

УДК 793.3.071.1(460)

Марков Л. В.

Харковская государственная
академия культуры

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ЯЗЫК НАЧО ДУАТО КАК ОТРАЖЕНИЕ ВЕДУЩИХ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТА

Марков Л. В. Хореографический язык Начо Дуато как отражение ведущих инновационных тенденций современного балета. Статья посвящена исследованию творчества выдающегося испанского хореографа современности Начо Дуато в контексте новаторских тенденций мирового балета конца XX — начала XXI вв. Выявлены основные «условно ретроспективные» тенденции в отношении культурного наследия в балетах Начо Дуато. Проанализированы преемственные и индивидуальные стилистические приемы: синтез лексики классического танца и танца модерн, формирование «бесконечной» пластической линии с «текущим» соединением элементов, сочетание высокой скорости смены элементов с плавностью переходов между ними, применение принципа комплементарности как основы полифонического переплетения индивидуальных хореографических линий, осмысление ансамбля танцовщиков как эластичного «живого организма». Отмечена роль симультанного типа восприятия Начо Дуато как художника универсального дарования (хореограф, дизайнер, костюмер, декоратор, осветитель, музыкальный редактор) для создания уникальных балетных постановок.

Ключевые слова: хореографическая лексика, модерн, хореографический лезон, пуанты, позиции ног и рук, абстрактный балет.

Марков Л. В. Хореографічна мова Начо Дуато як відображення провідних інноваційних тенденцій сучасного балету. Стаття присвячена дослідженню творчості видатного іспанського хореографа сучасності Начо Дуато в контексті новаторських тенденцій світового балету кінця XX — початку XXI ст. Виявлено провідні «умовно ретроспективні» тенденції стосовно культурної спадщини у балетах Начо Дуато. Проаналізовано спадкоємні та індивідуальні стилістичні прийоми: синтез лексики класичного танцю і танцю модерн, формування «нескінченної» пластичної лінії з «плинним» з'єднанням елементів, поєднання високої швидкості зміни елементів з плавністю переходів між ними, застосування принципу комплементарності як основи поліфонічного переплетення індивіду-

альних хореографічних ліній, осмислення ансамблю танцівників як еластичного «живого організму». Відзначено роль симультанного типу сприйняття Начо Дуато як художника універсального обдарування (хореограф, дизайнер, костюмер, декоратор, освітлювач, музичний редактор) для створення унікальних балетних постановок.

Ключові слова: хореографічна лексика, модерн, хореографічний лезон, пуанти, позиції ніг та рук, абстрактний балет.

Markov L. Nacho Duato's Choreographic Language as the Reflection of the Leading Innovative Trends of Modern Ballet. Background. The necessary condition for development of any branch of art is its permanent refreshment and enrichment with new up-to-date ideas. Choreography is not an exception. "The Golden Age" of the contemporary choreography, marked by the renowned names of Maurice Bejart, John Neumeier, Mats Ek, Jiri Kylian, and Nacho Duato, has cardinaly changed the notion of plasticity in dancing. Unfortunately, Ukrainian ballet stays aside from the worldwide ballet mainstream, lacking plastic ideas and suffering a sweeping decline of popularity. In such circumstances, study of the major tendencies of contemporary choreographic art and analysis of the achievements made by main masters of genre become the burning issues. Unfortunately, this problematic field did not receive much scholarly attention. Therefore, the object of this research were videos of choreographic performances by Nacho Duato, interviews, and articles from periodicals. Objectives. The main objective of the article is to discover the particular characteristics of Nacho Duato's style and to analyze innovations made by this Spanish choreographer in the ballet vocabulary.

Methods. The article is based on several approaches:

- historical typology: helps to discover the particular features of individual style of choreographer;
- interpretation: explicates the particularities of choreographer's way of thinking;
- systematization: models the phenomena of choreography as the artistic whole.

Results. Having started his choreography education at the age of 18 (at Rambert Dance Company, London), Nacho Duato polished his skills with the help of the best choreographers in the world: Birgit Cullberg (Sweden), William Forsythe (Germany — USA), Maurice Bejart (France — Belgium), Louis Falco, Alvin Ailey (USA), Mats Ek (Sweden), Jiri Kylian (Czech Republic — Netherlands). Therefore, during his studies he had a rare opportunity to feel the varieties of choreographies of different cultures. Moreover, while mastering the ancient ritual dances at the Mudra school of Maurice Bejart, the synthesis of classic ballet methods, folklore, and modern at American Ballet Theater under Alvin Ailey, and the delicate and smooth plastic language of Jiri Kylian, Nacho Duato has gradually developed his own individual choreographic vocabulary, which allowed him to enter the numbers of the most significant contemporary choreographers. Continuing the traditions of his mentors, Nacho Duato's art develops two "nominally retrospective" new tendencies, related to the re-interpretation of cultural heritage: 1) "reconstruction" ballets which represent the contemporary treatment of classical ballet, and 2) choreographic plays based on the masterpieces of musical art.

As does Jiri Kylian, Nacho Duato possesses a great musical intuition and sense of hearing; he is able to perceive the finest nuance in any layer of musical texture, feeling the tempo as a living pulsation and sensing the phrase as a natural breathing. The range of Duato's musical interests is wide, ranging from Spanish Renaissance music to contemporary minimalistic opuses. He put plays on music by J. S. Bach ("Multiplicity. Forms of Silence and Emptiness"), A. Corelli ("Arcangelo"), F. Schubert ("Without Words"), C. Debussy ("Duende"), M. Ravel ("Chansons Madécasses"), O. Respighi ("Ucelli"), J. Xenakis ("Synaphai"), E. Villa-Lobos ("Na Floresta"), A. Pärt ("Nunc Dimittis"), C. Jenkins ("White Darkness"), and others.

The fascinating one-act plays of Duato ("Without Words", "Duende", "Prelude", "Nunc Dimittis") are renowned as the masterpieces of world ballet. The duration of each is less than 30 minutes. Owing to these plays, the choreographer is known as "the author of plot-less ballets." Indeed, the plot in a strict sense of word is absent here, as well as characters: what is important for the choreographer is the general atmosphere of the play, the feelings, the dreams, and the perceptions caused in the audience.

The analysis of the choreographic vocabulary brings us to the particular nuances of Duato's style. The most notable is "the endless plastic line" of every performer's dance. One movement smoothly "flows" into another, merging with it naturally. Thus, the movement starts with the first sound of accompaniment and, undergoing multiple transformations, is over only with the last sound. Furthermore, in this single "self-explicating" line heterogeneous elements, drawn from classical choreography as well as modern styles, are inscribed. The refined arabesques, attitude, or port de bras in a second "flow" into sixth position pose with relaxed back and "fluid" hands, and vice versa. This is the way in which the choreographic liaison, the figurative line with blurred borders between elements, is formed. Such line, saturated with complex, fast, and varied movements, is perceived as a single breath. Another important trait of Duato's style is the harmony with which the high speed of transformations of the figurative line is combined with smooth transitions between elements. The polyphonic interweaving of figurative solos makes ground for ensemble interaction with balanced statics and dynamics. The protuberant "sculptural" poses are both sharp-cut (compared by critics with living ancient statues) and fluid, constantly changing. Besides, the ensemble is functioning as an elastic "living being", as a polyphonic unity of complexly intertwined or unison "voices". The relief classical lifts "flow" into ornamental patterns and various moving images.

Nacho Duato has a universal talent. He perceives the envisioned projects simultaneously as a whole. The universalism of Nacho Duato allows him to create the unforgettable plays, which occupy the leading positions in ratings of contemporary choreographic pieces.

Conclusions. *The presented results are of high importance for drafting the ways of Ukrainian ballet's renovation and could become a stimulus for the creative searches of Ukrainian choreographer.*

Keywords: *choreographic vocabulary, modern, lezone dance, pointe, position of the feet and hands, abstract ballet.*

Постановка проблеми. Непременным условием развития любого вида искусства является его постоянное обновление, обогащение новыми, актуальными идеями. И хореография не является исключением. «Золотой век» современной хореографии, увенчанный блистательными именами Мориса Бежара, Джона Ноймайера, Матса Эка, Иржи Килиана, Начо Дуато, кардинально изменил представления о путях воплощения пластического начала в искусстве танца. К сожалению, украинский балет до сих пор остается в стороне от мирового балетного мейнстрима, испытывая дефицит пластических идей и стремительную потерю популярности. В этой ситуации особую актуальность приобретает изучение ведущих тенденций современного хореографического искусства, анализ достижений ведущих мастеров жанра.

Анализ последних исследований. Данная статья, как и предыдущие статьи автора («Классика — современность: проблемы хореографического диалога»), ««Лебединое озеро»: взгляд из XXI столетия»), посвящена осмыслению современного состояния мировой классической хореографии, выявлению ведущих тенденций в творчестве выдающихся балетмейстеров, способов функционирования диалога «классика — современность». К сожалению, данная проблематика еще не стала предметом пристального научного интереса. В связи с этим, материалом исследования стали видеозаписи хореографических постановок Начо Дуато, интервью, статьи из периодических изданий.

Цель статьи — выявить особенности творческого почерка Начо Дуато, проанализировать новаторские приемы, привнесенные испанским хореографом в балетную лексику.

Изложение основного материала. Творческая биография выдающегося современного испанского танцовщика и хореографа Начо Дуато (Хуан Игнасио Дуато Барсиа) уникальна. Начав профессионально заниматься хореографией в 18 лет (*Rambert Dance Company*, Лондон), (хореограф шутит в ряде интервью, что он «опоздал» и был просто «вынужден заниматься современным балетом» [12]), он совершенствовал свое мастерство у лучших хореографов мира: Биргит Кульберг (Швеция), Уильяма Форсайта (Германия — США), Мориса Бежара (Франция — Бельгия), Луи Фалько, Элвина Эйли (США), Матса Эка (Швеция), Иржи Килиана (Чехия — Нидерланды). Таким образом, в процессе обучения он получил редкую возможность ощутить специфику, «уловить аромат» танцевальных нюансов в различных национальных культурах. Более того, изучая древние ритуальные танцы в школе Мудра Мориса Бежара, синтез приемов балетной классики, фольклора и модерна в Американском балетном театре Элвина Эйли, осваивая изысканно-текучий пластический язык Иржи Килиана, Начо Дуато постепенно выработал индивидуальную, лишь ему присущую хореографическую лексику,

которая позволила ему стать в ряд наиболее значительных балетмейстеров современности.

Продолжая традиции своих наставников, Начо Дуато развивает в своем творчестве две «условно ретроспективные» новаторские тенденции, связанные с переосмыслением культурного наследия: 1) балеты-«реконструкции», отражающие особенности современного взгляда на *балетную классику*; 2) хореографические спектакли, созданные на основе шедевров *музыкального искусства*.

Как и Иржи Килиан, Начо Дуато обладает редкой, «пронзительной» музыкальностью, тонким слухом, способностью почувствовать малейший нюанс изменения в любом слое музыкальной фактуры, абсолютным ощущением темпа как жизненного пульса, фразы — как естественного дыхания. Танцовщик Михайловского театра (Санкт-Петербург) Андрей Кулигин замечает в отношении хореографа: «Он ставит движение не просто точно на музыку, а он слышит, как звучит нота, и он под эту ноту так же звучно ставит тело, и тело начинает звучать» [6]. Сам Начо Дуато считает, что «у каждого звука есть и цвет, и вес, и форма», что «музыка открывает нам дверь в мир, а с возрастом — в себя», что вдохновение приходит из музыки. В частности, он подчеркивает: «Движение всегда идет от музыки. Когда я воображаю балет, я не думаю об отдельном движении, я не думаю об отдельных шагах, я представляю общую атмосферу, которая должна быть создана, а что касается отдельных движений — это уже во время работы в студии» [12]. Спектр музыкальных интересов Начо Дуато многообразен — от испанской музыки эпохи Возрождения до современных опусов минималистического направления. Ему принадлежат постановки на музыку И. С. Баха «Многогранность: формы тишины и пустоты», А. Корелли «*Arcangelo*», Ф. Шуберта «Без слов», К. Дебюсси «*Duende*», М. Равеля «*Chansons Madécasses*», О. Респиги «*Ucelli*», Я. Ксенакиса «*Synaphai*», Э. Вилла-Лобоса «*Na Floresta*», А. Пярта «Ныне отпускаеши» (*Nunc Dimittis*), К. Дженкинса «Белая тьма» и др. композиторов. «Я стараюсь не брать музыку, которая предназначена не для танца, не брать музыку, которая в высшей степени духовна», — утверждает хореограф в одном из интервью [1].

Шедеврами мирового балета считаются завораживающие одноактные спектакли Начо Дуато — «Без слов», «*Duende*», «Прелюдия», «*Nunc Dimittis*». Длительность каждого не превышает 30 минут. Благодаря этим работам, хореограф заслужил репутацию «автора бессюжетных балетов». И действительно, собственно сюжет, в строгом понимании этого слова, здесь отсутствует, нет и четко очерченных персонажей — хореографу важна общая атмосфера спектакля, чувства, мечты и ощущения, которые он вызывает у зрителя: «Для меня совершенно не важно, какой это балет — короткий или длинный, хороший или плохой, сюжетный или бессюжетный — это все один

и тот же текст, разговор человека, заинтересованного этим миром, встревоженного этим миром, который пытается передать свои чувства через движения», — утверждает Начо Дуато, сравнивая балет с поэзией [12].

Танцовщик Гентиан Дода так характеризует одноактные спектакли знаменитого хореографа: «Балет передает чувства того, кто его создает. И подчас это больше, чем просто история. Истории, которые создает Начо, не переданы буквально. Но он всегда рассказывает в своем танце то, что чувствует, и повествует свою историю в очень изысканной манере» [6].

Для спектакля «Без слов» для восьми танцовщиков и их теней Начо Дуато выбрал шесть песен Франца Шуберта. Композиционно-тематической осью балета становится оппозиция «любовь — смерть». Подобно песенным циклам великого австрийского композитора («Прекрасная мельничиха», «Зимний путь»), в данном спектакле в лаконичной свернутой форме перед зрителями проходит вся человеческая жизнь в сложных взаимоотношениях (ансамбль из трех танцоров преобладает в композиции целого, апеллируя к идее любовного треугольника). Анализ хореографической лексики даже одного спектакля выявляет специфические нюансы стилистики испанского хореографа. Прежде всего, обращает на себя внимание «бесконечная пластическая линия» танца каждого артиста. Одно движение плавно «перетекает» в другое, органично сливаясь с ним. Таким образом, с первым звуком музыки движение начинается и, многообразно трансформируясь, не заканчивается до исчезновения самого последнего звука. При этом в единую «саморазвертывающуюся» линию вписаны разнообразные элементы, одни из которых принадлежат классической хореографии, другие — привнесены из современных стилей. Изысканные *Arabesques*, *Attitude* или *Port de bras* в следующую долю секунды «переливаются» в позу с шестой позицией ног, свободной спиной и «текучими» руками — и наоборот. Так формируется *хореографический лезон* (слияние) — пластическая линия, в которой неразличимы границы отдельных элементов и полностью сглажены переходы между ними. Эта линия, насыщенная сложными быстрыми многообразными движениями, воспринимается как единое дыхание. Еще одной важной приметой стиля Начо Дуато является органичное сочетание высокой скорости трансформаций пластической линии с плавностью переходов от одного элемента к другому. Премьер Михайловского театра Леонид Сарафанов называет хореографию Начо Дуато современной классикой и сравнивает ее с водой, которая льется очень органично, идеально ложится на музыку [11]. Таким образом, путем синтеза академических балетных традиций с традициями танца модерн в постановках Начо Дуато устанавливается уникальный баланс элементов классической и современной

хореографии, полностью изменяющий представление о современном танце.

Полифоническое переплетение сольных пластических линий лежит в основе ансамблевого взаимодействия. И здесь вновь мы видим удивительный баланс статического и динамического начал. Выпуклые «скульптурные» позы, с одной стороны, отличаются отточенной завершенностью (критики сравнивают их с ожившими античными статуями), а с другой — текучестью, непрерывной изменчивостью. При этом ансамбль функционирует как полифоническое единство линий-«голосов», то сложно переплетающихся друг с другом, то объединяющихся в «унисонном» движении. Рельефные классические поддержки «переливаются» в орнаментальные узоры, различные образы движения. Обращают на себя внимание лаконичная и емкая черно-белая цветовая и сложная световая идея спектакля, придуманная Начо Дуато и воплощенная Брэдом Филдсом: фигуры, одетые в телесные трико на темном «экзистенциальном» фоне мирового пространства то высвечиваются, то растворяются во тьме «оставившегося времени».

И здесь следует упомянуть о том, что Начо Дуато — постановщик универсального дарования. Ему присуща симультанность восприятия (одномоментное целостное представление) задуманного проекта: «Когда я задумываю балет, я задумываю его во всей полноте — я заранее думаю и о костюмах, и о декорации, и о цветовой гамме, и о свете», — объясняет хореограф [12]. Начо Дуато является во многих спектаклях автором костюмов, декораций, светового решения. Андрей Кулигин так говорит об этом: «Он сам является полным оформителем всего, потому что он и костюмами занимается, он занимается декорациями, он занимается музыкой, и, конечно же, когда он смотрит на сцену, он смотрит не только на то, как танцует артист, но он смотрит, как его светят, как играет декорация, он полностью следит за каждым нюансом всего, и главное, — профессионально в этом понимает» [12].

«Визитной карточкой» Начо Дуато стал его двухчасовой спектакль «Многогранность. Формы тишины и пустоты» — хореографическое приношение музыкальному гению. В этом балете звучат фрагменты из 22 произведений И. С. Баха. Концепция балета в большинстве работ Начо Дуато строится на ренессансном ощущении неразрывности Любви и Смерти: «В моих спектаклях радость всегда идет рядом со смертью. В средиземноморской культуре за чем-то светлым всегда стоит что-то страшное. И у Баха тоже. Я поставил спектакль «Многогранность» (*Multiplicidad*) на его музыку, потому что услышал в ней сходное ощущение. Много смешного, радостного — и вдруг страх и темнота» [14: 254]. Балет состоит из двух частей. Первая часть «Многогранность», построенная на разнообразных хореографических вариациях, олицетворяет жизненную полнокровность.

В этой части звучат Гольдберговские вариации, части Бранденбургских концертов, фрагменты инструментальных концертов. Вторая часть «Формы Тишины и Пустоты», основанная исключительно на музыке последнего произведения Баха «Искусство фуги», — мистического, отрешенного характера, отражающего настроение смерти. Спектакль не имеет четкого сюжета. Обращает на себя внимание фигура Баха (эту роль исполняет сам Дуато), управляющая танцовщиками-«инструментами», а также отдельные персонажи — Муза и Смерть. Спектакль получил мировое признание — премию «Бенуа де ла данс» (*Benois de la danse*). Залогом его успеха стала необыкновенная музыкальность Начо Дуато, позволившая создать удивительную хореографическую версию гениальной музыки.

Важный этап в творчестве Начо Дуато связан с работой в должности художественного руководителя балетной труппы Михайловского театра (Санкт-Петербург). Одной из проблем, с которыми столкнулся хореограф с первых дней работы в театре, была специфическая «академическая закрепленность» верхней части туловища русских танцовщиков, не знакомых с хореографической лексикой стиля модерн. Специально для труппы Михайловского театра Начо Дуато продумывает новый словарь движений, воплощенный в спектаклях «*Invisible*», «Прелюдия», «*Na Floresta*», «Ныне отпускаеши» и особенно — в последней работе «Белая тьма» с особенно сложной пластической вязью. Танцовщики театра вспоминают в интервью, что они заново учились ходить, так как их тело, благодаря многолетним тренировкам, было подсознательно «заточено» на классическую выворотность ног, «балетные» кисти, прямую спину. Овладение новой пластичностью, по мнению Марата Шемиунова, позволило им по-другому начать танцевать даже хореографическую классику: «Мы мансарду начинаем выстраивать над своим классическим фундаментом. Даже не фундаментом — над зданием мы пристраиваем очень красивые яркие архитектурные проекты» [9].

Второй проблемой для Начо Дуато, прославившегося одноактными абстрактными спектаклями, стала постановка «знаковых» для российской сцены классических балетов — «Спящей красавицы», «Щелкунчика» П. И. Чайковского, «Ромео и Джульетты» С. С. Прокофьева. В постановке спектаклей-«реконструкций» Начо Дуато, не имевший до того опыта создания «балета на пуантах», видит возможность творческого роста. В одном из интервью хореограф признается: «Когда критики задают вопрос: “Зачем же он ставит „Спящую”, если он не умеет ставить классический балет”, ответ у меня всегда один: “Я ставлю именно потому, что я не знаю пока, как это делать”. Танцоры должны постигать что-то новое каждый день, зрители должны постигать, хореограф — тоже не исключение. Расти и совершенствоваться можно, только делая то, что сейчас ты делать не умеешь» [12]. Особая

интрига заключалась в том, что Начо Дуато стал первым иностранным балетмейстером, который через 100 лет после Мариуса Петипа приехал в Россию работать на постоянной основе.

За период работы над классическими балетами, осваивая классическую технику с пуантами и пачками, Начо Дуато тесно сотрудничал с Академией им. Вагановой и Большим театром. Тем не менее, даже в эти хрестоматийные спектакли Начо Дуато органично вплел свой творческий голос. В отличие от Матса Эка или Джона Ноймайера, Начо Дуато сохраняет классический стержень балетов Чайковского. Это касается, прежде всего, партий солистов — Авроры и Принца Дезире. Эти образы, представленные в канонах классического балета, становятся образами Мечты, Идеала, Совершенства. Начо Дуато называет классический пласт постановки «особым почтительным реверансом в сторону Петипа». Партиям солистов контрастирует кордебалет и особенно — свита Феи Карабос, танцующие в стилистике модерн — без пачек и пуантов, в гибкой «дуатовской» пластике. Обратный эффект создается в балете «Ромео и Джульетта». Взаимодействие солистов и кордебалета основано на контрасте естественности (стилистика модерна в партиях Джульетты и Ромео) и церемонности (элементы классического балета в исполнении кордебалета — гостей на балу у Капулетти).

Хореограф старается освободить спектакль от продолжительных пантомим, бесконечных повторов движений. Концентрируясь на перипетиях сюжета и сохраняя их в неприкосновенности, Начо Дуато убирает из текста интермеццо и дивертисменты: «Я старался избавиться от всех театральных движений, движений, к которым все давно привыкли, от пантомимы. Они красиво смотрятся в классической версии. Мне на сцене и пяти минут не простоять с танцовщицами, если я буду заниматься пантомимой и театром. Не знаю почему, но я так чувствую. Таким образом, я пытался придумать танец, в котором нет пантомимы, в моем балете нет пантомимы» [2]. В интерпретации испанского хореографа «Спящая красавица» приобретает черты камерного спектакля — с «уютными» историческими декорациями и костюмами, приглушенным светом, «деликатным» звучанием оркестра.

Свое представление о «русской душе» Начо Дуато воплотил в двух работах, созданных для Михайловского театра, — «Прелюдия» и «*Nunc Dimittis*». «Прелюдию» хореограф называет своим «сном о Петербурге». В этом балете воплощены впечатления Начо Дуато о культурной атмосфере Северной Пальмиры, «все его впечатления от соприкосновения со здешней культурой, с иной реальностью: с Петербургом, русским классическим балетом, репертуарным театром, академической труппой, старинным театральным зданием и иллюзорными декорациями. Перед зрителем проносятся знакомые образы балетного театра, преломленные

взглядом со стороны: в спектакль включены все типы балетных мизансцен, все типы декораций, сценическая машинерия, а также конкретно сальфиды — танцовщицы в классических длинных тюниках» [8]. В лексику стиля модерн инкрустированы классические элементы. Классические па-де-де, кордебалет, купол Исаакиевского собора, «сине-туманная» цветовая гамма Санкт-Петербурга вместе составляют образ русского балета, рожденный подсознанием испанского хореографа. Здесь уместно привести еще одно высказывание Начо Дуато о своем творчестве: «Я много мечтаю, и я люблю мечтать. Все мои работы похожи на мечты. Ты не можешь потрогать их, поэтому можно сказать, что все мои произведения — всего лишь сон. Они остаются в памяти. В этом и есть красота балета. Она, как мгновение, неуловима» [11]. Балет «*Nunc Dimittis*» на музыку Арво Пярта по тексту молитвы Симеона Богоприимца воплощает представления Начо Дуато о православной культуре. Импульсом к созданию этого спектакля послужил звуковой символ православия — звучание хора и колокольный звон. Специально для «*Nunc Dimittis*» испанский композитор Давид Азагра написал колокольную музыку, что стало первым мировым прецедентом использования колокольного перезвона в балетном спектакле. «Хореограф делает акцент на “текучих” и “длительных” движениях рук балерины, повороте головы, наклоне шеи, неожиданно-резкой белой полосе тела в вырезе на спине. Путь к духовности через страдание, аскезу и жертвенность — главная тема балета» — утверждает И. Тарасова [10]. «Стихийные» и, в то же время, точно выверенные движения балетного ансамбля ассоциируются то с визуальным образом раскачивающихся колоколов и звуковым образом благовеста, разносящегося в бесконечном просторе, то с русским народным танцем. В этом спектакле, как и в других балетах («Многогранность», «Невидимое»), Начо Дуато демонстрирует свое уникальное понимание балетного ансамбля как целостного организма, где каждый участник ощущает себя не винтиком сложного механизма, а «живой клеткой», эластичными «кровеносными сосудами», связанными с партнерами. Такой подход позволяет рождать знаменитые дуатовские «волны» из человеческих фигур, «вздымающиеся и опадающие» на всем сценическом пространстве.

Выводы. Хореографическая лексика и принципы постановки балетных спектаклей испанского хореографа Начо Дуато являются обобщением новаторских тенденций крупнейших хореографов современности: Мориса Бежара, Элвина Эйли, Иржи Килиана. Начо Дуато, органично сочетая элементы классической хореографии и танца модерн, создает неоклассические композиции в двух основных направлениях: осовремененные балеты-«реконструкции» хореографических шедевров, хореографические спектакли на основе классической музыки. Как и Иржи Килиан, Начо Дуато

предпочитает абстрактные балеты, которые становятся выражением внутреннего мира человека. Индивидуальной особенностью хореографической стилистики Начо Дуато является создание непрерывной хореографической «линии-лѐзона» с «текучим» соединением многообразных разнородных элементов из различных стилей, формирование полифонической «пластической ткани» на основе переплетения и комплементарного (взаимодополняющего) взаимодействия нескольких хореографических линий, ощущение ансамбля танцовщиков как эластичного организма. Универсализм Начо Дуато (тонкого ценителя музыкального искусства, талантливого дизайнера, костюмера, декоратора, осветителя) позволяет испанскому хореографу создавать незабываемые постановки, занимающие ведущие позиции в рейтинге мировых достижений современного хореографического искусства.

Литература:

1. Абсолютный слух. Интервью Начо Дуато [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Mzh9fN_6Uog. — Название с экрана.
2. Балет «Спящая красавица» в Михайловском театре: [интервью с Начо Дуато / Корреспондент А. Макарова] // Искусство TV. — 2011. — сентябрь [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.iskusstvo.tv/>. — Название с экрана.
3. Березовская Е. Начо Дуато привез в Москву три одноактных балета [Электронный ресурс] / Е. Березовская. — Режим доступа: <http://www.1tv.ru/news/culture/281394>. — Название с экрана.
4. Гердт О. Балет как резюме / О. Гердт // Ведомости. — 2015. — 20 февр. — № 3776.
5. Наборщикова С. Начо Дуато признался в любви к Серебряному веку [Электронный ресурс] / С. Наборщикова // Известия. — 2013. — 15 дек. — Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/562521>. — Название с экрана.
6. Начо Дуато. Русские сезоны: фильм Н. Стрижак [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=8Nr7T-FfoEE>. — Название с экрана.
7. Складаревская И. Без наркотиков: «Белая тьма» Начо Дуато в Михайловском театре [Электронный ресурс] / И. Складаревская // Фонтанка.ru. — 2014. — 05 мая. — Режим доступа: <http://calendar.fontanka.ru/articles/1535>. — Название с экрана.
8. Складаревская И. Сны Начо Дуато: Назад, к природе! [Электронный ресурс] / И. Складаревская // Фонтанка.ru. — 2013. — 28 мая. — Режим доступа: <http://calendar.fontanka.ru/articles/610>. — Название с экрана.
9. Премьера балетов Начо Дуато: интервью с испанским хореографом [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=oup1ofLfrUA> — Название с экрана.
10. Тарасова И. По следам Петипа [Электронный ресурс] / И. Тарасова // Взгляд. Деловая газета. — 2011. — 18 марта. — Режим доступа: <http://www.vz.ru/culture/2011/3/18/476650.html>. — Название с экрана.
11. ЦП о «Спящей красавице» Начо Дуато [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=jYFAMASEHvM>. — Название с экрана.
12. An evening with Nacho Duato: творческая встреча с Начо Дуато [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-7cU0HzYZY>. — Название с экрана.
13. «Multiplicity. Forms of Silence and Emptiness» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.staatsballett-berlin.de/en/spielplan/vielfaltigkeit-formen-von-stille-und-leere/25-02-2016/230>. — Название с экрана.
14. Nacho Duato: «Rusia y España tienen mucho en común» (Entrevista al coreógrafo español) // Rusia y España: diálogo intercultural. — Granada, 2013. — P. 251–262.

References:

1. Absolutny sluh. Intervju Nacho Duato // https://www.youtube.com/watch?v=Mzh9fN_6Uog.
2. Ballet "Spiashhaja krasavitsa" v Mihajlovskom teatre: Intervju s Nacho Duato / Korrespondent A. Makarova // Iskusstvo TV. — sentiabr' 2011. — <http://www.iskusstvo.tv/>.
3. Berezovskaja Je. Nacho Duato privoz v Moskvu tri odnoaktnyh baleta / Je. Berezovskaja. — <http://www.1tv.ru/news/culture/281394>.
4. Gerdt O. Ballet kak reziume / O. Gerdt // Vedomosti. — № 3776. — 20.02.2015.
5. Naborshhikova S. Nacho Duato priznalsja v ljubvi k Seriebriyanomu vieku / S. Naborshhikova // Izvestia. — 15.12.2013 // <http://izvestia.ru/news/562521>.
6. Nacho Duato. Russkije sezony: film N. Strizhak // <https://www.youtube.com/watch?v=8Nr7T-FfoEE>.
7. Skliarevskaja I. Bez narkotikov: "Bielaja t'ma" Nacho Duato v Mihajlovskom teatre / I. Skliarevskaja // Fontanka.ru. — 05.05.14 // <http://calendar.fontanka.ru/articles/1535>.
8. Skliarevskaja I. Sny Nacho Duato: Nazad, k prirode! / I. Skliarevskaja // Fontanka.ru. — 28.05.13 // <http://calendar.fontanka.ru/articles/610>.
9. Premjera baletov Nacho Duato: Intervju s ispanskim horeografo. — <https://www.youtube.com/watch?v=oup1ofLfrUA>.
10. Tarasova I. Po sledam Petipa / I. Tarasova // Vzgliad. Delovaja gazeta. — 18.03.2011 // <http://www.vz.ru/culture/2011/3/18/476650.html>.
11. TSL o "Spiashhej krasavitse" Nacho Duato // <https://www.youtube.com/watch?v=jYFAMASEHvM>.
12. An evening with Nacho Duato: tvorcheskaja vstrecha s Nacho Duato // <https://www.youtube.com/watch?v=Q-7cU0HzYZY>.
13. "Multiplicity. Forms of Silence and Emptiness" // <http://www.staatsballett-berlin.de/en/spielplan/vielfaltigkeit-formen-von-stille-und-leere/25-02-2016/230>.
14. Nacho Duato: "Rusia y España tienen mucho en común" (Entrevista al coreógrafo español) // Rusia y España: diálogo intercultural. — Granada, 2013. — P. 251–262.