumbre» // Youtube : [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qphBC2pnhpY&list=PLXrkhdkWxShm42nqnGFCpyf9-z5isuLgp&index=35> (дата обращения: 12.04.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

230. Einführung: Vielfältigkeit. Formen von Stille und Leere // Youtube : [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pP5paXACna0&list=PLXrkhdkWxShm42nqnGFCpyf9-z5isuLgp&index=38> (дата обращения: 20.04.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

231. «Erde» // Numen. Scenography : [официальный сайт]. — URL: <http://www.numen.eu/scenography/erde/> (дата обращения: 26.02.2024). — Текст : электронный.

232. Gerhard Richter in the studio // Youtube : [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ExfNJDh4K1g> (дата обращения: 29.04.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

233. *Hafner, M.* Ballett–Chef plant 14 Vorstellungen mit Semionova / M. Hafner. — Текст : электронный // BZ Berlin : [интернет–газета]. — 2014. — 14 of September. — URL: <http://www.bz-berlin.de/kultur/ballett-chef-plant-14-vorstellungen-mit-semionova> (дата обращения: 06.12.2021).

234. *Helmig, M.* Bis an die Schmerzgrenze / M. Helmig. — Текст : электронный // Berliner Morgenpost : [интернет–газета]. — 2016. — 21 of January. — URL: <http://www.morgenpost.de/incoming/article206948117/Bis-an-die-Schmerzgrenze.html> (дата обращения: 14.02.2024).

235. Introductions videos of Duato's ballets // Staatsballett Berlin : [официальный сайт]. — URL: <http://www.staatsballett-berlin.de/en/einfuehrungsvideos> (дата обращения: 11.05.2022). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

236. «Jardí Tancat». Nacho Duato. Compania Nacional de Danza // Youtube : [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OnyOFAkSLIY&list=PLXrkhdkWxShm42nqnGFCpyf9-z5isuLgp&index=13> (дата обращения: 28.04.2022). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

237. *Kozlova, K.* Estrenos de los ballets en un acto de Nacho Duato en San Petersburgo / K. Kozlova. — Текст : непосредственный // Libro de actas I Congreso Internacional de Estudios de Danza y Sociedad 2021. — Murcia: España. — 2022. — P. 123–129. — ISBN 978–84–18579–66–0.

238. *López Crevillén, E.M.* Concierto madrigal vs. Herrumbre transformación e identidad de la creación coreográfica de Nacho Duato en su etapa como director de la Compañía Nacional de Danza» / E.M. López Crevillén. — Текст : электронный // Portal de indicadores de la producción científica : [интернет–портал]. — URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=190989> (дата обращения: 17.12.2024).

239. *Luzina, S.* Das Staatsballett Berlin zeigt den dreiteiligen Abend «Duato–Kylián», und Chef–Choreograf Nacho Duato kann leider nicht überzeugen / S. Luzina. — Текст : электронный // Der Tagesspiegel : [интернет–газета]. —

2015. — 15 of May. — URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/staatsballett-berlin-am-boden/11783374.html> (дата обращения: 10.04.2023).

240. Marius Petipa la matre franais du ballet Russe (projection sous titre russe) / Réalisé par Denis Sneguirev. — 2018 // Vk.com : [интернет-портал]. — URL: https://vk.com/video833211570_456239657 (дата обращения: 12.12.2024). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

241. «Multiplicity. Forms of Silence and Emptiness» // Vk.com : [интернет-портал]. — URL: https://vkvideo.ru/video-70464313_171181732 (дата обращения: 12.12.2024). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

242. «Na Floresta». Гран При Михайловского театра 2012 // Youtube : [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wQWI7tI-ncI> (дата обращения: 28.12.2024). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

243. Nacho Duato // The ballet bag : [интернет-портал]. — URL: <http://www.theballetbag.com/2013/06/12/nacho-duato/> (дата обращения: 08.12.2021). — Текст : электронный.

244. Nacho Duato Academy : [официальный сайт]. — URL: <https://nachoduatoacademy.com/en/nacho-duato-academy-english/> (дата обращения: 24.10.2024). — Текст : электронный.

245. Nacho Duato Choreography. Olaf Kollmannsperger in «Castrati» // Youtube : [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bmLWUOPN9Wc&list=PLXrkhdKwxShm42nqnGFCpyf9-z5isuLgp&index=26> (дата обращения: 16.04.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

246. Nacho Duato critica a sucesores en Ballet Estatal de Berlín // Deutsche Welle : [интернет-газета]. — 2018. — 18 of June. — URL: <https://www.dw.com/es/nacho-duato-critica-a-sucesores-en-ballet-estatal-de-berl%C3%ADn/a-44277547> (дата обращения: 20.01.2019). — Текст : электронный.

247. Nacho Duato: Cuando hablen bien de mí es porque algo estoy haciendo

mal // Deutsche Welle : [интернет-газета]. — 2017. — 27 of March. — URL: <https://www.dw.com/es/nacho-duato-cuando-hablen-bien-de-m%C3%AD-es-porque-algo-estoy-haciendo-mal/a-38148941> (дата обращения: 20.01.2019). — Текст : электронный.

248. *Nother, M.* «Herrumbre» im Schiller Theater macht Angst / M. Nother. — Текст : электронный // Berliner Morgenpost : [интернет-газета]. — 2016. — 14 of February. — URL: <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article207044051/Herrumbre-im-Schiller-Theater-macht-Angst.html> (дата обращения: 18.04.2024).

249. Oxford reference : [интернет-портал]. — URL: <https://www.oxfordreference.com/page/about> (дата обращения: 15.12.2024).

250. *Philipp, E.* Ein mörderisch hohes Tempo beim Staatsballett / E. Philipp. — Текст : электронный // Berliner Morgenpost : [интернет-газета]. — 2015. — 23 of October. — URL: <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article206324065/Ein-moerderisch-hohes-Tempo-beim-Staatsballett.html> (дата обращения: 05.09.2023).

251. *Philipp, E.* Intendant Nacho Duato zeigt abgeschmackten Manierismus / E. Philipp. — Текст : электронный // Berliner Morgenpost : [интернет-газета]. — 2015. — 15 of May. — URL: <http://www.morgenpost.de/kultur/article140979178/Intendant-Nacho-Duato-zeigt-abgeschmackten-Manierismus.html> (дата обращения: 12. 05.2023).

252. «Por vos muero» // Youtube : [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IkyZ6oi77EU> (дата обращения: 28.12.2024). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

253. *Posth, V.* Nacho Duato: the wanting of movement. Interview / V. Posth, N. Duato — Текст : электронный // Danceicons : [интернет-портал]. — URL: <https://www.danceicons.org/pages/index.php?p=230424113741> (дата обращения: 15.12.2024).

254. *Pufleau, L.V.* Nationalism, Authoritarianism and Cultural Construction: Carlos Chávez and Mexican Music (1921–1952) / L.V. Pufleau. — Текст :

электронный // University of Michigan Library : [электронная библиотека]. — 2013. — 1 of May. — URL: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/nationalism-authoritarianism-and-cultural-construction.pdf?c=mp;idno=9460447.0006.203;format=pdf> (дата обращения: 16.04.2022).

255. *Reiter, S.* Kylian's refining moments / S. Reiter. — Текст : электронный. // Los Angeles Times : [интернет-газета]. — 2004. — 28 of March. The electronic version. — URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2004-mar-28-ca-reiter28-story.html> (дата обращения: 27.04.2023).

256. «Remanso». Vladimir Malakhov, Parrish Maynard & Keith Roberts // Youtube : видеохостинг]. — URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=SSSDfxTBZDY&list=PLXrkhdKwXShm42nqnGFCpyf9-z5isuLgp&index=17> (дата обращения: 16.04.2021). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

257. *Rettet das Staatsballett Berlin!* // Change.org : [интернет-платформа]. — URL: <https://www.change.org/p/rettet-das-staatsballett-save-staatsballett> (дата обращения: 20.01.2021). — Текст : электронный.

258. *Rudra Béjart's School* : [официальный сайт]. — URL: <http://www.bejart-rudra.ch/> (дата обращения: 26.04.2018). — Текст : электронный.

259. «Sinfonía india». Repertoire // Compania Nacional de Danza : [официальный сайт]. — URL: <https://cndanza.mcu.es/en/repertoire/sinfonia-india/> (дата обращения: 24.05.2019). — Текст : электронный.

260. *Stahl, J.* Nacho Duato Out, Sasha Waltz in at Staatsballett Berlin / J. Stahl. — Текст : электронный // Dance magazine : [интернет-газета]. — 2016. — 6 of September. — URL: <https://www.dancemagazine.com/nacho-duato-sasha-waltz-staatsballett-berlin/> (дата обращения: 21.05.2022).

261. *Sulcas, R.* Dancers Protest New Leadership Plans at Staatsballett Berlin / R. Sulcas. — Текст : электронный // The New York Times : [интернет-газета]. — URL: <https://www.nytimes.com/2016/09/17/arts/dance/dancers-protest-new-leadership-plans-at-staatsballett-berlin.html> (дата обращения: 17.02. 2019).

262. Tanz auf Messers Schneide. Meisterchoreographien von Duato, Kylián und Naharin // Berliner Morgenpost : [интернет-газета]. — 2015. — 17 of September. — URL: <http://www.morgenpost.de/incoming/article205735915/Tanz-auf-Messers-Schneide.html> (дата обращения: 12.08.2023). — Текст : электронный.

263. The Mary Wigman Book // Wesleyan University digital collections : [официальный сайт]. — URL: <https://digitalcollections.wesleyan.edu/object/wupdance-2> (дата обращения: 12.03.2023) — Текст : электронный.

264. *Torres del Cerro, H.* Análisis del concepto espacial de Nacho Duato. Estudio de «Por vos muero», «White Darkness» y «Castrati» / H. Torres del Cerro. — Текст : электронный // Portal de indicadores de la producción científica : [интернет-портал]. — URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=190923> (дата обращения: 17.12.2024).

265. *Urist Green, S.* The case for Minimalism. The Art Assignment. PBS Digital Studios // YouTube: [видеохостинг]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XEi0Ib-nNGo> (дата обращения: 18.02.2023). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

266. *Vaghi, K.* The search for time: The Staatsballett Berlin dances Duato. Kylián / K. Vaghi — Текст : электронный // Bachtrack : [интернет-портал]. — 2015. 30 December. — URL: <https://bachtrack.com/review-duato-kylian-staatsballett-deutsche-oper-berlin-december-2015> (дата обращения: 16.09.2024).

267. Wenn die Seele sich in verwandelt // Berliner Morgenpost : [интернет-газета]. — 2016. — 21 of January. — URL: <https://www.morgenpost.de/incoming/article206948111/Wenn-die-Seele-sich-in-verwandelt.html> (дата обращения: 24.05.2024). — Текст : электронный.

268. «White darkness» // Vk.com : https://vkvideo.ru/video401517130_456244896 [интернет-портал]. — URL: (дата обращения: 20.12.2024). — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

ПРИЛОЖЕНИЕ А. Перечень балетов Начо Дуато (1983–2024)³⁸¹

1. «Jardi Tancat» (с исп. «Ограженный сад», Мария дель Мар Бонет, 1983).
2. «Sinfonía India» (с исп. «Индийская симфония», Карлос Чавес, 1984).
3. «Uccelli» (с ит. «Птицы», Отторино Респики, 1985).
4. «Synaphai» (с греч. «Связанный», Янис Ксенакис, Вангелис, 1986).
5. «Arenal» (с исп. «Песчаный», Мария дель Мар Бонет, 1988).
6. «Raptus» (с лат. «Похищенный», по мотивам «Wesendonck Lied» Рихарда Вагнера, 1988).
7. «Cor perdut» (с исп. «Потерянное сердце»*, Мария дель Мар Бонет, 1989).
8. «Na Floresta» (с порт. «В лесу»*, Эйтор Вилла-Лобос, Вагнер Тиссо, 1990).
9. «Rassemblement» (с фр. «Встреча», Тото Биссайнте, 1990).
10. «Concierto Madrigal» (с исп. «Мадригал»³⁸²*, Хоакин Родриго, 1990).
11. «Opus Piat» (с лат. «Благочестивое дело», Людвиг ван Бетховен, 1990).
12. «Empty» (с англ. «Пустой», Идзуми Кобаяси, Филип Гласс, Джими Хендрикс, Питер Скулторп, Рави Шанкар, Иштван Марта, Камиль Сен-Санс, 1991).
13. «Kaburias» («Кабуриас»³⁸³, Лео Брауэр, 1991).

³⁸¹ Перевод названий балетов с английского, баскского, греческого, испанского, итальянского, латинского, немецкого, португальского и французского языков принадлежит автору диссертации, за исключением случаев, когда балеты были показаны на отечественной сцене и получили официальный перевод на русский язык (в разделе Приложение. А. такие балеты обозначены *).

³⁸² В России закрепилось название «Мадригал».

³⁸³ Номер основан на противостоянии двух миров: Кабуки и Фламенко («булериас»: традиционная андалузская песня и танец).

14. «Duende»³⁸⁴ («Дуэнде»*, Клод Дебюсси, 1991).
15. «Coming together» (с англ. «Собираемся вместе», Фредерик Ржевский, 1991).
16. «Mediterrania» (с исп. «Средиземноморье», музыкальный коллаж, 1992).
17. «Cautiva» (с исп. «Пленник», Альберто Иглесиас, 1993).
18. «Alone, for a second» (с англ. «Один на секунду», Эрик Сати, 1993).
19. «Ecos» (с исп. «Эхо», Стефан Микус, 1994).
20. «Tabulae» (с лат. «Таблицы», Альберто Иглесиас, 1995).
21. «Cero sobre cero» (с исп. «Ноль на ноль», Альберто Иглесиас, 1995).
22. «Por vos muero» (с исп. «За вас приемлю смерть»*, Ранняя испанская музыка XV–XVI вв., 1996).
23. «Self» (с англ. «Себя», Альберто Иглесиас, 1997).
24. «Remanso»³⁸⁵ («Ремансо»*, Энрике Гранадо, 1997).
25. «Romeo y Julieta» (с англ. «Ромео и Джульетта»*, Сергей Сергеевич Прокофьев, 1998).
26. «Without Words» (с англ. «Без слов»*, Франц Шуберт, 1998).
27. «Multiplicity. Forms of Silence and Emptiness» (с англ. «Многогранность. Формы тишины и пустоты»*, Иоганн Себастьян Бах, 1999).
28. «Ofrenda de sombras» (с исп. «Приношение теней», музыка XVI и XVII веков в аранжировке Альберто Иглесиаса, 2000).
29. «Arcangelo» (с лат. «Архангел», Арканджело Корелли, 2000).
30. «Txalaparta» (с баск. «Чалапарта»³⁸⁶) (Кепа Юнкера, 2001).

³⁸⁴ Слово «дуэнде» многозначно. В испанском фольклоре — это сверхъестественные существа: духи или эльфы. Этим именем иногда также называют маленьких непослушных детей. С другой стороны, «дуэнде» можно перевести и как «шарм», «очарование», «магия». Про лучших исполнителей фламенко в Испании говорят, что в их танце есть «дуэнде». Применяется слово и как синоним сценической страсти и харизмы.

³⁸⁵ Remanso (с исп. Затонувшая заводь). В балете это слово remanso понимается как анаграмма слова romance — романтика.

³⁸⁶ Чалапарта — баскский музыкальный инструмент, состоящий из нескольких дере-

31. «White Darkness» (с англ. «Белая тьма»*, Карл Дженкинс, 2001).
32. «Castrati» (с исп. «Кастраты», Антонио Вивальди, Карл Дженкинс, 2002).
33. «L' Homme» (с фр. «Человек», Дьёрдь Куртаг, 2003).
34. «L' Amoroſo» (с исп. «Любящий», венецианская и неаполитанская музыка XVI и XVII веков, 2004).
35. «Herrumbre» (с исп. «Ржавчина», Педро Алькальде, Серхио Кабальеро, 2004).
36. «Diecisiete» (с исп. «Семнадцать», Педро Алькальде, Серхио Кабальеро, 2005).
37. «Alas» (с лат. «Крылья», Педро Алькальде, Серхио Кабальеро; Арво Пярт, Жюль Массне, Павел Шиманский и Fuckhead (коллаж), 2006).
38. «Gilded Goldbergs» (с англ. «Позолоченные Голдберги»³⁸⁷, Робин Холлоуэй для двух фортепиано, на основе BWV 988 Иоганна Себастьяна Баха; исполняют Дженнифер Микаллеф и Глен Инанга, 2006).
39. «Gnawa» («Гнава»³⁸⁸, Хасан Хакмун, Адам Рудольф: Подарок Гнавы, «Ma'Bud Allah»; Хуан Альберто Артече и Хавьер Паскарино: Finis Africae, «Carauari»; Рабих Абу–Халил, Велес, Кусур и Саркисян: Нафас, «Окно», 2007).
40. «Hevel» (с лат. «Тщетность»³⁸⁹, Педро Алькальде, Серхио Кабальеро, 2007).

вянных или каменных брусков разного размера, расположенных на специальной раме. Музыканты с помощью двух палочек ударяют по блокам, создавая различные звуки.

³⁸⁷ Название музыкального альбома Робина Холлоуэя, аранжировавшего «Гольдберг–вариации» Иоганна Себастьяна Баха.

³⁸⁸ Гнава — одно из основных направлений в фольклорной музыке Марокко. Гнава — имя, которое в Марокко и других странах Магриба дают членам мусульманских сообществ, объединенных принадлежностью к племенам, живущим в Сахаре и наличием в фольклоре религиозных песнопений, танцев и ритуалов, облегчающих вхождение в состояние транса. Термин относится также к музыкальному стилю, корнями уходящему к той же культуре выходцев из Сахары, и использовавшемуся в сектах, а также музыкантами, которых этот стиль вдохновлял.

³⁸⁹ В древнееврейской поэзии слово «hevel» входило в репертуар образов, которые, как и «вода», «тень» или «дым», использовались для описания хрупкости и эфемерности человеческого состояния. Однако, его наиболее заметное использование можно найти в

41. «O Domina nostra» (с лат. «Богоматерь», Генрик Гурецкий, 2008).
42. «Kol Nidre» («Кол нидре»³⁹⁰, Джон Тавенер, Арво Пярт и Джон Зорн, 2009).
43. «Cobalto» (с исп. «Кобальт», Педро Алькальде, Серхио Кабальеро, 2009).
44. «Jardín Infinito» (с исп. «Бесконечный сад», Педро Алькальде и Серхио Кабальеро с использованием фрагментов музыки Петра Ильича Чайковского и гимнов Альфреда Шнитке, 2010).
45. «Nunc Dimittis» (с лат. «Ныне отпускаеши»*, Арво Пярт, Дэвид Азагра, 2011).
46. «Prelude» (с англ. «Прелюдия»*, Георг Фридрих Гендель, Людвиг ван Бетховен, Бенжамин Бриттен, 2013).
47. «Invisible» (с англ. «Невидимое»*, Анджей Пануфник, 2013).
48. «Rust» (с англ. «Ржавчина», Арво Пярт с музыкальными фрагментами Педро Алькальде, 2013).
49. «Depak Ine» (записанный саундтрек: композиция Athos–Montana Sacra сербского композитора Арсения Йовановича и фрагмент из техно–альбома Fin–selection Ди–Джея Джона Талабота, 2014).
50. «Static time» (с англ. «Статичное время», В. А. Моцарт, Сергей Рахманинов, Франц Шуберт, Педро Алькальде и Серджио Кабальеро, 2015).
51. «Erde» (с нем. «Земля», Педро Алькальде, Серхио Кабальеро, Ричи Хоутин, Альва Ното и Мика Вайнио, 2017).
52. «Баядерка» (Людвиг Минкус, 2019).
53. «Лебединое озеро» (Петр Ильич Чайковский, 2021).
54. «Идальго из Ла–Манчи» (Людвиг Минкус, 2022).
55. «Cantus» (с лат. «Песня», Карл Дженкинс, 2024).

начале священного писания. Согласно библейской истории, Hevel (Авель) является вторым сыном Адама и Евы, убитым своим братом Каином.

³⁹⁰ Кол нидре — молитва, читаемая в синагоге в начале вечернего богослужения праздника Йом–кипур. Называется по первым двум словам, которыми начинается богослужение.

**ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Список танцевальных компаний, имевших
в репертуаре балеты Начо Дуато**

1. Австралийский балет (The Australian Ballet),
2. Американский балетный театр (American Ballet Theatre),
3. Баварская государственная опера (Bayerische Staatsoper),
4. Балет Бостона (The Boston Ballet),
5. Балет Вашингтона (The Washington Ballet),
6. Балет Гюльбенкяна (Ballet Gulbenkian),
7. Балет национальной оперы Капитолия (Le Ballet de l'Opéra national du Capitole),
8. Балет национальной Рейнской оперы (The Opéra national du Rhin Ballet),
9. Балет Сан-Франциско (San Francisco Ballet),
10. Балет Фонда Звезд (Stars Foundation Ballet),
11. Балет Универсал (The Universal Ballet),
12. Большой канадский балет Монреалья (Les Grands Ballets Canadiens de Montréal),
13. Государственный академический Большой театр России (The State Academic Bolshoi Theatre of Russia),
14. Государственный балет Берлина (Staatsballett Berlin),
15. Датский королевский балет (The Royal Danish Ballet),
16. Компания Начо Дуато (Compañía Nacho Duato),
17. Королевский балет (The Royal Ballet),
18. Кульберг-балет (Cullberg Ballet),
19. Московский академический Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (The Moscow State Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theatre),
20. Национальный балет Португалии (National Ballet of Portugal),
21. Национальный театр танца (Compañía Nacional de Danza),

22. Немецкая опера (Deutsche Opera Berlin),
23. Нидерландский театр танца (Nederlands Dans Theater),
24. Новый национальный театр, Токио (The New National Theatre, Tokyo),
25. Норвежский национальный балет (The Norwegian National Ballet),
26. Парижская национальная опера (Opéra national de Paris),
27. Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета им. М.П. Мусоргского — Михайловский театр (Saint Petersburg State Academic Opera and Ballet Theatre named after M.P. Mussorgsky — Mikhailovsky Theatre),
28. Северный балет (The Northern Ballet),
29. Сингапурский балет (The Singapore Ballet),
30. Танцевальная компания Гетеборгской оперы (Gothenburg Opera Dance Company),
31. Танцевальная компания Марты Грэм (The Martha Graham Dance Company),
32. Танцевальный театр Северной Каролины (North Carolina Dance Theatre),
33. Театр балета Талсы (Tulsa Ballet Theatre),
34. Тихоокеанский Северо-Западный балет (Pacific Northwest Ballet),
35. Финская национальная опера и балет (The Finnish National Opera and Ballet),
36. Флорентийский театр Комунале (Teatro Comunale, Florence),
37. Хаббард стрит денс Чикаго (Hubbard Street Dance Chicago),
38. Шведский королевский балет (The Royal Swedish Ballet),
39. Штутгартский балет (Stuttgart Ballet).

ПРИЛОЖЕНИЕ В. Интервью автора диссертации с Начо Дуато

27 декабря 2013 года. Закулисы Михайловского театра.

Беседу вела Карина Александровна Козлова.

Карина Козлова: Я благодарю вас за то, что вы смогли найти время для этого интервью. Первый вопрос будет посвящен музыке. Существуют ли для вас различия в выборе музыки для своих постановок и в том, что вы слушаете вне театра, рабочего процесса?

Начо Дуато: Вне рабочего процесса я обычно не слушаю музыку. Меня, и так, окружает очень много музыки, подчас отвратительной: в автобусе, метро, супермаркете, по телевизору. Везде. В процессе создания балета я предпочитаю посещать симфонические концерты и оперные спектакли. Правда, я не очень люблю оперы, они слишком длинные.

К.К.: По какому принципу вы отбираете музыку? Вы предпочитаете использовать готовую музыку или работать с композиторами? Каких композиторов вы предпочитаете?

Н.Д.: Достаточно проблематично работать с композиторами все время. На сегодняшний день существует много по-настоящему прекрасной музыки, написанной специально для балетного спектакля. Но, да. Иногда мне удастся поработать с композиторами. У нас возникает множество идей, и мы вместе конструируем балет. Поскольку работа композитора, как правило, очень дорогая, я обычно использую уже написанную музыку. Самая красивая музыка написана композиторами, которых уже не в живых. Поэтому я не могу поговорить с ними. Стыдно признаться, но я люблю беседовать с Перселом, Коллели, Дебюсси, Массне, Стравинским, Прокофьевым. Но, они все мертвы. Что касается современных композиторов, то я очень люблю Арво Пярта. Он прекрасен и как человек, и как композитор.

К.К.: Почему вы решили перенести на сцену Михайловского театра свой балет «Ромео и Джульетта». Из-за специфики театра или по определенным своим причинам?

Н.Д.: Это было обоюдным решением меня и мистера Кехмана. К тому же, если в театре есть замечательные как Ромео, так и Джульетта, нельзя этого упускать. У нас есть прекрасный Ромео — Леонид Сарафанов и такие же прекрасные Джульетты — Оксана Бондарева и Наталья Осипова.

К.К.: Действовали ли вы строго по пьесе Шекспира или вложили в балет свою тему?

Н.Д.: Конечно, я не следовал точно по шекспировскому сюжету. В первую очередь действие должно быть театрализовано. Моя задача, как хореографа основной сюжет перевести в танец, но не без небольших изменений. Основная идея должна полностью сохраняться неизменной. В моем балете все шекспировские персонажи задействованы, я включил в балет всех. Я ненавижу, когда хореографы изменяют сюжет в балете. Вдохновленные Шекспиром, добавляют новых главных героев. Я считаю, если хотите поставить «Ромео и Джульетту», то нельзя менять саму историю. Особенно это касается музыки. Вы можете сократить музыку, но ни в коем случае не изменять. Я иногда вижу, как люди используют такие музыкальные темы как смерть Тибальта, соло Джульетты в *pas de deux* или танец Монтекки и Капулетти на балу, — для совершенно других драматургических сцен. Я считаю это неправильным. Если Прокофьев в тот момент думал о Джульетте, то там должна быть только она, никто другой.

К.К.: Поговорим об артистах Михайловского театра, которым удалось в течении трех лет тесно работать с вами. На ваш взгляд, есть ли прогресс в изменении у танцовщиков и танцовщиц понимания сути движений? Появилась ли у них осознанность того, что они делают на сцене? Ведь повторить не значит выразить.

Н.Д.: [*Отступление на тему слова «artists»*]: Вы знаете, Россия — единственная страна в мире, где танцовщика называют артистом. Потому что

обычно их называют просто танцовщиками. Но, мне кажется, очень мило, когда вы называете их артистами. Им нужно стремиться к этому слову, потому что многие из них ведут себя не как артисты. Неправильно называть всех артистами, но они могут ими стать. Они должны испытывать радость и гордость за то, что их называют артистами, но все-таки они в первую очередь — танцовщики.

Н.Д.: На мой взгляд, все изменилось. Зрители видят эти изменения, критики видят изменения. Нужно понимать, что произошли большие изменения к лучшему. Сами танцовщики разительно изменились, они уже никогда не будут прежними. Дверь распахнулась в той мере, когда уже не сможет обратно закрыться. Они уже не будут такими как три года назад. Сейчас я уезжаю, и не знаю, что произойдет. Но я знаю, что все танцовщики сохранят полученные навыки и будут работать больше и больше. И это очень здорово.

К.К.: Что для вас значит индивидуальность артиста? Какое значение имеет для вас это понятие при создании постановки, где практически везде присутствует групповой танец?

Н.Д.: В моей хореографии важен танцовщик как личность со своим характером, но способный двигаться в указанном мной направлении. Некоторые балерины приходят и танцуют другие движения, и ты ничего им не говоришь. Думаю, у них слишком много индивидуальности. Это неправильно. Повторюсь, в моем танце важна личность, но которая будет выполнять именно то, что я прошу. Я не пытаюсь подавить их индивидуальность, просто танцовщики действительно изменяются, развиваются в моих движениях. Они танцуют, чтобы мои мечты и фантазии воплотились на сцене в жизнь.

К.К.: При создании нового балета, в процессе работы с артистами, позволяете ли вы им включаться в творческий процесс создания хореографического текста?

Н.Д.: Да, конечно. Это здорово, когда танцовщики предлагают свои идеи. Большинство из них очень хороши. Но здесь в России они не предлагают

идей. Они думают, что не могут разговаривать с хореографом. Они испытывают слишком большое уважение к нему. Они не могут беседовать с ним как нормальные люди. Социальная иерархия очень сильна. Кажется, что кордебалет разговаривает с Примами, Премьерами и директором как с херувимами. Мне кажется, что это ненормально, потому что в живом общении и взаимодействии танцовщик может получить еще больше вдохновения. Путешествуя по странам, хореограф открывает много нового и может этим поделиться с танцовщиками. Здесь у меня много любимых танцовщиков. Десять из них для меня самые особенные, и я даю им особое положение. У вас не может быть полсотни любимчиков (особенных). Это просто невозможно.

К.К.: Благодаря вам репертуар Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой пополнился двумя вашими балетами. Как вы оцениваете работу студентов? Планируете ли вы поддерживать отношения с Академией в творческом плане?

Н.Д.: Мне очень понравилось работать с ними. Но это зависит не от меня, а от директора. (В прошлом месяце мне показалось, что они немного выросли.) Я не могу сам им делать предложение о сотрудничестве. У меня слишком много работы. Я создаю балеты для театров по всему миру. Но если они не попросят меня и не выкажут заинтересованности в работе со мной, я не смогу для них ничего сделать.

К.К.: Петербургская публика имела возможность видеть мировые премьеры ваших балетов, созданных специально для Михайловского театра. Какие балеты удались вам лучше, а какие оказались менее удачными? Почему?

Н.Д.: Я никогда не слушаю аплодисменты. Я также не выхожу на поклон, за исключением первого премьерного дня. Поэтому и не знаю, какой балет был успешнее. Это меня не беспокоит.

К.К.: Ваш балет «Invisible» весьма труден для восприятия, возможно, это тот самый случай, когда нужно больше времени, чтобы почувствовать его. Вложили ли вы туда свой конкретный личный жизненный опыт и личные переживания? Какие?

Н.Д.: Все, что создается человеком является проявлением его индивидуальности. Но даже, если что-то сделано мной, то это не означает, что это что-то обо мне. Так и в моих балетах. Я имею в виду, что этот балет не обо мне. Я не люблю рассказывать о своей жизни в балетах. Я никогда этого не делаю. Это не моя личная история. Но да, это я, потому что сделал этот балет. Это не биографическая вещь.

К.К.: Почему вы решили назвать этот балет «Невидимое»?

Н.Д.: Я назвал балет «Невидимое», потому что мне нравится это слово и еще, что оно короткое. «Невидимое» – потому что все самые главные вещи в жизни мы не можем видеть. Люди думают, что такие вещи как: шикарная машина, большие дома, красивые мужчины и женщины, пляжи, отдых на Сейшелах является истиной красотой. На мой взгляд, самые красивые вещи в жизни человек не способен видеть. Так же как любовь увидеть нельзя.

К.К.: Изменилось или подтвердилось ваше первоначальное впечатление о Петербурге, о людях?

Н.Д.: Я приехал сюда без всяких определенных ожиданий. Вы наверно знаете, что уже с шестнадцатилетнего возраста я путешествую по всему свету и живу в разных странах. Поэтому, можно сказать, что я приехал к себе домой. Мой дом там, где находится сцена и труппа танцовщиков. У меня не было ощущения, что я еду в очень уж странное место. Я знал, что меня ждет другая культура, холодная погода и язык, который я не понимаю. Поэтому здесь мой дом, где есть и театр, и танцовщики. Я никогда не скучаю по Испании, никогда не скучаю по моей стране. Я никогда не скучаю по Франции. Я никогда не скучаю. У меня нет настоящего дома или квартиры. Мой чемодан полностью никогда не разбирается. Но я не цыган. Я намного буржуазнее, хоть и переме-

щаюсь по всему миру. У меня нет чувства дома, или патриотизма, или национализма. На самом деле я ненавижу все эти вещи. Я ненавижу, когда кто-нибудь чувствует себя очень русским или испанским. Однажды я спросил у зрителя «Вам понравился «Щелкунчик»? Он ответил: «Нет. Он не похож на русского». Я считаю, что необходимо иметь более широкие взгляды на мир. Если, вы хотите видеть в спектаклях только русских, то это очень грустно. Я испанец, потому что так записано в моем паспорте. Но это не единственное, что я ощущаю.

К.К.: Впереди вас ждет новый творческий этап, с января 2014 года вы начинаете свою творческую деятельность в качестве интенданта Государственного балета Берлина. Как это произошло? Собираетесь ли вы переносить в Германию балеты, созданные в Санкт-Петербурге?

Н.Д.: Первое приглашение из Берлинского театра проступило мне в 1992 году, но я остался в Национальном театре танца в Мадриде. Затем в 2000 году. А сейчас предложение поступило в третий раз, и я счел себя должным его принять.

Да, конечно, я планирую переносить многие балеты, поставленные в Петербурге. В их числе «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта». У меня уже расписаны все ближайшие Берлинские премьеры, но я еще не начал работать над ними. Я предполагаю, что первый год работы в Берлине будет очень напряженным.

К.К.: Планируете ли вы поддерживать отношения с Михайловским театром?

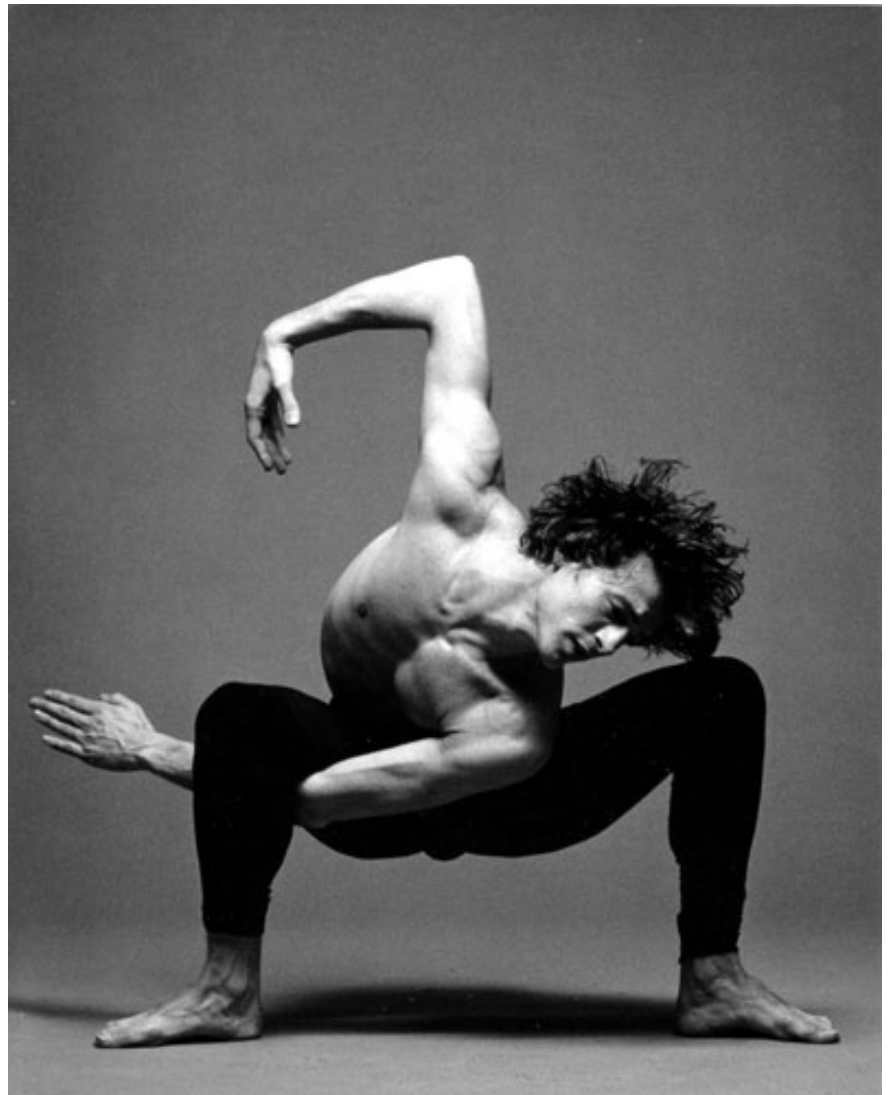
Н.Д.: Мне хочется каким-то образом объединить работу здесь и в Берлине. Это может быть в форме обмена ведущими танцовщиками, может быть, в форме гастролей или какой-то совместной постановки. Хотел, чтобы эти связи сохранялись.

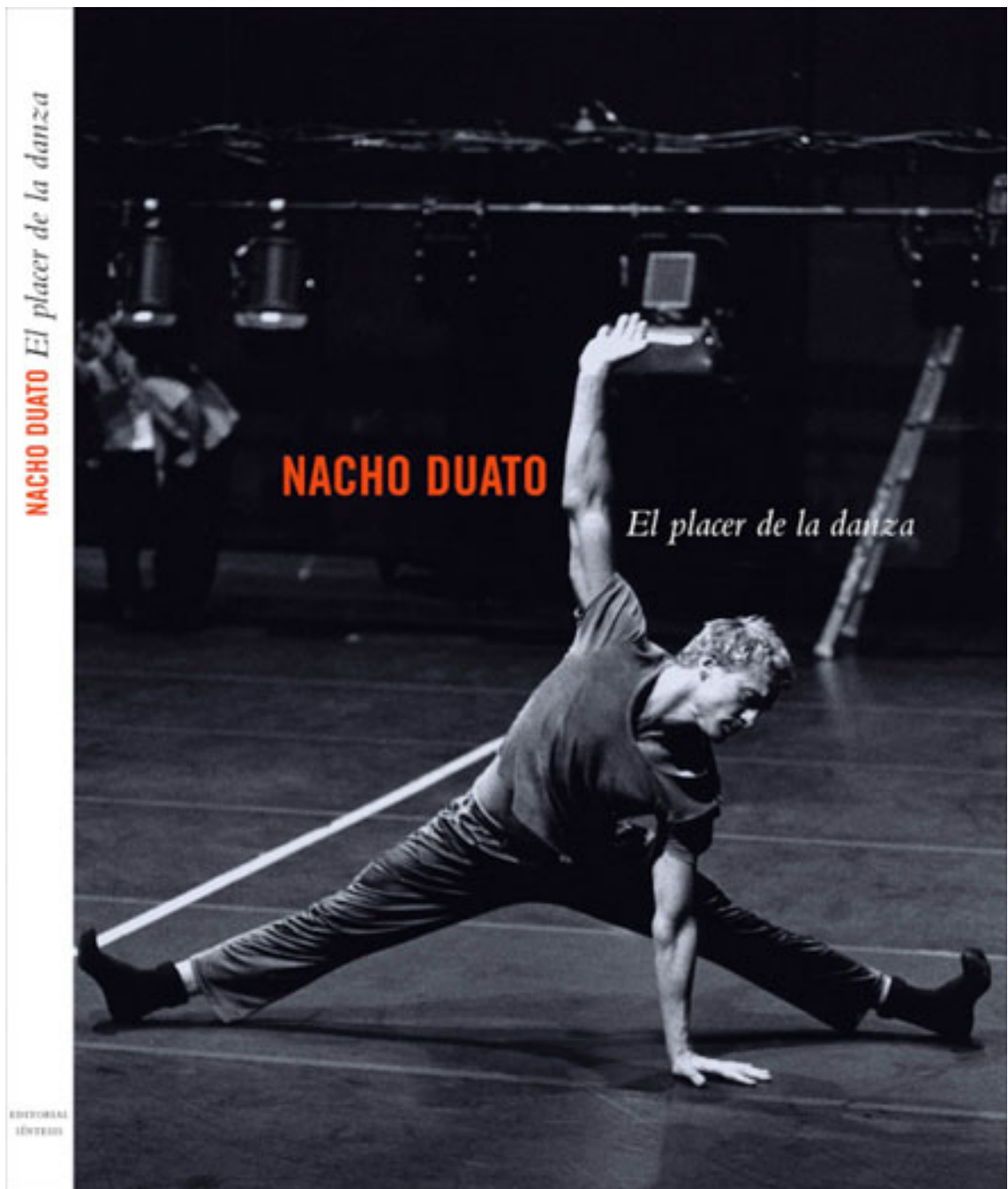
ПРИЛОЖЕНИЕ Г. Иллюстрации



Ил. 1–2.

[Начо Дуато].

Фото: Michael
Slobodian.



Ил. 3.

[Обложка книги: Duato N. El placer de la danza. Madrid : SINTESIS, 2005. 142 p].

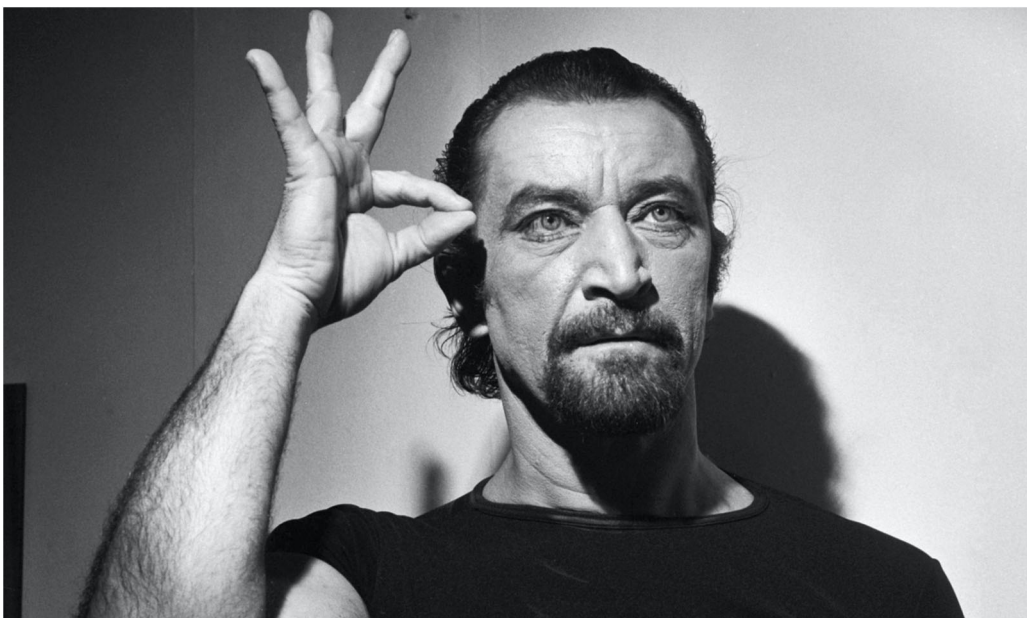


Ил. 4-5.

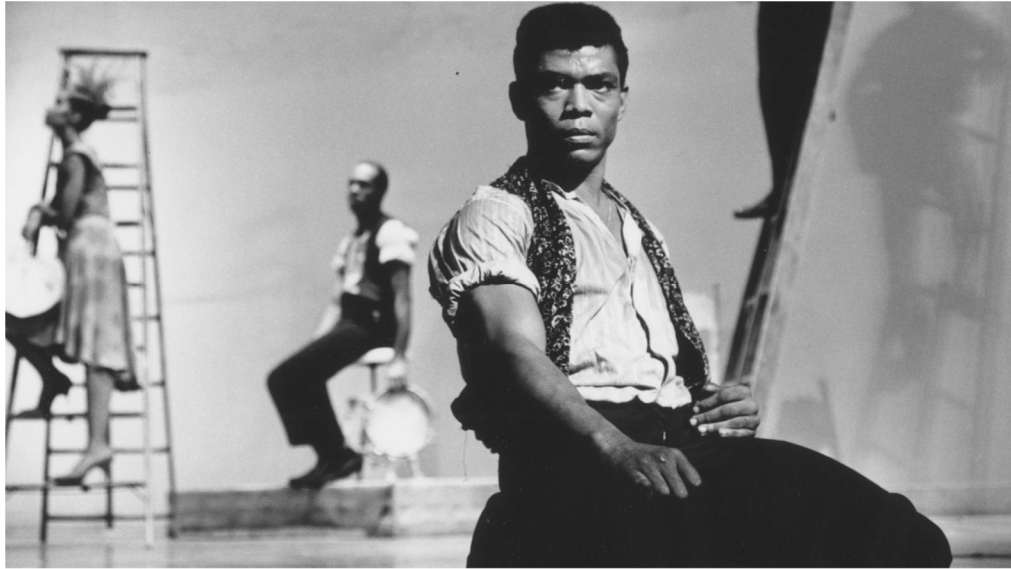
[Страницы из личного дневника Начо Дуато].

Ил. 6–10. Педагоги и наставники Начо Дуато**Ил. 6.**

[Мари Рамбер — основательница танцевальной школы «Рамбер», где Дуато начал постигать азы хореографии].

**Ил. 7.**

[Морис Бежар].



Ил. 8.

[Алвин Эйли].



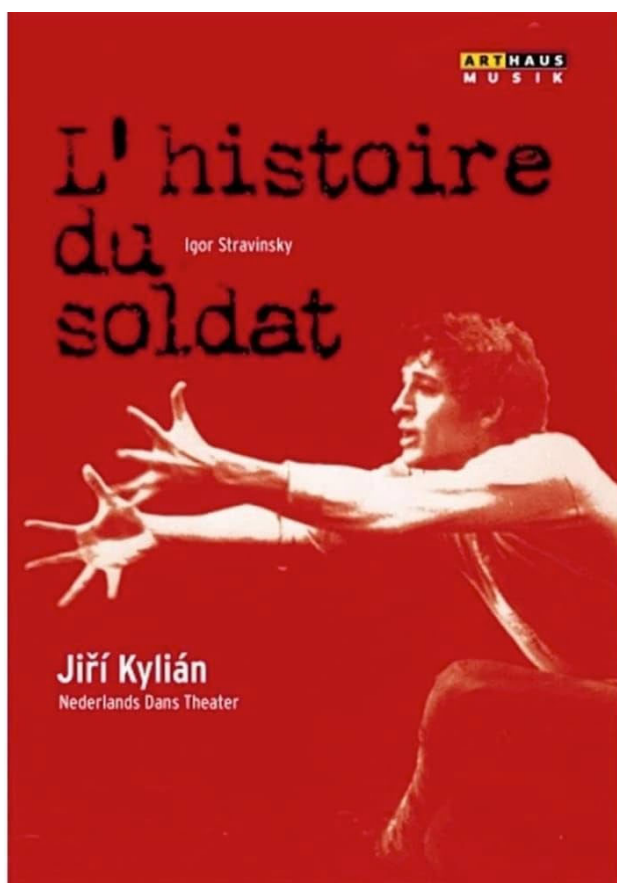
Ил. 9.

[Слева направо: Биргит Кульберг, Матс Эк, Никлас Эк].



Ил. 10.

[Иржи Килиан].



Ил. 11.

[Начо Дуато изображен на обложке DVD диска с записью балета «История солдата» в постановке И. Килиана на музыку И.Ф. Стравинского. 2014].



Ил. 12.

[Сверху вниз: Иржи Килиан, Матс Эк, Ханс ван Манен, Уильям Форсайт и Начо Дуато. Гаага. 1990].

Фото: Joris Jan Bos.



Ил. 13–14.

[Мария дель Мар Бонет и Начо Дуато. Барселона. 1996].

Фото с официального сайта Марии дель Мар Бонет. URL.: <http://mariadelmarbonet.com/en/album/coreografies/#!> (дата обращения: 12.10.2024).



Ил. 15.

[Начо Дуато в Михайловском театре. 2011].

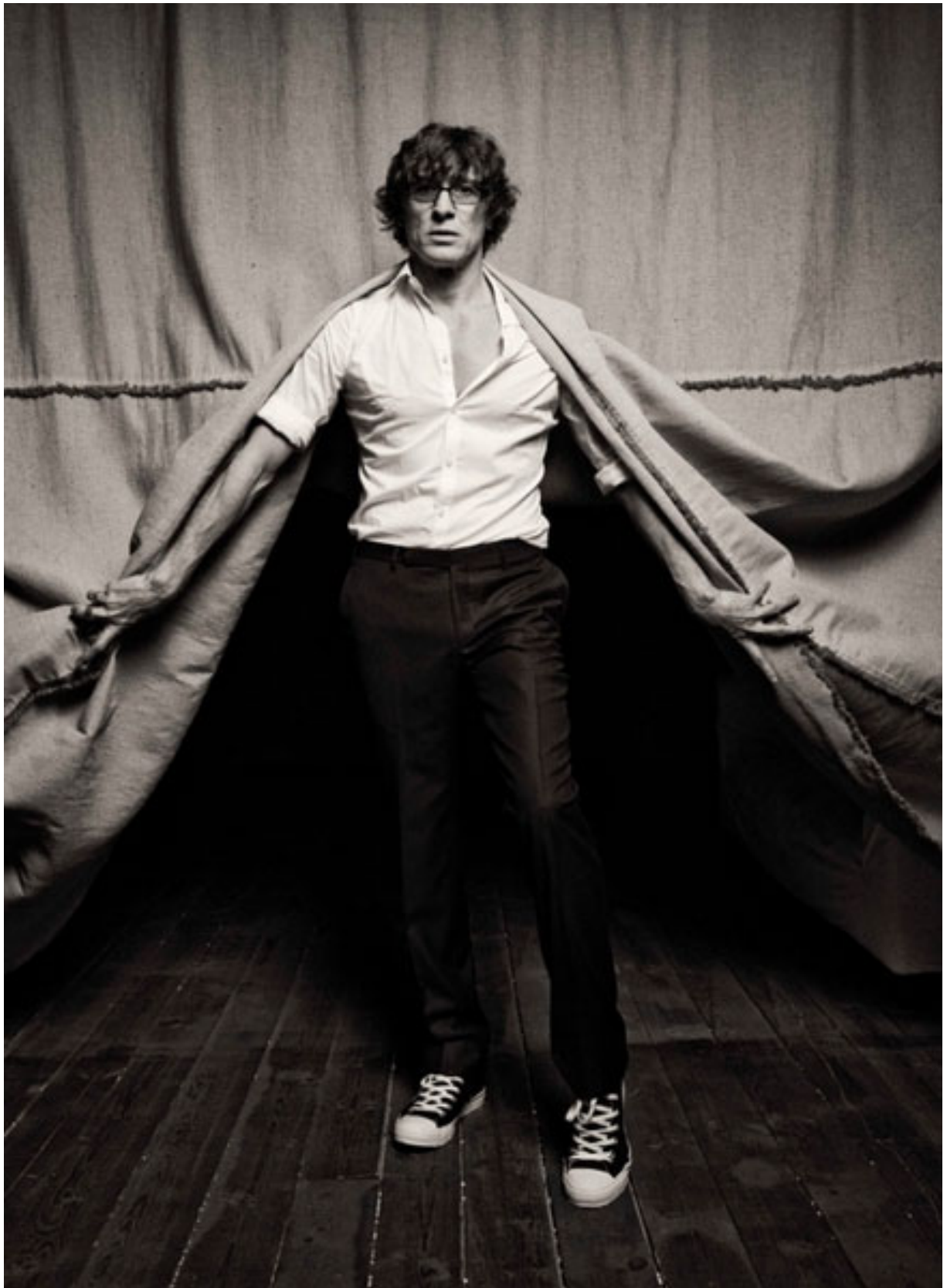
Фото: Пресс-служба Михайловского театра.



Ил. 16.

[Репетиционный зал Михайловского театра].

Фото: Nikolay Krusser.



Ил. 17.

[Начо Дуато. 2012].

Фото: Слава Филиппов



Ил. 18–19.

[Берлинский период творчества Начо Дуато].



Ил. 20.

[Начо Дуато. 2018].

Фото: Lupe de la Vallina для L'Officiel Hommes España.



Ил. 21.

[Титульное изображение с официального сайта Академии Начо Дуато (Nacho Duato Academy). URL: <https://nachoduatoacademy.com>].



Ил. 22.

[Изображение с официального сайта Компании Начо Дуато (Compañía Nacho Duato). URL: <https://cnduato.com>].

C COMPAÑÍA
N NACIONAL
D DE DANZA

CND

COMPAÑÍA NACHO DUATO

Ил. 23.

[Аббревиатуры Национального театра танца Испании и Компании
Начо Дуато].