

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.8

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОЕКТЦИИ АРХИТЕКТониКИ ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА АРВО ПЯРТА В БАЛЕТАХ КРИСТОФЕРА УИЛДОНА

*Н. В. Аргамакова*¹

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

В данной статье рассматривается отражение архитектурных особенностей (а именно симметрии) пространства пяртовской музыки в балетах Кристофера Уилдона и их воплощение в многоуровневой структуре спектакля. Известное выражение Аймерта, адресованное музыке Антона Веберна, — «лирическая геометрия» — актуально и для творчества Арво Пярта, в основу которого также положены математические пропорции, геометрическая соразмерность и числовая гармония. В пластических интерпретациях музыки Пярта хореографы часто обращаются к идее «лирической геометрии», проецируя симметрию музыкального материала на хореографический текст. В статье проводится сравнительный анализ трех спектаклей Кристофера Уилдона («Литургии», «После дождя» и «Misericordes»), прежде всего, с точки зрения работы хореографа с музыкальными структурами. Кристофер Уилдон, продолжая традицию бессюжетного балета, заложенную Джорджем Баланчиным, как и его предшественник, соотносит структурно-хореографический язык с композиционным построением музыкального произведения. Принцип геометрического освоения пространства спектакля в своей структурной соотнесенности с музыкой Арво Пярта превращает балеты Уилдона в визуальное воплощение музыкального текста.

Ключевые слова: Арво Пярт, Кристофер Уилдон, балет, симметрия, «Литургия», «После дождя», «Misericordes»

CHOREOGRAPHIC PROJECTIONS OF ARVO PÄRT'S SOUND SPACE ARCHITECTONICS IN CHRISTOPHER WHEELDON'S BALLETS

Natalia V. Argamakova¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

This article is devoted to contemplation of the architectonic features of the space of the Pärt's music, in particular symmetry, in the ballets of Christopher Wheeldon and their embodiment in the multilevel structure of the play. The well-known expression of Aimert, addressed to the music of Anton Webern, 'lyric geometry' is also relevant for the work of Arvo Pärt, which is also based on mathematical proportions, geometric proportionality and numerical harmony. In the plastic interpretations of Pärt's music, choreographers often turn to the idea of 'lyric geometry', projecting the symmetry of the musical material into a choreographic text. In this article, Christopher Wheeldon's three ballets are analyzed: *Liturgy*, *After the Rain* and *Misericordes*, primarily from the point of view of the choreographer's work with musical structures. Christopher Wheeldon, continuing the tradition of ballet, laid by George Balanchine, like his predecessor, relates the structural and choreographic language to the composition of the music. The principle of geometric mastering of the performance space in its structural correlation with the music of Arvo Pärt transforms Wheeldon's ballets into a visual embodiment of the musical text.

Keywords: Arvo Pärt, Christopher Wheeldon, ballet, symmetry, *Liturgy*, *After the Rain* and *Misericordes*

Известное выражение Аймерта, адресованное музыке Антона Веберна, — «лирическая геометрия» — актуально и для творчества Арво Пярта, в основу которого тоже положены математические пропорции, геометрическая соразмерность и числовая гармония.

Применение математических структур в композиции имеет для Пярта особый смысл: музыка становится воплощением божественного устройства Вселенной. Числовые пропорции определяют сущность композиторских принципов, его представлений о гармонии, как проявлении божественного начала. Поэтому в пластических воплощениях музыки Пярта хореографы часто обращаются к идее «лирической геометрии», проецируя симметрию музыкального материала на хореографический текст.

В данной статье мы будем рассматривать отражение архитектурных особенностей пространства пяртовской музыки (в частности симметрии)

в балетах Кристофера Уилдона и их воплощение в многоуровневой структуре спектакля.

Уилдоном были созданы три оригинальных балета, музыкальной основой которых стали исключительно произведения композитора. В 2003 году Уилдон поставил одноактный балет «Литургия» на композицию «Fratres» (лат. — братья) 1992 года¹. Спектакль 2005 года «После дождя», так же как и «Литургия», был поставлен для труппы «Нью-Йорк Сити Балет» (англ. — New York City Ballet). За музыкальную основу «После дождя» были взяты два произведения Пярта: «Tabula Rasa» (первая часть) и «Spiegel im Spiegel». В 2007 году по заказу ГАБТа Уилдон для труппы Большого театра сочинил небольшой двадцатипятиминутный спектакль на музыку Третьей симфонии Арво Пярта — «Misericordes».

Огромное влияние на формирование Уилдона как хореографа оказал репертуар Джорджа Баланчина, который активно исполнялся в американской труппе, в которой будущий хореограф танцевал. Большинство балетов Уилдона, так же как и Баланчина, одноактные и бессюжетные. Танец в его балетах не просто передает эмоциональный характер музыки, но взаимодействует с ней на структурном и образном уровнях. Сюжет в этом случае практически не имеет значения; главным становится музыка и положенное на нее движение.

Баланчин говорил о сценическом действии так: «Нужно отбросить сюжет, обойтись без декораций и пышных костюмов. Тело танцовщика — его главный инструмент, его должно быть видно. Вместо декораций — смена света. <...> То есть танец выражает все с помощью только лишь музыки» [1, с. 162]. Это значит, что сценический язык основывается только на танцевальном образе, стилистически выверенном и полностью соответствующем выбранной хореографом музыке; при этом зрелищность во всех своих проявлениях, будь то декорации или костюмы, строго подчиняется танцу, а сюжетность и психологичность образов не являются предметом танца вообще.

Английский театральный критик Джон Персиваль пишет о работе Уилдона с музыкой следующее: «отправной точкой для Уилдона всегда является музыка и те впечатления, которые она вызывает. Он считает, что музыка и движение должны быть связаны воедино. Он всячески приветствует творческие предложения артистов во время репетиций и дает им возможность импровизировать. В то же время он любит провоцировать их на что-то новое, непривычное. Интересы Уилдона находятся где-то между абстрактной и повествовательной хореографией. Выбрав сюжет или тему, придумав структуру, он в итоге предлагает, скорее, условное место, время или ситуацию, чем буквальный рассказ о событии. Но как бы там ни было, постановщик всегда

¹ Версия произведения, написанного Пяртом в 1977 году.

пытается найти способ использовать язык классического балета для создания свежей и необычной хореографии, которая была бы равно интересна как зрителям, так и танцовщикам» [2].

Одноактная миниатюра «Литургия» была поставлена на двух солистов «Нью-Йорк Сити Балет»: Венди Вилан и Джока Сото. Премьера состоялась 31 мая 2003 года в Нью-Йоркском государственном театре. За художественную часть спектакля отвечали художник по костюмам Холли Хайнс и художник по свету Марк Стэнли². Главное выразительное средство спектакля — тела танцовщиков, поэтому визуальное решение постановки достаточно аскетично. Костюмы весьма просты: винного цвета трико у исполнителя и серо-сизый купальник у танцовщицы. Выбранные цвета прекрасно гармонируют друг с другом и выделяют артистов на фоне практически черного задника. Световое решение создано минимальными средствами — лучом света, выхватывающим из тьмы фигуры танцовщиков. Непродолжительная миниатюра длится 11 минут и представляет собой развернутый дуэт.

Особенностью музыкального текста является его стройность и пропорциональность. По структуре «Fratres» является строфической формой с ритуурнелем, в которой в качестве принципа построения музыкального материала применяется вариантность. Ритурнель повторяется без изменений несколько раз. С него начинается и им заканчивается «Fratres». Ритурнелем ограничиваются строфы — похожие между собой по строению музыкальные фрагменты. Каждая новая строфа является вариантным повторением предыдущей, при том, что первая строфа выступает источником мелодического и ритмического каркаса всех оставшихся. Во «Fratres» Пярт применяет принципы, свойственные минимализму, а именно: аддиции (наращивания звуковых рядов), аугментации (сокращения рядов или их системное убывание) и ракохода. В своей статье «‘Fratres’ Арво Пярта — молитва в музыке» [3] К. Заморникова и М. Катунян определяют форму произведения как строфическую с ритурнелем. Они утверждают, что в пьесе второй и третий такты каждой полустрофы построены на приеме аддиции: в каждом из этих тактов к теме (ритмомелодической ячейке) прибавляется ровно по две четверти. В качестве примера дается следующая схема:

такт 3: 2.1.1.3;
 такт 4: 2.1.1.1.3;
 такт 5: 2.1.1.1.1.1.3.

При том, что форма пьесы — строфическая с ритурнелем, в ней прослежи-

² Другого сценического оформления в балете нет.

ваются черты своеобразной «обратной перспективы», противоречащие стереотипам концертной формы.

Ритмическая прогрессия, использованная композитором, приводит к прогрессии мелодической: «ячейка расширяется в каждом такте на два новых звука, принцип опевания и возвращения к исходному тону сохраняется» [3]. Авторы справедливо утверждают, что если провести ось симметрии в середине каждого такта, то можно заметить зеркальное отражение ритмического рисунка обеих половинок такта. По мнению исследователей, основу «Fratres» составляют зеркальные симметричные структуры. Общая идея также демонстрирует наличие принципа ракохода. Такты 6–8, полагают авторы статьи, сочетают в себе как аддицию, так и ракоход. Ритмический рисунок этих трех тактов в точности повторяет предыдущие три такта, то есть повторяется та же ритмическая прогрессия:

такт 6: 2.1.1.3;

такт 7: 2.1.1.1.1.3;

такт 8: 2.1.1.1.1.1.3.

Таким образом, получается, что в качестве основополагающего принципа во «Fratres» применяется зеркальная симметрия.

«Fratres» начинается с небольшой каденции-интродукции: ритмическая и мелодическая цикличность повторной строфической формы накладывается на резкие и прерывистые движения танцовщиков. Первоначально исполняемые в унисон, спустя несколько музыкальных мгновений движения расходятся, и, достигая своей кульминации, замирают в первой поддержке под ритмическое затухание ритурнеля.

Ритурнель, будучи неизменным музыкальным фрагментом, четко определяется Уилдоном в музыкальном тексте. Он акцентируется при каждом повторении различными поддержками, либо, отличающимися от предыдущих, хореографическими структурами. При этом происходит развитие этих структур от одного ритурнеля к другому. Хореография, поставленная на строфы, также имеет ясную композицию, характеризующуюся вариативностью и повторяемостью. Некоторые движения рук и корпуса, поддержки проходят лейтмотивом по всему спектаклю, развиваясь, модифицируясь, увеличиваясь в амплитуде и т. д. Это создает ощущение единого визуально-пластического языка. Единый ритурнель закольцовывает музыкальное действие. Формообразующим принципом становится идея круга, которая воплощается в хореографии. Название «Fratres» переводится с латинского как «Братство». Самим названием подчеркивается идея единства и объединения, а образ круга воплощает эту идею в музыкальной структуре. Круговая схема прослеживается

на нескольких уровнях композиционного построения музыкального текста:

- в каждом такте строфы;
- в мелодической последовательности каждой строфы;
- в форме музыкального произведения в целом.

В хореографии можно обнаружить аналогии с упомянутым музыкальным круговым построением. Во-первых, обращение хореографа к окружностям присутствует на уровне «чистого» движения: во вращениях, соответствующих движениях рук, поддержках во вращениях и т. п. Во-вторых, наблюдается закольцованность в последовательности развития хореографических структур.

Очевидно, что при работе с музыкальным материалом хореограф опирается на музыкальные структуры. Для Уилдона музыкальная композиция становится основополагающей в процессе создания хореографии. Он пытается найти максимально точные хореографические соответствия музыкальным структурам. Эмоциональная наполненность, сюжетность, при этом, отсутствуют: зрителю предлагается «чистый танец» как визуальное воплощение музыки. С учетом всех упомянутых характеристик спектакль получился рациональным и уравновешенным, с одной стороны, но также таинственно-мистическим — с другой.

Симметрия как принцип развития музыкального материала также находит свое отражение в хореографическом тексте: спектакль начинается с синхронных движений исполнителей, находящихся на удалении друг от друга (исполнительница — на авансцене, танцовщик — на аррьерсцене). Принцип симметрии ближнего и дальнего планов получает свое дальнейшее развитие в непосредственном взаимодействии танцовщиков — дуэте, наполненном красивыми поддержками, где симметрия практически не проявлена. Следом идет синхронный танцевальный фрагмент, в котором симметрия, как принцип композиционного построения пластического языка, обнаруживает себя явно (активно меняя, при этом, свою ось и направление). Спектакль заканчивается полным слиянием исполнителей в некое образно-телесное целое, символизирующее инь и ян(ь) — женское и мужское начала в единстве. В данном случае симметрия необходима для формирования композиционной линии. Она дополнительно подчеркивает визуальные метаморфозы взаимодействия между исполнителями.

Во втором одноактном балете «После дождя» также используется только музыка Пярта. Музыкальной основой стали композиции Первой части «*Tabula Rasa*» и «*Spiegel im Spiegel*». Спектакль, поставленный на состав из трех пар исполнителей, был показан в 2005 на ежегодном Вечере премьер в честь дня рождения Джорджа Баланчина. Балет был двухчастным: первая часть, которую исполняли три пары танцовщиков, соответствовала музыкальному фрагменту из «*Tabula Rasa*»; вторая — представляла собой развернутый

дуэт на музыкальную композицию «*Spiegel im Spiegel*». Художественно-декоративная составляющая хореографического спектакля общей продолжительностью в 22 минуты была минимальна: декорации отсутствовали, основой оформления были костюмы (художник по костюмам Холли Хайнс) и игра света (художник по свету Марк Стэнли).

Перейдем к анализу элементов хореографического языка Второй части (дуэта), поставленного на музыку «*Spiegel im Spiegel*». Оговоримся сразу, что работа хореографа с музыкальным текстом в балете «После дождя» отлична от предыдущего.

Особого внимания заслуживает характеристика музыкальной составляющей дуэта, так как хореограф весьма основательно (с точки зрения структуры и мелодики) опирается на нее. В анализируемом нами музыкальном произведении обнаруживает себя принцип горизонтальной и вертикальной симметрии, или мелодического и гармонического содержания. Два голоса соединяются в трезвучные арпеджио (с-е-г) и мелодическую линию, движущуюся поступенно диатонически.

Гармоническая структура основана на обертоновом ряде основного звука F. Структурный процесс, разворачивающийся в «*Spiegel im Spiegel*», является поступенным движением — аддитивным процессом перехода от одного звука к другому до тех пор, пока звучание не достигнет крайнего диапазона. Музыка «*Spiegel im Spiegel*» представлена определенностью модалого центра, устойчивостью звуковых импульсов, ритмо-временной слоистостью ритмических рядов, плавностью движения и замедленной метрической пульсацией. Однородная, вязкая и резонансная звуковая текстура обусловлена постоянством основного тона, со временем дополняющимся обертонами. Музыка крайне неспешна, сдержанна и единообразна. Каждый звук, как свидетельствует об этом сам композитор, прошел внутренний суд и чистилище, поэтому обладает собственным весом: «Паузы, послезвучия, ауры созвучий и затихающие биения — столь же полноправная часть произведений, как и сами звуки. Своеобразный музыкальный пуантилизм, крайне аскетичный и деликатный, не создает впечатления разорванности, напротив, он дает ощущение крайней цельности, связности, сосредоточенного собирания разрозненного в единство. Музыка в духе *tintinnabuli* способна завораживать, приковывать внимание, отвоевывать у суеты и рассеянности пространство, в котором человек оказывается наедине с загадкой длящегося времени, загадкой собственной жизни» [4].

Столь же неторопливы и отчетливы движения, поставленные Уилдоном на эту музыку, как если бы в задачу хореографа входило разложение хореографического языка на мельчайшие составляющие. Каждый шаг и поддержка замедлены так, будто танцовщики двигаются в воде через сопротивление.

При этом сам хореографический язык достаточно ограничен в своих художественных средствах. Простые шаги и раскачивания, свободные «полетные» руки, почти лишенные классических позиций, активная работа с центром и постоянная смена точки опоры танцовщицы: она медленно «перетекает» из одной руки партнера в другую, словно русалочка, едва умеющая ходить. Несколько высоких поддержек на 11 минут танцевального времени — вот, практически, и вся лексика. Хореограф несколько раз использует объятия, как форму физической близости, придавая им несколько сценическую форму, делая акцент на этом слиянии двух тел, сохраняя в то же время эмоциональный импульс, ему соответствующий.

Использование симметрии призвано, в данном случае, подчеркнуть бездейственность, наполненную спокойствием и безмятежностью. Используется она достаточно точно, например, в статичных и динамичных объятиях или в отдельных движениях обоих исполнителей, сообщая всему номеру умиротворенность и статичность.

Дуэт получился нежным и трогательным; хореография, по сравнению с «Литургией», предполагает большую близость партнеров. Здесь исполнители не просто отточенно воплощают танцевальную форму, но за счет замедленной хореографии, соотносённости ее с музыкой «*Spiegel im spiegel*», где значим каждый звук, эмоциональной наполненности каждого движения, создают настоящее любовное адажио.

Последний по времени создания спектакль Уилдона на музыку Арво Пярта, поставленный в 2007 году для труппы ГАБТа на Третью симфонию Пярта, называется «*Misericordes*». Спектакль был представлен и заказан специально для вечера, посвященного годовщине установления дипломатических отношений между Россией и США.

Постановка заняла у хореографа чуть больше трех месяцев и сопровождалась повышенным интересом прессы на фоне ажиотажных ожиданий зрителей. За год до этого Уилдону было предложено поставить «Золушку» для труппы Большого театра на музыку Прокофьева, но хореограф отказался, чем, собственно, привлек внимание общественности.

Уилдон создает хореографический текст непосредственно на репетициях, работая индивидуально с каждым танцовщиком, учитывая видение и особенности каждого артиста. Им создается текст в сотворчестве со всеми исполнителями: «Мы, к счастью, достигли той стадии, когда творим вместе, и труппа относится к постановке уже как к своей» [5].

Первоначально Уилдон собирался воплотить на сцене шекспировского «Гамлета», за постановку которого в музыкальном театре обычно берутся неохотно. Впечатленный пластической выразительностью Николая Цискарид-

зе, принявшего участие в проекте «Короли танца»³, он рассматривал в качестве основного претендента на роль принца датского именно Цискаридзе. По ряду причин Уилдон в конце концов отказался от первоначальных замыслов и превратил предполагаемого «Гамлета» в бессюжетный балет.

«Изначальная идея была поставить такой конденсированный вариант „Гамлета“. Но в ходе работы мне стало совершенно очевидно, что я двигаюсь скорее к абстрактному направлению. Поэтому по-прежнему в самом балете через декорации, через костюмы и музыку можно почувствовать атмосферу средневековья, но нет конкретных характеров и образов» [6].

Название имеет непосредственное отношение к музыке, и, по мнению хореографа, оно является вербальным воплощением Третьей симфонии Пярта. О музыке эстонского композитора и семантике названия балета Уилдон говорит следующее: «для меня в этой музыке главное — тяжелое средневековое настроение, которое при этом очень по-современному оформлено» [7]; «... это абстрактный балет, который, я надеюсь, будет наполнен определенной драмой. Слово „*misericordes*“ - латинское. Мне хотелось взять его, потому что в нем самом что-то слышится средневековое. Мне казалось, что оно напоминает если не Эльсинор, то, по крайней мере, собор, потому что у нас такие высокие кулисы. Здесь есть такая атмосфера средневекового какого-то собора, а само слово „*misericordes*“ как-то напугивает о литургии; во всяком случае, в нем самом заключена какая-то коннотация средневековая, какой-то смысл той эпохи и того времени. В прямом переводе это слово означает „милосердный“ или „сострадающий“. Но оно меня в прямом переводе не интересует, это просто латынь, абстрактное слово, которое, скорее, предполагает определенную атмосферу, которая есть и в самом балете» [6].

В «Симфонии № 3» (1971), ставшей музыкальной основой балета, Пярт применяет иной, в сравнении с предыдущим периодом, структурный принцип работы с музыкальным текстом. Вместо коллажности, имевшей место в таких сочинениях как «Collage über B—A—C—H» (1964), «Pro et contra» (1966), «Симфония № 2» (1966), «Credo» (1968), полных противопоставлений отдельных музыкальных элементов, композитор работает с единым тематическим источником и общей музыкальной структурой, а взаимодействие с текстом происходит по принципу развития и модификации, а не столкновения. «Симфония № 3» состоит из трех частей, но благодаря такому развитию музыкального текста, границы между частями практически не выявлены, и вся работа воспринимается как единое целое. «Симфония № 3» в полной мере отражает поиски Пярта, но при этом его авторский стиль здесь находится еще в стадии становления. Это

³ Уилдон принимал участие в проекте как хореограф.

одно из немногих произведений-экспериментов, написанных композитором в период его активных поисков нового выразительного языка, — переходное произведение. «Симфония № 3» была посвящена дирижеру Нейме Джарви. Она относится к произведениям переходного периода, будучи написанной между серийно-коллажным этапом и поисками «*tintinnabuli*»-метода. Его идеи, воплощенные в этой симфонии, возникли под влиянием старинной музыки. Источниками стали техника гокета, фобурдон и ренессансная полифония. В музыке «Симфония № 3» также звучат обороты, которые напоминают, скорее, «стилевую цитату». Так, например, в девятом такте композитор воспроизводит оборот, характерный для музыки *арс нова* (лат. — *ars nova*) — мелодико-ритмический ход (VII-VI-VIII) — «каденцию (или клаузулу) Ландини». Каденция прослеживается во всех трех частях Симфонии, пересекая композиционное пространство. Таким образом, именно с этого произведения переходного периода для Пярта начинается новый этап творчества.

С учетом сказанного, кажется неслучайным выбор музыки Кристофером Уилдоном для своей постановки с аллюзиями на бессмертную пьесу Шекспира. Несмотря на то, что от «Гамлета» остался лишь намек в виде стилизованных под средневековые костюмы художника Пола Грегори Тайзвелла, главный герой — персонаж сложный и противоречивый. Он находится в смятении, пребывает в пограничном душевном состоянии между жизнью и смертью, светом и тьмой.

Главный герой Уилдона, потеряв имя шекспировского персонажа, остался верен своему литературному прототипу: во-первых, своим связующим положением по отношению к другим персонажам и развитию конфликта (в данном случае хореографического языка) спектакля, во-вторых, отчужденностью и изолированностью от мира (он ни с кем не взаимодействует во время танца, появляясь лишь зловещей тенью в некоторых сценах).

Уилдон, работая с музыкой, не дробит текст в соответствии с частями, а работает с ней как с единым мелодико-ритмическим полотном. Спектакль открывает Дмитрий Гуданов — премьер Большого театра. Выхваченный из мрака сцены световым лучом, с началом музыкальной фразы он начинает свое соло, которое быстро перетекает в трио. Хореография подчеркивает визуальную геометрию тел за счет эффектных позировок, «бесшовно» перетекающих одна в другую, нескольких резких и прямых позиций рук, преобладания симметрии в хореографическом рисунке, изокефалии (вследствие сокращения глубины пространства). На сцене идет постоянная смена количества танцовщиков, так, что сложно понять, где начинается один номер и заканчивается другой где соло перетекает в групповую сцену, а дуэт — в квартет. Номера чередуются по принципу контраста соло или дуэта с групповыми сценами. Развернутый дуэт Лунькиной-Скворцова отличается сложной витиеватой,

но протяжной и певучей хореографией, множеством необычных поддержек. Вдоль задника во время их танца, едва подсвеченная, перемещается тень главного героя — невольного свидетеля этого поэтического дуэта. Еще одним узловым номером является единственное женское соло в спектакле, исполняемое Марией Александровой. Хореография этого фрагмента перекликается с дуэтом Александровой-Клевцова из Первой части и развивает хореографический образ, заложенный в нем. Таких перекличек много. Практически у каждого персонажа есть свой особый выразительный инструментарий, который с течением спектакля модифицируется и обогащается. Так создается единый полифонический танцевальный контекст.

«Уилдон, словно хороший гроссмейстер перебрал почти все сочетания фигур — соло, дуэты, синхронный танец двух, трех и четырех пар, ансамбль из четырех танцовщиков, ансамбль из трех и четырех танцовщиц, трио двух мальчиков и одной девочки. В финале — сложная кружевная фигура всей восьмерки, переходящая в прямую линию из девяти фигур. При всей плавности движений, особенно рук, которыми танцовщики выводят сложные фигуры, Уилдону явно свойственна любовь к точным геометрическим построениям. Вертикаль декораций и световых лучей, квадрат Малевича в качестве задника, да и все движения по сцене — все подчиняется законам геометрии» [8].

«Miserecordes» Уилдона — пример взаимодействия музыки и хореографии на структурном и образном уровнях. Средневековая атмосфера, воплощенная в костюмах, едва различимые намеки на сюжет шекспировской трагедии, геометричность как формообразующая составляющая хореографии, «бесшовность» музыкального и хореографического языка, плавность и певучесть мелодических и хореолиний — все это создает единый выразительный музыкально-пластический строй спектакля.

Кристофер Уилдон, продолжая традицию бессюжетного балета, заложенную Джорджем Баланчиным, как и его предшественник, прекрасно чувствует музыкальную составляющую спектакля со всеми ее структурными и мелодическими перипетиями. В каждом спектакле его способ работы с музыкальным текстом несколько различается. Различия эти касаются, в первую очередь, образно-эмоционального наполнения хореографии. Однако его структурно-хореографический язык практически всегда соотнесен с композиционным построением музыкального произведения, что превращает его танцевальные опусы в визуальное воплощение музыкального текста. Произведения Пярта, благодаря своей ясной структуре, мелодичности и простоте языка, являются, в данном случае, крайне привлекательными для хореографа.

Подводя итог, можно сказать, что принцип геометрического освоения пространства спектакля, претворяемый в жизнь Кристофером Уилдоном, в своей структурной соотнесенности с музыкой Арво Пярта рождает удивительные

в своей простоте и красоте спектакли, наполненные «лирической геометрией» музыки и тел танцовщиков.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГАБТ — Государственный академический Большой театр России

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Эксмо, 2002. 141 с.
2. Кристофер Уилдон [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bolshoi.ru/persons/people/897/> (дата обращения: 08.06.2018).
3. Zamornikova K., Katunyan M. «Fratres» Арво Пярта – молитва в музыке [Электронный ресурс]. URL: <http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2011/Lietuvos-muzikologija-XII-Zamornikova-Katunyan.pdf> (дата обращения: 14.04.2018).
4. Виноградов Ю. Арво Пярт Индивидуальный метод и понимание [Электронный ресурс]. URL: <https://syg.ma/@yuri-vinogradov/individualnyi-mietod-i-ponimaniie-arvo-piart-i-drughiie> (дата обращения: 01.06.2018)
5. Федоренко Е. Интуиция плюс расчет: премьера в Большом театре [Электронный ресурс]. URL: http://www.kulturaportal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=694&rubric_id=200&crubric_id=1002594&pub_id=814915 (дата обращения: 03.05.2018)
6. Карабин Е. Программа «Культурный вопрос». Кристофер Уилдон: «Я немножко завидую Ратманскому» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.radiomayak.ru/tvp.html?id=49445&cid=> (дата обращения: 02.05.2018).
7. Вечер американской хореографии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.timeout.ru/msk/artwork/51467> (дата обращения 02.05.2018).
8. Misericordes [Электронный ресурс]. URL: <https://divanna.livejournal.com/164811.html> (дата обращения: 05.05.2018).

REFERENCES

1. Volkov S. Strasti po CHajkovskomu. Razgovory s Dzhordzhem Balanchinym. M.: Eksmo, 2002. 141 s.
2. Kristofer Uildon [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.bolshoi.ru/persons/people/897/> (data obrascheniya: 08.06.2018).
3. Zamornikova K., Katunyan M. «Fratres» Arvo Pyarta – molitva v muzyke [Elektronnyj resurs]. URL: <http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2011/Lietuvos>

- muzikologija-XII-Zamornikova-Katunyan.pdf (data obrascheniya: 14.04.2018).
4. Vinogradov YU. Arvo Pyart Individual'nyj metod i ponimanie [Elektronnyj resurs]. URL: <https://syg.ma/@yuri-vinogradov/individualnyi-mietod-i-ponimaniie-arvo-piart-i-drughiie> (data obrascheniya: 01.06.2018)
 5. Fedorenko E. Intuitsiya plyus raschet: prem'era v Bol'shom teatre [Elektronnyj resurs]. URL: http://www.kulturaportal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=694&rubric_id=200&crubric_id=1002594&pub_id=814915 (data obrascheniya: 03.05.2018)
 6. Karabin E. Programma «Kul'turnyj vopros». Kristofer Uildon: «YA nemnozhko zaviduyu Ratmanskomu» [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.radiomayak.ru/tvp.html?id=49445&cid=> (data obrascheniya: 02.05.2018).
 7. Vecher amerikanskoj khoreografii [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.timeout.ru/msk/artwork/51467> (data obrascheniya: 02.05.2018).
 8. Misericordes [Elektronnyj resurs]. URL: <https://divanna.livejournal.com/164811.html> (data obrascheniya: 05.05.2018).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. В. Аргамакова – аспирант; argamakova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia V. Argamakova – Postgraduate student; argamakova@yandex.ru