

УДК 792.8

ВОПЛОЩЕНИЕ ХРИСТИАНСКОЙ ТЕМАТИКИ В БАЛЕТНОМ
ЖАНРЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ ХОРЕОГРАФА
(НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА «NUNC DIMITTIS» НАЧО ДУАТО)

Н. В. Аргамакова¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, г. Санкт-Петербург 191023, Россия

В статье анализируется балет «Nunc Dimittis» испанского хореографа Начо Дуато с позиции воплощения в нем христианской тематики. Спектакль рассматривается в контексте творчества других хореографов середины XX — начала XXI вв., обращавшихся к той же теме (балет Джона Ноймайера «Страсти по Матфею», балет Мориса Бежара «Кантата 51», балеты Анжелена Прельжокажа «Благовещение» и «Creation 2010»). Одной из исследовательских задач, поставленных в этой статье, является анализ специфики воплощения христианской тематики в хореографических интерпретациях, исходя из мировоззренческих позиций хореографа. В сравнении с другими произведениями наглядно проступает художественное своеобразие хореографического языка Начо Дуато, его видение аспектов веры и взгляд на вечные человеческие вопросы. В статье дана характеристика творчества эстонского композитора Арво Пярта, произведения которого стали музыкальной основой балета «Nunc Dimittis». Дан краткий обзор композиционного метода, структурных элементов стиля *tintinnabuli* Арво Пярта. Наибольшее внимание уделено содержательным аспектам музыки Пярта, центром творчества которого является сакральная идея. Выявлены общие черты, свойственные и хореографу, и композитору. Проанализировано религиозное содержание текста «Nunc Dimittis» Начо Дуато. Также рассмотрена композиционная структура спектакля в ее связи с музыкой, хореография и сценография. Сделаны выводы о специфике трактовки и хореографического решения Начо Дуато в сравнении с другими хореографами, обращавшимися к христианской тематике.

Ключевые слова: Начо Дуато, христианская тематика, Nunc Dimittis, Арво Пярт, балет

THE IMPLEMENTATION OF A CHRISTIAN THEME IN THE BALLET
GENRE AS THE REFLECTION OF A CHOREOGRAPHER'S VIEW
(ON THE EXAMPLE OF NUNC DIMITTIS BY NACHO DUATO)

Natalia V. Argamakova¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg 191023, Russia

The article analyzes the ballet *Nunc Dimittis* by the Spanish choreographer Nacho Duato from the perspective of embodying a Christian theme in it. The ballet is considered in the context of the work of other choreographers of the mid-20th — early 21st centuries who addressed the same theme (John Neumeier's ballet *Passion for Matthew*, Maurice Bejart's ballet *Cantata 51*, Angelin Preljocajе's ballets *Annunciation* and *Creation 2010*). One of the research tasks posed in this article is the analysis of the specifics of the embodiment of Christian themes in choreographic interpretations, based on

the ideological positions of the choreographer. Due to comparison with other works, the artistic originality of the choreographic language of Nacho Duato, his vision of the aspects of faith and a look at the eternal human issues are more clearly visible. The article describes the work of the Estonian composer Arvo Pärt, whose works have become the musical basis of the ballet *Nunc Dimittis*. A brief review of the compositional method and style of Arvo Pärt — tintinnabuli, its structural elements is given. However, first of all, attention is paid to the meaningful aspects of Pärt's music, the center of creativity of which is the sacral idea. Common features common to both the choreographer and the composer are revealed. As one of the important factors for Nacho Duato in the creation of the ballet, the religious content of the text *Nunc Dimittis* is analyzed. Also in the article the compositional structure of the performance in its connection with music, choreography and scenography is considered. At the end of the article, conclusions are drawn about the specifics of Nacho Duato's interpretation and choreographic solution, compared with other choreographers addressing Christian themes.

Keywords: Nacho Duato, Christian themes, Nunc Dimittis, Arvo Pärt, ballet

Христианская проблематика начала укореняться в тематике искусстве балета с XX века. Впервые идея постановки балета на евангельскую тему пришла С. П. Дягилеву в 1914 году. Посетив Флоренцию вместе с молодым танцовщиком Л. Ф. Мясиным, он заинтересовался религиозными полотнами XII–XIII веков. Атмосфера соборов, православные византийские мозаики оказали влияние на Мясина, как в духовном, так и в эстетическом плане. Под воздействием живописи Чимабуэ возник замысел (1915–1917) балета-мистерии «Литургия», неосуществленная постановка которого осталась в истории вместе с эскизами костюмов работы художницы Натальи Гончаровой.

Дягилев предложил создать балет о Страстях Христовых, где Мясин мог впервые пробовать свои силы в качестве постановщика. Идея балета подразумевала постановку нескольких хореографических картин в стиле византийских мозаик. Предполагалось также, что для усиления атмосферы литургии действие будет проходить без музыки. Чтобы постановка не воспринималась как римская католическая, а в большей степени походила на православный обряд, в перерывах между картинами должна была звучать русская церковная музыка [1, с. 229]. Наряду с тем, в процессе репетиций, Дягилев пришел к выводу, что абсолютная тишина вряд ли подойдет для постановки, о чем он писал в своем письме-обращении (по поводу написания музыки для балета) к Стравинскому: «Слушая 32 репетиции „Литургии“, мы пришли к убеждению, что абсолютная тишина — это смерть, и что в воздушном пространстве абсолютной тишины нет и быть не может... <...> Предполагающиеся инструменты — колокола с густо обвязанными языками, эолова арфа, гусли, сирены, волчки и прочее. Конечно, надо это разработать. И вот для этого Маринетти очень предлагает нам собраться хоть на один день в Милане, чтобы переговорить с заправилами из оркестра и детально исследовать все их инструменты» [1, с. 349]. Так Дягилев приходит к выводу, что ему нужен ряд хоров а capella — чисто религиозных, возможно вдохновленных григорианскими темами [1, с. 299]. Постанов-

ка балета осталась неосуществленной по причине начала Первой мировой войны. Мясин был крайне разочарован этим, так как по его словам “Литургия” была первой реализацией темы, которая пустила глубокие корни в подсознании, и он имел свое собственное видение сцен из жизни Христа [2, с. 64].

Неосуществленная постановка балета «Литургия» получила свое продолжение в других балетах на евангельские сюжеты: Мясин 1930-е годы осуществил постановку балета о жизни святого Франциска Ассизского — «Nobilissima Visione» («Достославное видение») — на музыку П. Хиндемита, а в 1952 году поставил балет «Laudes Evangelii на музыку умбрийских песнопений XIII века в обработке В. Букки¹. Затем последовал балет на евангельские сюжеты «Воскресение и жизнь» (музыка Монтеверди и Габриели). После неосуществленной постановки «Литургии» Дягилев далее в 1928 году обратился к евангельскому сюжету, заказав С. Прокофьеву написать музыку к балету на притчу о блудном сыне, в котором хореографическое воплощение было осуществлено Джорджем Баланчиным, а заглавную роль исполнил С. Лифарь.

Очевидно, что в начале XX века обращение к евангельской тематике и христианским образам в балете было специфической чертой проявления русской ментальности для хореографов, артистов и художников дягилевского круга. Примечательно, что, начиная с несостоявшейся постановки балета «Литургия», христианская тематика становится полноправным тематическим вектором, широко представленным и в европейском балете последней трети XX — начала XXI веков.

Одним из условий воплощения христианской темы в балетном жанре становится использование музыки, написанной на религиозный (евангельский) текст. В качестве примера можно привести балет Джона Ноймайера «Страсти по Матфею» (2005), поставленный на музыку Баха. Хореограф считал этот балет самой значимой работой в своем творчестве и утверждал свою искреннюю веру в то, что «танец — великое искусство, которое может отражать самые разные аспекты человеческой жизни: интеллект, чувственность, сексуальность, духовность» [3].

Морис Бежар в своем балете «Кантата 51» (1966) также обращается к музыке Баха, следуя за ней в качестве визуального контрапункта. Библейский сюжет Благовещения воплощается в пластике двух основных персонажей Ангела и Девы, к которым далее присоединяется «хоровая» группа из четырех танцовщиков.

На создание одноактного балета «Благовещени» («Annonciation») великого Анжелена Прельжокажа хореографа отчасти вдохновила музыка «Магнификата» Антонио Вивальди. «Магнификат» («Magnificat anima mea Dominum») — это славословие Девы Марии из Евангелия от Луки, исполнявшееся обычно во время Рождественской службы. В интерпретации Прельжокажа арии Девы Марии и архангела Гавриила исполняют женщины. Хореограф отказывается от четкого следования сюжетной канве, выбирая скорее символически обобщенный вариант.

В другом балете Прельжокажа, получившем название «Creation 2010», хореограф основывается на «Откровении Иоанна Богослова», первоначально намереваясь назвать спектакль «Апокалипсисом». «Это, конечно, не иллюстрация двадцати

¹ Постановка была осуществлена в 1952 в церкви Сан-Доменико (Перуджи).

двух глав книги, а, скорее, некая мечта, сон, впечатления, связанные с этим чтением, перенесенные в современный танец и переданные посредством тел. А танец — искусство бессловесное, не высказываемое. Им можно выражать вещи загадочные, неявные и небуквальные. Поэтому я бы не стал искать в спектакле намеки на конец света или акт творения», — говорит хореограф в интервью о своем балете [4]. Музыкальный контекст в «Creation 2010» также не имеет конкретного первоисточника, опирающегося на религиозный текст. Хореограф использует музыку Лорана Гарнье — французского техно-музыканта, ди-джея, известного радиоведущего.

На этих, трех примерах мы показываем, что каждый из хореографов воплощает в своих балетах христианские образы в соответствии с мировоззренческими основаниями. Пропуская евангельские образы и события сквозь фильтры своих индивидуальных представлений о вере, художник устанавливает пределы допустимости тех или иных художественных средств, с позиций более свободной, или же напротив, традиционной трактовки религиозных оснований.

Так, например, творчество Прельжокажа весьма провокативно: Архангел Гавриил в хореографической интерпретации «Благовещения» становится женщиной. Хореограф это обосновывает следующим образом: «Благовещение — это женский интимный акт, в котором не присутствует мужчина с его грубой силой и телесностью. Ренессансные художники шли за Евангелием дословно, акцентировали Деву Марию, а тема Архангела оставалась проходной. Меня увлекла тема делового изощенного посланника и сосредоточенной на своей миссии Марии. А поскольку здесь нет любовного дуэта, мужчина просто не нужен. В природе ангела много женственности, прозрачности. Никакого вызова церкви в моем балете нет. Я хотел воссоздать мистику, не средневековую церковную, а настоящую орфическую, участники которой часто теряют пол при посвящении, во всяком случае, о нем не задумываются» [5].

В балете «Creation 2010», инспирированном темой художественной рефлексии на «Откровение Иоанна Богослова», хореограф предупреждает, что его в первую очередь интересует сама идея «открытия сокрытого» в греческом слове «апокалипсис», («апокалипсис» по-гречески буквально «срывать покров») и центром творческих поисков в балете для него становится то, что скрывается в загадочной человеческой душе. Таким образом, он сам подтверждает идею обобщенно-философской трактовки религиозной темы.

В хореографической интерпретации «Страстей по Матфею» Ноймайера хореограф сам вышел на сцену в образе Христа, что, безусловно, само по себе в достаточной мере провокативно. Интерпретируя хореографическими средствами Евангелие, он основывается на пластике образов, создавая резонанс сложнейшей хореографической партитуры с христианской символикой, воплощенной в великой музыке И. С. Баха.

Одной из исследовательских задач, поставленных в этой статье, является анализ специфики воплощения христианской тематики в хореографических интерпретациях, исходя из мировоззренческих позиций хореографа. Как видно из приведенных выше примеров, каждый из художников выражает свое видение событий и образов, запечатленных в Евангелии по-своему: обобщенно-философское представление, опирающееся на глубокий культурный пласт, связанный с предшеству-

ющими трактовками, музыкальными первоисточниками о вечных человеческих вопросах веры, прослеживаются во всех случаях. Наряду с тем, трактовка христианской тематики в творчестве испанского хореографа Начо Дуато существенным образом отличается от Ноймайера и от Прельжокажа. В данной статье мы попытаемся доказать существенные отличия в видении аспектов веры, воплощенных средствами хореографии.

«Nunc Dimittis» — это одноактный балет, первый спектакль, созданный Начо Дуато на сцене Михайловского театра в 2011 году. Музыкальной основой для «Nunc Dimittis» послужила композиция для хора асарелла классика современности — композитора Арво Пярта. В центре творчества Пярта лежит сакральная идея, которая и определяет смысл музыки через акустическое благозвучие почти не свойственное современной музыке, ее необыкновенную эмоциональную мощь, обретаемую через чистоту и структурную ясность. В одном из своих интервью перед премьерой Начо Дуато подчеркнул, что именно музыка стала для него проводником мистически-религиозных идей: «Источником моего вдохновения стало произведение Арво Пярта «Nunc dimittis», и так как балет ставится на религиозную музыку, то и он сам становится мистическим, «сверхъестественным» [6]. Очевидно, что ясность и завораживающая духовная красота музыки, выраженная через соответствие музыкального содержания Слову, были основополагающими для выбора Дуато, однако есть и еще одно важное обстоятельство: возможно, что для хореографа именно музыка Пярта стала «ключом» к русской духовности. Следует также подчеркнуть, что в этом балете прослеживаются некоторые черты сочетания католических и православных традиций выраженных в музыке, которые вызывают прямые ассоциации с идеями, воплощенными в несостоявшемся балете «Литургия» (1914) Л. Мясина в дягилевской антрепризе.

На Западе Пярта нередко называют русским художником, и, несмотря на неточность определения, можно сказать, что музыка эстонского композитора запечатлела в себе обобщенно-метафорическую созерцательную природу, наследующую древнейшую традицию ассимиляции опыта западного и восточного христианства. В своем творчестве композитор отчуждает религиозный опыт от историко-культурного и конфессионального контекста и возводит его к архетипическим универсалиям.

В творческой концепции Пярта, помимо сакрально-созерцательного компонента, ясности структуры и прозрачности музыкального языка, Дуато также привлекает концепт тишины. Один из балетов хореографа, поставленный на музыку И. С. Баха носит название «Многогранность. Формы тишины и пустоты». Подобное название могло бы быть применимо к творчеству Пярта в целом. В нем звучит сакральная тишина, как символ вечного, целостного Абсолюта. Тишина — это недосказанность, безграничность и одновременно трансцендентность. Тишина в физическом (громкостно-динамическом контексте) — это лишь одна из ее граней; другая грань «многогранности тишины» — это пустота, но не как зияющая черная дыра, а как бесконечная наполненность Божественного сияния.

Художественный метод *tintinnabuli*, ставший основой творческого почерка А. Пярта представлен в его творчестве в модально-сериальном ракурсе. Этот метод не являет собой свод технических правил: он предстает в качестве духовно-философской

системы “пјл”. Этот метод композитор назвал «бегством в добровольную бедность», подразумевая аскетичное музыкальное письмо, где звучат лишь семь нот диатонической гаммы без хроматики. Композитор утверждал, что именно Григорианское пение научило его пониманию «космической тайны», скрытой в, казалось бы, простейшей комбинации из двух или трех нот. Основными методами работы со звукорядом становится поступенное движение: шаг за шагом (поступенно вверх или вниз) или же по звукам трезвучия в различных комбинациях. Таким образом, композитор стремится к тому, чтобы освободить музыку от разного рода исторических наслоений, двигаясь к первоначальным истокам. Музыкально-языковой аскетизм способствует прямому выражению сакрального слова. Внутренний резонанс звука и тишины в качестве символического выражения зримого и незримого, внешнего и внутреннего являются основными формами выражения в аскетизме *tintinnabuli*.

Т-голос — это нечто универсальное — Абсолют, в то время как М-голос — это потенциальная множественность и развитие. *Tintinnabuli* — стиль сформировался под явным влиянием музыкального канона Западного Средневековья. В его основе лежит идея числа, которое содержит это самое слово. Количество слогов в слове — это код этого слова, переводимый Пяртом в сферу музыкальной интонации: 2 слога превращаются в секунду, 3 — в терцию, 4 слога, представленные гаммообразным последованием тонов или скачком, образуют квартовый мотив. Подобная идея отвечает принципам модусной ритмики западного богослужебного обрядового пения.

Специфика двухголосия *tintinnabuli* опирается на два основных интонационных типа — трезвучное и гаммообразное. А. Пярт определяет эти интонационные типы с помощью понятий *М-голоса* и *Т-голоса*. М-голос понимается им как мелодический, гаммообразный голос, а Т-голос — как *tintinnabuli*-голос в собственном смысле, основанный именно на трезвучных конструкциях. Для Пярта именно идея двухголосия имеет мистический и метафизический смысл. Так, исследователь творчества Пярта П. Хиллиер пишет: «...в одной из наших дискуссий о природе *tintinnabuli* Пярт сообщил мне, что М-голос всегда обозначает субъективный мир, ежедневную эгоистическую жизнь греха и страдания, в то время как Т-голос — объективную сферу прощения. М-голос может странствовать, блуждать, но он всегда твердо контролируется Т-голосом. Это может быть уподоблено вечному дуализму тела и духа, земного и небесного; но эти два голоса являются, в действительности, одним голосом, отражающим двойственную сущность бытия» [7, с. 38]. Предельная надперсонализация, принципы бинарности статики и движения, тишины и звучания, многозначность и взаимообусловленность этих двух типов интонационности составляют основу творческой системы композитора, которая отвечает и идеям хореографа Дуато. Идея трезвучных структур *tintinnabuli*, создающих структурные основания Т-голоса, безусловно, определяется символикой троичности. Т-голос и М-голос, представляющие некую универсалию музыкального материала, способны вбирать в себя и иные значения, вписанные в исторический музыкальный контекст различных эпох.

Четкая мотивная организация в своей структурной очерченности и рациональности вызывает ассоциации с Веберновской серийной техникой, ее геометрической

симметрией на всех уровнях организации музыкальной организации. Серийные принципы, представленные у Нововенцев в остро-диссонантном ключе, в музыке Пярта оказываются универсальными, а структурное совершенство веберновской музыки — вписываемым в диатонический контекст, где структура, как и сам материал, становятся проводниками сакрального смысла.

Структурная четкость и прозрачность, несомненно, — один из ведущих факторов в хореографии Начо Дуато, присущий также и творчеству Пярта в целом. Это обстоятельство может служить еще одной из причин создания балета «Nunc Dimittis». Таким образом, становится очевидным, что отправной точкой создания балета стала музыка и общность понимания сакрального в творчестве Пярта и Дуато. Именно музыка, вдохновившая хореографа, в данном случае, и стала проводником в религиозно-мистическую сферу. Общность понимания красоты, духовности и аналогичная трактовка структурных принципов позволила объединить музыку Пярта и хореографию Дуато в рамках сценического жанра. «Зеркало в зеркале» — название одной из весьма популярных пьес Пярта, используемых также в качестве балетной музыки Ноймайером, Матсом Эком, могло бы стать метафорой ко всему творчеству Пярта и к отражениям идей Дуато в музыке Пярта. Эстонский композитор утверждает, что «истинный прогресс идет в направлении «глубины», «центра», «смысла», и, совершенно точно, имеет отпечаток необычайной простоты и абсолютной концентрации». Эта мысль находит свое выражение и у Дуато, для творчества которого ключевыми словами становятся простота, многогранность, глубина и смысл. Церковные обряды привлекли хореографа и при создании балета «Многогранность. Формы тишины и пустоты» на музыку Баха, в интервью он сказал, что «католическая служба в целом похожа на спектакль со своими церемониями, органной музыкой и хором. И даже движения священника, когда он благословляет прихожан, напоминают балетные» [8].

Вторым, не менее важным фактором для Дуато в создании балета «Nunc dimittis» становится религиозное содержание текста. В основе «Nunc Dimittis» — евангельский текст, который называют «Песней Симеона Богоприимца». В Синодальном переводе звучит он следующим образом: «Ныне отпускаешь 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» [2; 9; 29].

События, к которым относятся эти слова, описаны во 2-ой главе Евангелия от Луки. Дева Мария на сороковой день после рождения Иисуса (по исполнению очистительных дней) принесла Его в Иерусалимский Храм, чтобы по закону Моисея посвятить своего первенца Богу и чтобы принести благодарственную жертву. В Храме их встретил старец Симеон, которому было предсказано, что он не умрет, пока не увидит Мессию. Слова «Ныне отпускаешь...» он произносит, приняв на руки Богомладенца, поняв, что перед ним и есть обещанный Спаситель. Это — наполненная радостью молитва перед смертью. Симеон не страшится смерти; она вызывает у него ликование. Не потому, что он устал от своей слишком долгой жизни, а потому, что в лице Христа он встретил новую жизнь, и теперь его смерть становится ее ожиданием, ожиданием прихода Царства Небесного. В этом отношении

смерть Симеона Богоприимца как бы символически предвосхищает смерть Самого Иисуса Христа, благодаря которой человеческая смерть становится переходом в жизнь вечную, встречей с Богом.

Эти события, произошедшие в Иерусалимском Храме, символизируют собой встречу Ветхого и Нового Заветов. Ветхий Завет и всю его праведность олицетворяет собой Симеон. Иисус Христос — это Завет Новый. Церковный праздник, который напоминает об этих событиях, так и называется — Сретение (в переводе на русский — «встреча»). Поэтому, как богослужебный текст, Песнь Симеона звучит в конце Вечерни (в православной, католической и некоторых протестантских церквях), которая символически воплощает историю Ветхого Завета. Таким образом, молитва Симеона становится завершением этой истории. Кроме того, «Ныне отпускаешь...» является пророчеством («свет к просвещению язычников»), и славословием, и благодарением Богу. Наверное, поэтому она помещена в богослужении Православной церкви в конце Благодарственных молитв. Как благодарение, как долгожданная встреча с Богом (в Причастии), как надежда «жизни будущего века» [10].

«Nunc dimittis» Пярта, написанное на текст Песни Симеона, было создано для хора Собора Святой Марии в Эдинбурге. В нем переплетаются традиции трех основных христианских конфессий: православия, католицизма и протестантизма. Шотландская епископальная церковь, которой принадлежит Собор, относится к Англиканской церкви. Из этого следует, что «Nunc Dimittis» написано для протестантского богослужения. Вместе с тем, латинский текст, положенный в основу произведения, отсылает нас к традиции католической церкви, где латынь является языком богослужения (в отличие от протестантских церквей, которые перешли на языки национальные). Пение асарелла, в свою очередь, больше свойственно церкви православной: в католицизме и протестантизме, чаще всего, у хора есть инструментальное сопровождение. К тому же Пярт, сам, будучи православным, формально опираясь на западную музыкальную традицию, признает, что содержательный аспект его музыки, его мировоззренческая концепция по своей сути есть плод восточной церковной традиции, отражение его православных взглядов: «На страницах монографии П. Хиллиера А. Пярт признается, что Восток и Запад равно принимали участие в его становлении: «Своим образованием я целиком обязан западу, своим духовным состоянием — востоку» [9, с. 49].

Помимо «Nunc Dimittis» Пярта, музыкальной основой балета является колокольная партия, написанная Давидом Азагрой по заказу Начо Дуато. Очевидцы рассказывают, что, когда Начо Дуато увидел в театре колокола (которые использовались в основном для оперных постановок), он был очень удивлен и решил, что обязательно включит их в новый балет. Так появился колокольный звон в балете «Nunc Dimittis».

Композиционно балет «Nunc Dimittis» представляет собой чередование сольных партий и кордебалета, и, чем ближе к концу, тем интенсивнее становится их смена, придающая, тем самым, динамику и напряжение действию. Бинарный принцип *tintinnabuli* — М-голоса и Т-голоса выражен хореографическими средствами через создание аналогичных структур: дуэтным принципом и, в некоторых случаях, чередованием соло и кордебалета, который также поддерживает бинарный принцип.

Начальное соло главной героини (партию исполняет Екатерина Борченко) исполнено драматизма, телесного и жестового выражения страданий в неспешных, как сама музыка, напряженных движениях. С усилием героиня соединяет и разъединяет руки, с усилием дышит, так, будто боль пронзает все ее тело, словно хочет выразить нечто принципиально невыразимое. Соло имеет кольцевую композицию. Как только открывается занавес, мы видим танцовщицу, стоящую к нам спиной. С этого момента начинается танец. В конце соло, одновременно с окончанием музыкального фрагмента, она также разворачивается к нам спиной и легким неспешным шагом уходит в темноту. Под музыкальное сопровождение — органную вставку — происходит смена действий: героиня уходит со сцены, кордебалет готовится к своему выходу.

С началом следующей музыкальной части в танец вступают три пары танцовщиков. Трое юношей находятся по одну сторону сцены, три девушки — по другую. С обеих сторон сценического пространства навстречу другу стремительно движутся пары танцовщиков. Там, где заканчивается вокальная партия и звучит орган, движения постепенно истаивают, и *pas de deux* на этом заканчивается. С началом нового вокального фрагмента вступает следующая пара. Динамическое нарастание (*crescendo*) в музыке Пярта находит также свое отражение в хореографических средствах: помимо *pas de deux*, сценическое пространство наполняют и иные пары, поддерживая бинарный принцип *tintinnabuli* Пярта хореографической полифонией.

Вновь звучит вокальная музыка, и пары по очереди сходятся на середине сцены. Юноши поднимают партнерш, описывая в воздухе круг, опускают. Затем оба партнера расходятся. Одновременно со звучанием органа кордебалет завершает свой эпизод и медленно покидает сцену.

На сцене остается один танцовщик. Раздается звук колокола, который словно заставляет его остановиться. После пересечения пространства сцены танцовщик опускается на руки. Под следующие звуки колоколов появляется второй танцовщик, и *pas de deux* продолжается пока не прекращается колокольный звон. Затем колокольный звон раздается с новой силой, на сцене вновь появляется шесть пар. Так же быстро как появляются, пары исчезают.

С появлением вновь музыкального материала «*Nunc Dimittis*» Пярта вновь возникает *pas de trois* главной исполнительницы и двух танцовщиков, чей дуэт мы описали только что. В партии балерины отражаются жестовые и движенческие отголоски ее первого соло. В конце этого трио она опускается на пол, оказываясь на самом краю сцены спиной к зрителям.

Следующий эпизод с динамическим нарастанием решен аналогично предыдущему: кордебалет, сгруппированный по бинарному принципу, опять же отвечающему основным идеям *tintinnabuli*-стиля Пярта, после общего движения сходит в одну линию на краю сцены с тем, чтобы затем разойтись в разные стороны. Одна группа располагается лицом к зрителю, а другая — спиной, после чего танцовщики, открыв правую руку в сторону, медленно идут навстречу друг другу.

С началом новой музыкальной фразы вновь идет трио солистов. Оно как будто передает сомнения героини, которые возникают у нее уже перед последним самым решительным шагом. Возникает впечатление, что силы покидают ее, поскольку

партнеры подхватывают и поддерживают героиню. Финальный эпизод навеян образами смерти: героиня взмывает в воздух, продевая руки сквозь багровые полотна.

Пластика «Nunc Dimittis» отсылает нас к «Симфонии псалмов» Иржи Килиана, поставленной в 1978 году на одноименное произведение Игоря Стравинского. Уже самое начало «Симфонии псалмов» вызывает у нас ассоциации с балетом Начо Дуато. Восемь девушек медленно опускаются в пол, застывая в согбенных позах, напоминающих позы танцовщиц в первом выходе всех шести пар. Разница есть лишь в положении по отношению к зрителю (у Килиана танцовщицы развернуты спиной к зрителю, у Дуато — стоят боком) и руках (в «Симфонии псалмов» руки у девушек расставлены с завернутыми внутрь ладонями, в «Nunc Dimittis» руки собраны). В наклонах корпуса слышны отголоски первого соло главной героини «Nunc Dimittis». Есть здесь и сокращенные, но развернутые не вверх, а вниз ладони, и сокращенные стопы в движении чем-то напоминающем русский танец.

Оформление «Nunc Dimittis» довольно аскетично. Декораций, за исключением темно-красных полотен, на которых в финале поднимается главная исполнительница, на сцене нет. Пространство моделируется светом. Вначале перекрещивающиеся под потолком световые лучи словно бы создают силуэт аркад готического храма. Периодически сцена затемняется совсем или высвечиваются только отдельные участки. В последнем выходе кордебалета свет, льющийся сверху, словно с неба, заливает всю сцену, а затем, постепенно угасая, в финале освещает только главную героиню и ленты, на которых она поднимается.

«Nunc Dimittis» Начо Дуато является телесно-визуальным воплощением структурных и содержательных особенностей музыки Пярта. Основываясь на принципах предельной структурной ясности, бинарности, воплощенной в идее двухголосия *tinnabuli*, Дуато имитирует музыкальные структуры средствами хореографии.

«Nunc Dimittis» относится к типу бессюжетного балета, в котором со слов хореографа, нет каких-либо персонажей. Они, скорее, носят метафорический, образно-аллюзийный характер. Евангельский текст, на который написана музыка Пярта, хореограф передает, не излагая событий Новозаветной истории, а лишь используя символы.

Однако, несмотря на это, в спектакле присутствует четкая драматургия, главный герой, развитие образа. Прежде всего, опираясь на музыку, в ней черпая свое вдохновение, Начо Дуато создает некую притчу, которая лишена однозначной трактовки, подразумевает и вбирает в себя все аллюзии с ней связанные.

Финальное вознесение на красных полотнах солистки вызывает аналогии с образом Христа, представленным в женской ипостаси. Однако этот образ следует трактовать иначе. Симеон после молитвы, которая и составляет текст «Nunc Dimittis», обращается к Деве Марии с такими словами: «се, лежит Сей на падение и на восстание многих в Израиле и в предмет пререканий, — и Тебе Самой оружие пройдет душу» [9, гл. 2; 35], предрекая Ей, что Она, видя страдания Сына, как будто Сама переживет их. Таким образом, мы можем трактовать образ главной героини как образ Богоматери. Можно представить центральный образ и как образ Симеона, учитывая, что от его лица произносится молитва, звучащая в спектакле. Можно воспринимать это и как абстрактную аллегория, как некий архетип. Также

по-разному можно интерпретировать и образы юношей-солистов, и образы кордебалета. Начо Дуато уходит в данном случае от однозначной трактовки. Для него балет «Nunc Dimittis», прежде всего, — воплощение его восприятия музыки Арво Пярта, ее обобщенных смыслов, ее эмоций, ее духа. Красное полотно, фигурирующее в финале балета, можно трактовать и как огненное пламя, бывшее в средневековой символике символом религиозного пыла, который в иконическом изображении на лбу у апостолов означал сошествие Святого Духа. Семь языков пламени — семь даров Духа.

Основные цветовые точки в оформлении спектакля Начо Дуато — это два цвета: черный и красный. В христианстве красный символизирует кровь Христа, пролитую ради спасения людей; следовательно, — и его любовь к людям. Отношение к черному — преимущественно негативное (как к цвету зла, греха, а также — цвету смерти). В значениях черного цвета, так же как и у первобытных народов, сохранилась семантика «ритуальной смерти», то есть смерти для мира. По этой причине черный стал цветом монашества. Таким образом, цветовое решение способствует «прочитыванию» смыслов, заложенных хореографом в спектакле. «Nunc Dimittis» — это балет-молитва, причем, отходная молитва старца Симеона. Таким образом, можно говорить о том, что основными символами спектакля становятся вера и смерть.

Подводя итоги, можно еще раз сопоставить балет «Nunc Dimittis» с балетами, основу которых также составляют евангельские сюжеты. Существенным очевидным отличием балета Дуато, отделяющим его хореографическое решение от Ноймайера и Прельжокажа, является то, что Дуато совсем не стремится к отражению какой-либо истории или даже какого-либо евангельского образа. Его искусство глубоко символично и исполнено духовной глубины. Таким образом, можно сказать, что «Nunc Dimittis» — это особый жанр — балет-молитва, в котором хореографический язык следует параллельно музыкальному языку, воплощающему Слово через особый tintinabuli метод Арво Пярта.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами: материалы к биографии. 1913–1922. М.: Композитор, 2000. 800 с.
2. *Мясин Л. Ф.* Моя жизнь в балете / пер. с англ. предисл. Е. Я. Суриц. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1997. 364 с.
3. *Ноймайер Дж.* Интервью «Джон Ноймайер рассказал о духовности, танце и Шнитке» / «Известия» от 11 марта 2014 [Электронный ресурс] // URL: <https://iz.ru/news/567269> (дата обращения: 10.09.2017).
4. *Мак И.* «Апокалипсис в Большом». «Известия» от 14 сентября 2010 [Электронный ресурс] // URL: <https://iz.ru/news/567269> (дата обращения: 10.09.2017).
5. *Беляева Е.* Анжелен Прельжокаж: «Хотите смотреть про это? Ну и смотрите» (интервью). «Газета», 28.08.2003 [Электронный ресурс] // URL: <https://gzt.ru/rub.gzt?gubric=reviu&id=3705000000006180> (дата обращения 10.09.2017).
6. *Дуато Н.* Интервью. В Михайловском театре покажут премьеру балета Начо Дуато «Nunc Dimittis» / Санкт-Петербург.ру. 15 Марта 2011 [Электронный ресурс] // URL: <https://saint-petersburg.ru/m/culture/old/301005/3705000000006180> (дата обращения: 10.09.2017).

7. Кузнецова М. В. Медленная музыка отечественного постмодерна. М: Маска, 2012. 270 с.
8. Бах танцует балет под собственную музыку / НТВ 21.03.2012. 18:30 [Электронный ресурс] // URL <http://www.ntv.ru/novosti/281126/> (дата обращения: 10.09.2017).
9. *Евангелие от Луки*. Гл. 2 [Электронный ресурс] // URL: <https://www.bible-center.ru/ru/bibletext/lu/2> (дата обращения: 10.09.2017).
10. Hillier P. Arvo Pärt. New York: Oxford University Press, 2002. 219 p.
11. Токун Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: стиль и техника: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2010.
12. Козлова К. А. Петербургский испанец Начо Дуато // Вестник Академии рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 27. С. 89–96.

REFERENCES

1. *Stravinskij I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami: materialy k biografii. 1913–1922.* М.: Kompozitor, 2000. 800 s.
2. *Myasin L. F. Moya zhizn' v baletе / per. s angl. predisl. E.YA. Surits.* М.: Artist. Rezhissyor. Teatr, 1997. 364 с.
3. *Nojmajer Dzh.* Interv'yu «Dzhon Nojmajer rasskazal o duhovnosti, tantse i SHnitke» / «Izvestiya» ot 11 marta 2014 [Elektronnyj resurs] // URL: <https://iz.ru/news/567269> (data obrashheniya: 10.09.2017).
4. *Mak I.* «Apokalipsis v Bol'shom». «Izvestiya» ot 14 sentyabrya 2010 [Elektronnyj resurs] // URL: <https://iz.ru/news/567269> (data obrashheniya: 10.09.2017).
5. *Belyaeva E.* Anzhelen Prel'zhokazh: «Hotite smotret' pro eto? Nu i smotrite» (interv'yu). «Gazeta», 28.08.2003 [Elektronnyj resurs] // URL: <https://gzt.ru/rub.gzt?rubric=reviu&id=37050000000006180> (data obrashheniya 10.09.2017).
6. *Duato N.* Interv'yu. V Mihajlovskom teatre pokazhut prem'ерu baleta Nacho Duato «Nunc Dimittis» / Sankt-Peterburg.ru. 15 Marta 2011 [Elektronnyj resurs] // URL: <https://saint-petersburg.ru/m/culture/old/301005/37050000000006180> (data obrashheniya: 10.09.2017).
7. *Kuznetsova M. V. Medlennaya muzyka otechestvennogo postmoderna.* М: Маска, 2012. 270 с.
8. Bah tantsuet balet pod sobstvennyuyu muzyku / NTV 21.03.2012. 18:30 [Elektronnyj resurs] // URL <http://www.ntv.ru/novosti/281126/> (data obrashheniya: 10.09.2017).
9. *Evangelie ot Luki*. Gl. 2 [Elektronnyj resurs] // URL: <https://www.bible-center.ru/ru/bibletext/lu/2> (data obrashheniya: 10.09.2017).
10. Hillier P. Arvo Pärt. New York: Oxford University Press, 2002. 219 p.
11. *Tokun E. A. Arvo Pyart. Tintinnabuli: stil' i tekhnika: avtoref. diss. ...kand. iskusstvovedeniya.* М., 2010.
12. *Kozlova K. A. Peterburgskij ispanets Nacho Duato* // Vestnik Akademii rus. baleta im. A.YA. Vaganovoj. 2012. № 27. S. 89–96.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. В. Аргамасова — argamakova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia V. Argamakova — argamakova@yandex.ru