

УДК 792.8

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДУХОВНО-МЕДИТАТИВНОЙ СОЗЕРЦАТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКИ АРВО ПЯРТА

*Н. В. Аргамакова*¹

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

В статье представлены результаты анализа хореографических постановок на музыку Арво Пярта с точки зрения отражения в них духовно-медитативной созерцательности, свойственной творчеству композитора. Автором рассмотрено понятие духовности в понимании самого Пярта, выявлена специфика воплощения духовности в композиторской концепции. Особое внимание уделено проблеме взаимосвязи музыки и сакрального слова в творчестве Пярта. Проведены параллели между музыкой минимализма и музыкой *tintinnabuli*, сделан вывод о существенных различиях между ними. Выявлены основные произведения композитора, которые чаще всего используются хореографами («*Spiegel im Spiegel*», «*Fratres*», «*Cantus*», «*Fur Alina*»). Дан краткий анализ основных постановок на музыку Пярта: «Отелло» и «Дузе» Джона Ноймайера, «Отелло» Марины Кеслер, «Местонахождение неизвестно» Иржи Килиана, «Милосердный» Кристофера Уилдона, «Дым» Матс Эка и др. Выделены основные особенности музыки Пярта, объясняющие ее привлекательность для хореографических интерпретаций, а именно: гармоничное единство временного и пространственного факторов; духовная созерцательность; структурированность и математическая ясность; репетитивность и паттерн как возможность структурирования хореографии. Сделан вывод о том, что именно духовные основания музыки Пярта, а также его числовое понимание гармонии и структурная ясность стали определяющими для сценической судьбы его сочинений, которые изначально сценическими не являлись.

Ключевые слова: Арво Пярт, хореографическое искусство, балет, духовно-медитативное начало, Джон Ноймайер, Иржи Килиан, Раду Поклитару, Уве Шольц, Матс Эк, Начо Дуато, хореографические интерпретации

ARVO PÄRT'S MUSIC: SPIRITUAL CHARACTERISTICS
AND THEIR CHOREOGRAPHIC INTERPRETATIONSNatalia V. Argamakova ¹¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg 191023, Russian Federation.

The purpose of this article was to analyze choreographic performances for the music of Arvo Pärt from the point of view of reflecting in them the spiritual meditative contemplation characteristic of the composer's work. First of all, the concept of spirituality in the understanding of Pärt itself was considered, as well as the specificity of its embodiment in the composer concept. Particular attention is paid to the problem of the interrelation between music and the sacral word in the work of Pärt. The article draws parallels between the music of minimalism and the music of tintinnabuli, however, it is concluded that there are significant differences between them. The main compositions of the composer, which are most often used by choreographers: "Spiegel im Spiegel", "Fratres", "Cantus", "Für Alina", are revealed. A brief analysis of the main productions for Pärt's music is given: Othello and Duse by John Neumeier, Marina Kesler's Othello, Jiří Kilian's "Location unknown", Christopher Wildon's "Merciful", Mats Eka's "Smoke" and others. Pärt, who explain its attractiveness for choreographic interpretations: a harmonious unity of temporal and spatial factors; spiritual contemplation; structuredness and mathematical clarity; Rehearsal and pattern as an opportunity to structure choreography. Summing up, the author concludes that it was the spiritual foundations of Pärt's music, as well as his numerical understanding of harmony and structural clarity that became decisive for the scenic fate of his compositions, which were not originally stage scenes.

Keywords: Arvo Pärt, choreographic art, ballet, spiritual-meditative beginning, John Neumeier, Jiri Kilian, Radu Poklitaru, Uwe Scholz, Mats Ek, Nacho Duato, choreographic interpretations

Основой художественной парадигмы эстонского композитора Арво Пярта является итрововертированная духовно-медитативная созерцательность. Под духовностью А. Пярт подразумевает не что-то мистическое, а нечто вполне конкретное: «Есть разные позиции: можно иметь негативный образ мышления, а можно все видеть в положительном свете. Старая музыка и старое изобразительное искусство учат нас смотреть на вещи со второй положительной точки зрения. Так написаны, например, картины Фра Анжелико с изображением Страшного суда: конечно в них фигурирует и ад, но даже он каким-то образом несет в себе покров святости, и при этом, преисподняя там – это всего лишь "немножко больше краски"» [1, с. 180].

С 1972 года Арво Пярт начинает исповедовать *православие*. И с этого момен-

та в его творчестве начинается новый период, связанный с философско-богословской православной традицией. После «периода молчания» (с 1970 по 1976 годы) обнаруживается ориентация на архетипические звуковые модели, которые становятся чертами авторского стиля *tintinnabuli*¹. М. Катунян утверждает, что «воссоздание в современной композиции структурных принципов далеких эпох интертекстуально, а значит — мифологично» [1, с. 179]. Именно к этому и стремится в своей концепции *tintinnabuli* А. Пярт, определяя эти явления как элементы структурной мифологии, рожденные в союзе авангардного структурализма и культурологической модальности. В своем творческом подходе А. Пярт проявляет себя двояко: он обращается к ритуальности и одновременно применяет структурный метод авангардной музыки. Эти два принципиально различных творческих подхода в творчестве А. Пярта постоянно резонируют друг с другом.

В. Мартынов в своем известном труде «Конец времени композиторов» противопоставляет традиционного человека – ритуальному: «традиционный человек рассматривает процесс музицирования как ритуал или как некий акт, приближающийся к ритуалу и носящий ритуальный характер, в то время как человек, исторически ориентированный, рассматривает процесс музицирования как революцию или, по крайней мере, как акт, ориентированный на революцию и носящий революционный характер. С точки зрения стратегии ритуала смысл процесса музицирования заключается в воспроизведении или повторении некоей архетипической модели» [2, с. 6]. Именно по такому пути идет А. Пярт, соединяя в своей концепции ритуальность с революционными элементами. Это соединение несоединимого образует особый смысловой центр его творческой позиции, который и становится предметом пристального внимания хореографов.

Безусловно, что доминанта творчества Пярта — это его духовная философия, проявляющая себя в особой музыкальной ритуальности. Ритуальность проступает в использовании канонического слова, в его обращении к церковным жанрам, которые обладают устойчивой историко-культурной семантикой и интегрированы в пространственно-акустические аспекты. Основной композиционной моделью становится молитва, построенная на статике и просветлении. «Путеводной звездой» в творчестве Пярта становится первая строка Евангелия от Иоанна: **«В начале было Слово»**. Общение с Богом происходит через слово, и композитор пишет множество сочинений со словом и находит эквивалент слову Божьему в инструментальной музыке. Произведения Пярта строятся на произнесенном слове, выполняющем роль канона. Композитор сравнивает ноты в своей музыке с «ключевыми словами», говоря об этом в одном из своих интервью [3, с. 13]. В авторской концепции Пярта преобразуется количество слогов текста

¹ В переводе с итальянского – «Колокольчики».

в интервалы: так один слог образует унисон, три — терцию, пять — квинту и т. д.

Инструментальная музыка Пярта — это беспрестанная «безмолвная молитва»: немое, несказанное, но неизменно обращенное к Господу, Слово. В интервью он неоднократно говорит о том, что всегда опирался на тексты, которые были ему особенно близки и преисполнены для него экзистенциального значения: «Это то, что уходит корнями очень глубоко и в то же время поднимает меня выше. Речь идет, по сути, о том качестве или субстанции, которая питала мир на протяжении веков. Если взять период в две тысячи лет, мы увидим, что человек мало изменился, и поэтому я придерживаюсь мнения, что священные тексты всегда очень актуальны. С этой точки зрения нет большой разницы между вчера, сегодня и завтра, ибо есть истины, которые не утрачивают своей силы. Человек чувствует сегодня так же, как и когда-то, и имеет такую же потребность избавляться от заблуждений. Эти тексты существуют независимо от нас, и они ждут нас: каждый человек приходит к ним в свое время. Эта встреча происходит тогда, когда эти тексты воспринимаются уже не как литература или произведения искусства, а как точка отсчета или ориентир» [4, с. 82]. Эти слова в равной степени относятся как к музыке с текстом, так и к инструментальной музыке. Слово и звук в его творчестве образуют нечто наподобие герменевтического круга, в котором они находятся в тесной взаимозависимости друг от друга.

В музыке поставангарда советского периода 1970–1980-х годов религиозность, стремление к «сакральной простоте» повторяющихся оstinатных фигур, в противовес усложненности и изощренности прежних авангардных звуковых средств, становится характерным, и не только для творчества Пярта, но также и для В. Мартынова («Листок из альбома», 1976) и В. Сильвестрова («Тихие песни», 1974). Установка авангарда на амбициозность исключительной авторской манеры письма, предельно усложненной и трудно доступной пониманию, сменяется в их творчестве стремлением к простоте и гармонии, обращенным к слушательскому восприятию. Повторность, ассоциирующаяся с медитативными молитвенными состояниями, — общая черта творчества этих композиторов, переосмысливших основы сакральной простоты средневековой полифонии и православного строчного пения.

У истоков творчества Пярта стоит контрапункт ренессансной полифонии Палестрины, школы Нотр-Дам, Гийома де Машо и Ars nova, нидерландских полифонистов Окегема, Обрехта и Жоскена Дюпре. Модальность, предельная гармоническая простота связываются с сакральным культом числа, которое напоминает об изысках авангардного сериализма. Пярт своеобразно интерпретирует пневмоническую интонацию западного архаичного богослужебного пения. Основным источником репетитивности, также применяемой в качестве метода композиции А. Пяртом, становится повторяющийся паттерн. Именно это понятие обычно звучит в связи с репетитивностью минимализма. Стоит

также подчеркнуть, что творчество Пярта едва ли стоит напрямую связывать с концепцией минимализма. Общие черты (религиозная созерцательность, ритуальность), присущие вышеперечисленным авторам, являются своего рода эмблемой эпохи. Постмодернистская идея «несамотождественности» текста Пярту чужда. Трактовка Мира как бесконечного и безграничного текста, обращенного к Богу, составляет суть его авторской концепции.

Всеобщий духовный кризис породил стремление к красоте и гармонии. Перенасыщение диссонансами, характерное для музыки предыдущей авангардной эпохи, актуализировало простые и гармоничные звучания, которые в целом стали характерными чертами музыки минимализма и вектором развития «новой простоты». Для Мартынова идея повторяемости простых структур заложена в принципах резонанса и гармонии: «синергия и космическая корреляция отличаются друг от друга только предметом корреляции, и если в космической корреляции осуществляется корреляция человека с космосом, то синергия представляет собой корреляцию человека с Богом. Однако все это будет в принципе неверно потому, что и корреляция, и резонанс, и гармония представляют собой понятия, характеризующие, прежде всего, некие внеличные соотношения, в то время как под синергией подразумевается взаимоотношение и сотрудничество двух личностей, Божественной и человеческой, а это значит, что речь должна идти уже не о гармонии, резонансе или корреляции, но о любви. Собственно говоря, и гармония, и резонанс, и корреляция есть лишь затихающие отголоски или отдаленные образы любви, напечатлевающиеся в разного рода безличных субстанциях. Здесь уместно напомнить о том, что закон всемирного тяготения, открытый Ньютоном, представляет собой тоже лишь слабое воспоминание о великой герметической идее всеобщей симпатии» [2, с. 46]. Звуковая философия Пярта созвучна идеям Мартынова: осью музыкальной концепции последнего также являются резонанс, корреляция мелодических голосов и гармония, запечатленные в идее *tintinnabuli*-стиля.

Минимализм, к которому по большей части исследователи причисляют музыку Пярта, способствует объединению новых композиторских идей и архаики. Медушевский пишет, что по сути своей «минимализм двулик. Его корни — в традиции и в антитрадиции: в молитве и заклинании. В молитве кающийся человек жаждет очищения, преображения, богоуподобления, дабы сподобиться теснейшей жизни с Богом. В заклинании — хочет не меняться, а менять все вокруг...» [5, с. 109]. Таким образом, и в репетитивности музыки Пярта, и в минимализме эти два фактора — молитва и заклинание — представлены в повторяющихся звуковых формулах-паттернах. Опора на трезвучие, простейший звуковой паттерн, также имеет место (как в музыке американского минимализма) и составляет основу *tintinnabuli*-стиля А. Пярта. Отказ от классической парадигмы логики построения композиции (*i-m-t*), от событийности как таковой, создавал

в минимализме эффект новизны, так как в целом был созвучен антинарративной идее новой музыки. Для Пярта антисобытийность — это процесс постоянного взаимодействия с Богом через символический язык, заключенный в его методе *tintinnabuli*. «Да» и «нет» — отрицание / отказ от предшествующей парадигмы в концепции минимализма и поворот к истокам в творчестве Пярта носят характер, скорее, двойного отрицания, которое дает положительный ответ на духовные запросы современности. Философская основа минимализма — Ничто и Нечто, провозглашенные Джоном Кейджем в его «Лекции о Ничто» 1949 года. Обнуление культуры, деперсонафикация автора, уход от «всевластия Эго» в сторону самоустранения и пустоты был у Кейджа и американских минималистов обусловлен ценностями Дзен-буддистской культуры и интересом к ритуалам восточных культур. Традиционная музыка Востока, действительно, подает своеобразный пример интровертного мышления. Западная медитативность обладает схожими чертами и в тоже самое время имеет существенные отличия. Общая черта — это духовная концентрация, повторяемость структур. Отличия — линейность восточного мышления и гармоническая вертикализированность западного. Вместе с тем, музыкальные феномены, принадлежащие к различным историко-культурным пластам, сегодня объединены в новой музыке через аналогичные технические примы и решения: репетитивность и мышление элементарными структурами — паттернами. Созерцательная статика, характерная для древнекитайской, индийской философии, а также для философской мудрости Юго-Восточной Азии и Африки, чрезвычайно привлекательная для американских минималистов, была созвучна в той или иной степени религиозной созерцательности А. Пярта. Духовные искания эпохи, нашедшие свое отражение в музыке минимализма и у Пярта, таким образом, направлены в различные области, но при этом, сходятся в единстве методов воплощения.

Анализируя хореографические спектакли последнего десятилетия, можно прийти к выводу, что музыка Пярта весьма привлекательна для хореографов. Список композиций, которые фигурируют в качестве музыкальной основы балета, удивляет своим постоянством: «*Spiegel im Spiegel*» («Зеркало в Зеркале»), «*Fratres*» («Братство»), «*Cantus*» («Кантус»), «*Fur Alina*» («Для Алины»). Концерт «*Tabula rasa*», представляющий более сложный с точки зрения стиля музыкальный образец с использованием препарированного фортепиано, в хореографических воплощениях встречается реже. Хоровое сочинение «*Nunc Dimittis*» («Ныне отпускаеши...») присутствует лишь в творческой интерпретации Начо Дуато. Это вполне объяснимо тем, что первая композиция («*Tabula rasa*») наиболее сложна с точки зрения стиля, а вторая («*Nunc Dimittis*») не обладает смысловой универсальностью. Приведем далее таблицу с интерпретациями музыки Арво Пярта в различных балетах:

Таблица

Хореограф	Название балета	Музыкальные композиции А. Пярта
Джон Ноймайер	«Отелло»	«Spiegel im Spiegel», «Tabula rasa»
Марина Кеслер	«Отелло»	«Зеркало в зеркале», «Третья симфония», «Sarah was 90 years...» («Саре было 90 лет...»), «Arbos» («Арбос»), «Fratres», «Fur Alina»
Джон Ноймайер	«Дузе»	«Fratres», «Cantus»
Иржи Килиан	«Местонахождение неизвестно»	«Cantus», «Perpetuum mobile» («Перпетум мобиле»)
Уве Шольц	«Большая месса»	«Cantus»
Йохан Ингер	«Прогулка сумасшедшего»	«Fur Alina»
Кристофер Уилдон	«Милосердные»	«Третья симфония», «После дождя», «Литургия»
Начо Дуато	«Nunc Dimittis»	«Nunc Dimittis», «Agnus Dei» («Агнус деи»), «Littlemore Tractus» («Литтлмо Трактус»)
Матс Эк	«Дым»	«Fur Alina», «Sarah was 90 years...», «Spiegel im Spiegel»
Радуга Поклитару	«Палата № 6»	«Сумма» («Summa»), «Fratres» «Spiegel im Spiegel»
Эмиль Фаски	«Simple things» («Простые вещи»)	«Spiegel im Spiegel»
Лин Хвай Мин	«Сон в бамбуковой роще»	«Fratres» для скрипки и ф-но, «Fratres» для 12 виолончелей, «Darf ich...» («Можно мне...»), «Cantus», «Tabula rasa»

«Отелло» Джона Ноймайера

В балете Джона Ноймайера «Отелло» интерес хореографа сосредоточен на построении крупной формы полномасштабного балета, в котором соединяются сюжетно-повествовательная линия с философско-символической обобщенностью: сиюминутное и вечное. Сюжетная линия развивается параллельно в различных временных измерениях. Для Ноймайера, как и для Шекспира, европейско-христианская культура двулика: идея единения в ней трансформировалась в уничтожение отдельных народов. Для выражения своих идей хореограф использует различный пластический материал, отражающий в полной мере весь арсенал выразительных средств, доступных сегодня современной хореографии. Разительно яркие образные контрасты балета создают многоликую

полифонию жизни: торжество человеческого духа и проявление самых низменных качеств человеческой природы. Шекспировский сюжет «прорастает» в события XX века. Образ Яго воплощает патологию ненависти, «растاپтывающей» чужую жизнь. Эти два полюса человеческой природы: духовно-медитативное начало и человеконенавистническая, злобная, темная сторона души отражены в музыке, в которой, в данном случае, противопоставляются бесконфликтная, исполненная чистой красоты музыка А. Пярта и плюралистичная, остроконфликтная, паравременная музыка «Concerto grosso № 1» Альфреда Шнитке (словно воплощающая в себе основной трагизм Ноймайеровской интерпретации сюжета «Отелло» Шекспира). Мирному строю христианской жизни в балете противопоставляются агрессивность и воинственность. В противовес этому, медитативность, присущая музыке Пярта в целом, архаика, ладовая модальность, подчеркивающая изначальное звуковое единство стиля tintinnabuli, полностью соответствовали устремлениям хореографа. В «Отелло» хореограф обращается к двум наиболее известным произведениям Пярта — «Spiegel im Spiegel» (1978) и «Tabula rasa» (1977). Через гармоническую ясность, чистоту стиля и структурную четкость музыки Пярта Ноймайер провозглашает идеалы вечной любви в дуэте Дездемоны и Отелло. Утонченно-поэтичен, возвышен дуэт на музыку «Spiegel im Spiegel» Пярта.

«Отелло» Марины Кеслер

Идея молодого хореографа Марины Кеслер, также обратившейся к шекспировскому сюжету при создании балета, аналогична ноймайеровской. В одном из интервью она сказала: «Я не собиралась обращаться к Шекспиру. Этот автор — для более зрелых хореографов, как я считаю. К тому же, я очень бережно отношусь к произведениям мировой литературы. Но по мере прослушивания музыки Арво Пярта, меня посещало все больше и больше контрастных и ярких образов — начиная с божественных воспарений и заканчивая падениями в бездну, когда становятся явными самые худшие стороны человеческой натуры» [6]. Подчеркивая контрастность музыки Пярта, которая совершенно не присуща «Spiegel im Spiegel», также фигурировавшему в качестве музыкальной основы в Дуэте Отелло и Дездемоны у Кеслер, хореограф утверждает, что именно полярность духовных воспарений и грехопадений в бездну поразила ее в музыке Пярта. Избрав в качестве музыкального материала монтаж из восьми произведений различных времен, отражавших творческую эволюцию композитора, хореограф стремилась подчеркнуть эту полярность хореографическими средствами. Язык балета представляет собой необычный сплав неоклассических и современных хореографических решений.

Джон Ноймайер. «Дузе»

Балет Джона Ноймайера «Дузе» посвящен актрисе Элеоноре Дузе (1858–1924). Он повествует о ее творческом пути, а также о взаимоотношениях актрисы с выдающимися людьми того времени, например, с писателем Габриеле д'Аннунцио, Айседорой Дункан и Сарой Бернар. Балет — это своего рода «Spiegel im Spiegel», квази отражение фильма Андрея Тарковского «Зеркало». Это — осмысление жизни актрисой и воспоминания, которым она придает форму художественного произведения. В воспоминаниях о событиях осознанно нарушается хронология: они резонируют друг с другом, взаимно проясняясь в метафорическом взаимодействии. Роли проецируются на личные драмы героини, «прорастая» в персонажи. Жанровое определение балета Ноймайера — «хореографические фантазии на тему Элеоноры Дузе». История начинается в кинотеатре, где актриса смотрит единственный фильм («Пепел»), в котором она снялась в возрасте пятидесяти восьми лет. Второй акт спектакля — «В ином мире» — выстроен на музыке «Fratres» (1980 и 1991) и «Cantus», посвященной памяти Бенджамина Бриттена. Название второго акта говорит само за себя: музыка Пярта — воплощение духовно-бестелесного.

Иржи Килиан. «Местонахождение неизвестно»

В балете «Местонахождение неизвестно», поставленном в 1994 году, была использована музыка пяти композиторов: А. Веберна, А. Пярта, М. де Роо, С. Райха и Ч. Айвза. «В моей работе, — говорил хореограф в одном из интервью, — всегда существует особое пространство — «местонахождение» нашего существования. Так, танцы австралийских аборигенов или ритмы, ритуалы, маски африканцев — отражение старых цивилизаций. Артефакты, материалы, традиции говорят сами за себя, показывают путь в живое прошлое. Нужно отправиться в этот мир, с тем, чтобы попытаться прочесть противоречивые сообщения сознательного и бессознательного, видимое и скрытое, чтобы раскрыть различные культурные слои. «Местонахождение неизвестно» происходит из любопытства, которое открывает проблески обширных напластований культуры» [7]. Подлинность и архаика привлекают Килиана и в музыке Пярта. Его интересует поиск человеческих оснований мира «бессознательного». Балет в 4-х частях определяет своего рода «маршрут» движения человека от борьбы с инстинктами к союзу с ними как основе выживания.

Уве Шольц. «Большая месса»

Это масштабная хореографическая композиция с участием пятидесяти артистов.

Несмотря на длительность (более двух часов без антракта) спектакль смотрится зрителем «на одном дыхании». Пластика выстраивается в неоклассической манере, напоминающей хореографический рисунок Дж. Баланчина и, отчасти, М. Бежара. В этом произведении хореограф мастерски построил свой балет на идее духовности, которая ищет контакта с иными измерениями. Великая месса — поистине впечатляющий реквием, хореографическое откровение, реализованное одной из лучших балетных компаний мира. Музыка В. А. Моцарта и григорианские хоралы, совмещаются с музыкой современных композиторов — Д. Куртага, Т. Яна и А. Пята. При этом музыка Арво Пярта, скорее, оказывается в своем нетрадиционном качестве, воплощая противоречивые идеи. *Используемое Уве Шольцем сочинение Пярта «Credo» (1968)* — образец переломного периода, в котором композитор соединяет две противоречивые идеи: современные авангардные техники и цитаты из Баха. После премьеры «Credo» Пярт на некоторое время приостановил композиторскую работу, так как погрузился в глубокий творческий кризис. В поисках собственного стиля он изучил *cantus planus*, изоритмию, ренессансный фобурдон и франко-фламандскую полифонию, которые, в конечном счете, помогли ему выйти из творческого кризиса и стали новой точкой роста.

Йохан Ингер. «Прогулка сумасшедшего»

Йохан Ингер создал балет для Нидерландского театра танца (Nederlands Dans Theater) в 2001 году. Он был очарован старой черно-белой телевизионной записью «Болеро» в исполнении оркестра Лос-Анджелесской филармонии под руководством Зубином Мета. «Безумие — это высшее благословение», — утверждает Йохан Ингер [8]. Хореографическое осмысление знаменитого «Болеро» изобретательно обыгрывает минималистичность сценографического решения: длинная деревянная стена подобна мнимому барьеру человеческих взаимоотношений. Он делит пространство на ряд комнат, создавая эффект своеобразной резонансной коробки, в которой происходит действие. Драматургия спектакля подобна замыкающемуся кругу: как в начале, так и в конце персонаж входит в это пространство комнаты. «Walking mad» («Прогулка сумасшедшего») основывается на музыке Болеро, а фортепианно медитативное сочинение Арво Пярта «Fur Alina», скорее, дополняет музыкальный образ, чем доминирует.

Кристофер Уилдон. «Милосердный»

Хореографа Кристофера Уилдона на создание одноактного балета «Misericordes» («Милосердный» / «Сострадающий»), по его собственному

признанию, вдохновила именно музыка Пярта. Она породила в воображении Уилдона вполне определенные образы. Изначально хореограф был намерен поставить балет на сюжет «Гамлета», сделав музыкальной основой «Третью симфонию» Арво Пярта, но в конечном счете он отказался от сюжетности в пользу абстракции. Хореографической основой стали четыре пары солистов, включая балерин, которые присутствуют на сцене абсолютно самостоятельно.

Матс Эк. «Дым»

В балете Матса Эка «Дым» хореограф обратился к музыке из трех различных сочинений А. Пярта: известнейшей фортепианной пьесы «Fug Alina», композиции для трех вокалистов, ударных и органа «Sarah was 90 years...» (1977/1990), а также к наиболее часто интерпретируемой хореографами пьесе «Зеркало в зеркале». Три раздела балета освещают различные аспекты взаимоотношений мужчины и женщины: первый раздел — это слияние и тесная взаимосвязь, второй — подчеркивает сложность (разногласия и противоречивость) взаимоотношений полов. Третья часть — сольный эпизод, исполненный Сильвией Гиллем. В последней вольной части хореограф перенимает идею «зеркала в зеркале» А. Пярта: на протяжении этого соло возникают моменты, когда Гиллем делает вид, что смотрит в зеркало на свое отражение. В реальности же зеркало — это черный квадрат. Замедленность движений — *quasi slow motion* — подчеркивает момент самопознания.

Начо Дуато. «Nunc Dimittis»

Музыкальной основой для «Nunc Dimittis» стала композиция для хора *a'capella* А. Пярта. В одном из своих интервью перед премьерой Начо Дуато подчеркнул, что именно музыка стала для него проводником мистически-религиозных идей, утверждая, что если «балет ставится на религиозную музыку, то и он сам становится мистическим, «сверхъестественным» [9]. Завораживающая духовная красота музыки А. Пярта, которая проступает через созданную композитором особую систему соответствий Слова музыкальному содержанию, определила выбор музыки хореографа. Вместе с тем, возможно, что для хореографа именно музыка Пярта стала «ключом» к пониманию русской духовности.

Раду Поклитару. «Палата № 6»

Одноактный балет «Палата № 6» был создан на музыку Арво Пярта и Петера Васкса. Премьера состоялась 20 мая 2005 в Государственном академическом Большом театре России, вторая версия балета была поставлена «Киев модерн-

балетом». Хореограф стремился создать современную проекцию чеховского рассказа, изобразить современное общество, в котором у каждого индивидуума существует своя Палата N 6 — атмосфера одиночества, загнанности в клетку. «Fratres», «Summa», «Spiegel im Spiegel» А. Пярта становятся музыкальным отражением бессмертных чеховских идей. Психологическая драма, питающаяся традициями русской литературы (произведениями Гоголя и Салтыкова-Щедрина), предстает как авторское прочтение известной истории. Три раздела балета строятся на трех различных вышеперечисленных композициях А. Пярта. Первоначальное появление героя на сцене происходит в тишине: пациент выходит на темную сцену, и лишь потом включается музыка «Fratres» Пярта.

Эмиль Фаски. «Простые вещи»

В балете хореографа Эмиля Фаски главной героиней является Жанна д'Арк. Спектакль создается одной балериной и семью танцовщиками. Жанна д'Арк у Фаски — сложная сильная личность: вождь и одновременно пленница, обладающая сложнейшим внутренним миром. Музыка «Spiegel im Spiegel» Пярта символизирует свет истины и ее сияние Верой.

Лин Хвай Мин. «Сон в бамбуковой роще»

Бамбук, давший хореографу название балета, — символ чистоты и изящества. Хореограф в этой постановке предстает как знаток искусства пекинской оперы и современного балета, объединяет приемы танца модерн с движениями из кунг-фу. Музыкальную основу составляют импровизации китайской флейтистки и композиции А. Пярта «Fratres» для скрипки и фортепиано, «Fratres» для 12 виолончелей, «Darf ich...», «Tabula rasa» и «Cantus».

Перечисленные в статье хореографические постановки на музыку Пярта, данные в кратком обзоре и приведенные в таблице, не являются единственными: указаны лишь наиболее известные. Наряду с тем, необходимо также упомянуть музыкально-театральное воплощение музыки А. Пярта, которое не относится к хореографическому спектаклю напрямую, а, скорее, являет собой пример синтетического пластического театра: это известный спектакль режиссера Роберта Уилсона «Страсти по Адаму». Режиссер говорил, что постановка «Страстей по Адаму» стала для него вызовом [10], так как музыку нужно слушать с закрытыми глазами: «Я решил создать нечто такое, чтобы глядя на сцену, музыку можно было услышать еще лучше, чем с закрытыми глазами» [10]. Эта своеобразная постановка, собственно, не есть спектакль, но и не является балетом. Вопреки присутствию множества хореографических элементов, все действие вращается вокруг музыки Пярта. Отсутствие

конкретного сюжета направлено на визуализацию эмоций слушателя, возникающих при прослушивании музыки.

Отвечая на вопрос о причинах популярности музыки А. Пярта, выделим пять основных факторов (основ хореографических интерпретаций), привлекающих хореографов:

1. музыка Пярта являет собой гармоничное единство временного и пространственного факторов, которые составляют саму суть хореографического искусства;
2. присущие музыке Пярта духовная созерцательность и медитативность создают возможность всестороннего философского переосмысления текста, вне зависимости от конкретного религиозного контекста;
3. структурированность и математическая ясность модели *tintinnabuli*-стиля способствуют распространению этого принципа на хореографическое решение;
4. репетитивность — один из основных композиционных приемов Пярта — является подходящим свойством для балетной музыки: необходимость организации во времени и пространстве пластических фигур и движений находится в тесной связи с повторяемостью метро-ритмической музыкальной структуры.
5. паттерн — наименьшая синтаксическая единица музыки Пярта — создает возможность для структурирования хореографии.

Метод *tintinnabuli*, ставший основой творчества Пярта с конца 1970-х годов, кристаллизовался в его творчестве благодаря изучению старинной музыки (от монодии до вокальной полифонии XVI века). После премьеры «Credo» в 1968 году композитор пришел к выводу относительно тупикового продвижения своего творчества в русле авангардной техники — додекафонии, сериализма, а также коллажности в сочетании с сонорикой [4, с. 82]. До 1976 года шел продолжительный поиск себя, своего уникального метода и стиля. Прорыв наступил в 1976. Он ознаменовался появлением новых произведений, написанных в новообретенном стиле *tintinnabuli*. Его основу составил принцип ограничения простыми гармоническими первоэлементами — трезвучием и звуками диатонического ряда. Этот принцип подразумевал и реформирование фактурных оснований: элементы поручались различным голосам, а именно: мелодические голоса (М-голоса) основывались на гаммообразных движениях, а *tintinnabuli*-голоса (Т-голоса) составлялись исключительно из звуков трезвучия. При новом типе интонирования каждый из тонов наделялся особой значимостью, а мелодические и гармоническое развитие образовывали в высшей степени формализованную систему взаимосвязанных правил, обусловленных математическими формулами, напоминающих о сериальном прошлом композитора и веберновских корнях этой техники. Некоторый схематизм и

механистичность логики развития, на первый взгляд, создают противоречия иррациональным движениям Духа. Однако число есть функция и отношение, а не величина. Одно из основных положений античной математики состоит в том, что число является сущностью всего чувственно-осязаемого.

Пифагоровское понимание гармонии чисел, которое ведет основание от одноголосной монодической музыки, оказывается в самой природе музыкального мышления Пярта. Поиски единой структурной основы составляют ось координат композиторского мышления. Сложность выбора самоограничений он описывает в следующих словах: *«Многое и многообразное только сбивает меня с толку, я должен искать Единое. Что представляет собой это Единое, и как я могу найти подход к нему? Есть много обликов совершенства, все неважное отпадает»* [4, с. 219]. Структурно-математический подход он мотивирует следующим утверждением: «допустим, мы должны представить одно число (к примеру, единицу) в виде очень сложной дроби с большим числом промежуточных вычислений. Путь к решению представляет собой длительный и трудоемкий процесс, однако истина заключается в редукции. <...> Если мы исходим из того, что аналогичное решение (единица) связывает ряд различных дробей (эпох, судеб), то эта единица представляет собой нечто большее, чем решение одной-единственной дроби. Она явится правильным решением для всех исчислений в дробях (всех эпох, человеческих судеб), и она существовала всегда» [4, с. 219].

Подводя итоги, скажем, что духовные основания музыки Пярта, его числовое понимание гармонии, структурная ясность и четкость, соединяемые с изысканной простотой изложения, определили сценическую судьбу его сочинений, которые изначально сценическими не являлись.

Не менее интересна и судьба музыки Пярта в кинематографе. Франсуа Озон в своем фильме «Le temps qui reste» («Время прощания», 2005), повествующем о последних месяцах жизни молодого успешного умирающего фотографа, обращается к музыке Пярта (композиции «Fur Alina» и Третьей симфонии). В фильме Тома Тыквера «Рай» также звучат сочинения Пярта: «Fur Alina», «Spiegel im Spiegel», «Variationen zur Gesundung von Arinuschka» (Вариации «На выздоровление Аринушки»). Среди режиссеров, использовавших музыку Пярта, следует также упомянуть Пола Томаса Андерсона, Дениса Арканда, Бернардо Бертолуччи, Джулию Бертучелли, Жана-Люка Годара, Вернера Херцога, Майкла Мура, Карлоса Рейгаса, Гаса ван Сента и Андрея Звягинцева. «Fur Alina», «Spiegel im Spiegel», «Cantus in memoriam of Benjamin Britten» («Кантус в память о Бенджамине Бриттене») и «Fratres» – наиболее популярные сочинения Пярта, фигурирующие в качестве саундтреков к фильму. Эти же произведения интерпретируются главным образом и хореографами.

Православная традиция, медитативная молитвенность, присущие музыке

Пярта, носят обобщенный характер общечеловеческих духовных ценностей. Эрематический (одиночный) характер молчаливого созерцания его музыки основывается на интегральной звуковой формуле, которая подобна постоянному повторению молитвы. Таким образом, музыка Пярта воплощает обобщенную духовность, которая, несмотря на его открытую приверженность к православной традиции, носит общечеловеческий характер. В музыке Пярта, как отмечает исследователь Осецкая, присутствуют два различных подхода к взаимосвязи звука и слова: когда звук, как некое «смутное» и не вполне еще оформленное движение души, становится словом, и обратное — само священное слово рождает звук и необходимую музыкальную интонацию [11, с. 190]. Аналогичная схема выстраивается и вокруг отношений хореографа и собственно музыки Пярта: в первом случае она рождает образ хореографического спектакля, а во втором хореограф стремится найти некий эквивалент звучащему материалу. Однако в обоих случаях музыка Пярта является первичной в спектакле и не становится лишь фоном. При этом, круг используемых произведений не так уж и широк. Несмотря на это, во всех случаях создается яркий и неповторимый хореографический образ спектакля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Катунян М. Новый тривий XX века. Звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн) // «Открытый текст»: периодическое издание [Электронный ресурс]. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/> (дата обращения: 14.04.2018).
2. Мартынов В.И. Конец времени композиторов / послесл. Т. Чередниченко. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
3. Бротбек Р., Вехтер Р. Учиться слышать тишину // NZfM – Neue Zeitschrift für Musik. 1990. № 3. Р. 13-15.
4. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев: Дух и Літера, 2014. 219 с.
5. Медушевский В. Новое сакральное пространство или вечная юность традиции? Минимализм в его отношении к традиции // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: мат-лы науч. конф. / ред. М. И. Катунян. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2004. Сб. 47. С. 101-110.
6. Отелло Марины Кесслер // Арво Пярт — биография, творчество, анонсы событий. Анализ музыкальных произведений. [Электронный ресурс]. URL: <http://arvo-part.ru/otello.html> (дата обращения: 14.03.2018).
7. Dance open. Балет Марибора. [Электронный ресурс] URL: <https://alexandrinsky.ru/afisha-i-biletu/dance-open-balet-maribora/> (дата обращения: 14.03.2018).
8. Kisselgoff A. From the Netherlands, Probing Questions About Existence and Death. [Электронный ресурс] // Dance Review. URL: <https://www.nytimes.com/1994/10/22/arts/dance-review-from-the-netherlands-probing-questions->

- about-existence-and-death.html (дата обращения: 01.03.2018).
9. В Михайловском театре покажут премьеру балета Начо Дуато «Nunc Dimittis» . [Электронный ресурс] // Санкт-Петербург. Ру. 2011. 15 марта. URL: <https://saintpetersburg.ru/m/culture/old/301005/> (дата обращения: 10.04.2018).
10. Савина Е. В Таллинне проходит мировая премьера «Страстей по Адаму» Арво Пярта и Роберта Уилсона. [Электронный ресурс] // URL: <https://rus.err.ee/211262/v-tallinne-prohodit-mirovaja-premera-strastej-po-adamu-arvo-pjarta-i-roberta-uilsona> (дата обращения: 10.04.2018).
11. Осецкая О. В. Музыка священных слов о роли слова в произведениях tintinnabuli А. Пярта // Проблемы музыкальной науки. Music scholarship. 2008. № 2. С. 188-192.

REFERENCES

12. Katunyan M. Novy`j trivij XX veka. Zvuk, chislo, obryad (A. Pyart, L. Rubinshtejn) // «Otkry`ty`j tekst»: periodicheskoe izdanie [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/> (data obrashheniya: 14.04.2018).
13. Marty`nov V.I. Konecz vremeni kompozitorov / poslesl. T. Cherednichenko. M.: Russkij put`, 2002. 296 s.
14. Brotbek R., Vexter R. Uchit`sya sly`shat` tishinu // NZfM – Neue Zeitschrift für Musik. 1990. № 3. P. 13-15.
15. Arvo Pyart: besedy`, issledovaniya, razmy`shleniya. Kiev: Dux i Litera, 2014. 219 s.
16. Medushevskij V. Novoe sakral`noe prostranstvo ili vechnaya yunost` tradicii? Minimalizm v ego otnoshenii k tradicii // Novoe sakral`noe prostranstvo. Duxovny`e tradicii i sovremenny`j kul`turny`j kontekst: mat-ly`nauch. konf. / red. M. I. Katunyan. M.: MGK im. P.I. Chajkovskogo, 2004. Sb. 47. S. 101-110.
17. Otello Mariny` Kessler // Arvo Pyart – biografiya, tvorchestvo, anonsy` soby`tij. Analiz muzy`kal`ny`x proizvedenij [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://arvo-part.ru/otello.html> (data obrashheniya: 14.03.2018).
18. Dance open. Balet Maribora [E`lektronny`j resurs] URL: <https://alexandrinsky.ru/afisha-i-bilety/dance-open-balet-maribora/> (data obrashheniya: 14.03.2018).
19. Kisselgoff A. From the Netherlands, Probing Questions About Existence and Death [E`lektronny`j resurs] // Dance Review. URL: <https://www.nytimes.com/1994/10/22/arts/dance-review-from-the-netherlands-probing-questions-about-existence-and-death.html> (data obrashheniya: 01.03.2018).
20. V Mixajlovskom teatre pokazhut prem`eru baleta Nacho Duato “Nunc Dimittis” [E`lektronny`j resurs] // Sankt-Peterburg. Ru. 2011. 15 marta. URL: <https://saintpetersburg.ru/m/culture/old/301005/> (data obrashheniya: 10.04.2018).
21. Savina E. V Tallinne proxodit mirovaya prem`era «Strastej po Adamu» Arvo Pyarta i Roberta Uilsona [E`lektronny`j resurs] // URL: <https://rus.err.ee/211262/v-tallinne-prohodit-mirovaja-premera-strastej-po-adamu-arvo-pjarta-i-roberta-uilsona> (data

obrashheniya: 10.04.2018).

22. *Oseczkaya O. V. Muzy`ka svyashenny`x slov o roli slova v proizvedeniyax tintinnabuli A. Pyarta // Problemy` muzy`kal`noj nauki. Music scholarship. 2008. № 2. S. 188-192.*

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. В. Аргамакова — argamakova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia V. Argamakova — argamakova@yandex.ru