

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

**САРГСЯН НАЗЕНИК ГАГИКОВНА**

**ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА АРМЕНИИ  
XX - НАЧАЛА XXI ВЕКОВ  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АРМЯНСКИХ ХОРЕОГРАФОВ)**

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени доктора искусствоведения  
по специальности 17.00.01 – «Театральное искусство, киноискусство, телевидение»

Ереван – 2017

**СОДЕРЖАНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ..... 3

ГЛАВА ПЕРВАЯ. Предтечи и пути формирования армянского

профессионального танцевального искусства до 20-х годов XX века  
.....11

ГЛАВА ВТОРАЯ. 20-30-е годы XX века – период экспериментов ..... 59

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Комплексное исследование творчества армянских  
хореографов в аспекте взаимодействия танцевальных систем  
Запада и Востока .....100

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. Хореографическая интерпретация музыкальных  
жанров и форм в постановках армянских хореографов .....157

ЗАКЛЮЧЕНИЕ  
.....217

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
.....220

СПИСОК  
СОКРАЩЕНИЙ.....237

ПРИЛОЖЕНИЕ  
.....238

## ВВЕДЕНИЕ

Исследование творчества армянских хореографов XX - начала XXI века, постижение специфики интерпретаций музыкальных произведений, осуществленных ими – одна из важных задач сегодняшней армянской хореологии. Особенно актуально выявление в творчестве армянских хореографов тех тенденций, которые характеризуют, в каждый данный период, общую картину мирового балетного искусства, частью которой является искусство балета Армении.

Актуальность исследования творчества армянских хореографов в период XX – начала XXI века продиктована также тем, что устанавливает культурно-историческую преемственность от сценического танца формировавшегося на армянской сцене на протяжении второй половины XIX-начала XXвека к профессиональному танцу от 20-х годов XX века до наших дней, выявляет те традиции и стилевые направления, которые, на протяжении XX- XXI вв., стали активным фактором, влияющим, на отбор и принципы использования элементов различных танцевальных систем, направлений и стилей, восполняет картину развития культуры армянского народа в период XX- начала XXI века.

Исследований, посвященных творчеству армянских балетмейстеров, истории и теории армянского балетного театра по сей день написано недостаточно. В специальном исследовании нуждаются как исполнительское искусство армянских балерин и танцовщиков, так и постановки, входящие в репертуар театра оперы и балета, специфика творчества отдельных балетмейстеров.

Отправной точкой для нашего исследования, в первую очередь, явился фундаментальный труд Г.Тигранова «Армянский музыкальный театр»,<sup>1</sup> где представлено вполне полное и систематическое изложение истории армянского балета . Здесь рассмотрены или, по крайней мере упоминаются, все балеты, созданные армянскими композиторами или на музыку армянских композиторов, независимо от того создавались ли они творцами, проживающими в Армении или же представителями диаспоры.

В труде Г.Г. Тигранова изложена вся история армянского балетного театра, за исключением двух аспектов: а) анализа хореографической партитуры балетов, получивших сценическое воплощение; б) характеристики исполнительского состава.

---

<sup>1</sup>См. **Тигранов Г.**, Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы, т. 1. Ереван, Армянское государственное издательство, 1956; т. 2. Ереван, изд. «Айпетрат», 1960; т. 3. Ереван, изд. «Айастан», 1975; т. 4. Ереван, изд. «Советакан грох», 1988, 192 с.

Отсутствие этих двух компонентов вполне оправдано, так как они оба – предмет исследования специалистов. Однако подробное изучение труда Г.Г. Тигранова и обобщение ряда его положений подводит к множеству аспектов комплексного исследования армянского балетного театра. Анализа, в который будут включены два аспекта: теоретический (анализ хореографии) и исторический (включающий характеристику исполнителей). Выявление Г.Г. Тиграновым национального своеобразия на уровне музыкальной партитуры балета базируется на теоретическом анализе музыкальных форм, гармонии, ладов, интонационном анализе, методов цитаты, обработки и художественно-музыкального авторского переосмысления специфики различных пластов армянской музыки (крестьянского и городского фольклора, жанров региональной профессиональной музыки, устной традиции, а также армянских церковных песнопений и т.д.). Труд Г.Г.Тигранова является отправной точкой для исследователей истории и теории армянского балетного театра и в этом его непреходящая, неоспоримая ценность.

В монографии А. Маркосян<sup>2</sup> последовательно и достаточно подробно представлены все постановки армянских хореографов и хореографов советских республик, осуществленные на сцене театра оперы и балета им. А. Спендиарова, а также становление и формирование профессионального хореографического образования в Армении. В монографии Н. Киличян<sup>3</sup> достаточно обстоятельно изложена история, а также проанализирован процесс становления народно-сценического танца, особенно в 20-е – 30-е годы XX века. Отдельные главы посвящены творческой биографии и анализу постановочного стиля В. Аристакесяна и С. Лисициан. В главе, посвященной Лисициан Н. Киличян очень кратко охарактеризовала деятельность «Института ритма и пластики» С. Лисициан, в основном же анализируются постановки народно-сценических танцев, осуществленных Лисициан, а также ее кинетографическая система и деятельность в области этнохореологии. Очень обстоятельно освещены жизнь и творчество очень популярной в Западной Европе в 10-е – 20-е годы армянской «босоножки» Армен Оганян в монографии А. Бахчиняна и В.Матевосяна.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> **Маркосян А.**, Страницы истории армянского балета. Ереван, изд. «Гитутюн», 2010.

<sup>3</sup> **Կիլի իջյան Ն.**, Հայ կական ժողովրդական բեմադրական պարը (XX դարի սկիզբ - 30-ական թվականներ) // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն. Նյութեր և ուսունասիրություններ, պր. 26: Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 89-179:

<sup>4</sup> **Բախչինյան Ա., Մատեւոսեան Վ.**, Շամախեցի պարուհիներ, Արմեն Օհանեսյանի կեանքը եւ գործը: Երեւան, Գրականություն եւ արվեստի թանգարանի հրատ., 2007:

В статьях музыковедов Г. Геодакяна, М. Рухкян, К. Худабашян, С. Саркисян, Н. Аветисян наряду с анализом музыкальных формы-структуры и драматургии балетов, созданных армянскими композиторами, нашли место также краткие характеристики постановок этих балетов. Жизнь и творчество балетмейстеров И. Арбатова и В. Галстяна, а также ряд постановок, осуществленных на сцене ереванского театра оперы и балета, освещены в статьях хореологов Э. Петросян и К. Сарьян. Однако следует отметить, что в исследованиях и статьях всех вышеперечисленных исследователей, если они написаны хореологами, то практически не затрагивают вопросы, относящиеся к вопросу хореографической интерпретации музыки, а если музыковедами, то очень кратко представлен разбор хореографического воплощения.

В многотомном исследовании С. Лисициан,<sup>5</sup> представлено многоаспектное исследование армянских народных танцев. Здесь систематизированы и классифицированы отдельные движения, их детальное описание, жанровая классификация танцев, а в связи с последним – изучение танца как структурного и функционального компонента различных обрядов, интерпретация символики танцевальных движений. В ряде случаев Лисициан приводит музыкально-хореографическую партитуру или ее фрагмент для иллюстрации соотношений некоторых элементов движений с музыкой. Важно отметить сводные музыкально-хореографические партитуры, приведенные в труде С. Лисициан «Кинетография»<sup>6</sup>. Музыкальный текст сопровождает иллюстрации системы записи танца самой С. Лисициан, причем не только народных, но и ряда классических движений и комбинаций. Многие параметры изучения хореографического произведения, отмеченные в исследованиях С. Лисициан стали основой и путеводной нитью при анализе постановок армянских балетмейстеров в нашей диссертации. Мы считаем, что принцип комплексного анализа хореографического, точнее - танцевального произведения преимущественно применяемый в области этнохореологии вполне может быть адаптирован в области хореологии профессионального танца и балета.

Опыт сводного анализа музыкально-хореографической партитуры можно найти в статьях В. Ванслова. К вопросам применения музыковедческих терминов при

---

<sup>5</sup> **Лисициан С.**, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1, Ереван, изд. Академии наук Армянской ССР, 1958; т. 2, Ереван, изд. Академии наук Армянской ССР, 1972; **Лисициан С.**, Армянские старинные пляски (сост. и отв. ред. Э. Петросян). Ереван, изд. Академии наук Армянской ССР, 1983.

<sup>6</sup>См. **Лисициан С.**, Запись движения (Кинетография). Москва-Ленинград, изд. «Искусство», 1940.

анализе хореографического текста обращались также Ф. Лопухов, Г. Добровольская, П. Карп.<sup>7</sup>

Некоторые типы сочетания музыкального и хореографического текста были рассмотрены в ряде наших публикаций, а также при анализе постановок балетмейстера Ашота Асатурияна в посвященной ему монографии<sup>8</sup>.

Исследование основных тенденций балетного искусства Армении XX- начала XXI века имеет важный аспект, направленный на выявление специфики, определяющейся в результате взаимодействия европейского и армянского сценического танца и балета. Ибо, как указывает Н.Я.Март: «Если элементы иноземные, то сочетание местное, нигде больше не повторяющееся»<sup>9</sup>.

Таким образом процесс становления армянского балета XX - начала XXI века представляется как частное проявление процесса взаимодействия Запада и Востока, отразившегося практически во всех сферах духовной и материальной культуры нового и новейшего времени.

Процессу взаимодействия двух культур в различных странах и регионах и в различные периоды присущи некоторые общие закономерности. Таковые, как представляется, удачно сформулированы в докладе Г.Саркисяна «Эллинистическая культура Армении». Схема, предложенная Саркисяном, выглядит следующим образом: «В любой стране, затронутой эллинизмом, можно проследить четыре культурных слоя или элемента. Первый – та часть местной традиционной культуры, которая так и не вошла в соприкосновение с греческими формами и продолжала развиваться спонтанно. Второй – это импорт ценности греческой культуры. Здесь надо учитывать избирательность любого импорта: ввозилось то, что отвечало потребностям и соответствовало вкусам данного общества. Третий – это продукты имитации импортированных ценностей на местах, с несущественной примесью местных черт. Четвертый – это создание на местах ценностей, в которых наличествуют греческие (или уже эллинистические и пр.) и местные начала в различных пропорциях от ощутимого местного и сильнее греческого до

---

<sup>7</sup> См. **Ванслов В.**, Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Ленинград, изд. «Музыка», 1980; **Лопухов Ф.**, Шестьдесят лет в балете, Москва, изд. «Искусство», 1966; **Добровольская Г.**, Танец, пантомима, балет. Ленинград, изд. «Искусство», 1975; **Добровольская Г.**, Федор Лопухов. Москва, изд. «Искусство», 1976; **Карп П.**, Балет и драма. Ленинград, изд. «Искусство», 1979.

<sup>8</sup> См. **Саргсян Н.**, Ашот Асатуриян – хореограф последней трети XX века. Ереван, изд. «Амроц груп», 2016.

<sup>9</sup> **Тревнер К.**, Н.Я. Март и вопросы исторической науки, Известия АН Арм. ССР. Ереван, 1944, № 5, с. 3-24, с. 14.

сильнейшего местного и сильнейшего греческого до сильнейшего местного и осязаемого греческого. Причем характер сочетаний этих начал может быть различен от механического до совершенного слияния».<sup>10</sup>

Модификация этой схемы с учетом специфических черт объекта нашего исследования позволяет выявить следующие элементы: 1. местная традиционная танцевальная культура; 2. образцы импортированного европейского балета; 3. балеты поставленные по типу импортированных образцов; 4. балеты сформировавшиеся на основе различных типов сочетаний элементов местной и европейской танцевальных культур. При этом совокупность вторых, третьих и четвертых элементов образуют репертуар очагов балета Армении, с периода 20-х годов XX века до наших дней. Первый же, оставаясь неизменным, является тем кладезем, откуда черпаются и в разнообразных вариантах формируются национальные направления сценического танца, в том числе и балета.

Данная работа не является историческим исследованием становления и развития армянского балетного театра (хотя в нее включены краткие исторические обзоры), и не предполагает охвата творчества всех армянских балетмейстеров. Более того. Мы не ставили перед собой задачи рассмотрения всех опусов, созданных балетмейстерами, постановки которых рассматриваются в данном исследовании. Следует сейчас же оговорить принцип отбора материала, который анализируется в диссертации.

Первым и неременным условием является наличие видеозаписи хореографического опуса или его очень точной и сделанной в соответствии с музыкальным текстом записи последовательности движений, композиций и т.п. Поэтому многие опусы армянских балетмейстеров – Ильи Арбатова (Ягубяна), Марка Мнацаканяна, остались неосвещенными в нашей диссертации. Некоторые произведения балетмейстеров Максима Мартиросяна, Ашота Асатуряна, Вилена Галстяна, Рудольфа Харатяна, Анны Джанбазян, Ара Асатуряна также анализируются не полностью, а фрагментами. А иногда мы по несколько раз обращаемся к одному и тому же произведению или его фрагменту с целью проиллюстрировать какое-либо из раскрываемых положений. При отборе постановок для анализа мы руководствовались тем, насколько ярко в них проявилась та или иная тенденция. Полностью же анализ творчества каждого из балетмейстеров – цель будущих исследований.

---

<sup>10</sup> Саркисян Г., Эллинистическая культура в Армении // V республиканская конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1982, с. 392-393.

Комплексное использование достижений различных областей музыковедения, театроведения, хореологии, музыкальной фольклористики, этнографии, а также смежных наук – истории, эстетики и культурологии составляют методологическую основу диссертации.

Задачи исследования можно сформулировать в следующих пунктах:

Выявление тех хореографических и пластических систем, которые во взаимодействии составили арсенал лексики армянских хореографов.

Классификация взаимодействия хореографических систем в иерархическом порядке (от взаимодействия элементов до взаимодействия целостных хореографических форм) в постановках армянских хореографов.

Выявление генетического и типологического родства армянской традиционной танцевальной культуры и профессионального танца.

Классификация восточных элементов в постановках армянских хореографов.

Определение специфики взаимодействия европейской и восточной танцевальных культур в творчестве армянских хореографов, как частного проявления процесса взаимодействия Запада и Востока.

Впервые в области армянского искусствоведения нами поставлены также задачи:

Осуществить исследование на стыке музыковедения и хореологии, в том числе анализа, направленного на выявление закономерностей сочетания элементов музыки и хореологии в различных аспектах и на разных уровнях – от сочетания музыкальных и хореографических единиц до целостного опуса.

При исследовании хореографического текста и музыкально-хореографической постановки применить метод анализа и термины, являющиеся принадлежностью теории музыки и направленные на анализ как гомофонно-гармонических, так и полифонических произведений.

Кратко изложить историю армянского профессионального танца с середины XIX в. до наших дней, дать периодизацию и характеристику каждого периода, а также типологию соотношения западных и восточных элементов на протяжении всего периода. классифицировать типы хореографических систем в различных сочетаниях выявляющихся в постановках армянских балетмейстеров.

Выделить типы балетов армянских хореографов, сценарной основой которых являются исторические события, а также различные литературные произведения и осуществить классификация типов хореографической интерпретации истории и



литературы в творчестве армянских хореографов. Зафиксировать современные хореографические интерпретации национальных обрядов, древнейших мистерий и средневековых мираблей в балетах армянских хореографов.

Выявить и классифицировать типы иконических или символических знаков, вводимых армянскими хореографами в свои постановки.

Представить комплексное, историко-теоретическое исследование хореографических композиций и балетов, созданных на основе музыки, не предназначенной для хореографического воплощения – «небалетной» музыки. Хотя это явление имеет многовековую историю, классификация музыкальных жанров, привлекаемых к постановке, типов изменений, в пределах произведений, привлекающихся к постановке, и классификация типов создания новых партитур на основе музыкальных произведений, осуществляющиеся балетмейстерами для создания своей хореографической композиции – большой и малой формы, впервые будет осуществлена нами. Нами же впервые будут классифицированы типы сценарной и типы хореографической интерпретации «небалетной» музыки.

Проанализировать образцы хореографической интерпретации небалетной музыки, осуществленные армянскими балетмейстерами.

Рассмотреть типы преломления в хореографии музыкальных форм: вариации, трехчастная форма, рондо, а также специфика интерпретации сонатной формы на примерах постановок армянских балетмейстеров.

Зафиксировать примеры применения сугубо «балетных» форм: дивертисмента, Grand-pas, pas-de-deux при хореографической интерпретации музыкальных произведений небалетных жанров, в оригинале имеющих другую форму-структуру на примере ряда балетных постановок армянскими хореографами, выявлены примеры «двухголосного» полифонического сценария балетного спектакля. Проанализированы два примера авторского «прочтения» классических балетных партитур («Щелкунчик» П. Чайковского, «Коппелия» Л. Делиба), осуществленных армянскими хореографами.

Рассмотреть принципы применения «коллажа». т.е. введения хореографического фрагмента какого-либо классического балета в контекст хореографического текста другого балета, а также раскрыть смысловые мотивы применения такого коллажа.

Диссертация включает введение, четыре главы, заключение, список использованной литературы и приложение.

## **ГЛАВА ПЕРВАЯ**

### **ПРЕДТЕЧИ И ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ АРМЯНСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА ДО 20-х ГОДОВ XX ВЕКА**

Армянская культура XIX – начала XX веков (до 1920 г.) была сконцентрирована в различных городах Османской империи и Русской империи (преимущественно Константинополь и Измир, Тифлис и Баку). Политическая атмосфера и экономические условия, этнический состав населения и межрегиональные контакты, образ жизни и местные культурные тенденции – вот далеко не полный перечень факторов, которые в совокупности создают атмосферу каждого города и накладывают отпечаток на формирование специфики армянской культуры XIX начала XX веков.

Специфика городской танцевальной культуры XIX – начала XX веков отразилась самым непосредственным образом в развитии сценического танца обоих регионов. Городской обиходный танец, присущий среде армян, формируется в городах с многонациональным этническим составом, что способствует интеграции элементов танцевальной лексики различной национальной принадлежности. Таким образом, специфика армянского городского танца определяется в целом как региональная (хотя в него включается немалое число городских вариантов армянских хороводных танцев).

Очень существенным является тот факт, что городской обиходный танец кристаллизуется в двух регионах – западноармянский – в малоазийском, восточноармянский – в кавказском. Этнический состав обоих регионов различен, что и определяет своеобразие облика городской танцевальной культуры каждого.

На протяжении второй половины XIX века процессы развития танца на западноармянской и восточноармянской сценах протекали обособленно<sup>11</sup>. Сказывается региональная дифференциация как в сфере городской танцевальной культуры (поскольку её элементы заимствуются в сценический танец), так и в области контактов с европейской профессиональной танцевальной культурой. Западноармянский сценический танец опирается во многом на традиции и тенденции танцевальной культуры Западной Европы – преимущественно Италии и

---

<sup>11</sup> Об этом смотри: **Саркисян Н.**, Европейские и восточные элементы в армянском бытовом и сценическом танце (вторая половина XIX века). Вестник общественных наук. Ереван, изд. Академии наук Армянской ССР, 1985, № 12 (516), с. 43-52.

Франции; в восточноармянском же устанавливаются связи с русской танцевальной культурой.

Доминирующей в этот период является западноармянская сцена, где ранее, чем на восточноармянской формируется танцевальная исполнительская школа и определяются основные разновидности танца на театральной и концертной сценах.

Первый этап развития западноармянского сценического танца связан с армянскими труппами, которые функционировали с конца 40-х годов XIX века в Константинополе и Измире. Для участия в танцевальных сценах в драмах и водевилях, а также для исполнения танцевальных номеров в дивертисментах часто приглашались европейские балетные труппы или отдельные танцовщики и танцовщицы. Первыми национальными исполнителями танцев стали актеры и актрисы Театра Арамян (1846-1866) – полуцирковой-полудраматической труппы, и драматической труппы Акопа Вардовяна (70-е-80-е годы). В период деятельности опереточной труппы Серовбе Пенкляна (70-е-80-е годы XIX века) были представлены комические оперы Тиграна Чухаджяна «Ариф» (1872), «Плешивый староста» («Кесе-Кехва», 1874), «Продавец гороха» («Леблебиджи хор-хор ага», 1876). Танцевальные номера названных комических опер, а также балетные интермедии в операх Чухаджяна «Аршак II» (1868) и «Земирэ» (1891), явились первыми образцами армянской сценической танцевальной музыки.

В целом, первый период истории западноармянского сценического танца (вторая половина XIX века) характеризуется заимствованием элементов константинопольского бытового танца и тесными контактами с итальянской и французской музыкально-танцевальной культурой. Для второго периода (начало XX века) типичны связи с полупрофессиональной ветвью традиционной танцевальной культуры, что непосредственно определилось в репертуаре опереточной труппы Аршака Пенкляна. Последний включал танцы, которые обычно исполнялись в представлениях народных театров малоазийского региона Орта-Оюи и Тюлаат. В 20-е годы приобретают популярность русский балет и «кавказские танцы», отчасти ритмопластические танцы.

На восточноармянской сцене со второй половины XIX века исполняются как сценические версии европейских салонных танцев, так и обработки образцов местной традиционной танцевальной культуры. К концу XIX века уже четко дифференцируются два направления народно-сценического танца. Первое из них базируется на обработке городских вариантов крестьянских групповых танцев и

песнеплясок, получившее название **этнографического**, основоположником которого является Христофор Кара-Мурза. В концертах, организованных композитором в период с 80-х годов XIX века до начала XX века (1901 г.), широкую популярность получили обработанные им армянские хороводные крестьянские песнепляски<sup>12</sup>. Они же входили и в «музыкальные картины» и «феерии» – своеобразный жанр музыкального театра на армянской сцене, разработанный Х. Кара-Мурзой, в основе которых – сценическая обработка обрядового действия («Последнее прощание невесты с отцовским домом», «Ночь на Крещение», «Праздник Эчмиадзин», «Джан Гюлум»).

Второе направление народного сценического танца основывается на обработке городских бытовых танцев кавказского региона. К началу XX века сформировался жанр **кавказского сольного танца**<sup>13</sup>. В развитии этого жанра существенными оказались тенденции, определяющие облик танца на европейской эстраде второй половины XIX – начала XX веков. Влияние сказывается двояким образом. Во-первых, через проникновение элементов европейских салонных танцев в кавказские, во-вторых, и это главное, через формирование комплекса тех необходимых принципов, благодаря которым жанр кавказского салонного танца становится первым (на закавказской сцене) профессиональным жанром народно-сценического танца. Уже к концу XIX века ему присущи стабильность композиционного рисунка, целостность системы хореографических элементов, оформленность методики его преподавания, и, наконец, наличие профессиональных исполнительских традиций. Жанр кавказского сольного танца занимает прочное положение на армянской концертной и театральной сценах второй половины XIX – начала XX веков. Хореографические эпизоды, включающие исполнение кавказских танцев, содержатся как в драмах бытовых (А. Гургенбекяна, Г. Сундукяна, А. Ширванзаде, Тиго, М. Тер-Григоряна, Э. Тер-Григоряна), так и исторических («Дочь Мелика» по роману Лео, «Джалаледин», «Искры», «Давид Бек» Раффи, «Саят-Нова» Ерицяна и т.д.), в которых тщательно воспроизводятся детали быта, праздники, пиры и особенно обряды.

---

<sup>12</sup> См. **Թու մանյան Ա.**, Իմ համառոտ կենսագրութիւնը և իմ հիշողութիւնները: Երևան, ԳԱԹ հրատ., 2003, էջ 178-182: **Սարգսյան Ն.**, Զր. Կարա-Կուրգայի «Զան Գյուլում» ֆեերիան // Բանբեր Երևանի համալսարանի: Երևանի համալսարանի հրատ., 1999, 2 (98), էջ 139-149:

<sup>13</sup> Исследование специфики кавказских танцев см. **Խաչատրյան ժ.**, Պարը հայոց մեջ // Հոգևորականության ժողովածու: Երևան, «Էդիտ Պրինտ» հրատ., 2013: Կովկասյան կամ ասիական պարերն ու խաղերը Վանո Խոջաբեկյանի գծանկարներում, էջ 7-28:

В 10-е годы XX века формируется восточноармянский музыкальный театр. Большую популярность приобретает тип представлений, получивших название «азиатская оперетта» (об этом подробнее см. на с. 51 -56).

В целом следует отметить, что:

Региональная специфика местной танцевальной культуры, с одной стороны, и региональная дифференциация в сфере контактов с европейской культурой, с другой, отразились самым непосредственным образом на сценическом танце обоих регионов. Стремление приобщиться к передовой европейской культуре и доминирование традиций этой культуры над местными характерно для западноармянской музыкальной и танцевальной культуры второй половины XIX века. В восточноармянском сценическом танце влияние русской культуры сказывается в частности: а) в наличии тесных контактов с местной традиционной культурой; б) в осуществлении такого синтеза местных и привнесенных элементов, при котором первые доминируют над вторыми.

В начальном периоде становления сценического танца западноармянская культура опережала восточноармянскую, а иногда давала ей первые импульсы, но будущее было за восточноармянской сценой. И те явления, которые определяют специфику восточноармянского танца во второй половине XIX и в начале XX веков со временем приобретают значение традиций, наличие и развитие которых при последовательном анализе можно проследить до сегодняшнего дня.

Факты истории армянского сценического танца второй половины XIX и начала XX веков можно рассмотреть в теоретическом аспекте. Это, в первую очередь, классификация вариантов сочетаний европейских и восточных элементов в армянском бытовом и сценическом танце обоих регионов. Такая классификация возможна при учете двух аспектов. Первый из них выявляет такие типы соотношений европейских и восточных элементов, при которых первые доминируют над вторыми. Второй же акцентирует типы соотношений, при которых восточные элементы являются определяющими.

Контакты с европейской танцевальной культурой проходят три стадии:

**Импорт** европейской танцевальной культуры, который сопровождается процессом **ознакомления** с ней.

**Воспроизведение** и имитация импортных образцов.

Появление таких образцов танцев, в которых сочетаются элементы европейской и местной танцевальной культуры. Этот процесс завершается стадией **переосмысления**.

Наиболее сложной является стадия сочетания элементов европейской и местной танцевальных культур. Для классификации таких типов сочетаний мы находим уместным применение терминов «конгломеративное», «ансамблевое» и «органическое». Они заимствованы из «Морфологии искусства» М. Кагана<sup>14</sup>, где применяются при классификации типов сочетания видов и разновидностей искусств, однако дефиниции этих терминов, в целом, делают их применимыми к нашему объекту.

Конгломеративное и ансамблевое сочетания реализуются путем простого чередования европейских и местных танцев (к примеру, лезгинка, вальс, узундара, мазурка). Конгломеративное сочетание осуществляется в бытовой сфере – на балах, гуляниях, маскарадах. Оно возможно также на эстраде, в концертах. Ансамблевое сочетание, «обусловленное логикой развивающегося действия»<sup>15</sup>, имело место в драматических спектаклях (к примеру, лезгинка и кадрили в «Супругах», лезгинка и полька в «Разоренном очаге» Г. Сундукяна, «танго смерти», кекуок, кинтаури и лезгинка в оперетте «Татос Иванович» Ов. Восканяна).

Органический способ сочетания означает стадию переосмысления. Этот способ сочетания обычно прослеживается в пределах одного произведения и может иметь место на языковом, композиционном и структурном уровнях. В результате иногда возникает сочетание жанровых признаков. В аспекте органического сочетания можно рассматривать музыкальный и хореографический компоненты танца как в отдельности, так и в их сочетании. В целом выявляются три основных варианта органического сочетания европейских и восточных элементов: 1) при наличии восточных элементов доминируют европейские; 2) восточные и европейские элементы соотносятся приблизительно в равных пропорциях; 3) при наличии европейского элемента доминирует восточный.

Процесс проникновения элементов восточных танцевальных культур на армянскую сцену включает те же стадии ознакомления, воспроизведения и переосмысления, что и процесс проникновения элементов европейской танцевальной культуры. Под ознакомлением с восточной танцевальной культурой

---

<sup>14</sup> См. *Каган М.*, Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства, ч. 1, 2, 3. Ленинград, изд. «Искусство», 1972, с. 234-236.

<sup>15</sup> См. там же, с. 235.

мы подразумеваем избирательное отношение к определенным слоям этой культуры различных композиторов и хореографов.

В музыкальной сфере можно отметить три разновидности, объединяющие процесс воспроизведения и переосмысления: а) многоголосные обработки монодических образцов местных танцев; б) «натуральное» – монодическое воспроизведение местных танцев в исполнении восточных инструментальных ансамблей; в) обработки местных танцев для объединенного восточноевропейского инструментального ансамбля.

Многоголосная обработка является третьей из разновидностей вариантов сочетаний европейских и восточных элементов, а именно, того варианта, когда восточные элементы доминируют над европейскими. Различие второго и третьего вариантов соотношения европейских и восточных элементов выявляется при сличении танцев из оперетт Т. Чухаджяна с танцами Х. Кара-Мурзы. Кара-Мурза определил принцип взаимодействия восточного и европейского элемента по вертикали (т.е. соответственно их мелодии и гармонии). У Чухаджяна же встречаемся с двумя принципами сочетания – по вертикали и горизонтали. Впоследствии мы попытаемся раскрыть вышеназванные разновидности сочетания на хореографических примерах.

Необходимо подчеркнуть следующий факт. Хотя развитие сценического танца на армянской сцене протекало одновременно с развитием армянской профессиональной композиторской школы, хотя многоголосная обработка местных танцев осуществлялась уже в 80-90-е годы Кара-Мурзой и Тиграняном, чуть позже Комитасом, в 10-е годы А. Тер-Гевондяном, Гр. Сюни, С. Бархударяном, в армянском театре многоголосная обработка для европейского оркестра образцов местной же танцевальной музыки была вовсе не популярна. Несравненно более важное место занимает **воспроизведение** этих танцев в исполнении восточного инструментального ансамбля. Исполнение местных танцев в сопровождении восточного инструментального ансамбля практиковалось и на западноармянской, и на восточноармянской сценах. Разница лишь в репертуаре, что обусловлено региональной дифференциацией обиходного танца. Наконец, третья разновидность инструментальных местных танцев – для объединенного европейско-восточного ансамбля, является неотъемлемым компонентом азиатской оперетты.

Для произведений, принадлежащих к жанру азиатской оперетты, типично также чередование монодического и многоголосного вариантов танцевальных мелодий.

Исполнение местных танцев на сцене восточными ансамблями и европейским оркестром в многоголосной обработке относится к тому виду преломления фольклора в профессиональном искусстве, когда образцы народного танца или песнепляска используются в качестве цитаты. Проявление иного типа взаимодействия происходит тогда, когда, не являясь цитатами, они максимально приближаются к подлинным фольклорным образцам. Это монодические построения с очень незначительным аккомпанементом (А. Тигранян). Сходство усугубляется формой-структурой этих танцев и особенно их ритмической и ладоинтонационной спецификой.

В целом, структуру танцевального репертуара армянской сцены в период с середины XIX века до 1920 г. XX века характеризуют следующие разновидности танцев:

1. Образцы импортированных европейских танцев.
2. Имитация европейских образцов.
3. Европейские танцы, в которых наличествуют восточные элементы.
4. Танцы, в которых европейские и восточные элементы соотносятся приблизительно в равных пропорциях.
5. Обработки местных танцев.
6. Сочиненные композиторами танцы, которые максимально приближаются к подлинным образцам традиционной танцевальной культуры (т.е. своего рода «имитации» местных образцов).
7. Подлинные образцы традиционной танцевальной культуры (это спорно в отношении хореографии).

Предметом другой классификации являются: а) классификация восточных элементов в соответствии с их национальной и региональной принадлежностью; б) разновидности европейского сценического танца, бытующего на армянской сцене в исследуемый период.

И, наконец, выведение закономерностей сочетания европейских и восточных элементов.

Здесь необходимо обсудить вопрос об «ориентализме» и его преломлении в мировой, а на её фоне и армянской сценической танцевальной культуре.

Восточные элементы в армянском сценическом танце образуют три основные группы: а) элементы национальной принадлежности; б) элементы региональной принадлежности; в) восточные элементы европейской принадлежности.



В сценических условиях элементы первой группы предстают в виде обработок образцов армянского крестьянского танцевального фольклора (изучение которого является базой для изучения не только обиходного, но и культового и сценического танца прошлого).

Сформировавшееся на базе этих элементов этнографическое направление, которое теоретически предполагает максимальную национальную, более того, диалектную достоверность, все же не исключает полностью возможность влияния постановочных традиций запада, которые имеют более давнюю историю, а также комплекс закономерностей сценической обработки этнографического материала (речь идет о хореографии). Элементы танцевальных культур восточных регионов в армянском сценическом танце можно разделить на две подгруппы в соответствии с их принадлежностью: а) к кавказскому региону; б) к регионам Ближнего и Среднего Востока. Обе подгруппы проникают на армянскую сцену как следствие её восприимчивости к элементам городской обиходной и танцевальной культуры. На восточноармянской сцене доминирует жанр бального кавказского танца, на западноармянской сцене – танцы преломляющие элементы музыкально-танцевальной культуры, которая, в свою очередь, является составной частью музыкально-танцевальной культуры Ближнего Востока. В обоих регионах в процессе сценической адаптации элементов городского обиходного танца важную роль сыграли традиции европейского сценического салонного танца, что обусловлено, как представляется, генетической связью последнего с городской обиходной танцевальной культурой. Таким образом, взаимное притяжение европейских и восточных элементов в данном случае связано с типологическим родством, то есть их принадлежность к одному и тому же городскому бытовому уровню независимо от их региональной (здесь – европейской и восточной) принадлежности.

В XIX и начале XX вв. на армянской сцене обоих регионов можно зафиксировать образцы сценического танца, которые содержат элементы, опосредованные европейской культурой. На армянской сцене сосуществуют европейские и сформировавшиеся на месте принципы сочетаний европейских и восточных элементов. Степень подлинности восточных элементов региональной принадлежности на армянской сцене обусловлена в первую очередь наличием контактов данной ветви армянской культуры (здесь – музыкальной и хореографической) с аналогичной ветвью культуры данного восточного региона. Соответственно, степень влияния европейской профессиональной культуры

возрастает по мере отдаленности данной группы восточных элементов от армянской традиционной танцевальной культуры. В то же время отсутствие контактов с частью стран Ближнего и Среднего Востока обусловило воплощение «персидских», «арабских» балетов языком присущим ориентальной ветви европейской культуры. Таким образом, в «восточных» балетах, представленных в азиатской оперетте, хореографический ориентализм сочетается с музыкой, содержащей элементы родственные или являющиеся подлинной музыкой стран Ближнего и Среднего Востока.

Наиболее своеобразные для периода 10-х годов XX века типы сочетаний европейских и восточных элементов образовались в результате синтеза элементов кавказского региона и регионов Ближнего и Среднего Востока с элементами разных направлений ритмопластического танца.

Другое явление, складывающееся вне армянской культуры на подмостках западноевропейских и русских балетных театров – это ориентализм в балете, который имеет также достаточно давние корни. В данном случае, под понятием ориентализм мы подразумеваем явление, относящееся к иммалогии – т.е. представления одного народа о другом, в частности, в представлении о Востоке, на базе которого формируется: 1) определенный тип сценария; 2) определенный тип музыки; 3) определенный тип балета.

Термин «ориентализм» следует относить не к определению подлинности или не подлинности элементов, которые наличны в музыке, относящейся к данной ветви (т.е. интонационных, ладовых, ритмических), но к вопросам о способе профессиональной обработки восточной музыки средствами европейской музыкальной культуры. Тема востока может присутствовать в произведении на различных уровнях – на уровне программы или сценария, на уровне сценографии, на уровне музыкальной или хореографической обработки. частности, в музыке, как представляется, речь об ориентализме всегда заходит в тех случаях, когда мы исследуем специфику гармонизации, оркестровки, мелизматике, формы музыкального произведения и специфику хореографических рас, положений. поз, общей композиции, рисунка танца. Чем более один или несколько перечисленных компонентов не противоречат реальной ладоинтонационной, ритмической и инструментальной специфике восточной монодической музыки, и раскрывают её ресурсы, тем менее приходится говорить об ориентализме. И чем более специфика хореографических рас, положений, поз, общей композиции, рисунка танца не

противоречат реальной специфике данной танцевальной системе данной восточной ойкумены, также все менее приходится говорить о хореографическом ориентализме. Речь идет, следовательно, не о знакомстве с подлинными элементами, а о специфике их **сенсорного и визуального восприятия**. Мы бы предложили следующую классификацию при интерпретации этого понятия: **географическую** – в отношении искусства страны, которая является объектом обработки (воспроизводимой) и в отношении той страны, которая обращается (воспроизводящую); отсюда вытекает вопрос об установлении степени родства двух культур – воспроизводимой и воспроизводящей; видовую и жанровую классификацию, опять таки обоюдную – народная крестьянская музыка и хореография, или городская, профессиональная, классическая или эстрадная; очень важна **классификация типов сочетаний элементов двух культур**, возникающая на языковом, структурном, композиционном уровнях.

Как отмечает В. Конен: «На протяжении XVIII века музыкальный театр нередко стремился воплотить образы экзотического Востока. Напомню «Похищение из сераля» Моцарта, образы янычаров в комической опере Гретри «Двое скупых» и в особенности «Галантную индию» Рамо, действие которой происходит в далеких странах (Индия была собирательным понятием экзотического). Во всех этих произведениях внеевропейский элемент присутствует только в виде сценического фона. В самой музыке нет следов «ориента» – ни подлинного, ни экзотического: турки, персы, инки изъясняются на музыкальном языке культурных парижан и венцев века Просвещения»<sup>16</sup>.

В своей монографии о западноевропейском балете В. Красовская в разделе, посвященном хореографу Хильфердингу, пишет: «В 1758 году он показал балет «Великодушный турок», заказанный к случаю: австрийский император Франц I принимал турецкого посла, который привез известие о вступлении на престол султана Мустафы III. Возможно, что и самый сюжет был указан балетмейстеру. Турецкий паша Осман влюблялся в провансальскую рабыню Эмилию. Буря выбрасывала на берег Валери – жениха Эмилии. Осман притворялся жестоким, но затем, «подавив страсть», великодушно соединял влюбленных. Балет заканчивался ликованием, объединявшим африканских рабов Османа и моряков из флотилии Валери. До известной степени сюжет повторял турецкий акт из оперы Рамо «Галантные Индии», которую Хильфердинг мог видеть в 1735 году в Париже.

---

<sup>16</sup> **Конен В.**, Этюды о зарубежной музыке, изд. 2-е, доп. Москва, изд. «Музыка», 1975, с. 372.

Повторы сюжетов были в моде: ведь почти тот же сюжет предложили венцам в 1782 году на премьере оперы Моцарта «Похищение из сераля»<sup>17</sup>

В аспекте сценария здесь изначально в качестве ведущей темы избирается коллизия, связанная с похищением в гарем, обрисовка сцен, происходящих в гареме, либо связанная с тематикой событий, происходящих в Индии, Китае, Японии и т.д. Одним из наиболее ярких представлений проявления ориентализма является балет «Баядерка». При этом, чаще всего на первый план выступают оформление и костюмы, вторым следует указание места, где происходит действие. Что касается самой фабулы, то она, если представить её схематически, вряд ли отличается от всех фабул типичных вообще для других балетов, не связанных с Востоком. Если же все же внимательнее присмотреться к хореографии этих балетов, то стилизация, в основном, проявляется в несколько большей подвижности корпуса и особенно в позах, позициях рук.

Следует констатировать, что ориентализм наличен не только в европейских странах, но и в странах востока, даже по отношению к своей собственной культуре.

Если же обратить внимание на первые этапы формирования национальных школ балета на востоке, то становится очевидным, что изменения преимущественно касаются именно положений корпуса, в частности, рук. При этом движения ног почти не претерпевают изменения.

Проявление ориентализма в системе армянской культуры, в частности в театральном танце в спектаклях армянского драматического и музыкального театра середины XIX- начала XX вв., предшествует и является той основой опираясь на которую формируется национальная специфика армянского балета. Так к примеру, во многих романах, драмах, пьесах, операх обыгрывается мотив, который мы назвали бы гаремным.

Ниже мы рассмотрим несколько примеров проявления ориентализма как в европейском, так и в армянском сценическом танце и балете, а также примеры сочетания национального, регионального и опосредованного Европой Востока.

**В театре Арамян** танцевальные номера обычно исполнялись в промежутке между цирковыми. Об их характере можно судить по следующей фразе из очерка: «Танцовщицы обычно надевали индийские одежды и как бабочки порхали по сцене.

---

<sup>17</sup> **Красовская В.**, Западноевропейский балетный театр // Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. Москва, изд. «Искусство», 1979, с. 263.

Обучены были китайским, арабским и особым танцам американских дикарей»<sup>18</sup>. Короче говоря, (учитывая то обстоятельство, что танцевальный репертуар привносился в труппу француженками и итальянками, пришедшими из европейских трупп), «подлинность» восточных танцев, исполняемых в театре Арамян, определялась в контексте европейского балетного ориентализма. Помимо этого, в репертуар входили танцы, заимствованные из представлений Орта Оюн, которые исполнял Георг Чилинкиреан, и, наконец, танцы канатных плясунов, во многом, безусловно базирующиеся на местных традициях<sup>19</sup>. Стремление труппы сохранить в целом восточный колорит проявлялось в танцах, таким образом, двояким способом: как местный танцевальный Восток и как европейский танцевальный Восток, или иначе – ориентализм<sup>20</sup>.

**Произведения танцевального жанра Тиграна Чухаджяна.** Для начала приведем пример, когда модификации происходят в пределах европейского жанра. «Кадриль» на темы из оперы «Земире»<sup>21</sup> Т. Чухаджяна в целом вполне соответствует определению «французская кадриль». Это касается и формы-структуры кадрили в целом (шесть разделов, соответствующих шести фигурам кадрили) и формы-структуры каждого из разделов. Мелодия, гармония, ритм, тональные соотношения, фактура не выходят за пределы европейских норм (подразумевается музыкальный язык европейских бальных танцев второй половины XIX века), помимо фрагментов в разделах, соответствующих первой и второй фигуре. Специфика первого фрагмента (см. Приложение № 1) обусловлена в первую очередь ладовой основой (лад «чаргя»), во-вторых, принципом гармонизации мелодии. На протяжении 16-ти тактов мелодия сопровождается тоническим органическим пунктом в басу и тонической квинтой в средних голосах – прием, призванный воспроизвести сопровождение мелодии ударным инструментом, при исполнении ее восточным инструментальным ансамблем. Спецификой этого фрагмента является также наличие акцента на первой и второй доле при размере 2/4, что наводит на мысль о происходящей на местной почве модификации основного элемента кадрили «pas chassé» (так как при соотношении «pas chassé» с

---

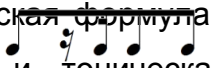
<sup>18</sup>См. **ՋԻԼԱՆԵԱՆ Ա**, Արամեան թատրոն, «Արևելք», Կ. Պոլիս, 4 ամիսի 1899, № 3970: Այնարկ № 9:

<sup>19</sup>См. **ՋԻԼԱՆԵԱՆ Ա**, Արամեան թատրոն, «Արևելք», Կ. Պոլիս, 15 ամիսի 1899, № 3980: Այնարկ № 19:

<sup>20</sup> К вопросу о соотношении местного Востока и ориентализма мы будем обращаться неоднократно в процессе нашего исследования.

<sup>21</sup> МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, Zemiren Quadrille, № 179.

ритмической формулой 2/4, акцентированной на двух долях, оказывается, что выполнение элемента «тормозится») в «переменный шаг».

Во фрагменте из второй фигуры кадрили (см. Приложение. № 2) в нижнем голосе в пределах обычного для второй фигуры кадрили размера 2/4 вводится ритмическая формула , типичная для городских танцев Константинополя. Налицо и тоническая педаль. В целом, использован прием гармонической фигурации, получивший распространение в более поздний период – в конце XIX и начале XX вв., при гармонизации местных танцев (ср. Ал. Спендиаров «Ереванские этюды» – «Энзели»).

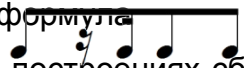
Типичными образцами пропорционального в целом соотношения европейских и восточных элементов являются танцы в комических операх<sup>22</sup> Т. Чухаджяна.

Ниже мы приводим анализ следующих танцевальных номеров.

1. Комическая опера «Ариф» (соч. 1872 г.), «Vallo» (№17, III акт, финал оперы)<sup>23</sup>.

2. Комическая опера «Кёсе Кехья» («Плешивый староста») (соч. 1774 г.), «Vallo» (№17, III акт, финал оперы)<sup>24</sup>.

3. Комическая опера «Леблебиджи Хор-Хор ага» («Продавец гороха») (соч. 1876 г.), а) цыганская танцевальная хоровая сцена (№ 4, I акт); б) «Balletto» (финал II акта)<sup>25</sup>.

Собственно говоря, ни один из танцев этих комических опер не является обработкой какого-либо местного бытового танца. Однако от него производны «Vallo» из «Арифа» и «Кёсе Кехья». Основная ритмическая формула  в обоих танцах, а также интонационные обороты в начальных построениях сближают эти танцы с «Эйдари».

Воздействие восточной музыки совершенно не проявляется в форме указанных танцев. Все танцы из комических опер написаны в сложной трехчастной форме со вступлением и кодой.

<sup>22</sup> В монографиях Анны Асатрян подробно рассмотрено преломление танцевальных жанров не только собственно в танцевальных сценах – в опусах, принадлежащих жанру музыкального театра, но и в целом – в инструментальных, сольных, ансамблевых и хоровых номерах. Помимо этого, ею также проанализирована и отмечена тематическая взаимосвязь фрагментов танцевальных сцен с другими фрагментами данного музыкального опуса. (См. *Ասատրյան Ա., «Չեմհրե»*. Տիգրան Չոլխանյանի կարապի երգը: Երևան, «Ոսկան Երևանցի» հրատ., 2009, էջ 63-65; *Ասատրյան Ա., Տիգրան Չոլխանյանի երաժշտական թատրոնը: Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011, էջ 103-105, 210-212, 256, 323-324, 331-332, 436-437*): В нашем же исследовании мы обращаемся к анализу только танцевальных номеров.

<sup>23</sup> МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, Комическая опера «Ариф», № 4, клави́р, рукопись.

<sup>24</sup> МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, Комическая опера «Кёсе Кехья», № 68, клави́р, рукопись.

<sup>25</sup> МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, Комическая опера «Леблебиджи Хор-Хор ага», № 55, клави́р, рукопись.

Ладовый анализ в наибольшей степени выявляет специфику соотношения восточного и европейского в танцах из комических опер. Нами сделаны следующие наблюдения:

**А.** Во всех танцах использованы дважды гемиольные лады: а) с ув.2 между II-III и VI-VII ступенями; б) с ув.2 между III-IV и VI-VII ступенями.

В вальсе из «Леблебиджи Хор-Хор ага» основным в крайних разделах является лад с ув.2 между III-IV и VI-VII ступенями (тоника е).

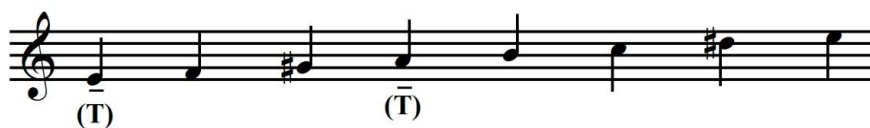
В «Ballo» из «Кёсе Кехья» лад с ув. 2 между II-III и VI-VII ступенями является основным в крайних разделах (тоника е), а также в первом периоде среднего раздела (тоника Н).

В цыганском танце из «Леблебиджи Хор-Хор ага» и в «Ballo» из «Ариффа» встречаются оба лада.

**В.** При анализе выявляются два основных типа ладотональных отношений:

а) ладовая переменность, возникающая в результате высотной вариантности ступеней. В тех случаях, когда основным является лад с ув. 2 между III-IV и VI-VII ступенями, имеется высотная вариантность IV ступени – чередование натуральной и повышенной, что приводит к чередованию дважды гемиольного лада и одновременно гармонического минора. Ладовая переменность такого типа нами отмечена в цыганском танце и в вальсе из «Леблебиджи Хор-Хор ага», причем в вальсе IV натур. и IV повыш. всегда следуют непосредственно друг за другом при постепенном восходящем движении (в нисходящем – тетрахорд с ув.2 - III-IV ст.). Образующийся в результате звукоряд можно трактовать либо как звукоряд гармонического минора с IV хроматизированной ступенью, либо как сочетание звукорядов дважды гемиольного лада и гармонического минора. В коде вальса появляется также е-moll мелодический (высотная вариантность VI ступени). В цыганском танце, помимо высотной вариантности IV ступени имеется также вариант повышенной III ступени (в данном случае в восходящем движении - III повышенная - IV натуральная). Высотная вариантность II ступени отмечается при ладе с ув. 2 между II-III и VI-VII ступенями, что ведет к чередованию этого лада с одноименным мажором. Таким образом, в «Ballo» из «Кёсе Кехья» чередуются Е – дважды гемиольный и Е-dur в крайних разделах и Н – дважды гемиольный с Н-dur в среднем разделе. Тот же вид переменности ладов имеет место во вступительном и среднем разделах «Ballo» из «Ариффа».

б) ладотональная переменность, возникающая в результате переменности функций при неизменном звукоряде дважды гемиольного лада. Такая переменность приводит к своеобразной интерпретации обычных тонико-доминантовых тональных отношений, между крайним и средним разделами формы, поскольку при звукоряде



с тоникой а образуется дважды гемиольный лад с ув.2 между III-IV и VI-VII ступенями, а при тонике Е – дважды гемиольный лад с ув.2 между II-III и VI-VII ступенями.

Такой тип тонико-доминантовых отношений встречается в цыганской сцене из «Леблебиджи Хор-Хор ага» и в «Ballo» из «Арифа»

Таким образом, переход из одного лада в другой и из одной тональности в другую в танцах Чухаджяна чаще всего осуществляется не при помощи модуляции, а путем высотной вариантности ступеней (ладовая переменность) и переменности функций при неизменном звукоряде (ладотональная переменность).

в) Сочетание приемов, указанных в пунктах а и б, приводит к еще более усложненным ладотональным отношениям (см. Приложение. № 3).

В указанной схеме сочетаются указанная система переменности с классической системой модуляции.

4. Гармонизация. Здесь наиболее интересно рассмотреть варианты гармонизации мелодий, написанных в дважды гемиольных ладах.

Встречаются следующие варианты:

а) Отсутствие гармонизации. Мелодия излагается в октавном удвоении: «Ballo» из «Арифа»; 1-е предложение I и II периодов в крайних разделах; «Ballo» из «Кёсе Кехья» – вступление.

б) Органный пункт или педаль: «Ballo» из «Кёсе Кехья» – первый период среднего раздела (мелодия в басу, тоническая педаль в верхнем голосе; «Ballo» из «Арифа» - вступление и начало среднего раздела (педаль Е в верхнем голосе, затем органнй пункт в басовом).

в) Нижний тетракорд с ув.2 гармонизируется  $\bar{T}$ , верхний –  $\bar{D}$ .

г) Вариант с органнм пунктом в басу и сменой функций  $\bar{T} - \bar{S}$  в средних голосах: «Ballo» из «Кёсе Кехья» – первый раздел, первый период; цыганский танец



и вальс из «Леблебиджи Хор-Хор ага» – чередование Т – S (удвоение  $\pm 4$ ) в мелодии (см. начальные такты обоих произведений).

5. Мелодические обороты, содержащие увеличенную секунду, всегда подчеркиваются. Некоторые из них очень типичны для восточной музыки.

6. Наконец, соотношения восточного и европейского можно отметить на композиционном уровне.

а) В вальсе из «Леблебиджи Хор-Хор ага» это соотношение можно проследить на уровне соотношения основных разделов формы. В силу положенного в основу дважды гемиольного лада крайние разделы вальса приобретают восточный колорит, а средний раздел можно всецело охарактеризовать как европейский. «Вальс» является вторым, после «Кадрили на темы Земире», примером введения восточного элемента в европейский танцевальный жанр.

б) В пределах периода – это соотношение предстает в «Ballo» из «Ариффа». Во втором периоде 1-го раздела первое предложение в дважды гемиольном ладу с основной ритмической фигурой  и, как указывали, в октавном удвоении явно контрастирует второму предложению.

в) в «Цыганском танце» в конце первого периода появляется классический каданс II К<sub>3</sub> D<sub>7</sub> Т .

<sup>6</sup>Очень <sup>5</sup>показательно сопоставление музыкального языка танцевальных сцен из комических опер Т. Чухаджяна с музыкальным языком балетных интермедий его же опер.

Выше нами приведен подробный анализ, выявляющий специфику соотношения европейских и восточных элементов в танцах из комических опер. Здесь же мы должны отметить следующее. При анализе музыкального языка Чухаджяна безусловно встает вопрос о соотношении индивидуального и эпохального: общности интонационного и жанрового фонда, которым пользовались и западноевропейские композиторы, и Чухаджян, о соотношении «индивидуального стиля», «стиля направления» и «эпохального стиля» (по терминологии М. Михайлова<sup>26</sup>). По отношению к Т. Чухаджяну определяющим эпохальным стилем является романтизм, стилем направления – французская комическая опера (преимущественно Оффенбах<sup>27</sup>) – в комических операх, и итальянская опера – в опере «Аршак II», и французской – в опере «Земире». Индивидуальный же стиль

<sup>26</sup> Михайлов М., Стил в музыке. Исследование. Ленинград, изд. «Музыка», 1981, с. 183.

<sup>27</sup> Об этом подробно смотри: *Միսիրյան Ա.*, Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, Էջ. 175-178.

музыки Чухаджяна, точнее – одна из черт индивидуального стиля определяется типом соотношения европейского и восточного элементов в пределах двух надстоящих стилевых уровней.

При сопоставлении танцев из комических опер Чухаджяна, с одной стороны, и Х. Кара-Мурзы, Н. Тиграняна – с другой, можно выделить два типа соотношения восточного и европейского элементов (помимо общих региональных различий «Востока»). Танцы Кара-Мурзы и Тиграняна являются многоголосными обработками образцов армянской монодии<sup>28</sup>. Жанр обработки определял, во-первых, основной композиционный принцип – многократного повтора построения – куплета, неизменного, как у Кара-Мурзы, или варьированного – как у Н. Тиграняна. Более крупные формы у Кара-Мурзы и Тиграняна – контрастно составные циклы, объединяющие по 2-3 танца. Наконец, танец включается в сложную форму мугамов, обработанных Н. Тиграняном, в качестве раздела «рэнг». Ни одна из названных форм у Чухаджяна не встречается. В произведениях Кара-Мурзы и Тиграняна жанр обработки определил принцип взаимодействия восточного и европейского элементов (т.е. соответственно мелодии и гармонии) по вертикали. У Чухаджяна же встречаемся с двумя типами сочетания – по вертикали и по горизонтали (подразумеваем чередование «восточных» и «европейских» фрагментов на уровне основных разделов формы, в пределах периода и на более мелких структурных уровнях). Однако в тех фрагментах танцев Чухаджяна, где доминируют восточные ритмы и ладоинтонации, приемы гармонизации, учитывающие, а точнее вытекающие из специфики ладо-тональных соотношений мелодии, во многом адекватны таковым у Кара-Мурзы и Тиграняна. Следует учитывать также хронологический фактор. Произведения Чухаджяна хронологически предшествуют произведениям Кара-Мурзы и Тиграняна и могут считаться первыми опытами введения элементов местного бытового танца в систему европейского многоголосия.

Перейдем к анализу балетных интермедий в следующих операх Т. Чухаджяна: 1) Опера «Аршак II» (соч. 1868 г.) – «Балет» (№13, IV акт)<sup>29</sup>. Эта интермедия была опубликована в переложении для фортепиано под заголовком «L'Orientale Danse

---

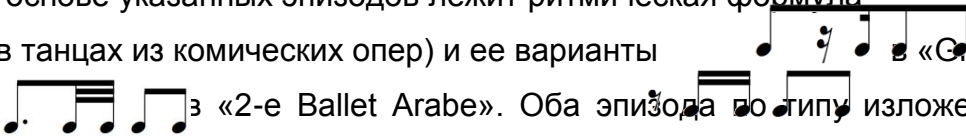
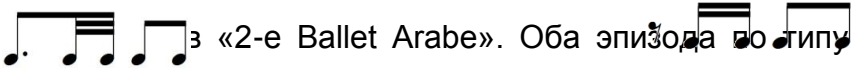
<sup>28</sup> Многоголосная структура произведения Н. Тиграняна и Х. Кара-Мурзы подробнейшим образом проанализирована: **Худабашян К.**, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1977, с. 33-143. «Н. Тигранян, – пишет К. Худабашян, – избегает механического повтора и дает либо варьированный повтор мелодии, либо, оставляя в неприкосновенности мелодию (сопрано остинато), вносит фактурные и гармонические изменения в сопровождающие голоса, либо видоизменяет ляд мелодии» (там же, с. 105).

<sup>29</sup> МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, Опера «Аршак II», № 8, партитура, рукопись.

chracteristique». В дальнейшем мы пользуемся этим наименованием. 2) Опера «Земире» (пост. 1891 г.)<sup>30</sup>. Балетные интермедии «Grand Ballet Arabe» и «2-me Ballet Arabe» (IV акт)<sup>31</sup>.

1. Все интермедии укладываются в почти идентичную композиционную схему сложной трехчастной формы со вступлением и кодой. В двух «Ballets Arabes» сочетаются признаки сложной трехчастной формы и рондо.


2. Ладогармонический анализ не выявляет в целом отклонений от норм классических ладотональных отношений и классической гармонизации, за исключением одного приема. Речь идет о доминирующем в «Grand Ballet Arabe» и «L'Orientale» приеме «органный пункт» или «педаль» в верхнем и среднем голосах. В «Grand Ballet Arabe» органнй пункт доминирует во всех эпизодах (в соответствии с тоникой тональности каждого эпизода). В «L'Orientale» в первом периоде первого раздела двухголосный органнй пункт (в басовом голосе тоника, в среднем – опевание квинтового тона) является единственным средством гармонизации. Его мажорный вариант появляется в среднем разделе. Во втором периоде первого раздела выдерживается тоническая квинта в верхнем и среднем голосах.

3. Метроритмическая основа двух арабских балетов не имеет специфических «восточных» признаков, за исключением эпизода в среднем разделе «Grand Ballet Arabe» (который соответствует рассматриваемому нами выше фрагменту из II фигуры «Кадрили на темы Земире» (н.пр. №2) и двух эпизодов в первом разделе «2-me Ballet Arabe». В основе указанных эпизодов лежит ритмическая формула (встречающаяся в танцах из комических опер) и ее варианты  «Grand Ballet Arabe» и  «2-me Ballet Arabe». Оба эпизода по типу изложения выделяются из общего контекста балетов, приближаясь к танцам из комических опер. «L'Orientale» целиком выдержан в размере 6/8, типичном для восточной музыки.

Проделанный нами анализ композиции и музыкального языка интермедий не выявил почти никаких специфических восточных элементов, за исключением фрагментов с выделенными нами ритмическими формулами, а также приема «органный пункт и педаль».

<sup>30</sup> МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, Опера «Земире», № 19, клавир, рукопись.

<sup>31</sup> Фортепианные переложения «Grand Ballet Arabe» (МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, №8), «2-me Ballet Arabe» (МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, № 177), «L'Orientale Danse chracteristique» (МЛИ, фонд Т. Чухаджяна, № 184) были опубликованы во второй половине XIX века в Константинополе.

Однако органнй пункт и педаль – один из типичных приемов создания восточного колорита в произведениях европейских композиторов. На наш взгляд, все балетные интермедии Чухаджяна в аспекте наличия в них восточного элемента, очень близки музыкальному востоку западноевропейских композиторов второй половины XIX века. В частности, это выявляется при сопоставлении «L'Orientale» с некоторыми фрагментами оперы Дж. Верди «Аида». Таковы медленный «томный» темп, минорный лад, обилие мелизмов, поступенное опевание тонов в нисходящем движении<sup>32</sup> при ритмической формуле , что придает «восточный колорит», но не имеет каких-либо более конкретных проявлений в сфере лада, ритма, интонаций. Можно указать также на сходство музыкального языка «Grand Ballet Arabe» и балетной интермедии в «Аиде» (II акт).

В конечном итоге мы приходим к выводу, что в танцевальных произведениях Чухаджяна можно выделить два типа восточных элементов: а) элементы константинопольской бытовой музыки, довольно органично сочетаемые с элементами музыкального языка западноевропейских салонных танцев – в танцах из комических опер; б) восточные элементы, принадлежащие системе западноевропейского музыкального ориентализма – в балетных интермедиях из опер «Аршак II» и «Земире».

Дальнейшее исследование истории становления армянского сценического танца показывает, что местный танцевальный Восток и опосредованный Европой танцевальный Восток занимают на протяжении долгого времени практически равноправное положение, иногда образуя своеобразные синтетические структуры.

**Балет Михаила Фокина «Семь дочерей короля джиннов» на музыку Александра Спендиарова.** Балет «Семь дочерей короля джиннов» на музыку симфонической картины «Три пальмы» Александра Спендиарова создан выдающимся русским хореографом Михаилом Фокиным для труппы Анны Павловой и был представлен впервые в начале 1913 г. в Берлине, в театре Кроль. В процессе постановки Фокин неоднократно советовался со Спендиаровым, о чем свидетельствует обширная переписка между ними. По просьбе балетмейстера композитор присочинил вступление к симфонической картине. Балет «Семь дочерей короля джиннов» представляет интерес в нескольких аспектах. Это один из первых балетов, созданных на основе симфонической музыки армянского композитора.

---

<sup>32</sup> См. также «Шехерезаду» Н. Римского-Корсакова или «Арабский танец» из балета «Щелкунчик» П. Чайковского.

«Семь дочерей короля джиннов» – опыт постановки на музыку, не предназначенную для балета. Постановке присущи характерные черты хореографических интерпретаций музыки симфонического жанра, осуществлявшихся в начале XX века. Сопоставление сценария с партитурой симфонической картины, а также со стихотворением М. Ю. Лермонтова выявляет, что балет был создан в традициях русского балетного ориентализма начала прошлого века, что определило специфику его хореографического языка, существенно повлияло на интерпретацию сюжета и идеи стихотворения и, соответственно, на интерпретацию программы и музыкальной формы симфонической картины.

Что привлекло М. Фокина в «Трех пальмах» А. Спендиарова? Безусловно, Фокина привлек тип программы симфонической картины и принцип её музыкального воплощения. «Симфоническая картина «Три пальмы», – пишет М. Тер-Симонян, – принадлежит к типу программных произведений, в основе которых лежит конкретный сюжет, получающий последовательное отражение в музыке. Поэтому композиция «Трех пальм» может быть названа последовательно-сюжетной (по терминологии В. Бобровского). Взятый за основу текст стихотворения получает в композиции и картинно-изобразительное, и, что очень важно, идейно-эмоциональное отражение».<sup>33</sup> Форма «Трех пальм» сочетает в себе «принципы сложной трехчастности, сонатности с зеркальной репризой и вариационности, пронизывающей все произведение единым драматургическим стержнем»<sup>34</sup>. Образы баллады Лермонтова охарактеризованы рельефно очерченными и ярко контрастирующими лейтмотивами. Грани между разделами экспозиции, разработки и репризы определены достаточно четко. Экспозиция состоит из двух разделов, каждый из которых изложен в форме вариаций, темой которых в первом разделе являются контрапунктически сочетающиеся лейттемы «пальм» и «ручья», во втором – лейттема «карнавала». В центральном разделе – разработка лейттем «пальм» и «ручья» полифонически сочетается с темой «карнавала», но никогда не сливается с ней. Очень ярко, по театральному эффектно, звучит кульминация – девять ударов tutti (удары топора, срубающего пальмы), искаженная тема «пальм», и непосредственно сменяющий её лейтмотив «гибели пальм». Наконец, следует прямо-таки зримое воспроизведение (тремоло струнных и арпеджио арфы) образа догорающих на костре пальм. В репризе в обратном порядке следуют раздел

---

<sup>33</sup> См. **Тер-Симонян М.**, Программный симфонизм Спендиарова // Александр Спендиаров. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1973, с. 96.

<sup>34</sup> Там же.

«карнавала», затем раздел «пальм и ручья». Лейттемы последних значительно трансформированы и чередуются с лейтмотивом «гибели пальм», доминирующим в этом разделе<sup>35</sup>.

Драматургические, композиционные и структурные принципы, примененные Спендиаровым в «Трех пальмах», сближают симфоническую картину с ещё только нарождающимся в начале века, но очень желанным для балетмейстеров типом балетов с поэмой и контрастно-составной структурой. В первом – поэмном типе, по определению С. Катановой, «преобладало картинное, изобразительно-созерцательное начало; симфонические принципы развития одерживали верх над сценарно-драматургическими»<sup>36</sup>. Во втором типе балетов – с контрастно-составной структурой «сплошному потоку симфонического развития противостоит многоэпизодность, ...контрастное чередование живописно-пластических образов выступает как основополагающий принцип»<sup>37</sup>. В «Трех пальмах», на наш взгляд, эти два типа сочетаются благодаря «синтезированной» (по определению М. Терьяна)<sup>38</sup> форме симфонической картины. Существенным является примененный Спендиаровым принцип контрастного сопоставления, который, по определению М. Тараканова, типичен для музыкальной драматургии балета: «...Это сосуществование двух планов, двух замкнутых миров, – пишет он, – есть проявление театральной природы балета, поскольку симфония немислима без взаимодействия контрастного тематизма, его борьбы и взаимопроникновения. И если в ней и возникает замкнутая картина – состояние, чуждое окружению, то в этом сказывается явное воздействие духа театральности»<sup>39</sup>.

Если к этому добавить еще и малометражность симфонической картины, очень концентрированно излагающей события (тип одноактного балета), то все «балетные» достоинства «Трех пальм» будут налицо.

Фокин настоятельно просил Спендиарова присочинить вступление к симфонической картине. Чем он мотивирует свою просьбу? «Без вступления, – пишет он, – все первые впечатления от музыки будут сбиты сценой, т.е. тем

---

<sup>35</sup> Подробный анализ драматургии, композиции и формы-структуры «Трех пальм» см. *Рухкян М.*, «Три пальмы» и русский ориентализм // Александр Спендиаров. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1973, с. 39-51; *Тер-Симонян М.*, Программный симфонизм Спендиарова; *Тигранов Г.*, Александр Афанасьевич Спендиаров, 2-е изд., исп. и доп. Москва, изд. «Музыка», 1971, с. 138-147.

<sup>36</sup> См. *Катанова С.*, Музыка советского балета. Очерки истории и теории. Ленинград, изд. «Советский композитор», 1979, с. 15-16.

<sup>37</sup> Там же, с. 15-17.

<sup>38</sup> Цит. по *Тер-Симонян М.*, Программный симфонизм Спендиарова, с.96.

<sup>39</sup> *Тараканов М.*, Музыкальная драматургия в советском балете // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. Сб. статей. Москва, изд. «Советский композитор», 1982, с. 150-151.

нагромождением впечатлений, которые получатся, если с первой же нотой в оркестре пойдет занавес, на четвертом такте (до полного поднятия занавеса) уже появится Павлова, на шестом задвигаются сестры, и в это же время зритель должен будет проглотить первое впечатление от декораций... Эта спешка в нагромождении первых впечатлений не будет в тон с задуманной спокойной картиной... Итак, если я выразил свои мысли

1. Отдельное вступление. При этом Ваша симфоническая картина (форма ее) останется неприкосновенной...

2. Вступление, переходящее в симфоническую картину. Такое вступление дало бы возможность поднять занавес по окончании его. Публика бы освоилась с картиной волшебного замка, и тогда уже пошел бы рассказ из жизни царевен»<sup>40</sup>.

Спендиаров сочинил вступление соответственно первому варианту, построив его на теме «гибели пальм». Такое вступление как нельзя более соответствовало той интерпретации концепции баллады Лермонтова, которую предложил балетмейстер. К ней мы сейчас и обратимся.

В 1924 году в письме к С.В. Бомонту Фокин писал: «Стихотворение «Три пальмы» Лермонтова, на которое Спендиаров написал музыку, было использовано мной для балета, то есть взята идея стихотворения и сочинен иной сюжет совместно с художником Анисфельдом...». Затем Фокин излагает либретто балета<sup>41</sup>.

«Семь дочерей царя Черных гор ропщут на своего повелителя за то, что он дал им скучное существование. Чистые крылатые девы, они не знают человеческих страстей и начинают завидовать людям. Мечутся, как птицы в клетке, невинные девы. В тот же момент послышался шум приближающегося каравана. Вот группа прекрасных молодых людей с рабами и богатыми товарами приезжает во дворец, где не бывал ни один мужчина. Девы принимают дорогих гостей. Обласканные красавицами, гости засыпают. Слышен гневный голос повелителя. Огонь вздымается с земли и сжигает крылья дев, символ их божественной чистоты. Затем огонь пожирает их всех, Проснувшийся поутру караван удаляется, равнодушный к внезапному исчезновению хозяек. Только одна душа остается во дворце. Это единственная из сестер, не впавшая в грех и не возроптавшая на отца своего. Тихо,

---

<sup>40</sup> См. **Спендиаров Ал.**, Письма, т. 2. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1962, с. 229.

<sup>41</sup> См. **Фокин М.**, Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. Ленинград-Москва, изд. «Искусство», 1965, с. 510.

лишь фонтан журчит в опустелом дворце. Склоняется у фонтана одинокая дева. Фонтан все ниже, ниже... вот он иссох, смолк... Умерла дева...»<sup>42</sup>.

Сопоставление баллады Лермонтова и либретто Фокина показывает, что сюжет изменен постольку, поскольку снята аллегория, конкретизированы персонажи и их действия (см. Приложение. № 4).

Образы стихотворения «Три пальмы» образуют две группы, которые противопоставляются друг другу. В одну группу входят Три пальмы и Ручей – аллегорические персонажи, во вторую – Караван, символизирующий чуждый им мир людей. Следующие строки одного из писем Фокина подтверждают, что балетмейстер следовал лермонтовскому принципу противопоставления групп персонажей: «Принцессы – дочери царя джинов и маредов будут необычайно фантастичны, в костюмах слегка восточных, с огромными гибкими крыльями, танцующие на пальцах (?!) и в возможно фантастических нотах. Характер Востока будет минимальный, только чтобы ни намека на Запад... С приходом Гасана с караваном я вижу какой-то намек на «быт», и это ещё больше подчеркивает фантастичность царевен». Таким образом, персонажи балета образуют следующие две группы.

1. Группа царевен, из которых выделяется младшая – Кристальный родник (роль, исполненная Анной Павловой). Имена остальных шести царевен – Восход, Вечерняя звезда, Анемона, Смарагд, Сапфир, Мирт. Имена царевен свидетельствуют о том, что сценический образ каждой был персонифицирован. Эти имена подчеркивают также их фантастичность, даже в какой-то мере аллегоричность.

2. Группа гостей, в которую входят принц Гасан, шестеро его друзей и его свита, надсмотрщик, негрityа и рабы.

В письме от 12 октября 1912 года Фокин подробно излагает сценарий балета, который в сравнении с либретто дает более конкретное представление о последовательности и характере сценических действий. Указания, сделанные в сценарии относительно соотношения сценического действия с определенными разделами партитуры симфонической картины, позволяют привести в соответствие действие балета с музыкой, а также установить взаимосвязи персонажей балета с определенными лейтмотивами персонажей балета с определенными лейтмотивами.

---

<sup>42</sup> См. там же.



В сопоставлении, которое приводится в Таблице 3 (см. Приложение. № 5) с левой стороны излагается сценарий Фокина<sup>43</sup>, а с правой обозначены соответствующие разделы симфонической картины и разрабатываемые в этих разделах лейттемы.

При сопоставлении сценария с симфонической картиной можно сделать следующие наблюдения:

а) В соответствии с разделами партитуры можно расчленить балет на пять основных сцен:

<b>Сценарий</b>	<b>Симфоническая картина</b>
Сцена царевен.	Первая экспозиция.
Приход гостей.	Вторая экспозиция.
Гости и царевны.	Центральный раздел.
Уход гостей.	Первая реприза.
Монолог младшей царевны.	Вторая реприза.

Таким образом, хореографическая форма приобретает присущие музыкальной форме симфонической картины трехчастность и сонатность с зеркальной репризой<sup>44</sup>.

б) Образы балета Фокина прямо прикреплены к соответствующим лейтмотивам<sup>45</sup>. Таким образом, эти лейттемы становятся посредником отождествления образов стихотворения и балета, следующим образом:

<b>Стихотворение</b>	<b>Симфоническая картина (лейттемы)</b>	<b>Балет</b>
Три пальмы Ручей	Три пальмы Ручей	Шесть царевен Младшая царевна (Кристалльный родник)
Караван	Караван	Караван

в) В хореографии был отражен принцип контрапунктического сочетания тем. В первом разделе сценария Фокин указывает: «Идет длинный скучающий танец медленного темпа, а младшая вьется, летает...»<sup>46</sup>, в разделе разработки: «Совместный танец. Мужчины под свою музыку, свой ритм, девушки под свой»<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> См. **Спендиаров А.**, Письма, с. 296-297.

<sup>44</sup> Об отражении вариационного принципа трудно судить, так как хореографический текст в деталях неизвестен.

<sup>45</sup> Это подтверждают и следующие строки из письма Фокина: «... Для Павловой использовать пассажи флейты и на том построить роль» и «чтобы совпадало вступление флейты в оркестре и младшей сестры на сцене, альтов в оркестре и царевен на сцене». См. **Спендиаров А.**, Письма, с. 236 и 239.

<sup>46</sup> **Спендиаров А.**, Письма, с. 296.

<sup>47</sup> **Там же**, с. 297.

г) Король джиннов не получил в балете сценического воплощения. Он появляется чисто символически в сцене наказания царевен. Сопоставление этого эпизода сценария с соответствующим ему эпизодом симфонической картины показывает, что музыкальный образ Короля джиннов связан с лейттемой гибели пальм. Если принять во внимание то обстоятельство, что на этой же теме основано написанное по просьбе Фокина вступление, и та же лейттема доминирует в последнем разделе симфонической картины, то становится очевидным, что Король джиннов символизирует рок. Вступление, таким образом, подчеркивает предопределенность судьбы царевен. От того же рока исходит возмездие. Так выявляется первая особенность интерпретации Фокиным идеи «Трех пальм».

д) Сопоставление кульминаций стихотворения, симфонической картины и балета выявляет такую картину:

<b>Стихотворение</b>	<b>Симфоническая картина</b>	<b>Балет</b>
Но только что сумрак на землю упал. По корням упругим топор застучал.	Девять ударов оркестра tutti, воспроизводящие удары топора.	Отдаются любви

В результате такого сопоставления выявляется вторая особенность интерпретации Фокиным идеи «Трех пальм».

Указанные в пунктах Г и Д две особенности интерпретации стихотворения в балете дают основание поднять вопрос о том, в каком аспекте отражена идея стихотворения Лермонтова Фокиным.

Как отмечает В. Турбин, «аллегорическая, балладная атмосфера стиха (подразумеваются «Три пальмы» - Н.С.) допускает различные толкования»<sup>48</sup>.

В Лермонтовской энциклопедии в статье о «Трех пальмах» приводятся несколько вариантов интерпретации концепции баллады. Среди этих вариантов можно выделить два, которые соответствуют интерпретации Фокина:

«В балладе по-новому преломился лермонтовский мотив жажды действия; бездейственное бытие рисуется поэтом как бесплодное, гибельное для пальм. Но в отличие от других стихотворений, где вина за неисполнимость или трагические последствия какого-либо «свершения» возлагались на враждебный герою мир, здесь и сама жертва разделяет виновность в своей гибели, вместе с чуждым ей человеческим миром». И далее: «Шествие каравана передано как естественное

<sup>48</sup> См. *Турбин В.*, Три пальмы // Лермонтовская энциклопедия. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1981, с. 580.

стихийное движение...; но оно может быть прочитано так же, как роковой ответ на ропот трех пальм»<sup>49</sup>.

Именно в этом плане, в первую очередь, воспринимает и интерпретирует Фокин «Три пальмы», усугубляя как роковую предопределенность судьбы сестер, так и их вину «за трагические последствия... «свершения».

«Три пальмы» лежат в сфере художественных медитаций о красоте и смерти»<sup>50</sup>. В этом аспекте баллада сопоставима с теми произведениями Лермонтова, которые продолжают линию «Египетских ночей» Пушкина, проходят через «Тамару», «Морскую царевну». «Сон». Во всех названных произведениях варьируется мотив «любви и смерти». «В романтической концепции любви, выражаемой в поэмах Лермонтова, страсть аксиологически выше жизни, поэтому жизнь может быть измерена ценой любви, как смерть – быть платой за любовную измену»<sup>51</sup>. И в этом аспекте, во-вторых, истолковал идею и основной конфликт стихотворения Фокин. В избрании такого аспекта сыграли роль несколько факторов, которые в конечном итоге имеют один знаменатель – ориентализм. Ушедший, на первый взгляд, от первоисточника сюжет балета связывается со стихотворением Лермонтова не только в силу приведенных выше параллелей, но и в силу принадлежности «Трех пальм», так же, как и «Египетских ночей» и «Тамары» к русской литературе о Востоке. Не только избранная программа, но и специфика музыкального языка симфонической картины Спендиарова определяется в контексте русской музыки о Востоке<sup>52</sup>. В промежутке между 1908-1915 гг. Фокин последовательно создавал балеты на литературной основе почти всех упомянутых выше литературных произведений. В 1908 году – «Тамара» на музыку Балакирева, в 1915-ом – «Сон» на музыку Вальса-фантазии Глинки. В свою очередь, «Тамара», так же, как и балеты «Шехерезада» (1910) и «Исламей» (1912), созданы на музыку инструментальных и симфонических произведений, являющихся лучшими образцами русского музыкального ориентализма. Во всех упомянутых балетах, так же, как и в балете «Семь дочерей короля джиннов», обыгрывается одна и та же последовательность ситуаций – ропот против запрета любви – нарушение запрета (всегда на кульминации) и сразу же следующее за этим возмездие. Воплощение в балете «Семь дочерей» последних двух ситуаций по описанию более всего

---

<sup>49</sup> См. *Турбин В.*, Три пальмы, с. 580.

<sup>50</sup> См. там же.

<sup>51</sup> См. *Шадур В.*, Тамара // Лермонтовская энциклопедия. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1981, с. 559-560.

<sup>52</sup> См. *Рухьян М.*, «Три пальмы» и русский ориентализм, с. 39-51.

сближается со сценическим решением аналогичных ситуаций в балетах «Исламей» и «Шехерезада»<sup>53</sup>, что указывает, что при постановке Фокин соблюдал верность духу романтизированного «арабского Востока»<sup>54</sup>, что определило специфику хореографического решения балета на музыку Спендиарова и существенно повлияло на интерпретацию программы и музыкальной формы симфонической картины.

### **Танцовщица Армен Оганян**

В 1918 году в Париже был издан роман под названием «Танцовщица из Шемахи». На первых его страницах было опубликовано письмо Анатоля Франса автору.

«Дорогая Мадемуазель! – пишет Франс, – я очень благодарен Вам за решение прочесть эти страницы Ваших мемуаров. Вы вложили в эти описания, в эти рассказы тот же шарм, что исходит от Ваших глаз и жестов. Я не знаю, какое утонченное искусство скрывается за Вашей исключительной простотой, но Вы знали, как нарисовать словами восходы и закаты Кавказа, как вскрыть тысячи секретов Природы и Жизни... Не отвергайте, дорогая мадемуазель, поздравлений и благодарностей от Вашего старого друга Анатоля Франса»<sup>55</sup>.

Автором романа и обладательницей прекрасных глаз и жестов, удостоившихся столь высокой похвалы французского писателя, является Армен Оганян (настоящее имя Софья Пирбудагян) – танцовщица, прошедшая менее чем за четверть века своей жизни путь от Шемахи до Парижа<sup>56</sup>. Роман «Танцовщица из Шемахи», описывающий этот путь, безусловно занимателен, особенно для жаждущего «восточной экзотики» европейца. В нем много красочных эпизодов, описывающих приключения танцовщицы на Востоке – в Шемахе, Баку, Тегеране, Константинополе, Каире. Удивительно только, что Оганян предпочла описать вымышленные приключения, в то время как в жизни ее, и без всяких домыслов, было немало неординарных, а подчас и удивительных событий, происшедших в тех же восточных городах. Многочисленные статьи, опубликованные в периодической печати 1909-

<sup>53</sup> Сценарии балетов «Исламей» и «Шехерезада» изложены Фокиным. См. **Фокин М.**, Против течения, с. 240-243 и 504.

<sup>54</sup> **Вершинина И.**, Балетная музыка // Музыка XX в. Очерки. В двух частях, ч. 1, кн.1. Москва, изд. «Музыка», 1976, с. 205.

<sup>55</sup> The Dancer of Shamakha by Armen Ohanian. New-York, «Dutton and Company» publ., 1923, p. V-VI.

<sup>56</sup> Подробно о жизни и творчестве Армен Оганян (см. **Բախչեան Ա., Սաղաթնուեան Վ., Շամախուցի ցարուհի Արմեն Օհանեանի կենսաբանական գործը**). См. также **Տարցյան Н.**, Армен Оганян – восточная танцовщица, Музыкальная Армения, Ереван, изд. Ереванской гос. консерватории им. Комитаса, 2006, № 1 (20), с. 65-68.

1916 годов, позволяют восстановить действительные события первого, связанного с Востоком, периода жизни и творчества танцовщицы.

Армен Оганян родилась в 1891 году в городе Шемахе. В начале 1900 года семья Оганян переехала в Баку. С 1906 года Армен Оганян выступает в спектаклях Бакинского армянского культурного общества<sup>57</sup>.

В 1908 году она уезжает в Москву и поступает в школу Л.Р. Нелидовой. Здесь необходимо хотя бы коротко остановиться на принципах преподавания в этой школе. Одна из ведущих танцовщиц Большого театра – Лидия Ричардовна Нелидова – еще в 1897 году выступила в печати с критикой современного балета, объясняя его упадок «приверженностью хореографов и исполнителей к трюкам итальянской школы танца»<sup>58</sup>. «Танцы в балете, – писала Нелидова, – необходимо должны заключать в себе драматургическую мысль или характер; они должны, рука об руку с пантомимой, проистекать из действия и выражать данный момент»<sup>59</sup>.

Принципы, пропагандируемые Нелидовой, в определенной степени повлияли (как покажем в дальнейшем) на танцевальное искусство Армен Оганян.

Одновременно со школой танца Оганян поступает в Московский художественный театр. Собственно говоря, здесь ею была исполнена лишь одна «бессловесная роль» «души народившейся» в пьесе Метерлинка «Синяя птица»<sup>60</sup>. Осенью 1909 года Оганян была приглашена в Тифлисский оперный театр, где выступала с октября по декабрь 1909 года<sup>61</sup> с танцами в операх Л. Делиба «Лакме» и Ипполитова-Иванова «Измена», а также с отдельными номерами. Обстоятельства появления Армен Оганян в Тегеране в январе 1910 года, можно сказать, покрыты «мраком неизвестности». Еще более поразительно происшедшее там событие, ибо Оганян удалось в короткий срок организовать театральную труппу, осуществить постановку пьесы Гоголя «Ревизор» на персидском языке<sup>62</sup>, произвести своего рода

---

<sup>57</sup> Պարուպալան ներկայացուցեր. Տիկիւ Արմէն Օհանեանի թատերախումբը, «Ազատամարտ», Կ. Պոլիս, 19 հունիսի 1910, № 312:

<sup>58</sup> **Красовская В.**, Русский балетный театр второй половины XIX в. Ленинград-Москва, изд. «Искусство», 1963, с. 503.

<sup>59</sup> Цит. по **Красовская В.**, Русский балетный театр второй половины XIX в., с. 504.

<sup>60</sup> **Кринский М.**, Создание национального театра в Персии (корреспонденция из Тегерана), «Театр и искусство», Спб., 1910, № 5, с. 104.

<sup>61</sup> Среди них – «Зритель», Тифлис, 1909, № 5, с. 5 и № 8 с. 11; «Баку», 6 апреля 1910.

<sup>62</sup> См. **Кринский М.**, Создание национального театра в Персии (корреспонденция из Тегерана), с. 104.

и **Кринский М.**, «Ревизор» на персидском языке (корреспонденция из Тегерана), «Театр и искусство». Спб., 1910, № 23, с. 460-461).

«революцию» в гареме, добившись в высоких инстанциях согласия на организацию Первого благотворительного общества персидских женщин<sup>63</sup>.

Деятельность Армен Оганян в Тегеране не ограничилась организацией спектаклей. Благодаря контактам с персидскими женщинами, ей удалось изучить танцы, исполняемые в гаремах. Помимо этого, она дала сольный концерт в местной русской школе, где исполняла кавказские танцы.

С декабря 1910 года по февраль 1911 года Армен Оганян давала концерты совместно со скрипачом Давидом Давтяном. Первое совместное выступление Армен Оганян и Давида Давтяна в Константинополе состоялось 4 декабря, в зимнем театре Пети Шан. После концерта газета «Азатамарт» писала: «Армянская и инонациональная публика... заполнила театр, для того, чтобы поплодировать талантливой армянской танцовщице, которая смело выступила, оправдав проявленные по отношению к ней, как к восточной танцовщице, симпатии и интерес. В частности, в персидском танце, который исполнялся в форме живых картин, г-жа Оганян выявила свой талант танцовщицы – гибкой и пластичной, подчеркнув всю тонкость и нежность гаремного танца, в то же время продемонстрировав свое мастерское владение восточным танцем. Г-жа исполнила также грузинские, кавказские и испанские танцы, в которых проявила себя как наделенная особыми актерскими данными танцовщица»<sup>64</sup>.

Под впечатлением этого концерта, писатель Костан Зарьян написал «Письмо к танцовщице», которое можно охарактеризовать как стихи в прозе. Это письмо было опубликовано в приложении к газете «Азатамарт».

«Прошлым вечером, сударыня, – писал Зарьян, – Вы вливали странные сны в наши души. Нежное и гибкое, освещенное надеждой, Ваше тело пело песню, почти свадебную... Улыбка на Ваших устах вспыхивала и искрилась, и Ваши черные большие глаза скрывали глубокую тайну... Вы мечтали в размеренных движениях Вашего тела. И, пока Вы танцевали перед нами в пурпурных и серебристых одеяниях... я раздумывал о танцевальных сценах, которые художники прошлого воспроизводили на вазах, я вспоминал Фидия...»<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> См. **ԱԼ.**, Պարսկու՛կ հի՛սերի առաջին ներկայացու՛մը Թեհրանու՛մ, «Մշակ», Թիֆլիս, 2 հունիսի 1910, №117:

<sup>64</sup> **Սիր.**, Արմեն Օհանեսնի պարահանդեսը, «Ազատամարտ», Կ.Պոլիս, 7 դեկտեմբերի 1910, № 458:

<sup>65</sup> **Հրեան Բ.**, Նամակ առ պարուհին. Տիկին Արմեն Օհանեսնին, «Ազատամարտ», Կ.Պոլիս հավելված 1910, 13 դեկտեմբերի, № 23, էջ 367-368:

Многочисленные фотографии, опубликованные в периодической печати в 10-е годы, доносят до нас облик танцовщицы в период её выступлений в Константинополе, Каире, Александрии. Армен Оганян – миниатюрная, тоненькая девушка. Черты лица очень типичны для армянки. Самое примечательное – глаза, черные, огромные, с несколько удлинённым разрезом, выразительные.

Итак, в январе-феврале 1911 года Армен Оганян и Давид Давтян гастролируют в Каире и Александрии. В письме к своему другу, Арутюну Гаспаряну, Давтян пишет из Каира: «... Концертируем в самых больших залах, и имеем большие расходы, потому что содержим большой оркестр, а также восточный оркестр. Но наши концерты всегда переполнены... Все чествуют нас... Госпожа Оганян танцует так красиво, так прекрасно выражает восточную душу»<sup>66</sup>.

Несколько сохранившихся программ<sup>67</sup> этих концертов позволяют восстановить их структуру. Танцевальные номера чередовались с инструментальными. Приводим программу одного из концертов в Каире<sup>68</sup>.

### **I отделение**

1. Оркестр.
2. Кавказский танец из оперы «Измена» Ипполитова-Иванова – г-жа Армен Оганян.
3. «Цыганские напевы» Сарасате (в сопровождении оркестра) – г-н Давид Давтян.
4. Персидский танец «Тысяча и одна ночь» (в сопровождении восточного оркестра) – г-жа Армен Оганян.
5. Концерт Паганини (I часть) – г-н Давид Давтян.

### **II отделение**

6. Оркестр.
7. Romance (F-dur) Бетховена (в сопровождении оркестра) – г-н Давид Давтян.
8. Танец Саломеи (в сопровождении восточного оркестра) – г-жа Армен Оганян.
9. Венгерские напевы Эрнста – г-н Давид Давтян.
10. (а) Танец черкешенки Тамары из оперы «Демон» А.Рубинштейна.  
(б) Лезгинка (Черкесский танец) (в сопровождении оркестра) – г-жа Армен Оганян.

---

<sup>66</sup> Музей литературы и искусства им. Е.Чаренца. Фонд Д.Давтяна, №26. Письмо Д. Давтяна А. Гаспаряну. Каир, 14 февраля 1911. Рукопись, 2 с. (на арм. яз.).

<sup>67</sup> В МЛИ в фонде Д. Давтяна находятся программки концертов, состоявшихся в Каире 31 января, 18 и 19 февраля 1911 года № 47. Программка концерта. Каир, Театр Прентания, 31 января 1911(на арм. и франц. яз.). № 48. Программка концерта. Каир, Театр Прентания, 17 февраля 1911 (на арм. и франц. яз.). № 49. Программка концерта. Каир, Театр Прентания, 18 февраля 1911 (на арм. и франц. яз.).

<sup>68</sup> Фонд Д. Давтяна, ед. 47. Программка концерта. Каир, Театр Прентания, 31 января 1911 (на арм. и франц. яз.).

В газете «Азатамарт» от 6 февраля приводится рецензия на этот концерт, опубликованная в каирской газете «L’Egypte»<sup>69</sup>: «Г-жа Оганян с успехом проявила свой нежный талант в танцах персидских, грузинских и в танце Саломеи в сопровождении восточных... мелодий».

В последние дни февраля Оганян и Давтян выступали в Александрии. В измирской газете «Дашинк» опубликована рецензия очевидца этого концерта: «Госпожа Армен Оганян большая артистка, ибо умеет представляться невинной в восточных, вообще-то чувственных танцах. Европейцы подчеркнули это обстоятельство, воскликнув: «mais avec tout cela quelle décence»<sup>70</sup>. Закончим, сказав, что в роли Саломеи Оганян своим великолепным выражением страстной любви, смешанной с ненавистью, заорожила весь зал и удостоилась бурных аплодисментов»<sup>71</sup>.

В последний раз на «восточной» земле Оганян выступила в амплу драматической актрисы, приняв участие в музыкально-драматическом вечере, состоявшемся 6 марта 1911 года в Константинополе в зале Дома труда. Она исполнила роль Гаянэ Серовбян в пьесе А. Розо «Мышка»<sup>72</sup>. В апреле 1911 года Армен Оганян уехала в Лондон. По всей вероятности, в тот момент, когда танцовщица вступила на английскую землю, родилось ее новое жизнеописание, отличное от того, которое мы изложили выше. Достаточно красочно это описывает Ерванд Толяян. Летом 1911 года опереточная труппа Аршака Пенкляна, в числе актеров которой был Ерванд Толяян, отправилась на гастроли в Лондон. Однако спектакли их успеха не имели. Здесь им и помогла Армен Оганян, предложив выступить с совместными представлениями. «В это время, – пишет Толяян, – восток стал моден на западе. Повсюду восточные пьесы, фильмы, танцы... Световые рекламы выдающейся русской балерины Анны Павловой покрыли стены и небо Лондона. Такую же рекламу сделали нашей Армен Оганян, которая представилась как сбежавшая из персидского дворца танцовщица, рабыня-султанша, сдружившаяся с персидскими танцовщиками (этими танцовщиками были мы...)»<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> См. Տիկիւն Արմէն Օհանեանը Եգիպտոսի մէջ, «Ազատամարտ», Կ.Պոլիս, 6 փետրվարի 1911, № 506:

<sup>70</sup> «Но при всем при этом какое целомудрие» (франц.).

<sup>71</sup> *Սիֆիսու.*, Տիկիւն Արմէն Օհանեան և Պ. Դաւիթ Դափիթեան յ'Ալիամարա, «Դաշիսք», Իզմիր, 28 փետրվարի 1911, № 467:

<sup>72</sup> *Հարուժյուլիան Բ.*, XIX-XX դարերի հայ թատրոնի տարեգրութիւնը (1801-1922), հ. 2 (1901-1911): Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1980, էջ 509:

<sup>73</sup> См. МЛИ, Театральный фонд. Раздел воспоминаний, էջ 460-461: Ե.Թ. (Երվանդ Թոլայան), 35 տարվա թատերախմբագրական հիշողություններ, 1900-1935 թթ., 1948 թ. Գիրք Բ., էջ. 293- 685, машинописная рукопись էջ 460-461:



В 1911 году журнал «Гехарвест» пишет: «Арменуи Оганян, которая в позапрошлом году выступила в Тифлисском Императорском театре как исполнительница восточных гаремных танцев, в настоящее время, как сообщают газеты, находится в Лондоне и там произвела полный фурор среди любящих новости и эксцентрику англичан»<sup>74</sup>.

28 марта 1914 года в тифлисской газете «Оризон» было опубликовано сообщение «Г-жа Армен Оганян в Брюсселе». В сообщении кратко излагалась биография Армен Оганян, а затем приводилась в переводе на армянский язык рецензия на выступление танцовщицы в Брюсселе, которая было опубликована (как указывает газета «Оризон») в парижской газете «Comedia» от 20 марта 1914 года. Мы приводим ее почти полностью.

«Литературный и художественный клуб Брюсселя вчера вечером показал персидский вечер, успех которого был безграничен. Зал, заполненный брюссельской аристократией, с огромным воодушевлением приветствовал Армен Оганян, чья одаренность, художественный талант и нежные формы оставляют яркое, прекрасное впечатление. Действительно, вечер был блестящей цепью блистательных побед. Г-н Эмил Бернад открыл представление, рассказав о персидских танцах и о большой актрисе, коротко изложив её биографию и прочитав также прелестное письмо, которое молодая танцовщица писала в Тегеран одному из знакомых.

Бурными аплодисментами были награждены гг. Тигран Симонян, Эдуард Барат и их персидский оркестр. Рассказав и протанцевав отрывок из «Ростам и Зограба», Армен Оганян исполнила затем свои персидские миниатюрные картины, закончив выступление красивым танцем «Нирвана» - одним из самых прекрасных своих танцев, доведенным до совершенства.

Зрители долго не хотели удаляться и, продолжительными криками и аплодисментами, стоя, несколько раз вызывали на сцену уникальную танцовщицу... Вчера она танцевала у Стоклета, сегодня будет танцевать в «Hortoise royale d'Anvers». Нет сомнения, – подчеркивает газета, – что победный вход Армен Оганян в Бельгию, ее художественный дар и тонкий вкус, оставят красивый след восхищения, который будет постепенно разрастаться»<sup>75</sup>.

Период первой мировой войны Армен Оганян провела в Париже. И, пожалуй, только в этот период деятельность танцовщицы связывается и с искусством ее

---

<sup>74</sup> «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1911, № 4, էջ 85:

<sup>75</sup> *Միսսեյի ե.*, Տիկիկ Ա. Օհանյանը Բրիտլ քսէլ ու մ, «Հորիզոն», Թիֆլիս, 28 մարտի 1914, № 67:

народа. В 1916 году она, по крайней мере, дважды принимала участие в вечерах, организованных деятелями искусства армянской диаспоры в Париже<sup>76</sup>.

В начале 1917 года в газете «Արձազանք Փարիզի», издающейся в Париже, была помещена фотография Армен Оганян в армянском национальном костюме<sup>77</sup>.

В 1919 году Армен Оганян продолжала свои выступления в персидском стиле, привлекая к этому актеров труппы, организованной в Париже Микаэлом Джананом. Представление это называлось «Одна ночь в гареме». В 1920 году Джанан осуществил постановку пьесы Л. Шанта «Старые боги», в которой Армен Оганян исполнила роль Седá<sup>78</sup>.

Изданный в 1918 году в Париже роман «Танцовщица из Шемахи» явился лишь первым в серии романов, сочиненных Армен Оганян. Профессия романистки с этого периода стала занимать, наряду с профессией танцовщицы, важное место в жизни Оганян.

При создании своих танцевальных композиций Армен Оганян вполне следовала пропагандируемой Нелидовой мысли о том, что танцы должны заключать в себе «драматическую мысль или характер, идти рука об руку с пантомимой, проистекать из действия и выражать данный момент»<sup>79</sup>.

Все танцы, исполняемые Армен Оганян, имели программу.

В одной из программ 1911 года (Каир) излагается программа «Танца Тамары»: «День свадьбы Тамары. Тревога в ожидании жениха, который ушел на войну. Нашептывания Демона, который хочет обольстить её обещанием сделать королевой мира. Борьба с ним. Радость, когда она видит прибытие рыцарей войска своего жениха. Танец лезгинка. Внезапно тревожная молва. Обморок при виде трупа жениха, который убит»<sup>80</sup>. Программа, таким образом, опирается на фрагмент сюжета оперы «Демон» А.Рубинштейна. Музыкальное оформление было скомпоновано из нескольких эпизодов оперы.

По всей вероятности, такая же программа (основанная на фрагменте сюжета) была предпослана и танцу на музыку оперы «Измена» М.Ипполитова-Иванова. На это указывают следующие слова из рецензии на концерт, где исполнялся этот танец (но не исполнялся «Танец Тамары»): «Г-жа Оганян исполнила также грузинские,

<sup>76</sup> Подробнее об этом см. на с. 151-152 диссертации.

<sup>77</sup> «Արձազանք Փարիզի», Փարիզ, 1917, № 21, էջ 4:

<sup>78</sup> **Մարիաննա Փ.**, Այն արկն եր սիյ ու ռքահայ թաղերն ի պատմութիւնս, 1. Տրանսպարանտն: Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1982, էջ 37:

<sup>79</sup> Цит. по **Красовская В.**, Русский балетный театр второй половины XIX в., с. 504.

<sup>80</sup> МЛИ. Фонд Д. Давтяна, ед. 48. Программка концерта. Каир, Театр Прентания, 17 февраля 1911 (на арм. и франц. яз.).

кавказские и испанские танцы, в которых проявила себя **как наделенная особыми актерскими данными танцовщица**»<sup>81</sup>.

На программы танцевальных сцен, в которые были включены персидские танцы, указывают их наименования – «Персидские миниатюры», «Тысяча и одна ночь», «Ростам и Зограб», «Одна ночь в гареме». На наличие программы указывает и описание танца «Армянская скорбь».

Специфику хореографической лексики танцев Армен Оганян дает возможность восстановить ряд описаний её танцев или высказываний о них. В журнале «Гехарвест» 1910 и 1911 года её называют танцовщицей «а la Дункан». Напомним также строки из «Письма к Танцовщице» Костана Зарьяна, где он пишет о том, что, глядя на ее танец, он «раздумывал о тех танцевальных сценах, которые художники прошлого воспроизводили на вазах, ... вспоминал Фидия...»<sup>82</sup>.

На фотографии, помещенной в одном из номеров журнала «Тараз», Оганян изображена в тунике, босая, поза ее (рука перекинута через голову) достаточно типичная для лексики представительниц свободного танца<sup>83</sup>.

Армен Оганян вполне могла быть знакома с творчеством Айседоры Дункан. Она могла бы полностью следовать образцу танца Дункан, опирающегося на стилизацию элементов античного танца. Однако репертуар Оганян (кроме «Танца Саломеи») ничем не связывается с репертуаром представительниц свободного танца.

Для точной характеристики специфики хореографической лексики танцев Оганян необходимо обратить внимание на постоянное соседство двух определений. В журнале «Гехарвест»<sup>84</sup> ее называют последовательно танцовщицей «а la Дункан» и «исполнительницей восточных гаремных танцев». Костан Зарьян вспоминает о вазовой росписи и Фидии, глядя на «размеренные» движения танца, который исполнялся в «оранжевых и серебристых одеяниях»<sup>85</sup>, что указывает на исполнение «Персидских миниатюр». В аннотации, помещенной в программе концерта, данного в Каире, читаем: «...Она изучила также танцы модерн и в результате создала

---

<sup>81</sup> *Սիր.*, Արմեն Օհանեսյանի պարահանդեսը :

<sup>82</sup> *Չարեան Բ.*, Նամակ առ պարուհիներ. Տիկին Արմեն Օհանեսյան, էջ 367-368:

<sup>83</sup> Տիկին Արմեն Օհանեսյան, «Տարագ», Թիֆլիս, 1910, № 10, էջ 101:

<sup>84</sup> «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1910, № 3, էջ 3 և 1911, № 4, էջ 85:

<sup>85</sup> *Չարեան Բ.*, Նամակ առ պարուհիներ. Տիկին Արմեն Օհանեսյան, էջ 367-368:

произведения оригинальные и захватывающие, как, например, характерные танцы Кавказа»<sup>86</sup>.

Наконец, в газете «Оризон» 1914 года написано: «Благодаря тонкому художественному вкусу, она сумела из персидских гаремных танцев создать самостоятельное творение, со всеми тонкостями европейского искусства»<sup>87</sup>.

Как известно, в 10-е годы в европейском искусстве развивались два типа концертного сольного танца. Первый – сольный танец представительниц школы «свободного танца», второй же принадлежал к «особой разновидности сольного, «экзотического танца, опирающегося на стилизацию этнографических танцев Индии, Египта, Японии, Индонезии и т.д. (Рут Сен-Денис, Сент-Махеда, Магара, Менака и другие)»<sup>88</sup>.

Стиль и лексика танцев Армен Оганян определяются на стыке двух разновидностей сольного танца: на синтезе стилизованных элементов подлинных восточных танцев и танца, опирающегося на стилизацию элементов античного танца.

По принципу региональной принадлежности восточные элементы в танце Армен Оганян дифференцируются следующим образом:

а) Танцы, опирающиеся на элементы кавказских танцев («Кавказский танец» из оперы «Измена» Ипполитова-Иванова, «Танец Тамары» на музыку оперы «Демон» А.Рубинштейна).

б) Танцы, тематика которых могла продиктовать использование элементов армянских национальных танцев – «Ой, Назан» и «Армянская скорбь».

в) Танцы, опирающиеся на элементы персидских танцев – «Персидские миниатюры», «Тысяча и одна ночь», «Ростам и Зограб», «Одна ночь в гареме».

Сопоставление хореографической лексики, музыкального сопровождения и программы танцев Армен Оганян указывает на переплетение в них подлинного Востока и ориентализма. «Танец Тамары» и «Кавказский танец» из оперы «Измена» представляют собой в хореографическом плане синтез элементов кавказских танцев и свободного танца. Сюжет и музыка в них заимствованы из опер, представляющих собой образцы кавказского ориентализма в творчестве представителей русской композиторской школы.

---

<sup>86</sup> Музей литературы и искусства им. Е.Чаренца. Фонд Д.Давтяна. ед. 48. Программка концерта. Каир, Театр Прентания, 17 февраля 1911 (на арм и франц. яз.).

<sup>87</sup> *Մի նախնայն է.*, Տիկիւն Ա. Օհանեսանը Բրիտը քսէլ ու մ:

<sup>88</sup> *Вершинина И.*, Балетная музыка, с. 204.

Из двух танцев, опирающихся на армянские мотивы, – «Ой, Назан» и «Армянская скорбь», нам известно лишь о музыкальном оформлении первого. Он исполнялся в сопровождении хоровой обработки Комитасом армянской песнепляски. Таким образом, выявляется вариант танцевальной интерпретации песнепляски (предполагающей в оригинале групповое исполнение) средствами сольного танца.

Все танцы, опирающиеся на элементы персидских танцев, сопровождались игрой ансамбля сазандаров. К сожалению, нигде не указано, что именно исполняли эти ансамбли. Мы предполагаем, что все номера, включающие персидские танцы, сопровождались исполнением мугамов. Наше предположение опирается на следующие факты:

1. Персидские мугамы включают как вокальные (тесниф), так и танцевальные (рэнг) разделы. Возможно, что танцы в персидских гаремах, где их изучала Оганян, исполнялись в контексте мугамов.

2. Номер «Ростам и Зограб», который Оганян исполняла в Брюсселе<sup>89</sup>. представлял собой композицию, членившуюся на два раздела. В первом Оганян рассказывала легенду «Ростам и Зограб», причем рассказ сопровождался игрой ансамбля сазандаров. Во второй части танцовщица показывала хореографическую интерпретацию этой легенды. Такой принцип композиции приближается к принципу композиции персидских мугамов.

3. Наше предположение в какой-то мере подтверждается программой выступлений Оганян в 40-е годы<sup>90</sup>. В нее были включены композиции «Тысяча и одна ночь», а также «Багдадские ткачи», и обе композиции сопровождались преимущественно мугамами в обработке Н. Тиграняна.

Для полной характеристики танцев, опирающихся на персидские мотивы, следует выделить и их программу. Такое сочетание, как «Персидские миниатюры», «Тысяча и одна ночь», кажется несколько странным, поскольку «Тысяча и одна ночь» предполагает скорее «арабские миниатюры». Композиции же «Одна ночь у султана Гамида» и «Одна ночь в гареме» появились после того, как Армен Оганян приехала в Лондон. Тогда же появилась и версия её биографии, в соответствии с которой она бежала из гарема. Но сюжеты «Тысяча и одна ночи» и «гаремная» тематика очень типичны для той ветви ориентализма, которая базируется на стилизации элементов культуры стран Ближнего и Среднего Востока. По всей

---

<sup>89</sup> Միևստան է., Տիգրան Ա. Օհանեսյանը Բրիտլ քսւէլ ու մ:

<sup>90</sup> МЛИ, Фонд А.Оганян, ед. № 25. Программка концерта. 6 июля 1941, Мехико, Интернациональный женский клуб (на франц. яз.).

вероятности, европейский аспект интерпретации Востока повлиял на Оганян. Дань моде сказалась в программе танцев.

Нам хочется обратить особое внимание на «Танец Саломеи», который также входил в программу Оганян. Танец Саломеи был чрезвычайно популярен в 10-е годы в европейском искусстве. В частности, «Танец Саломеи» из оперы Рихарда Штрауса «Саломея» получил самостоятельную жизнь в практике представительниц свободного танца (в частности, его исполнением прославилась английская танцовщица Мод Аллан). «Трагедия Саломеи» Флорана Шмитта была написана по заказу танцовщицы Лой Фуллер<sup>91</sup>. Эту традицию и подхватила Армен Оганян. Однако она этот танец исполняла в сопровождении ансамбля сазандаров, из чего следует, что музыкальное оформление базировалось на подлинно восточном материале. Возможно, что «Танец Саломеи» А.Оганян также сопровождался мугамом.

На основе анализа компонентов танца Оганян мы приходим к выводам, что:

1. В целом жанр, разрабатываемый Оганян, можно определить как жанр концертного сольного программного экзотического танца.
2. Стил танца Оганян определяется на стыке стилизации античных танцев, подлинных восточных танцев и ориентализма.

**Танец в восточноармянском музыкальном театре.** Первая постановка оперы Т.Чухаджяна «Леблебиджи» (Продавец гороха) на сцене бакинского Театра братьев Маилянгов в январе 1912 года как бы передала эстафету от западноармянского музыкального театра восточноармянскому. Речь идет о хронологической преемственности, поскольку эта постановка не повлияла ни на формирование специфики восточноармянского музыкального театра 10-х годов, ни на его репертуар. Последний можно охарактеризовать в двух словах: опера «Ануш» и «азиатские оперетты». Опера «Ануш» Армена Тиграняна, премьера которой состоялась 4 августа 1912 г. в Александрополе, во многом наметила самостоятельность и своеобразие путей развития восточноармянского музыкального театра, что неоднократно подчеркивалось в исследованиях, посвященных армянской музыке начала столетия. Что касается «азиатской оперетты», то она, к сожалению, осталась вне поля зрения музыковедов. Несколько страниц посвятил ей театровед Левон Ахвердян в монографии «История армянского театра (1901-1920)». В

---

<sup>91</sup> *Вершинина И.*, Балетная музыка, с. 187-231.

частности, он пишет: «Ретроспективно рассматривая это явление, надо констатировать не только то обстоятельство, что «азиатская оперетта» занимала большое место в театральной жизни периода, имела свой репертуар, своих режиссеров и актеров, но и то, что она сыграла свою роль в национальной художественной жизни»<sup>92</sup>. Поскольку «азиатская оперетта» оказала определенное влияние на облик армянского сценического танца 10-х годов, возникает необходимость в её описании и характеристике.

В 1908 году Узеир Гаджибеков создал первую мугамную оперу «Лейли и Меджнун», а в 1913 г. – оперетту «Аршин мал алан», которые и положили начало жанру «азиатской оперетты». С конца 1914 г. и на протяжении последующих 4-5 лет оперетта «Аршин мал алан», наряду с другими произведениями Уз. Гаджибекова («Муж и жена», «Не та, так эта», «Асли и Кярам»), неоднократно привлекали внимание армянских режиссеров, в частности, А.Арменяна и Ов.Восканяна. С 1915 г. одна за другой начинают формироваться труппы, специализирующиеся в области «азиатской оперетты». Среди них труппы, руководимые Г.Пирумяном, А.Багдасаряном, Г.Ерицяном, М.Тер-Аракеляном в Тифлисе, В.Оганяном в Баку. Наиболее обширно репертуар «азиатской оперетты» представлен в драмо-оперетточной труппе, руководимой Овсепом Восканяном. В своем исследовании мы чаще всего опираемся на практику этой труппы. К концу 1915 г. начинают появляться образцы азиатских оперетт, принадлежащие армянским авторам, которые начинают занимать не менее прочное положение в репертуаре, чем произведения Гаджибекова. Отметим наиболее характерные черты армянского варианта «азиатской оперетты».

Прежде всего заметим, что название «оперетта» лишь частично определяет жанр этих произведений. В целом их можно разделить на две группы. В первую входят бытовые музыкальные комедии (то есть те, которые, собственно, можно определить как оперетты). Вторую составляют музыкальные драмы и трагедии, сюжетом которых, и в этом их специфика, являются восточные сказания. Последние заимствовались из репертуара армянских ашугов. В анонсах авторство таких произведений определялось следующим образом: «"Асли и Кярам" – по рассказу ашуга Дживани переделал для сцены Овсеп Восканян»<sup>93</sup>, «"Ашуг Гариб" – по ашугу

---

<sup>92</sup> **Հախվերդյան Լ.**, Հայ թատրոնի պատմություն. 1901-1920: Երևան, Հայ կապուստր ԳԱ հրատ., 1980, էջ 300:

<sup>93</sup> «Ասլի և Բյարամ» ներկայացման ազդ, «Մշակ», Թիֆլիս, 1 հունիսի 1918, № 104:

Дживани переделал для сцены с песнями и танцами Овсеп Восканян»<sup>94</sup> или «"Кер Оглы" ашуга Джамалу – оперетта в V действиях А.Тальяна»<sup>95</sup>.

Оперетты первой группы включали популярные городские песни и танцы кавказского региона, в ряде случаев – армянские крестьянские песни и песнепляски. Произведения второй группы очень близки к «мугамной» опере. Партитуры или клавира не было, их заменял дирекцион, своего рода рабочий сценарий, в котором указывалось, когда и на какие слова надо исполнять определенные мугамы». Мы, однако, предполагаем, что, поскольку для армянской традиционной музыки вокальный мугам не типичен, а произведения этой группы «азиатских оперетт» являлись фактически театрализацией ашугских любовных сказов<sup>96</sup>, то место вокальных мугамов в дирекционе зачастую могли занимать вокальные эпизоды этих сказов. Помимо них, в музыкальные драмы и трагедии включались городские песни и танцы.

Из сказанного с достаточной очевидностью вытекает, что произведения жанра «азиатской оперетты» преимущественно не предполагали участие в их создании композитора. Дело в том, что замена партитуры дирекционом имеет существенную причину. Дирекцион предназначен для инструментального ансамбля сазандаров и восточных духовых инструментов, которые уже имели в своем репертуаре указанные произведения и соответственно в партитуре не нуждались, да и вряд ли могли бы в ней разобраться. Иногда к восточным инструментам подключались струнная группа или отдельные струнные и духовые инструменты европейского оркестра. Очень типичен состав – тар, кяманча, сантур, скрипка, флейта и кавал<sup>97</sup>. Лишь в некоторых случаях появлялись обработки для симфонического оркестра<sup>98</sup>. Какие же танцы исполнялись в «азиатских опереттах»? К числу оперетт первого типа – то есть музыкальным комедиям – принадлежат «Татос Иванович» и «Лучше позже, да лучше».

<sup>94</sup> «Աշուղ Ղարիբ» ներկայացման ազդ., «Արև», Բաքու, 20 մայիսի 1917, № 103:

<sup>95</sup> «Քենո Օղլի» ներկայացման ազդ., «Հորիզոն», Թիֆլիս, 19 հոկտեմբերի 1918, № 213:

<sup>96</sup> Подробно об ашугских любовных сказках см. **Երևանյան Լ.**, Աշուղական սիրավեպը մեր ձավոր արևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում: Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2009:

<sup>97</sup> «Ասլի և Քյարամ» ներկայացման ազդ., «Մշակ», Թիֆլիս, 19 հոկտեմբերի 1918, № 213:

<sup>98</sup> Подробнее об азиатских оперетте и музыкальных драмах см. **Սարգսյան Լ.**, Աշուղական սիրավեպը հայ երաժշտական թատրոնում // Հայ աշուղագիտությունը և արդի հիմնախնդիրները. Գիտական զեկուլցուլմների ժողովածու: Երևան, ՀՀ մշակույթի և երիտասարդության նախարարություն, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Եղեգան փող., 2005, էջ 47-53:



Рассмотрим теперь танцы в музыкальных драмах. Произведения, созданные на основе сюжета восточного сказания «Асли и Кярам», неоднократно воплощались силами армянских оперетточных трупп. В 1916-1917 гг. исполняли «Асли и Кярам» Уз. Гаджибкова, в 1918 г. появились сразу две музыкальные драмы «Асли и Кярам» – М. Тер-Аракеляна, музыку к которой написал (скорее обработал) Е. Еремян, и О. Восканяна – «по ашугу Дживани». При постановке произведения Гаджибекова исполнялся «восточный балет в гареме паши» и яйлы<sup>99</sup>. Анонс спектакля М. Тер-Аракеляна обещал «типично арабские танцы».<sup>100</sup> В спектакле «Асли и Кярам» Ов. Восканяна исполнялись «персидский и турецкий балет»<sup>101</sup>. Спектакль Ов. Восканяна «Ашуг Гариб» имеет, по крайней мере, три варианта танцевального оформления – «азиатские танцы»<sup>102</sup>, «турецкие и грузинские танцы» и «осетинская лезгинка»<sup>103</sup> и, наконец, «персидский и турецкий балет»<sup>104</sup>. В оперетте Сардаряна «Шах Исмаил», также созданной по сюжету Дживани, исполнялся «персидский гаремный танец»<sup>105</sup>.

К числу «азиатских оперетт» относится также музыкальная драма «Лейли и Меджнун» Армена Тиграняна. Либретто ее создано на основе одноименной драмы Али-Заде, перевод которой осуществлен Ов. Восканяном. Премьера «Лейли и Меджнун» состоялась в 1918 г. Исполнена была силами оперетточной труппы, возглавляемой Ов. Восканяном<sup>106</sup>.

В Музее литературы и искусства им. Чаренца в фонде А. Тиграняна находится клави́р первой редакции музыкальной драмы, а также партитура, относящаяся к 1923 г., и сценарий 1925 г.<sup>107</sup> Сличение клави́ра, партитуры и сценария показывает, что во всех редакциях танцевальные номера остались в неприкосновенности.

<sup>99</sup> «Ասլի և Բյարամ» ներկայացման ազդ., «Յորիզոն», Թիֆլիս, 27 հունիսի 1916, № 163; «Ասլի և Բյարամ» ներկայացման ազդ., «Յորիզոն», Թիֆլիս, 5 փետրվարի 1917, № 27.

<sup>100</sup> «Ասլի և Բյարամ» ներկայացման ազդ., «Արև», Բաքու, 3 հունիսի 1918, № 130:

<sup>101</sup> «Արշին Մալ Ալան» ներկայացման ազդ., «Յորիզոն», Թիֆլիս, 19 հունիսի 1918, № 118:

<sup>102</sup> «Աշուղ Ղարիբ» ներկայացման ազդ., «Արև», Բաքու, 18 դեկտեմբերի 1916, № 280:

<sup>103</sup> «Աշուղ Ղարիբ» ներկայացման ազդ., «Արև», Բաքու, 20 մայիսի 1917, № 103:

<sup>104</sup> «Ասլի և Բյարամ» ներկայացման ազդ., «Մշակ», Թիֆլիս, 14 սեպտեմբերի 1918, № 185:

<sup>105</sup> «Շահ Իսմաիլ» ներկայացման ազդ., «Յորիզոն», Թիֆլիս, 20 սեպտեմբերի 1918, № 190:

<sup>106</sup> История создания и сценическая судьба музыкальной драмы «Лейли и Меджнун», а также некоторые особенности музыкального языка этого произведения исследованы М. Тер-Симонян. **Տեր-Սիմոնյանի Ա.**, Լեյլի և Մեջնուն, «Սովետական արվեստ»: Երևան, ՀԽՍՀ կուլտուրայի միության տրուբայան և կինեմատոգրաֆիայի պետական կոմիտեի հրատ., 1981, № 5, էջ 13-16:

<sup>107</sup> См. МЛИ. **Фонд Армена Тиграняна.** № 71, «Лейли и Меджнун». Партитура. Рукопись, 1923; № 73, «Лейли и Меджнун». Клави́р. Рукопись, 1918; № 182, «Лейли и Меджнун». Либретто. Рукопись, 1925, (на арм. яз.).

Танцы содержатся в первом и третьем актах музыкальной драмы и расположены следующим образом:

#### **Акт I.**

№1. Школа в Аравии. В отсутствии учителя-моллы ученики, среди которых находятся Лейли и Меджнун, танцуют и поют.

№ 3. Танец Лейли и Меджнуна. К этому номеру имеется ремарка в клавире «Музыка №3. Лейли и Меджнун танцуют на первом плане, а группа на заднем плане движется на месте, медленно вращаясь».

**Акт III.** Начало третьего акта отмечено следующей ремаркой: «Весна. Чудесный сад. Фонтаны. Видна терраса дома с колоннами. Лейли сидит грустная в окружении подруг». № 8. С пением и танцами входит группа подруг, с ними должны быть и профессиональные танцовщицы (балерины) для того, чтобы протанцевать эту песню».

№ 11. «Балет». Его исполняют те же танцовщицы вокруг Лейли, которая тоскует о Меджнуне.

Танцевальные эпизоды № 13 и № 14 исполняются в финале III акта по случаю помолвки Лейли и Ибн Селама: «За сценой слышна музыка. № 13... Толпа, вначале входят носители даров ряд за рядом, с различными подарками, затем послы, народ, танцовщики, родственники и с ними... танцующие в то же время четыре маленьких араба».

**№ 14.** После поздравлений гостей «вносят Лейли на паланкине, который несет толпа. Перед паланкином пляшут танцовщицы».

Таким образом, в № 13 и № 14 танцы сочетаются с шествием .

Нам остается рассмотреть особенности хореографического воплощения «персидских», «арабских», «турецких» танцев – т.е. той группы танцев, которая предполагает использование в хореографии элементов танцев стран Ближнего и Среднего Востока. Ряд фактов опровергают возможность наличия на восточноармянской сцене подлинных образцов хореографии указанных регионов:

1. Расплывчатые определения в анонсах национальной принадлежности этих танцев. Иногда ограничиваются указанием «гаремный балет», «восточные танцы». В «Асли и Кыраме» сочетаются «персидский и турецкий балет», в оперетте «Ашуг Гариб» в одном случае исполняются «турецкие танцы», в другом – «персидский и турецкий балет».

2. Наличие почти во всех случаях определения «балет».

3. Состав исполнителей. Обычно исполнение этих танцев поручалось профессиональным балеринам и танцовщикам. Так, в спектакле «Асли и Кярам» М.Тер-Аракеляна исполнялись «в первом и во втором действии балет с благосклонным участием танцовщика г-на Альберта и г-жой Холодной и Калединой, а также «типично арабские танцы»<sup>108</sup>. «Восточные балеты» нередко воплощались на армянской сцене 10-х годов силами танцовщиков балетной труппы Тифлисского оперного театра<sup>109</sup>.

Участие балерин в третьем акте «Лейли и Меджнуна» особо оговорен А.Тиграняном в клавире музыкальной драмы.

Исходя из вышеизложенных фактов, мы приходим к выводу, что на восточно-армянской сцене 10-х годов XX века танец стран Ближнего и Среднего Востока воплощался обобщенным стилизованным языком европейского балетного ориентализма. Подчеркиваем, что хореографический ориентализм этих танцев сочетался с музыкой, родственной музыке стран Ближнего и Среднего Востока.

Подведем итоги.

Восточные элементы в армянском сценическом танце второй половины XIX века и начала XX века образуют три основные группы:

- a. Элементы национальной принадлежности,
- b. Элементы региональной принадлежности,
- c. Элементы европейской принадлежности

В сценических условиях элементы первой группы предстают в виде обработок образцов армянского крестьянского танцевального фольклора. Сформировавшееся на базе этих элементов «этнографическое» направление, которое предполагает максимальную национальную и, более того, диалектную достоверность, исключает почти полностью возможность влияния европейских традиций.

Элементы танцевальных культур восточных регионов в армянском сценическом танце можно разделить на две подгруппы в соответствии с их принадлежностью: а) кавказскому региону, б) регионам Ближнего и Среднего Востока. Обе подгруппы проникают на армянскую сцену в результате ее восприимчивости к элементам городской обиходной музыкальной и танцевальной культуры. На восточноармянской сцене доминирует жанр сольного кавказского танца, на западно-армянской сцене – танцы, в которых находят преломление элементы константинопольской

---

<sup>108</sup> «Ասլի և Զյարամ» ներկայացման ազդ, «Հորիզոն», Թիֆլիս, 3 հունիսի 1918, № 130:

<sup>109</sup> «Ասլի և Զյարամ» ներկայացման ազդ, «Հորիզոն», Թիֆլիս, 28 մայիսի 1917, № 111; «Աշուղ Ղարիբ» ներկայացման ազդ, «Հորիզոն», Թիֆլիս 5 հունիսի 1918, № 107:

музыкальной и танцевальной культуры, которая в свою очередь является составной частью музыкально-танцевальной культуры Ближнего Востока. В обоих регионах в процессе сценической адаптации элементов городского обиходного танца существенную роль сыграли традиции европейского сценического салонного танца, что обусловлено, как представляется, генетической связью последнего с городской обиходной танцевальной культурой. Таким образом, взаимное притяжение европейских и восточных элементов в данном случае было обусловлено типологическим родством элементов – т.е. их принадлежностью одному – «городскому обиходному» - уровню, безотносительно к их региональной (здесь – европейской и восточной) принадлежности.

Степень подлинности восточных элементов региональной принадлежности на армянской сцене обусловлена в первую очередь наличием контактов данной ветви армянской культуры (здесь – музыкальной и хореографической) с аналогичной ветвью культуры данного восточного региона. Соответственно, степень влияния европейской профессиональной танцевальной культуры возрастает по мере отдаленности степени родства данной группы восточных элементов от армянской традиционной танцевальной культуры. Так, в танцах из оперетт Чухаджяна присутствуют элементы константинопольской обиходной музыки. Однако в балетных интермедиях оперы «Земире», в основу либретто которой положена арабская (т.е. отдаленная по отношению к турецкому региону) сказка, музыкальный язык определенно носит черты западно-европейского ориентализма. Наличие контактов армянской профессиональной музыкальной культуры устной традиции с музыкальной культурой стран Ближнего и Среднего Востока обусловило подлинность восточных элементов данной региональной подгруппы в музыке танцев на восточноармянской сцене. В то же время отсутствие контактов с хореографической культурой стран Ближнего и Среднего Востока определило воплощение «персидских», «турецких», «арабских» балетов языком, опосредованным европейской профессиональной танцевальной культурой.

В конечном счете приведенные примеры: а) демонстрируют более сложную систему связей Европы и Востока – наличие на восточной сцене Востока, опосредованного Западом; б) указывают на то обстоятельство, что на армянской сцене сочетаются европейские и сформировавшиеся на месте типы сочетаний европейских и восточных элементов.

## **ГЛАВА ВТОРАЯ**

### **20-30-Е ГОДЫ XX ВЕКА – ПЕРИОД ЭКСПЕРИМЕНТОВ**

Армянский сценический танец 20-х и отчасти 30-х годов XX века во многих своих проявлениях предстаёт как непосредственный наследник и хранитель традиций предшествующего периода. Вместе с тем периоду 20-х годов свойственно в ряде случаев «бархатное», в других – резкое смещение очагов армянской культуры и их централизация в Армении, преимущественно в Ереване. В начале 20-х годов существенную роль в формировании армянского сценического танца играют традиции восточноармянских культурных центров. В течение времени, в связи с переселением в Армению западноармянской диаспоры, усваиваются также и традиции западноармянской музыкально-танцевальной культуры. В то же время начинают видоизменяться типы взаимодействия армянской и европейской танцевальной культуры. В 20-е и особенно в 30-е годы влияние русских традиций становится доминирующим. Формирование многочисленных национальных танцевальных систем, которое непосредственно связано с формированием профессионального танца в республиках, входящих в состав Советского Союза, с одной стороны, как будто сильно расширяет круг взаимовлияющих и взаимодействующих элементов, с другой – парадоксально суживает этот круг. Сказанное непосредственно относится к концу 30-х годов. До этого был период очень интересных экспериментов, в том числе в области широкого развития ритмопластического танца по всему Советскому Союзу, в том числе и в Армении, разновидностей народно-сценического танца, начиная от ветви, получившей название «этнографической», вплоть до создания народно-сценического эстрадно-джазового направления<sup>110</sup>. Всё это разнообразие прерывается к концу 30-х годов, не эволюционным, а революционным методом и вследствие различных идущих «сверху» постановлений, в которых даются указания какое хореографическое направление, в каких формах и какого содержания должно представляться на советской сцене, а какие чужды советскому человеку.

Необходимо отметить, что среди деятелей армянской танцевальной культуры шли бурные дебаты о том, какие именно танцевальные системы должны лечь в основу нового советского национального балета. С. Лисициан защищала систему ритмопластического танца и «фольклорного» направления, и категорически

---

<sup>110</sup> Об этом подробно см.: *Կիլ իջ յ աւել*, Հայ կապալն ժողովրդական բեմադրական պարը, էջ 93-119:

отрицала систему классического танца. Ей противостояли В. Пресняков и его сторонники - защищая систему классического танца и формирования на его базе национального балета. В конечном итоге победили вторые. Как нам представляется, наилучшим решением было бы развитие всех направлений, однако история не терпит, как известно сослагательного наклонения. Тем не менее подчеркнем, что в результате того, что идеи С. Лисициан были в свое время отвергнуты, на сегодняшний день нам не пришлось бы перенимать систему танца «модерн» с запада. Мы имели бы свою.

То же касается «фольклорного» направления в контексте национального балета.

В настоящей главе освещается деятельность Србуи Степановны Лисициан в 20-е и 30-е г.г. XX века.

Имя Србуи Лисициан (1893-1979) в наши дни звучит весомо прежде всего для специалистов, занимающихся проблемами фольклористики и этнографии. Исследования Лисициан в сфере армянского танцевального фольклора поражают многогранностью аспектов. Это огромное количество фиксированных образов армянских народных танцев, систематизация и классификация движений этих танцев, их детальное описание, жанровая классификация, а в связи с последним – изучение танца как структурного и функционального компонента различных обрядов, интерпретация символики танцевальных движений. Разработанная Лисициан методика записи движений принята и практикуется во многих странах.

Однако на сегодняшний день мало известен и по достоинству не оценен первый период деятельности Србуи Лисициан, далекий от этнографии и посвященный разработке, преподаванию и сценическому воплощению одного из направлений ритмопластического танца, а также вклад её в развитие армянского балета. Немногие помнят, что Институт Ритма и Пластики, сформированный и возглавляемый Лисициан явился предтечей Ереванского хореографического училища<sup>111</sup> и что её перу принадлежит сценарий первого армянского балета<sup>112</sup> – «Наринэ» Бархударяна, созданного в 1936 году, но так и не увидевшего сцены .

---

<sup>111</sup> Несколько лет назад ученица и последовательница Лисициан – доктор исторических наук Э.Х. Петросян любезно предложила мне не только ознакомиться с этими материалами, но и самой полностью систематизировать их. В настоящее время они хранятся в Этнографическо-фольклорном архиве-кабинете им. Степана и Србуи Лисициан Института археологии и этнографии НАН РА (в дальнейшем **АКЛ**). Вся совокупность материалов и документов связанных с деятельностью Србуи Лисициан хранится в Национальном архиве Армении (в дальнейшем **НАА**), № 428. Фонд семьи Лисициан, список 4 и 5.

<sup>112</sup> Первым армянским балетом считается «Счастье» А. Хачатуряна, премьера которого состоялась в театре оперы и балета им. Спендиарова в 1939 г.

Дочь выдающегося деятеля армянской науки и культуры, одного из основоположников этнографической школы в Армении Степана Даниловича Лисициана – Србуи Лисициан в 1911 году приехала из Тифлиса в Москву и поступила на историко-филологический факультет Московских высших курсов им. Герье. Вскоре она стала посещать студию «Живого слова» О. Озаровской. Принимала также участие в сеансах Московского просветительного кинематографа.

В тот же период Лисициан стала посещать Студию пластического танца Инны Чернецкой. Выступала в концертах студии, в частности в номере «Пляска смерти» на музыку К. Сен-Санса, о чем свидетельствуют фотографии, запечатлевшие фрагменты этой пластической композиции. В эти годы Србуи Лисициан была досконально изучена книга С. Волконского «Выразительный человек», в которой изложена система Ф. Дельсарта.

В 10-ые годы главным средоточием художественной и научной жизни армян явился Тифлис. Здесь функционировали многочисленные армянские драматические и опереточные труппы, здесь располагался Айартун – Дом армянского искусства, возглавляемый поэтом Ованесом Туманяном, являющийся средоточием армянской интеллигенции. Актеры, режиссеры, музыканты, композиторы, художники, писатели, в 20-ые годы обеспечившие высокий уровень художественной жизни Еревана в 10-ые годы жили в Тифлисе и не подозревали о предстоящем переезде.

С начала XX века на Тифлисской сцене наибольшей популярностью пользуются сценические версии европейских салонных танцев (вальс, танго, кек-уок и т.п.) и «кавказские» танцы – сценические обработки городских бытовых танцев закавказского региона.

На сцене Тифлисского оперного театра господствует классический репертуар русского балета. Здесь гастрوليруют Е. Гельцер, Т. Карсавина, М. Кшесинская, М. Мордкин, М. Фокин. В спектаклях опереточных трупп, специализирующихся в области очень популярного жанра «азиатской оперетты», танцовщики Альберт (Альберт Шаинов) и Ваган Этарян воплощают «восточные балеты» – «турецкие», «арабские», «персидские» - языком европейского балетного ориентализма. Танцам обучаются в школах «бального и кавказского танца», а с 1916 года – в единственной студии классического танца итальянки Марии Иосифовны Перини.

«Здоровое, гармоничное, ритмичное, нервно-уравновешенное, плавное и красивое тело, музыкально-чуткое и выразительное, а через него и музыкально чуткая душа, полная стремления к красоте, бодрая и жизнерадостная, разве этого

мало, чтобы заняться системой Дельсарта в целях не только искусства, но и воспитания»<sup>113</sup>. Этот призыв только возвратившейся из Москвы в Тифлис Србуи Лисициан на первых порах не встретил в тифлисской среде, затруднявшейся представить своих юных дочерей в роли босоножек «а la Дункан», бурного отклика. Во всяком случае в 1917 году, когда Лисициан организовала в Тифлисе «Студию декламации, ритма и пластики», весь контингент её составляли всего лишь три ученицы. К концу первого года их стало 25, в 1918 году – 50, в 1919 году – 160. В достаточно короткий промежуток времени деятельность студии стала настолько популярна, что Тифлиссские высшие женские гимназии С. Аргутинской-Долгоруковой и Петрашевской пригласили старших учениц студии для преподавания у них ритмопластической системы вместо уроков гимнастики.<sup>114</sup> Безусловно быстрорастущей известности студии способствовали постоянные сценические выступления учащихся с конца 1918 года, в которых теоретически и практически пропагандировалась система Дельсарт-Жироде-Волконский. Сохранились тексты двух, предваряющих концертную часть докладов С. Лисициан. Первый<sup>115</sup> преимущественно посвящен истории танца, с особым упором на древнегреческий период. Затем следует критика системы классического танца и, наконец, повествуется о возрождении Франсуа Дельсартом в середине прошлого века греческой пластики, о возвращении к свободному, не сказанному позициями и условными жестами танцу. В последней части подчеркиваются преимущества ритмопластической системы художественного и эстетического воспитания детей. «Идя телом за музыкой, дети нащупывают также и внутреннее психологическое движение в музыкальных произведениях и переживая её, как бы шлифуют свою душу, приучают её к чуткости и восприимчивости к чужим душевным переживаниям, к восприимчивости к произведениям искусства».

Во втором докладе излагается биография Франсуа Дельсарта, дается характеристика его деятельности, излагаются основы его системы и её влияния на последующие школы ритма и танца, в частности в России, как системы, в которой сохраняется «чистота античных линий, античного гармонического человеческого тела, сознательного в каждом своем движении». «Глубина законов человеческой

---

<sup>113</sup> См. АКЛ, доклад, прочитанный Србуи Лисициан на «Вечере пластики и пляски» 9 и 16 мая 1920 года. Рукопись.

<sup>114</sup> Часть фактов, связанных с деятельностью студии, почерпнута из «Отчетов деятельности студии», хранящихся в АКЛ.

<sup>115</sup> См. АКЛ, доклад, прочитанный Србуи Лисициан на «Вечере пластики и пляски» 9 и 16 мая 1920 года.



души, жизни и телодвижений неограниченны, как мир звуков. Каждый композитор рождает новые созвучия и музыкальные темы. Бесконечна и неисчерпаема работа в области композиции человеческого движения и ритма. Задачи студии – ознакомив учащихся со всеми принципами Дельсарта, научив их практически разбираться в ней, подготовить таким образом ряд сценических деятелей, способных, как в области пляски, так и в области жеста-драмы, проявить свою индивидуальность»<sup>116</sup>.

За вступительным словом следовала демонстрация пластических и ритмических упражнений «по системе Дельсарта». «Ученицы... под воздействием различных музыкальных фрагментов исполнили такие движения головы, лица, спины, рук и ног, которые соответствовали духу данной музыки. Их движения убыстрялись и замедлялись, усложнялись или упрощались соответственно содержанию музыкальных фрагментов.»<sup>117</sup> Во втором и третьем отделениях демонстрировались пластические композиции.

Такая форма выступлений, доклады, демонстрации упражнений, концертные номера – являлись основой и сохранялись на протяжении всей деятельности студии.

Следует отметить, что номера, которые исполнялись учащимися студии в период до 1920 года, частично заимствовались из репертуара «Живого слова» О. Озаровской и студии Инны Чернецкой. К числу первых принадлежат инсценировки стихов «Фантазия» К. Бальмонта и «Нимфа» Верховенского. Приводим фрагмент из рецензии, в котором описывается форма исполнения этих номеров: «Декламирует С. Лисициан, звучит музыка и танцующие выражают движение и смысл каждого слова, каждого такта. Гармонический эскиз к этим двум стихотворениям, который написал музыкант Овс. Тер-Григорян, аккорд за аккордом дает точное выражение словам и пластике».<sup>118</sup>

Среди номеров, заимствованных из репертуара студии И. Чернецкой, отметим «Полишинель» С. Рахманинова и «Пляску смерти» К. Сен-Санса, в которых Чернецкая воплощала трагедийные сюжеты, облекая их в гротесковую форму»<sup>119</sup>.

Следует подчеркнуть, что начальный период деятельности студии С. Лисициан в целом можно назвать периодом «воспроизведения» той разновидности

---

<sup>116</sup> См. АКЛ, вступительное слово С. Лисициан о системе Ф. Дельсарта, прочитанное 14 июля 1922 г. на «Вечере пластики и пляски» в Тифлисском Оперном театре. Рукопись.

<sup>117</sup> См. *Որոնող.*, Առողջ, ճկուն և գեղեցիկ մարմին, «ժողովրդի ձայն», Թիֆլիս, 20 հունիսի 1919, № 129:

<sup>118</sup> См. *Մայիսյան Ա.*, Սրբուհի Լիսիցիան. Պարի և պատկանի երկրորդ երեկո, «ժողովրդի ձայն», Թիֆլիս, 8 հունիսի 1919, № 199:

<sup>119</sup> См. *Шереметьевская Н.*, Танец на эстраде. Москва, изд. «Искусство», 1985, с. 45.

ритмопластического танца, которая получила название «школы немецкого экспрессионистического танца». На 20-е годы приходится период «переосмысления», когда система, преподаваемая в студии, начала обретать индивидуальные черты.

Первые выступления студии были благотворительными, либо давались бесплатно. Лишь на третий год концерты начали окупать расходы студии. Надо отдать должное Наркомпросу Грузии, который с 1920 года оказывал помощь студии. При его содействии в 1921 году в Государственном оперном театре был организован грандиозный вечер памяти Франсуа Дельсарта.

Почти с первых шагов второй и немаловажной стороной деятельности студии Лисициан было сотрудничество с театральными труппами. В 1918 и 1919 годах Лисициан проводила занятия с учащимися Драматической студии, организованной режиссером Ов. Севумяном. Совместными усилиями Севумяна и Лисициан было подготовлено большое представление «Армения», которое состоялось 20 марта 1919 года в зале Артистического общества в Тифлисе. В первом отделении, которому была предписана программа «Дни уныния», были показаны четыре символические картины с музыкой, пением и танцами в постановке С. Лисициан – «Наша родина», «Переселение», «Страдание матери», «Пляска смерти». Во втором отделении были представлены две картины «Мать предателя» и «Пир Васака» из исторической драмы В. Папазяна «За Родину» - в постановке Ов. Севумяна. Наконец в третьем отделении, которому была предпослана программа «Надежды», были снова представлены картины с музыкой, пением и пластическими танцами – «Армянская молитва» и «Рождение Ваагна»<sup>120</sup>. Последняя из названных картин, по всей вероятности, являлась фрагментом III акта пьесы «Старые боги» Л. Шанта. Опыт в сфере создания композиций, базирующихся на синтезе слова, музыки и пластики, делали студию Србуи Лисициан практически незаменимой при постановке этой пьесы. В одном из своих выступлений Лисициан вспоминает о постановке танцев в спектакле «Старые боги», осуществленном режиссером Овс. Восканяном в 20-е годы в Тифлисе. «Арус Восканян исполняла в ней роль Седы, а учащиеся руководимой мной студии были приглашены на роли Морских пенек, Ветерков, Волн и т.п. Мне было поручено поставить сцены, в которых они участвовали, а с Арус Восканян пройти движения в партии Седы, в особенности во время её монолога «Слетайте, грёзы» . В 20-е годы Србуи Степановна и её ученицы вели пластику в

---

<sup>120</sup> См. *Պ, Հայ արվեստի զարգացումը 1918-1921 թվականներին*, 21 մարտի 1919, № 61.

Драматической студии при Айартуне (Доме армянского искусства), возглавляемой режиссером Бурджаляном. Србуи Лисициан была также осуществлена постановка танца Саломеи для Арус Восканян в одноименной драме О.Уайльда. В опере «Аида» и оперетте «Гейша», входящих в репертуар армянской оперной труппы сформированной Шара Тальяном, танцы также поставлены были Лисициан. В фильме «Нателла» Амо Бекназаряна танцевальные сцены исполнены ученицами студии в постановке С. Лисициан.

Но вернемся к истории студии. В начале 20-х годов Србуи Лисициан вступила в брак с художником Леоном Азарапетяном<sup>121</sup>. Благодаря его участию в оформлении сценографии и костюмов в концертах и спектаклях студии, эта сторона постановок всегда особо отмечалась в прессе. Летом 1923 года был разработан устав Института Ритма и Пластики Србуи и Леона Азарапетян с правилами государственных специальных учебных заведений и в ноябре утвержден Наркомпросом ССР Грузии. В газете «Мартакоч» по этому поводу опубликовано следующее объявление: «Наркомпрос Грузии утвердил Институт Ритма и Пластики Србуи и Леона Азарапетян, который реорганизован из Студии пластики и сценической декламации. Программа Института разделена между двумя факультетами:

1. Сценический (для танцовщиков и декламаторов, актеров драмы, оперы и кино).
2. Педагогический (ритм и пластика по системе Дельсарта).

Курс института 3-х годичный. В институт принимаются лица обоего пола старше 15 лет. Окончившие институт получают диплом об окончании, который дает права, связанные со сценической деятельностью и звание преподавателей ритма и пластики. Для получения диплома необходимо среднее образование.

Для детей и подростков в институте имеется воспитательное отделение, которое преследует цель дать эстетическое и ритмическое физическое воспитание. На это отделение принимаются дети с 4-х лет. Занятия в институте по вечерам. Оплата 3 руб. червонцами в месяц»<sup>122</sup>.

Институт имел свою эмблему и форму аттестата, образец которого считаю нужным привести, поскольку в нем перечисляются предметы, включенные в курс преподавания.

*«Народный Комиссариат Просвещения С.С.Р.Г.*  
**А Т Т Е С Т А Т**

---

<sup>121</sup> Леон Азарапетян получил образование в Мюнхенской академии художеств; работал в театре Макса Рейнгхарта.

<sup>122</sup> См. «Մարտակոչ», Թիֆլիս, 8 նոյեմբերի 1923, № 222:

*Дано сие Институтом Ритма и Пластики Србуи и Леона Азарапетян, пользующегося всеми правами Государственных Специальных Учебных Заведений Дуриновой Анне Аркадьевне, родившейся в 1901 году 19-го июня в том, что она в 1926-ом году окончила педагогический факультет названного Института и изучала следующие предметы по системе Дельсарт-Азарапетян – ритм, пластику, мимику, жест, пляску (теорию и технику), курс физического воспитания, теорию Дельсарта, методику пластики и дополнительно грим, историю искусств, теорию музыки, сольфеджио и политеграмоту. На основании этого выдан Дуриновой Анне Аркадьевне настоящий аттестат, предоставляющий права и звание педагога по системе Дельсарт-Азарапетян.*

*1926 года, июля 28-го дня г. Тифлис»<sup>123</sup>.*

С 1923 года начались гастрольные поездки Института. В мае состоялся цикл концертов на сцене Бакинской Государственной оперы. После выступлений режиссер оперы Н.Боголюбов предложил прислать десять учащихся для работы в театре, а также перевести Институт в Баку. Две ученицы Института Н. Бабаджанова и О. Орлова в сезон 1923-1924 гг. вели курсы ритма и пластики в Госопере, консерватории и Тюркском драматическом театре и основали бакинское отделение Института Ритма и Пластики. Осенью 1923 года Институт гастролировал в Ереване и в Ленинанкане.

В феврале 1924 года состоялись гастроли Института в Москве, где на его долю выпал большой успех. 20 февраля состоялся концерт в Доме Съездов, 25 февраля – в Лазаревском институте, 29 февраля – в ГИТИС-е, 3 марта – в МХАТ-е, 11 марта – в МГСПС (Голубой зал), 12 марта – в Академии художественных наук, 22 марта – в Колонном зале, 23 марта – в Эрмитаже.

12 марта, после выступления, Российская Академия художественных наук организовала обсуждение, на котором присутствовал А. Луначарский, президент Академии П. Коган, член РАХН Л.Сабанеев. Приводим отзыв А. Луначарского: «Школа Србуи Азарапетян произвела на всех знатоков хореографической педагогики в Москве очень хорошее впечатление. Мы подумывали о том, чтобы согласиться даже на перевод этого института в Москву, но не смогли этого сделать только в виду крайних затруднений с помещениями и плана сокращения довольно большого количества хореографических школ, при каковом условии введение новой

---

<sup>123</sup> Оригинал диплома хранится в АКЛ.

школы могло быть воспринято неблагоприятно. В общем же Институт Азарпетян заслуживает полного внимания»<sup>124</sup>.

После выступления студии в МХАТ-е Владимир Немирович-Данченко передал отзыв Московского художественного театра: «Многоуважаемая Србуи Степановна! Приношу Вам большую благодарность за вечер вашего искусства в Художественном театре. Этот вечер был интересен не только как художественное зрелище, но и как показ школы для молодого актера. Ваш вечер ещё и ещё раз подтвердил необходимость ритмического воспитания. Все мы были искренне захвачены достижениями Ваших воспитанников в умении владеть телом, в великолепной ритмичности, в хорошем вкусе. Ещё раз благодарю. Владимир Немирович-Данченко. 27 марта, 1924 года».<sup>125</sup>

В журнале «Зрелища» обстоятельно описано одно из выступлений Института в Москве. «Тифлиские босоножки ...показали... экзерсис и практику. Экзерсис «метафизический» по схемам Дельсарт-Жироде-Волконский, где руки и верхняя часть корпуса играют преобладающую роль. Девушки прекрасно тренированы... Вот уж действительно каждый палец руки участвует в упражнении и экзерсис, как и всегда и всякая напряженная ритмизованная работа, производит на зрителя огромное впечатление... Интереснее практика. Если откинуть все «морсо» вроде «гавотов» и «нимф», шопеновских этюдов (№ 12, затанцованный в Москве, докатился, оказывается, и в той же сумбурной трактовке до Тифлиса) и прочие танцевальные обноски, хотя и столичного покроя, но устаревшего для столицы «фасона» - обнаруживается очень привлекательная – очень важная сейчас сторона работы: художественная обработка восточной пляски... Пляски к «Египетским ночам», грубоватые и неуверенные по сравнению с блестящими фантазиями Фокина, полны покоряющей действенности, увлекающего темперамента, горячей южной крови. Да и как возможно было бы иначе, если и сами танцовщицы по своему происхождению оттуда, с настоящего, а не бутафорского Востока»<sup>126</sup>.

По возвращении в Тифлис летом 1924 года был дан первый выпуск Института в 15 человек. В 1925 году Институт окончили 4 человека, в 1926 году – 5. Выпускники института можно разделить на три категории, по роду их дальнейшей специализации. Так, Екатерина Алибекова, Мария, Тамара и Назели Лисициан стали необычайно популярны как исполнительницы в жанре сольного ритмопластического

<sup>124</sup> См. АКЛ, Протокол обсуждения в Российской Академии художественных наук от 12 марта 1924 г.

<sup>125</sup> Отзыв Вл. Немировича-Данченко от 27 марта, 1924 года хранится в НАА, № 428. Фонд семьи Лисициан, список 4, ед. 323, с. 1.

<sup>126</sup> См. *ЛИ*, Тифлиские босоножки, «Зрелища», 1924, № 76, с. 6.

танца. Екатерина Алибекова, тоненькая, с оригинальными чертами лица и выразительным взглядом, всегда привлекала внимание публики и особенно выделялась при исполнении номера «Заклинательница змей». Этот танец был запечатлен в фильме Амо Бекназаряна «Нателла». Впечатление от номера «Заклинательница змей» передал московский рецензент: «Такой фрагмент, как «Заклинательница змей» достигает... с технической стороны значимости непревзойденного ещё образца – смуглое, почти обнажённое стройное тело, без следа «городских» эксцессов, буйно звенит и вихриться по сцене, не оставляя ни одного момента для рефлексии, и увлекая за собой бесповоротно и безоглядно в густые, насыщенные ритмом пляски»<sup>127</sup>.

Тамара, Мария и Назели Лисициан имели очень широкую сценическую практику, особенно в концертах, носящих название «Вечер пляски Востока и Запада», где танцы, в которых элементы ритмопластической системы сочетались с движениями восточных танцев, исполнялись на музыку армянских и русских композиторов, а часто в сопровождении Восточного оркестра под управлением А. Оганезашвили.

Тамара Адамян очень ярко проявила себя как хореограф. В концертах института и в выступлениях Тамары, Марии и Назели Лисициан постановки Адамян, как на музыку западноевропейских, так и армянских композиторов, занимали равноправное положение с номерами, сочиненными Србуи Лисициан. Ею осуществлялись также постановки танцев в драматических спектаклях.

Другая часть выпускниц специализировалась в области преподавания основ ритмопластики. Мы уже упоминали, что ученицы О. Орлова и Н. Бабаджанова возглавили отделение Института Ритма и Пластики в Баку. Часть учениц преподавали в различных школах Тифлиса. Среди них выделялась Шогик Варосян, о которой газета «Мартакоч» пишет: «Но наиболее глубокое впечатление произвела на зрителей 113-я школа, преподаватель пластики в которой Варосян является одной из выпускниц института. Тов. Варосян сумела сразу вывести на сцену около 100 детей и заставить их красиво исполнить движения»<sup>128</sup>. Одна из учениц студии Седа Мирзаян-Сюни, выехавшая за границу, организовала в Нью-Йорке «Seda's

---

<sup>127</sup> Там же.

<sup>128</sup> См. ՊԼ աստիկայի երեկո, «Մարտակոչ», Թիֆլիս, 28 մայիսի 1925, № 120:

Studio Of Dance», где обучались преимущественно дети представителей армянской диаспоры США<sup>129</sup>.

В 1930 году Србуи Степановна переехала в Ереван. В 1953 году она пишет: «После переезда моего в Ереван, Институтом некоторое время руководила Тамара Вартановна Лисициан, окончившая его в первом выпуске. Её артистическая деятельность – разъезды на гастроли, мешали её руководящей и педагогической деятельности в Институте. В 1931 году Институт прекратил свое существование по этой причине». Однако деятельность Института фактически не прекратилась, а как бы совершила переезд. В 1927 году выпускницы тифлисского Института Анна Дуринян и Асмик Сирунян организовали в Ереване Студию Ритма и Пластики. Чуть раньше – в 1924 году была сформирована Студия Ваграма Аристакесяна, преимущественно с этнографическим уклоном, но включившая в программу обучения ритмопластический танец, который вела Назели Лисициан. В 1930 году студии Дуринян-Сирунян и Аристакесяна были объединены. Так появился Ереванский хореографический профтехникум, который возглавила Србуи Степановна Лисициан. В 1937 году профтехникум был переименован в Ереванское хореографическое училище, директором которого до начала 50-ых годов была выпускница института Анна Аркадьевна Дуринян<sup>130</sup>.

Как уже отмечалось, в архиве Србуи Лисициан хранятся тетради, содержащие конспекты уроков, описание движений, постановочных фрагментов. Содержание нескольких тетрадей составляют конспекты теоретических положений систем Ф. Дельсарта и Э. Жак-Далькроза, а также практические указания к преподаванию занятий по этим системам.

Записи, сделанные в двух тетрадях, позволяют восстановить методику преподавания пластики в Институте. Урок начинался с шагов разного типа и бега; затем следовали дыхательные упражнения лежа на полу. Движения у станка преимущественно способствовали развитию подвижности суставов – вращательные движения ступни, колена, бедра; далее – вынимание полусогнутой ноги во всех направлениях, выпады, коленипреклонения. Эти движения сопровождалось прогибами корпуса. Отдельный раздел урока составили движения рук – вращение

---

<sup>129</sup> В АКЛ находится программка концерта «Seda's Studio Of Dance» от 17 мая 1936 года в Нью-Йорке в «Heckscher Theatre», в котором, помимо концертных номеров, исполняются балеты «Гензель и Греттель» на музыку Ф. Шуберта, «Хореографическая симфония» на музыку IV симфонии П. Чайковского, «Караван» на музыку Второй рапсодии Ф. Листа, все в постановке Седы Сюни.

<sup>130</sup> Необходимо отметить, что в 1922 году в Тифлисе функционировала также студия Ашхен Карповны Мамиконян, ученицы Н. Александровой. Преподавание велось по системе Э. Жак-Далькроза.

кистей в локтях, в плечах, а также крупные и мелкие волны, змеевидные движения – способствующие развитию пластичности. Упражнений, способствующих развитию мускулатуры очень мало.

В одной из тетрадей подробно описан комплекс основных пластических жестов и их комбинаций, образующих базис хореографического языка танцевальных композиций. Одно из основных движений – «Молитвенный жест» («правая рука вытягивается..., медленно поднимается, ведя непрерывную линию, кисть опущена к низу, на счет шесть плечи отклоняются немного назад и влекут за собой руку; кисть, благодаря сопротивлению воздуха, снизу откидывается назад и рука также медленно опускается»), и его разновидности – «Большой молитвенный жест», «Малый молитвенный жест», «Молитвенный жест с колебаниями», «Длинный жест», выполняемые в различных направлениях. Движения для корпуса – «свертывание», начиная с головы к поясу и «развертывание» в обратном порядке, что создает ощущение волнообразного движения туловища и, наконец, комбинации «жестов» с коленопреклонениями, «свертыванием», «развертыванием», выпадами и различными типами шагов (круглый шаг, острый шаг и т.д.). Очень важны для понимания специфики этого пластического языка примечания о положении головы и плеч: «При движении вперед голова отклоняется назад и наоборот, при движении корпуса назад, голова наклоняется вперед. При движении в сторону голова отклоняется в противоположную сторону. При движении вперед плечи откидываются немного назад и наоборот».

Теперь попытаемся классифицировать репертуар. Музыкальный материал – это всегда образцы классической музыки различных эпох, стран и стилей (Бах, Гендель, Бетховен, Шуман, Григ, Скрябин, Римский-Корсаков, Рахманинов, Спендиаров, Тигранян, Бархударян и т.д.), и все принадлежащие к жанрам камерно-инструментальной и симфонической музыки, для танца изначально не предназначенной. Исключение составляют спектакли «Египетские ночи» А.Аренского и «Вальпургиева ночь» Ш.Гуно – балетные партитуры.

В аспекте сценической жанровой классификации большая часть постановок – концертные номера, и всего три одноактных спектакля – уже упомянутые «Вальпургиева ночь», «Египетские ночи», а также «Праздник фонарей в Китае» на музыку Крейслера. Все остальные многочисленные постановки – это как уже отметили, концертные номера – массовые, в которых участвовали от 30 до 100 человек («Мефисто вальс» Ф. Листа, «Патетическая соната» Л. Бетховена, «Рондо» В. Моцарта, «Перпетум мобиле» К. Вебера, «Утро» из сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига),



ансамблевые, рассчитанные на 3-5 исполнителей (Пятая прелюдия С. Рахманинова, Соната ре-минор И. Гайдна, «Трепак» М. Мусоргского, «Симфонические этюды» Р. Шумана, отдельные номера из «Карнавала» Р. Шумана т.д.) и, наконец, в наибольшем количестве – сольные (более 50-ти номеров), в т.ч. этюды и экспромты А. Скрябина, «Музыкальный момент» Ф. Шуберта, вальсы, этюды, прелюдии Ф. Шопена, «Жеманница» Крейсера-Куперена, «Вальс» И. Брамса, «Кек-уок» К. Дебюси.

Все концертные номера имели программу, которую можно определить как «образно-эмоциональную» или «картинно-изобразительную». Так к примеру, номер, исполнявшийся на музыку «Юморески» Дворжака имел подзаголовок «Девушка с бабочкой», «Скерцандо» Шумана – «Потухающий огонь», «Ноктюрн № 2» Шопена – «Просыпающаяся девушка», «Этюд» Геллера – «Всадница», «Серенада» Дриго – «Влюбленный Пьеро», «Патетическая соната» Бетховена – «Плач о народном бедствии, доброе предзнаменование, хоровод».

До 1920 года в репертуаре Института преобладали номера, созданные на музыку русских и западноевропейских композиторов. С 20-х годов в концертах все большее место начинает занимать восточная тематика. В контекст ритмопластического танца вплетаются элементы танцевальных культур различных регионов Востока. Можно выделить три типа восточных элементов. Первый тип относится к танцевальной лексике тех регионов Востока, которые настолько же экзотичны по отношению к армянской культуре, настолько к русской или французской. Такая экзотичность свойственна постановкам «Египетские ночи», «Праздник фонарей в Китае», «Индийский барельеф». В данном случае можно говорить лишь о стилизации, родственной ориентальной ветви классического балета

Более пристального внимания заслуживают номера, тематика которых предполагает использование элементов танцев Ближнего и Среднего Востока.

По поводу выпускного вечера Института Ритма и Пластики газета «Заря Востока» пишет: «Следует в первую главу выдвинуть обе восточные пляски: «Эйдари» (исп. Ш. Варосян) и «Хайтарму» (исп. Н. Лисициан), уловившие характер, давшие мягкий изящный рисунок и живописные красочные картины. В эту область – «ориентализм» в пластике – институт вносит собственный вклад и не даром эта часть его работы была особенно оценена ...художественными кругами центра во

время московских спектаклей института».<sup>131</sup> Ниже приводим список постановок С. Лисициан, выдержанных в восточном стиле: Н. Римский-Корсаков. – Фрагмент симфонической картины «Шехерезада» - «Перед Тираном»; А. Рубинштейн. – «Пляска кашмирских невест» из оперы «Фераморс»; Ц. Кюи – «Ориенталь»; Н. Тигранян – «Эйдари и Шахназ» - Персидские танцы; Персидская мутруба в обработке А. Оганезашвили: «Долой чадру»; «Арабский танец» в обработке А. Оганезашвили; Ал. Спендиаров. – «Хайтарма» (танец крымских татар); Уз. Гаджибеков. – «Турецкий танец»; С. Бархударян. – «Хоровод» из оперы «Ануш», «Восточная пляска №2», «Восточная пляска №4», «Наз пар», «Акварель»; Д. Аракчеев – «Давлури», Лезгинка. Среди перечисленных номеров три созданы на музыку, принадлежащую прекрасным образцам русского ориентализма. Большая же часть постановок была осуществлена на музыку армянских композиторов, но выбор достаточно специфический – это обработка образцов танцевальной музыки Ближнего и Среднего Востока. В том же ряду находится и «Турецкий танец» Уз. Гаджибекова. Далее следуют два грузинских танца – «Давлури» и Лезгинка. И наконец, всего два танца являются обработками армянских танцевальных мелодий.

Следовательно, в подавляющем большинстве названные танцы должны были опираться на элементы танцев Ближнего и Среднего Востока. Таким образом, язык восточных пластических композиций, созданных на базе ритмо-пластического танца, формировался из двух слагаемых. Первое – это элементы, выработанные на балетной сцене в контексте спектаклей о Востоке. Приведем в подтверждение сказанному описание композиций «Восточные жесты»: 1. Выпад с правой ноги, руки наверху скрещиваются (в кистях). 2. Весь корпус вместе с руками и головой делает поворот кругом, таким образом, что вытянутые руки делают большой круг, сперва направо, вниз, налево, вверх. Голова с руками. Делается этот круг главным образом в талии, всем корпусом. Руки внизу почти касаются пола. 3. Опять выпад и руки твёрдо вытянутые, сгибаясь в локте, приводятся к груди, голова опускается на грудь (маленькое свертывание корпуса). 4. Локти раздвигаются назад совершенно выпрямляясь, весь корпус выгибается как можно дальше и голова тоже совсем назад (развертывание). 5. Все тело выпрямляется, руки раскрытые идут вперед. 6. Тело сгибается немного вперед, руки сгибаются в локтях и с открытыми согнутыми кистями доходят (соединяются) до груди над опущенной головой. 7. Руки

---

<sup>131</sup> См. **С-ий**, Вечер Института С. и Л. Азарпетян, «Заря Востока», Тифлис, 27 мая 1925.

вытягиваются обратно, начиная с кистей, отводятся кистями в стороны и вытягиваются вместе с головой и телом»<sup>132</sup>.

Вместе с тем, наряду с ориентальными элементами, создавались постановки, включающие элементы подлинного восточного генезиса. Вот что отмечает в двух фрагментах своих воспоминаний Назели Лисицян<sup>133</sup>. Восточные танцы Србуи начала ставить немного позже, после открытия своей студии. Сначала ставились танцы на музыку европейских композиторов. Предшественником её восточных постановок был танец «Ориенталь» Ц. Кюи. Он был поставлен в несколько стилизованном восточном духе. Кисти (точнее пальцы) рук в нём были закреплены (на подобии египетских), тем самым основа восточного кавказского женского танца как бы игнорировалась или, мягче говоря, не подчёркивалась, но движения танца передавали его общевосточный колорит. Я тоже исполняла его. Сама музыка, по-моему, настраивала на известную стилизацию. Позднее Србуи обратила внимание на движения кистей, пальцев рук, поэтому в более поздних постановках руки и пальцы были под ее особым контролем и принимали активное участие в танце<sup>134</sup>... Приехав в Ереван с родителями осенью 1924 г., я начала преподавать ритмику в ряде организаций (Центральный детсад, Гостеатр Армении, Консерватория), а также в организованной при Наркомпросе Армении студии. Там преподавал и Аристакесян, мы вели параллельные классы.

Как-то Србуи телеграммой вызвала меня из Еревана в Тифлис. Нужно было среди других номеров концерта Института показать «Мутрубун». Этот танец ещё никто другой не исполнял, потом (после 1930 г.) его исполняла Асмик Сирунян в Ереване.

О «Мутрубун» надо сказать несколько слов. Тему этого танца подсказал Србуи Саша Оганезашвили, известный кяманчист. Он написал, а точнее, записал эту музыку одного танца в Персии, где был музыкантом во дворце шаха.

Во время постановки этого танца Саша Оганезашвили не только играл, но и подробно рассказывал мне, как надо его исполнять. С сени (символ замкнутости восточной женщины) на коленях, вся согнутая, припав лицом к коленям, сидит женщина, покрытая чадрой. Под начальные печальные аккорды она понемногу поднимает голову, осматривается, все выше и выше поднимает торс, выпрямляется,

---

<sup>132</sup> См., АКЛ, Тетрадь с записью композиций «Восточные жесты».

<sup>133</sup> См., АКЛ, *Лисицян Н.*, Мои воспоминания о родителях, Србуи и Левоне // Сборник воспоминаний учениц Института Ритма и пластики Рукопись. 1981, с. 56-208 (с. 187).

<sup>134</sup> Там же, с. 188.

а потом сначала встает во весь рост на сини, а затем выходит из него, постепенно во всё более быстром темпе начинает танцевать вокруг сини, доходит до очень быстрого темпа и заканчивает тем, что ногами ударяет сини и сбрасывает чадру (кажется, чадру сбрасывает раньше?). Танец назывался «Долой чадру». Он исполнялся с жестяными круглыми кастаньетами, которые Србуи заказала по рисунку Саши Оганезова. Потом с этими же кастаньетами мы с Люсей Каспарян исполняли арабский танец «Гази», который всегда включался в нашу программу в германских гастроях.

Интересная деталь танца «Мутруби» (так в Персии называются уличные танцовщицы). Они не только танцуют ногами, в танце руками обязательно должны участвовать и мускулы живота. Более того, как нам показывал Саша Оганезашвили, надо было, чтоб шевелились и волосы. Мне заказали парик, и Саша научил кончиками губ дуть то налево, то направо, то вверх, и этим дуновением шевелить волосы. Я научилась дуть так, что волосы шевелились веерообразно, начиная от одного бока до другого»<sup>135</sup>.

«О постановке Хайтармы, – пишет Назели Лисицян, – Спендиаров по ходу рассказывал, как его танцевали татары в Крыму. Приходила на уроки и его дочь Елена, которая позже стала моей ученицей в Ереване. Она показывала, что исполнять танец надо, ставя ступни с пятки на носок и смотреть, поворачивая голову направо и налево, на вытянутые вбок руки (точнее, ладони), которые надо поворачивать в запястьях вверх и вниз. Я купила где-то на окраине Еревана у одной татарки очень широкую юбку типа атласа, вторая была присборена на шнурке у талии. Точнее, юбки надевались ниже талии, почти под животом, так как надо было во время танца так шевелить бедрами, чтобы юбки все время колыхались»<sup>136</sup>.

Подводя итоги, попытаемся определить место и значение деятельности Института Ритма и Пластики в контексте армянской культуры:

Институт был первым хореографическим учебным заведением в армянской действительности, имеющим профессиональный статус, целенаправленно подобранный цикл предметов и четко сформулированную систему и метод преподавания.

Это первое учебное заведение, подготовившее кадры исполнителей, постановщиков, преподавателей, которые на протяжении определенного времени

---

<sup>135</sup> *Лисицян Н.*, Мои воспоминания о родителях, Србуи и Левоне, с. 169-170.

<sup>136</sup> *Лисицян Н.*, Мои воспоминания о родителях, Србуи и Левоне, с. 186.

(конец 10-х и 20-ые годы) фактически нивелировали отсутствие профессиональных специалистов в области классического танца.

То же касается и исполнительского репертуара, как в пределах концертной деятельности самого Института, так и в драматических и музыкальных спектаклях, представляемых на армянской сцене. Иначе говоря, профессиональное хореографическое искусство на армянской сцене конца 10-ых и с 20-ые годы XX века было представлено ритмопластическим танцем. Формирование же балетного театра пришлось на более поздний период – на 30-ые годы XX века.

Вместе с тем деятельность Института Ритма и Пластики явилась предтечей формирования хореографического училища в Ереване.

В процессе деятельности института постепенно формировался своеобразный хореографический язык, охватывающий, с одной стороны, элементы различных ритмопластических систем, с другой – элементы местных восточных танцев, что привело к созданию своего рода ритмопластического ориентализма.

Приверженность Србуи Лисициан к музыке камерно-инструментального и симфонического жанра безусловно определилась в русле тенденций, господствовавших в русской и западноевропейской культуре начала XX века.

Но, возникшие как следствие этой приверженности постановки на камерно-инструментальную и симфоническую музыку армянских композиторов не имели в армянской культуре прецедентов в 20-ые годы. Более того. Второе обращение армянских хореографов к армянской классической музыке «небалетного» жанра можно в дальнейшем зафиксировать только в 60-ые годы XX столетия.

Дальнейшее развитие опыта синтеза хореографических элементов ритмопластического и армянского танцев могло привести к формированию своеобразного стиля, который занял бы свое самобытное место среди различных школ и направлений ритмопластического танца, существующих на сегодняшний день.

Теоретические изыскания и постановочные принципы Србуи Лисициан непосредственно подводят к обсуждению вопросов связанных с выявлением закономерностей сочетания в музыкально-хореографическом опусе элементов музыки и хореографии в различных аспектах и на разных уровнях – от единицы сочетания движения и музыки до целостного опуса, а также методов анализа хореографического опуса посредством терминов, применяемых в музыкознании.

Система знаковой фиксации музыки, а также вытекающая из свойств этой системы возможность многоаспектного теоретического анализа давно является предметом «белой» (а возможно и «черной») зависти тех представителей гуманитарных наук, в частности искусствоведов, которые стремятся к разработке максимально точного теоретического анализа предмета своего исследования. В качестве примера можно привести опыт Михаила Чехова в области теории режиссуры. Чехов применяет ряд параметров анализа музыкальных форм, анализируя драматический опус, а также выявляя закономерности режиссёрской композиции спектакля<sup>137</sup>. И недаром разделу «Композиция спектакля» в методическом пособии Чехова «О технике актёра»<sup>138</sup> предпослан эпиграф: «Всякое искусство постоянно стремится стать подобно музыке. В. Парет»<sup>139</sup>. Применение методов теории музыки при анализе хореографических систем и хореографических опусов на различных уровнях (на уровнях хореографической формы, композиции и на уровне отдельных элементов), имеет как сторонников, так и противников. Особенно когда вопрос касается анализа и выявления закономерностей типов сочетания музыкального и хореографического текстов. Хореологи редко уделяют внимание анализу поэлементного сочетания музыки и хореографии, с другой стороны музыковеды, обращаясь к вопросу сочетания музыкальных и хореографических элементов либо трактуют его слишком обобщенно, либо указывают на неоднородность в метроритмическом аспекте этих двух, казалось бы, нераздельных компонентов танца. В качестве примера приведём отрывок из статьи безусловно выдающегося музыковеда Михаила Тараканова «Музыкальная драматургия в советском балете». «Танцевальный элемент требует для своего выполнения значительно больше абсолютного времени, чем наименьшая структурная единица музыки, имеющая выразительный смысл. Даже самое простое танцевальное движение (например, поднятие руки), может занимать несколько тактов музыки, в то время как выразительный интонационный оборот может охватить лишь небольшую долю такта»<sup>140</sup>.

В данном утверждении мы находим несколько неточностей: 1) Поднятие руки не есть самое простое танцевальное движение. Над правильным поднятием руки в хореографических училищах работают много лет; 2) Тараканов говорит о временной продолжительности выполнения движения, а пример основывает на простоте и

---

<sup>137</sup> См. **Чехов М.**, Литературное наследие в 2-х томах, т. 2. Москва, изд. «Искусство», 1986, с. 271-302.

<sup>138</sup> См. там же, с. 177-309.

<sup>139</sup> См. там же, с. 271.

<sup>140</sup> См. **Тараканов М.**, Музыкальная драматургия в советском балете, с. 146-147.

сложности выполнения. Между тем, с точки зрения продолжительности выполнения, всю совокупность положений и движений классического или (как говорят на Западе) «академического» танца можно разделить на три типа: а) движения, которые можно выполнять только медленно, в) движения, которые можно выполнять в различном темпе, с) движения, которые можно выполнять только в быстром темпе. К числу последних принадлежат различные виды прыжков, вращений и ряд других движений, что непосредственно связано с физическими возможностями человека. Темп движений рук имеет огромный диапазон. Руки способны отражать мельчайшие интонационные обороты, как и движения, выполняемые ступней, в частности, *pas de bourre'e suivi*, *pas couru*, *petits battements*, *battu* и другие.

Однако, дабы не впасть в голословные и спорные рассуждения о закономерностях метроритмических соотношений хореографии и музыки, лучше обратиться к возможностям максимально точного анализа этих соотношений. В первую очередь мы будем рассматривать качественный метод метроритмических соотношений музыкальных и хореографических элементов.

В 1940 году в свет вышла книга Србуи Степановны Лисициан «Кинетография (запись движения)»<sup>141</sup>. В нашу задачу не входит в пределах данной статьи рассматривать полностью всю книгу и систему, предложенную Лисициан. Отметим лишь следующее. Книга состоит из трёх неравномерных частей. В первой части обосновывается необходимость знаковой фиксации движения<sup>142</sup>. Во второй части проанализированы виды фиксации танца и движения, начиная с конца XV века и до 30-х годов XX века<sup>143</sup>. В третьей части подробно изложена система самой С. Лисициан<sup>144</sup>. Система записи танца Србуи Лисициан является фигуративно-схематической, включая в себя также знаки музыкальной нотописи. Она включает фиксацию положений и движений всех частей тела сверху вниз по вертикали. Музыкально-хореографическая партитура, записанная по системе С. Лисициан открывает возможности осуществления многоаспектного анализа, выявляющего соотношения вокально-музыкального текста и кинетическо-музыкального текста, включающего соотношения элементов и синтагм вокально-музыкального текста и движений разных частей тела, а также соотношения элементов и синтагм движений частей тела между собой. Словесный текст расположен над музыкальной строкой,

---

<sup>141</sup> См. **Лисициан С.**, Запись движения (Кинетография).

<sup>142</sup> Там же, с. 11-14.

<sup>143</sup> Там же, с. 15-94.

<sup>144</sup> Там же, с. 95-422.

хореографические строки, соответствующие каждой части тела сверху вниз – под музыкальной строкой. Предложенная Лисициан кинетографическая система позволяет осуществить многофункциональный и разноуровневый анализ как хореографического текста, так и в его взаимосвязи с музыкальным текстом. В частности, синхронная запись хореографического музыкального и словесного текстов армянских парергов (песнеплясок), осуществленных С. Лисициан, позволяет выявить слогометрические закономерности сочетания музыкальных и хореографических элементов.

Как известно, слогометрический (квантитативный) музыкальный анализ вокального опуса построен на выведении формулы стопы путем расчета сочетания коротких и длинных слогов, определяющихся длительностью распева словесного слога.

В соответствии с этим определением квантитативный анализ музыкально - хореографического опуса будет построен на выведении формулы стопы путем расчета сочетания коротких и длинных слогов-движений, определяющихся длительностью распева слога-движения.

Предметом нашего анализа является вокально-хореографическая партитура групповой песнепляски «Лачи», записанная по Системе Лисициан<sup>145</sup> (см. Приложение № 6). Музыкально-хореографическая партитура, записанная по системе С.Лисициан позволяет сделать слогометрический анализ, выявляющий соотношение музыкального текста и кинетического текста отдельных частей тела, а также указать на конкретном примере возможность создания полифонической слогометрической музыкально-хореографической партитуры. Пример 5 является абстрагированной полной партитурой сочетания слогометрических формул, выявленных в результате квантитативного анализа как словесного и музыкального текста, так и хореографического и музыкального текста.

Квантитативный анализ вокального периода выявляет **силлабическую синтагму**. Расчет музыкально-хореографических стоп сочетания движений рук (сгибов и разгибов рук в локтях) и музыкального текста выявляет квантитативную формулу **пентасхемос** (пентасхемос [греч.] – имеющий пять различных форм). Расчет музыкально-хореографических стоп сочетания сгибов и разгибов ног в коленях и музыкального текста выявляет сочетание квантитативных формул **дактиль + спондей + дактиль дважды увеличенный + спондей**.

---

<sup>145</sup>См. **Лисициан С.**, Старинные пляски и театральные представления армянского народа. т. II, таблица LXXVII.



Расчет музыкально-хореографических стоп сочетания движения ступни и музыкального текста выявляет сочетание квантитативных формул **диспондей + дактиль дважды увеличенный + спондей.**

Абстрагированная партитура квантитативных формул движений разных частей тела наглядно демонстрирует, в данном промере, в первом такте – «трехголосную полифоничность» хореографической партитуры, во втором такте – «унисон», в первой половине третьего такта – «двухголосную полифоничность»: сочетания «унисона» движений ступней и сгибов-разгибов ног в коленях с длительным положением рук в одной позиции. Движения рук в данном примере можно также интерпретировать как своеобразный органнй пункт перемежающийся с дважды увеличенным дактилем. Вокально-хореографической партитуры групповой песнепляски «Лачи», записанная по системе Лисициан позволяет наглядно представить закономерность сочетания музыкальных синтагм и хореографических фигур–синтагм в армянских хороводных песнеплясках. Музыкальная синтагма охватывает два такта, в то время как хореографическая фигура-синтагма – два с половиной такта. Следовательно, следующая хореографическая фигура-синтагма начнется с третьей четверти первого такта при втором проведении музыкальной синтагмы. Разработка квантитативного метода анализа позволит, на наш взгляд, выявить самобытность почерка балетмейстера в параметрах соотношения музыки и хореографии, а также осуществить сравнительный анализ не только хороводов, ансамблевых и сольных танцев различных народов, но и сравнительный анализ различных национальных балетмейстерских школ<sup>146</sup>.

Следующий аспект связан с методом анализа хореографического опуса посредством терминов, применяемых в музыкознании. Речь пойдет, естественно, не только об анализе музыкального компонента, но и о возможности применения ряда музыкальных терминов при анализе хореографического текста, а также соотношения музыкального и хореографического компонентов. В центре нашего внимания находятся термины – мотив, фраза, расчлененность музыкального произведения,

---

<sup>146</sup> Метод квантитативного анализа музыкально – хореографической партитуры подробно изложен нами в двух публикациях. См. **Саргсян Н.**, Музыкально-хореографическая партитура как предмет квантитативного анализа, ж. «Музыкальная Армения». Ереван, изд. Ереванской консерватории им. Комитаса, 2009, № 2 (33), с. 51-55; **Саргсян Н.**, О квантитативном методе анализа хореографических и музыкальных элементов (на примере музыкально-кинатографических партитур С.С. Джуджева и С.С. Лисициан), ж. "Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных". Москва. 2016, № 1 (16), с. 13-21.

простейшие мелодико-синтаксические структуры, период, функции частей в музыкальной форме, типы изложения, принципы развития<sup>147</sup>.

Возможность применения вышеназванных музыковедческих терминов мы постараемся выявить в процессе анализа Вариации Жизели из I акта одноименного балета А. Адана и концертного номера «Борьба с роком» на музыку Второй прелюдии С.Рахманинова в постановке С. Лисициан.

Фиксация последовательности движений хореографического текста Вариации Жизели, приводимого ниже, принадлежит Н. Конюс в редакции Л. Лавровского<sup>148</sup>.

Описание Н. Конюс изложено сплошным текстом. Разделение его по принципу хореографической фразировки (1, 2, 3, 4 и т.д.) сделано нами, поскольку в оригинале нет четкого распределения движений по нотным, музыкальным единицам. Порядковый номер, проставленный нами, выделяет не только хореографические фразы, но и мотивы (последние преимущественно в коде, см. музыкальный текст вариации, т.т. 24-35).

В музыкальном примере цифры в кружочках соответствуют цифрам, выделяющим хореографические фразы и мотивы в хореографическом тексте. Они расположены над нотным текстом. Цифры под нотным текстом указывают на порядковый номер музыкального такта вариации. Буквенные обозначения А, В, С, D обозначают основные разделы вариации. Вступление к вариации (Moderato. 4.4 – 7 т.т. + 6/8 – 2 т.т.) не отображено в музыкальном примере, поскольку там нет хореографических движений. Вариация начинается с затакта. Аккомпанемент не отображен, поскольку не имеет существенного значения при анализе. Ниже приводим хореографический текст вариации с пронумерованным порядком фраз и мотивов.

### **Хореографический текст Вариации Жизели**

*Moderato Allegro moderato*

4/4 Вст. – 7 т.т. + 6/8 – 2 т.т.

*Allegro moderato 6/8*

А – 8 т.т.; В1 – 4 т.т. В2 – 4 т.т.;

С – 7 т.т.

*Allegro vivo 2/4*

D (Coda) – 16 т.т.

---

<sup>147</sup> Перечисление терминов и их дефиниция заимствованы из учебника Л. Мазеля. см. **Мазель Л.**, Строение музыкальных произведений, учебное пособие, 2-е изд., доп. и перераб. Москва, изд. «Музыка», 1979, с. 106-204.

<sup>148</sup> См. **Конюс Н.**, Хореографический текст балета А. Адана «Жизель», в редакции Л. Лавровского. Москва, изд. «Музыка», 1975, с. 23-24. Музыкальный клавиш вариант вариации приводится по изданию **Адан А.**, Жизель. Балет-пантомима в двух действиях. Москва, 1975, с. 56-57.

**Вст.— 7 т.т.** Невеста, подруги и все окружающие просят Жизель станцевать. Она смотрит на мать, разрешит ли? Берта соглашается. Жизель бережно снимает ожерелье, надевает на мать — «Побереги!» Бежит на середину сцены и задумывается — что бы станцевать? В это время все усаживаются: крестьяне живописными группами устроились прямо на земле, подруги приносят табуретки, почтительно усаживают Берту и сами располагаются вокруг.

**+ 2 т.т.** Жизель встает в *préparation* — левая нога *tendu croisé* вперед. Руки открыты (низкая 2 позиция).

**А — 8 т.т.**

1. *Glissade* вправо, шаг в позу *I arabesque* на пальцах (левая рука на талии), в той же позе *plié*,

2. шаг левой вперед и с правой ноги *jeté ballotté*, закончив на *effacé* вперед на носок в пол левой ногой. Не меняя позы, Жизель быстро поднимается на пальцы на правую ногу, а левой делает несколько *battus* вперед, закончив *tendu* на носок в *effacé* вперед на *plié*. Руки в позе *allongé*.

3. По направлению к точке 8 шаг левой ногой на пальцы — правой *double-frappé* и *croisé* вперед на  $25^\circ$ , на левой ноге опускается на *demi-plié* (левая рука в 1 позиции, правая во 2). *Double-frappe* на *effacé* левой ногой  $25^\circ$  (правая рука в 1 позиции, левая во 2), *tombe* на левую ногу,

4. и вскакивает на правую ногу на пальцы, делает *renversé en dehors* в *attitude croisée* (правая рука в 3 позиции) и заканчивает *pas de bourrée en tournant* в V позицию на пальцах (4 т.т.).

5.

6. } = 1, 2, 3

7. }

8. Подбегает к точке 8 и встает в *préparation* на левую ногу в *I arabesque* на полу, руки впереди.

**В1 — 4 т.т.**

9. Движение выполняется по диагонали от точки 8 к точке 4. Жизель делает *glissade* вверх и на пальцах правой ноги два *pirouettes* в *attitude en dedans*, закончив в *plié*, затем шаг на левую ногу на *plié*, правой *fondue* вперед в *croisé* на  $25^\circ$ , быстро поднимается на пальцы и проводит через *passé* правую ногу в позу *I arabesque* на  $45^\circ$ , руки впереди (2 т.т.).

10. = 9. Продолжая движение по диагонали к точке 4, повторяет всю комбинацию (2 т.т.), затем ставит правую ногу вперед в V позицию на пальцы.

**В2 — 4 т.т.**

11. *Glissade* направо (без перемены ног), два *pirouettes en dedans* на правой ноге, не спускаясь с пальцев, продолжает *pirouette en dehors* на левой ноге и заканчивает движение поклоном в IV позицию назад (1 т.).

12. Комбинацию 11 повторяет в левую сторону (1 т.)

13. 13.a) Затем на левую ногу *sissonne* в *I arabesque* и,

13.b) подбежав к точке 6, встает в позу *croisé* в V позицию на пальцы (левая нога впереди).

**С — 7 т.т.** Движение идет по диагонали к точке 2.

14. Правой ногой шесть ronds de jambe en jambe en l'air, sauté на пальцах с продвижением.

15. Не спускаясь с пальцев, правой ногой переходит в pas de bourrée en tournant и продолжает pas de bourrée левой ногой (полповорота).

16. } = 14,15. Повторяет комбинацию полностью еще раз.  
17.

18. = 14

19. Жизель делает double rond de jambe и встает на пальцы в V позицию (руки в 3 позиции).

20. Подбежав на авансцену, встает в gréparation, правая нога tendu croisé вперед.

**D (coda) — 16** т.т.

Следующая комбинация выполняется по кругу:

21. tours piqué en dedans на правую ногу (двенадцать раз),

22. три chaines, два pirouettes en dehors на левой ноге,

23. остановка в IV позиции с поклоном. Правая нога сзади, руки открыты.

Музыкальный текст вариации, согласуется с хореографическим текстом посредством цифр в кружочках. Таким образом, отображается сочетание хореографического и музыкального текстов. (см. Приложение № 7).

### **Сводный анализ музыкального и хореографического текста Вариации Жизели из I акта одноименного балета А. Адана.**

**M** – Музыкальный текст

**X** – Хореографический текст

**M1.** Музыкальная форма: Контрастно-составная форма, состоящая из четырех периодов с последовательностью А В(В1+В2) С D.

**X1.** Хореографическая форма: Контрастно-составная форма, состоящая из четырех периодов с последовательностью А В(В1+В2) С D.

**M2.** Часть А – т.т. 1-8. Простой восьмитактовый период, состоящий из двух предложений повторного строения (4+4). Т. 8 – закрепление тоники E-dur.

**X2.** Часть А – т.т. 1-8. Простой восьмитактовый период, состоящий из двух предложений повторного строения (4+4). В отличие от музыкального 8-го такта, хореографический текст 8-го такта является переходом и установкой в положении (позиции), подготавливающей первое движение второго периода.

**M3** – Первый период (как первое и второе предложение) можно условно разделить на 4 фразы (3+1 – в I предложении, 3+1 – во II предложении).

**X3.** Хореографический текст также делится на 4 фразы, однако не условно. Каждая из фраз очень ярко очерчена и имеет отчетливую цезуру. По своему строению I предложение - 1+1+1+1, II предложение 1+1+1 + переход к следующей части.

**M4.** Второй период – **B** - неповторного строения. В I предложении – отклонение в *cis-moll* (4 т.). В I предложении также можно отметить варьирование мелодических оборотов периода А (т. 9-12). Условно назовем это В1. Четыре такта II предложения периода В (условно В2) – возврат в *E-dur*, дробится на 1+1+1+1, соответствующих классическому кадансовому обороту T S D T.

**X4.** Хореографический период отличается от музыкального и представляет собой структуру 2+2 в I предложении и 1+1+2 – во втором (В2). Предложение В1 состоит из 2-х одинаковых фраз - каждая по два такта, и является продолжением (а не варьированием, как в музыке), не сходным с периодом А. Второе предложение состоит из I фразы (1 такт), II фразы - являющейся точным зеркальным повтором первой фразы части В1. Характерно, что указанные две фразы – прямая и зеркальная, являются кадансами – в I фразе два *pirouettes en dedans* на правой ноге, *pirouette en dedans* на левой ноге и поклон в IV позицию назад (1 т.). Второй такт – то же самое, начиная с левой ноги, и поклон в другую сторону (1). Последние 2 такта периода В – переход к части С и установка в исходной позиции к следующему движению.

Таким образом, части музыкальная и хореографическая части В не совпадают в основном за счет того, что хореографический каданс заканчивается на 2 такта раньше музыкального. Два кадансовых поклона посреди вариации делят ее на две части: первая часть – кантиленная, по типу медленной вокальной части в арии, вторая часть (как будет показано ниже) – виртуозная. Жизель поклоном как бы отмечает: «вот так прекрасно я могу исполнить медленный танец, а теперь посмотрите, как я владею виртуозными, сложными *pas*».

**M5.** Часть С – является неполным периодом со структурой 6+1. 6 тактов построены на многократном повторе нисходящих фраз с одинаковым ритмическим рисунком:



**X5.** Часть С – также неполный период со структурой 6+1, однако 6 тактов членятся на **a+b a+b a + d** - переход. Части **a** с точностью имитируют музыкально-ритмическую вышеуказанную формулу: часть **a** - 6 *ronds de jambe en l'air soule* на пальцах с продвижением по диагонали с верхней правой кулисы к нижней (т.е. нисходящий), части **b** – суммируют *pas de bourrée en tournant* части **a**, а часть **c** – завершающая + d переход к Коде. Эта часть в аспекте танцевальной техники очень сложная (несмотря на кажущуюся простоту построения) и демонстрирует техническое мастерство балерины.

**М6.** Coda. 16 т. 2/4. В целом эта кода как в музыкальном, так и хореографическом аспекте очень типична для классического балета, чрезвычайно часто встречается и в вариациях и в кадансовых построениях *pas-de-deux* и других форм. Это 16-и тактовый период в чрезвычайно быстром темпе с бесконечно повторяющейся мотивной мелодической и ритмической структурой (см. т.т. 24-39), в последнем такте два замыкающих аккорда.

**Х6.** *Tours piqué en dedans* на правую ногу по кругу 12 раз. Сам *tours piqué en dedans* можно условно назвать типичным «кадансовым *pas*» или хореографическим кадансовым мотивом. А форма описываемая им – круг – является обобщением всего хореографического построения. Последующие три *chaines*, два *pirouettes en deors* и остановка в IV позиции с поклоном, соответствуют полному хореографическому кадансу.

Поскольку завершающие периоды А, В, С хореографические позы и позиции являются также исходными для начала первого движения последующего периода, их можно классифицировать как наложение концов на начала.

Следующим объектом анализа, как мы уже отмечали, будет концертный номер «Борьба с роком» на музыку Второй прелюдии С.Рахманинова в постановке С. Лисициан.

Как отмечает в своих воспоминаниях Назели Лисицян: «Надо сказать, что и ногам, и и руками не просто копировали музыку, а старались переложить на движение весь рисунок музыки. Триоли отлично включались в круговые движения, если же шла часть, где от средних клавиш мелодия поднималась к высоким, то и телом мы стремились отразить это «поднимание» (или, наоборот, спуск)»<sup>149</sup>.

«Борьба с роком» имеет образно-эмоциональную программу, которая изложена в одной из рецензий: «На сцене появилось само страдание и трагедия. Первые тяжелые и таинственные аккорды Рахманинова поднимают плечи девушки, поднимают и опускают её голову. Лицо бледное, глаза полны слез, черты лица – глубокие борозды мучений. Ах, печаль этой девушки трагична, страдание безнадежно, одиночество – безысходно. И вот, со второй части прелюдии... она пробуждается и с мольбой простирает руки к небу. Вот она воспряла, жизнь вскипает в ней, но, увы, старые раны вновь наносят ей удар, вновь аккорды, как тяжелый молот ударили по её плечам и вновь отяжелевшая, сникшая от горестей мира, она сжалась перед скорбью и более ни единого движения. С последними звуками музыки

---

<sup>149</sup> Лисициан Н., Мои воспоминания о родителях, Србуи и Левоне, с. 194.

угасла девушка в таинственный час своего возрождения, своей весны»<sup>150</sup>. Теперь приведем фрагмент последовательности движений в номере «Борьба с роком».

#### **Такт 1**

- 1 - шаг, голова вниз, кулаки сжать
- 2 - кулаки разжать, голова назад – шаг

#### **Такт 2**

- 3 - падение, на бок, голова к нижнему колену, руки почти вытянуты вперёд
- Четыре такта - вращения при следующих движениях:

#### **Такт 3**

- 4 - пауза,
- 5 - подняться наверх (голова вниз),
- 6 - спасть, голова назад,
- 7 - подняться,
- 8 – спасть,
- 9 - подняться, голова по сопротивлению, руки свободны, то подтягиваются при подъеме, то ослабляются при падении

#### **Такт 4**

- 10 - спасть
- 11, 12, 13, 14, 15 = 5, 6, 7, 8, 9 только вбок и низко

#### **Такт 5**

- 16 - спасть
- 17, 18, 19, 20, 21= 11, 12, 13, 14, 15, только повернуть подбородок к плечу, и все делать выше и при боковом напряжении.

#### **Такт 6**

- 22 – спасть
- 23.24.25, 26, 27 = 17, 18, 19, 20, 21, только в другой бок

#### **Такт 7 и 8** - на полном вращении, при свободных руках,

- 28 - голова по сопротивлению, вниз
- 29 - голова по сопротивлению вверх
- 30,31= 28.29 = 32, 33 =34, 35=36, 37 =38, 39 = 40, 41 =42,43

#### **Такт 9**

- 44 - спасть
- 45, 46, 47 = 5, 6, 7
- 48, 49 - руки ведутся назад и тело опирается на них, голова по сопротивлению - на 48 назад, на 49 - вниз.

#### **Такт 10**

- 50 – спасть
- 51, 52, 53 = 5, 6, 7
- 54, 55 = 48, 49<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> См. *Մայրի յան Ա*, Սրբուհի Լիւիցիան. Պարի և սլաւոփկայի երկրորդ երեկո:

<sup>151</sup> См. АКЛ, Тетрадь с записью последовательности движений постановки концертного номера «Борьба с роком» на музыку Второй прелюдии С. Рахманинова в постановке С. Лисициан.

В приведенном фрагменте музыкально-хореографическая партитуры номера «Борьба с роком» (см. Приложение № 8) примечательно: отсутствие плавности в чередовании движений – резкий переход из одного положения в другое, с последующей фиксацией позы; частота чередования движений, обусловленная стремлением отразить в пластике каждую ритмическую долю; движение частей тела непосредственно отражают соотношение высотности отдельных нот и аккордов музыкального текста. Тенденция пластически интерпретировать ритмический рисунок в деталях вытекает из метода «телесного переживания ритма», разработанного Э. Жак-Далькрозом. Таким образом, пластический танец, разрабатываемый Лисициан базировался на пересечении теории Дельсарта с системой ритмического воспитания Жак-Далькроза.

Сличение специфики соотношения музыкального и хореографического текстов в классической вариации и номера, поставленного по системе ритмопластического танца, разработанного Лисициан, позволяет выявить сходные закономерности.

Музыкальная и хореографическая формы музыкального опуса могут быть идентичны.

К хореографическому тексту при анализе могут быть приложимы термины из теории музыки: контрастно-составная форма, мотив, фраза, предложение, период, дробление, суммирование, каданс, наложение концов на начала, цезура, повторное строение, зеркальный повтор,

К хореографическому тексту неприменимо понятие модуляция (вместо этого может применяться понятие «переход»).

Вместе с тем интерпретация ритмического рисунка в деталях, отражение соотношения высотности отдельных нот и аккордов музыкального текста, резкий переход из одного положения в другое, с последующей фиксацией позы возможны в опусах, поставленных в системе классического танца, но не принципиальны. Однако в пределах некоторых направлений танца «модерн», а также в постановках, созданных в системе неоклассического балета отмеченные приемы встречаются сплошь и рядом.

Дальнейшую разработку темы связанной с анализом хореографического опуса посредством терминов, применяемых в музыковедении, выявлением возможности применения понятий, заимствованных из музыковедения – различных типов музыкальных форм, понятий фактуры, гомофоничности, полифоничности, жанровых



определений мы продолжим в Главе четвертой. А сейчас осветим еще один аспект связанный с постановочной деятельностью Србуи Лисициан.

Со второй половины XIX века на армянской сцене значительное место занимает сценическая обработка национальных обрядов. В такой обработке местный танец, крестьянский или городской, включается в действие как составной компонент обряда.

Одной из наиболее распространенных являлась сценическая обработка какого-либо эпизода свадебного обряда. В пьесах Г. Сундукяна «Ночью чихать – к добру» и «Баный узел» обыгрывается эпизод «сговор», в пьесе Э. Тер-Григоряна «Под маской благотворительности» - «свадебный бал». Пьесу Казахеци «Переполах, или об одной свадьбе»<sup>152</sup> можно в целом определить, как этнографическое описание нескольких эпизодов свадебного цикла, изложенных в форме пьесы. Танцы исполняются в регламентированных свадебным обрядом эпизодах (эпизод «вход в дом невесты и жениха» – III акт, «свадебный пир» – IV акт). Целый акт отведен воспроизведению свадебного пира в драмах «Честь» (Намус) Ширванзаде, «Саят-Нова» Г.Ерицяна, в опереттах «Татос Иванович» и «Ашуг Гариб» Ов.Восканяна. Эпизоды обручения появляются в водевиле «Обручение Соня и мечь свахи» А.Есяяна, дважды в оперетте «Лучше позже, да лучше» Г.Ерицяна (перечисление можно было бы значительно продолжить).

Популярны также представления свадебного обряда на концертной сцене вне контекста пьесы. Такой тип обработки можно условно назвать «концертным». Среди них исполненная 9 февраля 1895 года в зале общественного собрания в Баку картина «Сельская свадьба»<sup>153</sup>, а также музыкальная картина Х. Кара-Мурзы «Последнее прощание невесты с отцовским домом»<sup>154</sup>.

С начала XX столетия концертная форма представления обрядов по-прежнему популярна. 8 марта 1908 года в батумском «Железном театре» в честь открытия Армянского благотворительного общества состоялось большое представление. «По просьбе публики исполнена инсценировка «Крестьянская свадьба», которая один раз уже была исполнена в одном из семейных вечеров... Когда ахалцихские зурначи заиграли песнепляску «Уводят, дорогая мама» («Տանում են, աղէ ջան»), за

<sup>152</sup> *Նազիկեցի*, Դավիթ-Դաւարա կամ մի հարսանիք. Գիւղական թատրոն չորս գործողութեամբ: Տիֆլիս, տպ. Զ. Էնֆիաճեանցի եւ ընկ., 1874:

<sup>153</sup> См. МЛИ, Фонд Х. Кара-Мурзы № 195. Альбом. Фотоснимки с 72-х концертных программ (на русском и армянском языках), Программка концерта 9 февраля 1895 г. Армянский вечер. Зал Бакинского общественного собрания.

<sup>154</sup> См. там же, программка концерта от 23 декабря 1899 г., Тифлис, Театр Дворянства.

которой последовал медленный танец, весь зал начал в ритм хлопать и танцевать»<sup>155</sup>. В 1915 году в «Вечере шамахинцев», организованном в Баку в зале Гуманитарного общества, «в постановке г-на Восканяна была представлена «шемахинская свадьба», которая очень развлекла публику»<sup>156</sup>.

Наряду со свадьбой наиболее часто на сцене воспроизводится обряд гадания, в одних случаях – в контексте сценического представления праздника Вознесения, в других – праздника Вардавар. По всей вероятности, впервые обряд гадания «Джан Гюлум» появился на армянской сцене в пьесе М. Патканяна «Сваха» (1859г.)<sup>157</sup>. Обряд гадания занимает существенное место в пьесе Ал. Кишмишяна «Вардавар». Празднику Вардавар посвящен весь первый акт в пьесе «Дочь Мелика» по Лео (I акт) и «Ароза» Тиго. Среди концертных обработок упомянем картину «Джан Гюлум», исполненную по случаю праздника Вознесения в Баку 11 мая 1895 года<sup>158</sup>, одноименную феерию Х. Кара-Мурзы<sup>159</sup> и феерию «Ночь на Крещение», по ходу которой исполнялась хоровая обработка песнепляски «Джан Гюлум»<sup>160</sup>.

С обрядом гадания и свадебным обрядом непосредственно связаны танцевальные сцены в опере «Ануш» А. Тиграняна. Анализ же первой редакции этой оперы<sup>161</sup> показывает, что композитор, оставаясь верным литературному первоисточнику, старается подчеркнуть важную драматургическую роль обрядовых сцен. В связи с этим новое освещение приобретает функция танцевальных сцен. Это четко выявляется при сопоставлении вариантов 1912 года и последней известной ныне редакцией 1935 года – года первой постановки в театре оперы и балета им. Ал. Спендиарова<sup>162</sup>.

Танцы содержатся в обеих редакциях только во втором и третьем актах и связаны: во втором – с праздником Вознесения, в третьем – со свадьбой.

---

<sup>155</sup> **Նարհրյան Գ.**, Էջեր Բաթուկի հայ թատրոնի աստված թյունից: Երևան, Հայ պետիկոն, 1961, էջ . 80.

<sup>156</sup> См. МЛИ, Фонд Антона Маиляна, №1133. Рецензии Антона Маиляна, №67 – Dissonans. Շեմախի ներքին երեկոն. էջ . 33. Название газеты и номер не указаны. Помечено 1915г.

<sup>157</sup> Об этом см. **Թրգիրյան Վ.**, Հայ դրամատուրգիայի աստված թյուն, գ. 2: Երևան, Հայ պետիկոն, 1964, էջ . 20:

<sup>158</sup> МЛИ, Фонд Х. Кара-Мурзы, ед. № 195, Программка концерта от 11 мая 1895 г. Праздник Вознесения. Здание Бакинского армянского гуманитарного общества.

<sup>159</sup> МЛИ, Фонд Х. Кара-Мурзы, № 92 и № 495. Об этом **Սարգսյան Լ.**, Բր Կարա-Մուրզայի «Զանգուկունկ» ֆեերիան, էջ 139-149:

<sup>160</sup> МЛИ, Фонд Х. Кара-Мурзы, ед. № 195, Программка концерта от 8 января 1900, Тифлис, Театр Дворянства.

<sup>161</sup> МЛИ, Фонд А. Тиграняна, № 1, «Ануш». Партитура. Рукопись, 1912.

<sup>162</sup> **Тигранян А.**, Ануш. Опера. Клавир. Ереван, 1981.

В редакции 1935 года во втором акте содержатся пять танцев (включая вступительный номер «Амбардзум настал», который является песнепляской); в редакции 1912 года – два. Первый из них соответствует в редакции 1935 года песнепляске «Амбардзум настал». Второй соответствует следующему за этой песнепляской «Сольному танцу», однако в редакции 1912 года обозначен как групповой танец.

В первой картине третьего акта в редакции 1935 года содержатся семь танцев, которые занимают большую часть картины. В редакции 1912 года здесь всего два танца. Отсутствуют №№1-5, а также первый раздел № 6 второй редакции. Начальный номер третьего акта редакции 1912 года соответствует второму разделу №6 (от цифры 57). Причем, если в поздней редакции этот танец исполняется только оркестром, то в первой редакции он является песнепляской в сопровождении оркестра. «Танец фей», предваряющий сцену борьбы Саро и Моси в редакции 1912 года, отсутствует в редакции 1935 года, но там та же сцена предваряется двумя другими – «Танцем пастухов» и «Танцем мужчин» (№ 7 и № 8).

При сопоставлении редакций оперы «Ануш» 1912 и 1935 годов возникает вопрос: почему при создании первой редакции А. Тигранян не воспользовался такими выгодными жанровыми ситуациями, как праздник Вознесения и свадьба, и ограничился всего двумя танцевальными эпизодами во втором и двумя в третьем акте? Для ответа на этот вопрос обратимся к литературному первоисточнику – поэме Туманяна. Как известно, существуют две редакции поэмы «Ануш». Первая относится к 1890 году, вторая – к 1902 году. Сравнительный анализ двух редакций, сделанный Л. Ахвердяном<sup>163</sup> показал, что во второй редакции Туманян снимает диалектизмы и этнографические подробности (в то время как в редакции 1890 года более подробно описаны эпизоды «Свадьбы» и борьбы Саро и Моси).

Можно сказать, что «Ануш» А. Тиграняна пережила обратную метаморфозу. Введенные в поздней редакции новые танцы («Пастушеский танец», «Групповой танец», «Танец девушек» во втором акте, «Танец старосты», «Танец невесты», «Танец пастухов» в третьем акте), количественно расширяя и детализируя обрядовые сцены праздника Вознесения и свадьбы, в драматургическом плане ничего к опере не добавляют. Введение их в партитуру оперы в 30-е годы, когда возрастает интерес к этнографической достоверности, вполне объяснимо. Однако

---

<sup>163</sup> См. **Ахвердян Л.**, Мир Туманяна. Москва, изд. «Советский писатель», 1969, с. 144-153.

редакция 1912 года оказывается ближе второй редакции поэмы Туманяна. В варианте поэмы 1890 года «познавательный описательный характер предопределен постановкой вопроса – как живут? В варианте 1902 года нет ни этого вопроса, ни ответа на него. Вопрос этот подчинен другой, более сложной задаче», - пишет Л. Ахвердян<sup>164</sup>. Определяющей в «Ануш» является типичная для первых десятилетий XX века «тема бесконечного страдания человека, вступающего в единоборство с подавляющей его силой»<sup>165</sup>.

Образы поэмы, а затем и оперы, образуют следующую цепь: опорным образом является «судьба Ануш», от которой производны – «пери» (или феи - провозвестницы судьбы Ануш) – «гадание на празднике Вознесения» - «Свадьба» – «борьба Саро и Моси». Ниже мы попытаемся показать, что все танцы в редакции 1912 года связаны с этими образами самым непосредственным образом.

«Гадание на Праздник Вознесения». Основной темой – рефреном акта «Праздник Вознесения» является танцевальная тема – «Амбардзум яйла». Она впервые возникает во вступительной – вокально-танцевальной сцене и претерпевает модификацию от радостной песнепляски в начале второго акта до песни-плача (после эпизода со жребием Ануш) в конце его.

«Борьба Саро и Моси». Как уже отмечалось выше, рефреном во вступительной песнепляске третьего акта является тема, которая в следующем (главном) эпизоде первой картины третьего акта определится как лейттема «борьбы Саро и Моси» и сопровождает эту борьбу.

«Феи». Между первыми проведениями лейттемы «борьбы» - в контексте свадебного танца и вторыми – в контексте самого эпизода «борьбы Саро и Моси» в первой редакции был введен «танец фей», появление которых возвещало начало свершения жребия, выпавшего Ануш.

На основании приведенных выше примеров можно заключить, что танцевальные темы в опере «Ануш» выступают как бы в двух противоположных значениях – «веселье» – «несчастье». Мы имеем здесь дело с «опосредованием через жанр» (термин А. Альшванга), причем той формой, при которой «мелодия... танца... имеет не одно, а два значения – «непосредственное» и «опосредованное»<sup>166</sup> и танцы в контексте обрядовых сцен оперы «Ануш» в первой редакции

---

<sup>164</sup> Там же, с. 147.

<sup>165</sup> См. **Тараканов М.**, Музыкальный театр Альбана Берга. Москва, изд. «Советский композитор», 1979, с.16.

<sup>166</sup> **Альшванг А.**, П.И. Чайковский. Москва, Государственное музыкальное издательство, 1959, с. 391.

представляются не только как структурно, но и как функционально значимый компонент драматургии оперы.

Сравнительный анализ первой и второй редакций оперы «Ануш» определяет два аспекта исследования мотива введения обрядовых эпизодов (достаточно часто содержащих и танцы) в контекст театрального опуса, в частности опуса музыкального театра (оперы, балета).

Первый аспект выявляет мотив введения обряда, опять же в совокупности с входящими в его структуру танцами в театральное действие с целью выразить актуальные для своего времени философско-обобщенные концепции, воспользовавшись символической значимостью обрядов в целом, а также включенных в его структуру компонентов, в частности, танцев.

Второй аспект выявляет мотив введения обряда в совокупности с входящими в его структуру танцами в театральное действие с целью подчеркнуть национальное своеобразие методом этнографической достоверности.

Использование эпизодов обрядов – Карнавал (Маскарад), Обручение и особенно Свадьба, входило также в форму балета с давнего периода. Свадьбой завершается неисчислимое количество балетов, как классических, так и созданных в более поздние периоды, как символа счастливого завершения коллизии, связанной с конфликтом, лежащим в основе драматургии балета. Однако не всегда эпизод «Свадьба» или «Обручение» завершал балет. Можно перечислить целый ряд балетов, где в процессе обручения или свадьбы вторгалось событие, которое прерывало этот праздник. Наиболее ярким, как представляется, образцом прерванной свадьбы является II акт балета «Баядерка», где свадьба Принцессы Гамзатти и Солора нарушается приходом Никии и ее убийством. С нарушением течения обряда «Обручение» связан также «Каменный цветок». Что касается празднеств типа Карнавал-Маскарад, то именно в контексте такого типа эпизодов чаще всего происходят повороты и завязываются конфликты не только в балетах, но и в других видах театральных жанров (драмах, операх).

Однако в балетах, особенно строящихся по типу классического, «свадьбы» могут быть действием или эпизодом. Но обряды в качестве построения «формы-структуры» балета появились лишь в начале XX века и образовали, направление, получившее название «фольклорного». Как пишет Р. Косачева: «Период двух десятилетий между двумя мировыми войнами представил широкую картину развития и распространения вширь фольклорного направления в зарубежном

балете. Как уже говорилось, особенно велика его роль оказалась для становления многих молодых балетных культур, например, таких, как венгерская, польская, чешская, болгарская, ранее не имевших столь прочных национальных традиций, какими располагали Франция и Россия. Но и для последних роль фольклорного направления оказалась достаточно весомой, и воздействие его выявилось даже в ряде таких сочинений, которые лишены ярко выраженной фольклорной направленности.

Первопричиной же стало стремление проникнуть в дух музыкального (ровно как и хореографического) самовыражения народа. Фольклор виделся многим художникам как непосредственное отражение извечных, освященных веками обычаев, древних ритуалов. Он также воплощал в себе художественные каноны, выражавшие дух народа, его восприятие мира.

Однако в музыке XX века стремление «открывать» фольклор в его неподдельности, представляя максимально приближенное к оригиналу воспроизведение его в условиях естественного бытования, было лишено этнографизма. Фольклор преломлялся в соответствии с индивидуальностью и стилем композиторов. Но такова была диалектика соотношения типологического и индивидуального, что подобное преломление не только не препятствовало верной передаче духа народной музыки, но, напротив, содействовало решению этой задачи.

Сходная картина сложилась и в хореографии. И здесь возобладала установка на подлинность, на обращение к исконным глубинным слоям фольклора, претворенного средствами хореографической техники XX века»<sup>167</sup>.

Сценарий балета «Наринэ» был написан С. Лисициан в 1936 г. В том же году композитор С. Бархударян создал по этому сценарию партитуру. Постановку балета должна была осуществить сама Србуи Степановна на сцене театра оперы и балета им. Спендиарова. Однако балет «Наринэ» не был принят к постановке. На протяжении нескольких лет Лисициан вносила изменения в сценарий, меняла время действия, имена действующих лиц, содержание нескольких картин. Так, если в первых вариантах действие балета происходило в начале XIX века, то в последнем – в советском колхозе. Эти изменения, безусловно, связаны с большим желанием Лисициан добиться принятия балета в репертуар, однако ее мечта так и не сбылась. Балет сохранился в виде законченной партитуры и множества вариантов сценариев. В Национальном архиве Армении хранятся несколько экземпляров сценария,

---

<sup>167</sup> См. *Косачева Р.*, О музыке зарубежного балета (1917-1939): Опыт исследования. Москва, изд. «Музыка», 1984, с. 234.

написанные в разные годы<sup>168</sup>. Во втором томе труда «Армянский музыкальный театр» Г. Тигранова кратко изложен сценарий балета. (см. Приложение № 9).

По сугубо формальным признакам балет принадлежит к категории ведущего направления советского балета 30-х-50-х годов XX века – «драмбалету». Он содержит достаточно обширные пантомимные сцены, танцы исполняются только в регламентированных эпизодах, т.е. там, где по действию предполагаются хореографические эпизоды и преимущественно группируются по типу дивертисмента. Однако «Наринэ» фактически не может быть причислено к жанру «балет». Здесь следует подчеркнуть, что Лисициан, как и многие представители направления «модерн», категорически отвергала классический танец, а также классическую форму балета. Она считала, что национальный балет должен опираться только на лексику и формы, присущие фольклору.

Сценарий «Наринэ» по типу изложения похож на этнографическое подробное описание действия ряда армянских обрядов и ритуалов. Приведем, в качестве примера фрагмент сценария, связанный с ритуалом тех эпизодов свадебного цикла, которые происходят в доме невесты – «обряжение невесты», «прощанием невесты с отчим домом» и «выходом невесты из отчего дома».

«Одна из пожилых женщин ... выходит из пучаха и зовет кавора завязать пояс Наринэ. Он встает и, весело танцуя, идет в пучах. Там все тоже пляшут вокруг Наринэ. На голову последней накинут шелковый прозрачный платок, прикрывая ей лицо. Девушки пляшут, не обращая внимания на кавора. Кавор просит отдать пояс. Девушки отказываются дать его, не переставая плясать, они требуют выкуп. Кавор просит пояс. Девушки – Пропал пояс! Кавор раздает девушкам деньги. Одна из девушек подает ему пояс. Кавор туго обвязывает талию Наринэ и похлопывает её по спине. Наринэ, плача, становится на колени, целует его ноги. Кавор целует Наринэ в голову. Макарбаши торопят Парамаз и Гаянэ, чтобы скорее вывели Наринэ. Парамаз и Гаянэ входят в пучах и благословляют Наринэ. Наринэ падает им в ноги и просит не выдавать ее замуж. Гаянэ и Парамаз почти насильно выталкивают ее из пучаха. Две девушки – свадебные сестры невесты (нарсынкйор) – выводят ее из пучаха и становятся у очага. Подходит Артавазд и становится рядом с Наринэ справа. Сбоку идут рядом с женихом песахпер – свадебный брат жениха, и кавор. Играют «Тарани» – мотив увода невесты»<sup>169</sup>.

<sup>168</sup> См. НАА, № 428. Фонд семьи Лисициан, список 5, ед. 83-89.

<sup>169</sup> См. НАА, № 428, список 5, ед. 84. Вариант сценария балета «Наринэ» (машинопись), с. 59-60.

По ряду признаков «Наринэ» можно причислить к фольклорному направлению в балете. Форма-структура балета «Наринэ» представляет собой чередование нескольких обрядов, ритуалов, заимствованных из армянского фольклора. А именно: «Праздник Вардавар», «Ритуал братание», «Сватовство», «Обручение», чередование начальной части свадебного цикла, связанного с эпизодами ритуалов, происходящих в доме невесты, прощанием невесты с отчим домом, выходом невесты и шествием свадебного кортежа к церкви, где должно состояться венчание. Последняя картина связана с праздником Барикендан – Масленицы, куда приходит свадебная процессия, в контексте же праздника «Барикендан» восстанавливается справедливость и Наринэ достается своему возлюбленному Каро. Здесь необходимо отметить, что использована исследованная Бахтиным Карнавальная ситуация «верха-низа»<sup>170</sup>, присущая всем аналогичным зимним праздникам, имеющим различные наименования (Барекендан, Масленица). Балет местами включает кинетическую речь – монологи и диалоги, а также жесты, движения и действия, составляющие арсенал народных обрядовых действий и ритуалов. местами включая кинетическую речь – монологи и диалоги, а также множество символических жестов, движений и действий, составляющие арсенал народных обрядовых действий и ритуалов. Танцы исполняются в контексте обрядов, и, судя по описанию, должны были представлять собой обработки фольклорных танцев в стиле и по принципу народно – сценических.

Обобщая краткое описание сценария балета «Наринэ». Подчеркнем, что в нем, впервые в истории и практике армянского музыкального театра, был представлен проект балета фольклорного направления. Постановка балета в своей основе опирающаяся на древний обряд и ритуалы впервые появилась на армянской сцене только через тридцать лет. Это «Вечный идол» Э. Оганесяна в постановке М. Мнацаканяна (1966 г.), в основе которого лежит обряд, связанный с культом богини Анаит. К тому же периоду относятся первые включения иконических и символических знаков в хореографический текст постановок армянских балетмейстеров.

---

<sup>170</sup> **Бахтин М.**, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Москва, изд. «Художественная литература», 1990.



## **ГЛАВА ТРЕТЬЯ**

### **КОМПЛЕКСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА АРМЯНСКИХ ХОРЕОГРАФОВ В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ СИСТЕМ ЗАПАДА И ВОСТОКА**

Труппа Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова была сформирована единомышленником Михаила Михайловича Фокина, танцовщиком Мариинского театра и профессором Санкт-Петербургской консерватории Валентином Пресняковым. Первое выступление труппы состоялось в опере «Алмаст» в 1933 г. Постановку танцев осуществил Заслуженный деятель искусств Армянской ССР Ваграм Аристакесян. В контексте национальных опер закладывались основы национальной хореографии. Постановку танцев осуществляли Ваграм Аристакесян, Народный артист Армянской ССР Эдвард Манукян. Сезоны с 1938-1939 гг. по 1958г. (с перерывами) труппу возглавлял Народный артист Армянской ССР Илья Арбатов (Ягубян). Им был поставлен первый национальный балет «Счастье» А.Хачатуряна. Им же были поставлены «Хандут» на музыку А. Спендиарова (музыкальная композиция Г. Будагяна, 1945), «Севан» Гр. Егиазаряна (1956), «Мармар» Эд. Оганесяна (1957). На сцене театра оперы и балета им. Спендиарова Арбатов осуществил также постановку балетов: «Арлекинад» Р. Дриго (1938), «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Доктор Айболит» И. Морозова, «Медный всадник» Р. Глиэра (1949), «Севан» Гр.И.Егиазаряна (1956), «Мармар» Э.С.Оганесяна (1957).

Индивидуальный почерк Арбатова проявлялся безусловно и при постановке классических и русских советских балетов. Но мы остановимся только на принципах его постановки национальных балетов. Во-первых, потому, что из семи балетов армянских композиторов, получивших в период 1939-1960 гг. сценическое воплощение четыре принадлежат ему, во-вторых, потому что вклад Арбатова в дело становления армянского национального сценического танца и балета трудно переоценить.

Сразу отметим, что драматургия и хореография арбатовских балетов, всецело вписывается в общую картину занявшего с конца 30-х до конца 40-х годов ведущее положение в советском балете направления «хореодрамы», со всеми ее достоинствами и недостатками: четкой определенностью места и времени действия, и социальной и профессиональной принадлежности героев, последовательной

мотивированностью поступков героев, обилием сюжетных ситуаций и пантомимных эпизодов<sup>171</sup>.

С конца 60-х годов понятие «драмбалет» становится нарицательным и ему начинает противопоставляться балет, основным выразительным средством которого становятся различные типы хореографии: чисто классической или с привнесением в нее элементов ритмопластических, акробатических, спортивных, мюзик-хольных систем. Символика, метафоричность, образно-эмоциональные, обобщенно-философские и имманентно-хореографические типы сценариев, в совокупности с психологически неоднозначными и аллегорическими образами и обобщенными ситуациями, начинают занимать все больше места в постановочной практике советского и в частности армянского балета 60-80-х годов.

Следует, однако отметить, что расценивать отказ от «драмбалета» как шаг к более развитому, прогрессивному типу балета был результатом не только «оттепели» и перемен, происходивших в этот период в советском искусстве.

На протяжении всей истории балета можно отметить две основные, сменяющие одна другую тенденции. Одна – тяготение балета сблизиться с драмой, другая – стать ближе к «неизобразительным» искусствам, в частности к музыке. И именно усиление «изобразительного» начала, стремление приблизиться к драме является общей чертой двух реформаторов балетного театра – Ж.-Ж.Новерра в середине XVIII века и Михаила Фокина на рубеже XIX-XX веков.

«Драмбалет» конца 30-х - 50-х годов XX века имел свои преимущества, в частности в сфере развития мастерства актера в исполнительском искусстве: балерин и танцовщиков этого периода.

Илья Арбатов был представителем «драмбалета», однако вместе с тем он же был и основоположником адаптации классического танца на национальной основе. Обе эти особенности проявились в постановке балетов.

Стремление максимально насытить балет действенностью проявлялось у Арбатова даже в дивертисментных танцах – как сольных и дуэтных, так и массовых, в которые он всегда вносил хотя бы очень маленький, локальный сюжетный мотив. И, поскольку большой упор делался на пантомимную часть, можно задаться вопросом: могла ли проявиться национальная специфика в пантомиме? Безусловно

---

<sup>171</sup> Об И. Арбатове см. также: *Сарьян К.*, Страницы календаря, ж. «Советский балет». Москва, изд. «Известия», 1984, № 4, с. 42-43; *Саргсян Н.*, Балет «Мармар» и его постановщик Илья Арбатов, ж. «Музыкальная Армения». Ереван, изд. Ереванской гос. консерватории им. Комитаса, 2006, № 2 (21), с. 12-16.

могла, и проявлялось это двояко – во-первых в силу того, что каждой нации наряду с всеобщими, присущи этнические стереотипы поведения, определенный круг жестов специфических, свойственных данному народу, либо данной ойкумене. То же можно сказать о манере «интонирования» жестов. Отметим также, что это та сфера, где проявляется не только почерк балетмейстера, но и исполнителя.

Танцевальные сцены в национальных балетах, поставленных Арбатовым можно разделить на два основных типа: сцены, построенные преимущественно на композиции элементов национального танца и сцены, в которых сочетались классические и национальные элементы. Метод введения в сценический танец национальных выразительных средств Арбатовым можно во многом сопоставить с методом композитора Н. Тиграняна в музыке. Во-первых, потому что оба обращались преимущественно к городскому фольклору, а во-вторых потому, что Арбатов, так же как Н. Тигранян подвергал фольклорный источник значительной обработке. Но Арбатов пошел значительно дальше Тиграняна. В арбатовской композиции совмещались движения и фигуры, принадлежащие различным национальным танцевальным жанрам, но сходные по типу исполнения и по характеру. В массовые сцены проникли элементы сольного, как мужского, так и женского танца, в силу чего общий принцип построения армянских массовых танцев и система включенных в него элементов были видоизменены.

Значительные изменения связаны с построением рисунка танца. Если в армянских массовых танцах участники продвигаются в одном направлении (чаще всего вправо) по прямой, по дуге, по кругу, то при совмещении этого принципа с принципом симметричности расположение участников в профессиональном сценическом танце и множеством других предлагаемых классическим балетом вариантов построения рисунка, выработались совершенно новые композиционные принципы<sup>172</sup>.

Наконец, самое главное – арбатовские руки. Как отметил Азат Гарибян: «Арбатов понимал, что если человеческое тело – это остов танца, то руки – это его душа, его биография и национальная принадлежность»<sup>173</sup>. Лексика женских рук – самое большое художественное достижение Арбатова. Их особенность заключалась

---

<sup>172</sup> Новые композиционные принципы построений и перестроений армянских групповых танцев (в условиях сценической обработкой) были разработаны также В.Арестамесяном в 20-е годы XX века и С.Лисициан в 30-е годы XX века. См. об этом **Չիլիջյան Ն.**, Հայ կապիտալ ժողովրդական րեժիսորական արվեստը, էջ 148-166 և 123-124:

<sup>173</sup> Из личной беседы автора статьи с заслуженным деятелем искусств Арм.ССР Азатом Гарибяном, 15 марта 1983 г.

в том, что это была цельная система, в которой были спаяны положения и переходы, ведущие родословную от армянской, грузинской, среднеазиатской национальной лексики. Установить их точную этнографическую принадлежность было бы трудным делом. В конечном счете это была система самого Арбатова, очень своеобразная, красивая и очень живучая.

В сфере синтеза классического и национального танца, метод Арбатова также можно сопоставить с методом пионеров армянского многоголосия. Так же, как многоголосная обработка монодии влияла на специфику композиции структуры, гармонии и ритма, так и введение в систему классического танца национальной лексики привело, во-первых, к уже отмеченным изменениям рисунка, к изменениям метроритмического соотношения танцевальных элементов в композиции и перестановке акцентов, во-вторых, вносило изменение в хореографические формы классического балета, в-третьих – в соотношение положения частей тела – (ног, рук, головы, корпуса) в классических позах, в движениях. Круг лексики, закрепленной Арбатовым за национальными – героическими, лирическими, комическими, отрицательными персонажами, переходя из балета в балет и шлифуясь, постепенно из индивидуально характерного преобразовывался в типологический, образуя, таким образом, тот фундамент, опираясь на который можно было продолжать дальнейшую разработку национальной балетной хореографии. К сожалению, мы не имеем ни киноматериала, ни какой-либо письменной записи, где были бы зафиксированы какой-либо балет или фрагмент из постановки национального балета осуществленного Арбатовым, чтобы проанализировать специфику его стиля. Хореографический язык национального балета сформированный Арбатовым преобразовался в типологический, образуя, таким образом, тот фундамент, опираясь на который можно было бы продолжать дальнейшую разработку национальной балетной хореографии. В дальнейшем разработка этой системы как бы по наследству передавалась армянским балетмейстерам, в соответствии со временем претерпевая видоизменения в творчестве Народных артистов армянской ССР Заре Мурадяна, Азата Гарибяна.

Репертуар театра им. Спендиарова, естественно, не зацикливался на балетах, опирающихся на армянскую тематику. Начиная с 1932 года сюда входили и классические балеты, и балеты русских композиторов. В разные годы на армянской сцене осуществляли постановки балетмейстеры из Москвы, Ленинграда, Киева, Баку, Тбилиси, Одессы и Риги. Часть из них приезжала на короткий срок, с целью

перенести на ереванскую сцену свои постановки или классические балеты прошлого. Среди них: Заслуженный артист Грузинской ССР В.К. Литвиненко – «Лебединое озеро» (1940, совместно с Л.М. Лавровским), Народный артист СССР В.П. Бурмейстер – «Шехерезада» (1947), Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР В.А. Ивашкин – «Коппелия» (1948, совместно с З.М. Мурадяном), Г.И. Язвинский – «Красный Мак» (1951), Народный артист РСФСР Ю.Т. Жданов – «Франческа да Римини» (1968), Народный артист РСФСР О.М. Виноградов – «Ромео и Джульетта» (1971), Народный артист СССР К.М.Сергеев – «Лебединое озеро» (1971), Народная артистка СССР Н.М. Дудинская – «Пахита» (1972), Заслуженный деятель искусств РСФСР Т.П. Никитина – «Шопениана» и «Дон Кихот» (1972, последний балет совместно с Заслуженным деятелем искусств РСФСР А.И. Радунским), Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР Г.Д. Алексидзе – «Чакона» (1971) и др.

Особо отметим тех балетмейстеров, которые по несколько лет работали в театре им. Спендиарова и тех, которые пополнили национальный репертуар: Заслуженный артист РСФСР Михаил Федорович Моисеев – был главным балетмейстером театра в 1940-41 гг., поставил балеты «Раймонда», «Конек Горбунок» (1941) и национальный балет «Анаит» А.Г. Тер-Гевондяна (1940). В годы войны в эвакуации в Ереване находились Народный артист СССР Леонид Михайлович Лавровский и Заслуженная артистка РСФСР Елена Георгиевна Чикваидзе. Лавровский в 1941-43 гг. занимал пост главного балетмейстера в ереванском театре, в этот период поставил балеты «Лебединое озеро» (1941), «Вальпургиева ночь», «Кавказский пленник» (1942). Лавровский поддерживал творческие контакты с Арменией и в последующие годы. Создал сценарии балетов «Хандут» на музыку А.А. Спендиарова, «Ара Прекрасный» Гр.И. Егиазаряна, консультировал постановки балетов «Севан» (1956) и «Хандут» (1957). Заслуженный деятель искусств РСФСР Нина Александровна Анисимова – первый постановщик балета «Гаянэ» (1942, Пермь), в 1947 году перенесла спектакль на Ереванскую сцену. Народный артист Украинской ССР Сергей Николаевич Сергеев в 1951 году создал новую редакцию балета «Хандут». В 1982 году Заслуженная артистка РСФСР Наталья Ивановна Рыженко и Заслуженный деятель искусств Украинской ССР Виктор Викторович Смирнов-Голованов перенесли со сцены Одесского театра оперы и балета постановку балета «Маскарад» на музыку А.И. Хачатуряна (композиция Э.С.Оганесяна).

Отметим Заслуженного деятеля искусств Армении Марка Мнацаканяна – российского балетмейстера, который впервые адаптировал на ереванской сцене «Жизель», а также поставил балеты «Вечный идол» Э.Оганесяна (1960) и три одноактных балета – «Гамлет» на музыку Д.Шостаковича к одноименному фильму, «Сперабилис» на музыку Б. Бартока и «Лоркиану» на обработку испанской музыки.

Большой вклад внес Владимир Александрович Варковицкий, руководивший труппой с 1953 по 1955 гг. Главная заслуга Варковицкого – выдвижение на ведущие партии молодых балерин и танцовщиков. Помимо этого, он организовал «Вечер балета», где впервые молодые танцовщики показывали опысы своего сочинения. Среди них были Вануш Ханамирян (впоследствии Народный артист Армении, который на протяжении долгих лет возглавлял и был главным балетмейстером Государственного ансамбля народного танца Армении), Азат Гарибян (Народный артист Армении, впоследствии осуществил ряд постановок на сцене театра оперы и балета, а затем был главным балетмейстером Государственного ансамбля песни и пляски) и Максим Саакович Мартиросян (о нем подробнее ниже).

С 1961 по 1967 гг. труппу возглавлял Заслуженный деятель искусств Латвийской и Армянской ССР Евгений Чанга.

Чанга осуществил на ереванской сцене 10 новых балетных постановок. Балеты крупной формы: два эпических – «Спартак» (1961) А. Хачатуряна и «Прометей» Э. Аристакесяна (1967); два лирико-комедийных – «Золушка» С. Прокофьева и «Дон Кихот» Л. Минкуса.

Жанр одноактного балета, ставший столь популярным в советском балетном театре в 50-60-е годы, прочно обосновался на армянской сцене с периода работы Чанги. Причем Чанга осуществил два возможных типа такого балет: на основе не предназначенных для балета произведений и на основе оригинальной балетной партитуры. Чанга поставил два цикла одноактных балетов. Первый – «В мире кукол» (на музыку Дж. Россини в аранжировке О. Респиги), «Испанская девушка» («Болеро» М. Равеля), «Негритянский квартал» (на музыку «Рапсодии в стиле блюз» Дж. Гершвина), второй цикл: «Три пальмы» (на музыку А. Спендиарова), «Героическая баллада» (на музыку А. Бабаджаняна) и хореографическая симфониетта «Голубой ноктюрн» Э. Оганесяна. Первые три балета решены в жанре психологической новеллы, вторые – в философско-поэтическом плане.

Наиболее характерной чертой творческого почерка Евгения Чанги является предельная индивидуализированность лексики всех персонажей его балетов, в силу

чего их трудно просто охарактеризовать словами типа – лирический, героический и т.п. или пришлось бы давать более многосложные определения. Арбаков заложил фундамент национальной хореографической лексики. Благодаря Чанге (у которого в балетах собственно это направление не разрабатывалось) армянский балет начал переходить на пути, ведущие от «театра факта» к «театру поэзии» – от пантомимы к действенному танцу, от дивертисмента к хореографическому симфонизму, от хореодрамы к балету-симфонии, от освоения национальных тем и сюжетов – к постижению общечеловеческих проблем.

С приходом Чанги начался «золотой век» армянского балета, который продолжался до конца 80-х годов.

Пришедший на пост главного балетмейстера Народный артист РСФСР Максим Мартиросян также продолжал поддерживать высокий уровень армянского балета.

Максимом Мартиросяном был сделан значительный пересмотр системы Арбакова, вначале в рамках постановок, сделанных им в годы, когда он был художественным руководителем Ереванского хореографического училища, а затем, сменив Евгения Чангу на посту главного балетмейстера театра оперы и балета им. Спендиарова (1967-1972), в балетах «Озеро грез» Гр. Егиазаряна, «Гаянэ» А. Хачатуряна и особенно «Антуни» Э.Оганесяна. Именно благодаря Мартиросяну в контекст системы вошли символические позы, движения и композиции, сошедшие с армянской средневековой миниатюры. Мартиросян был балетмейстером нового времени и в 60-70-е годы создал новый тип балетного спектакля, отошедший от драмбалета.

С конца 1972 года труппу возглавил Народный артист Армянской ССР Вилен Галстян. Исполнительское мастерство Вилена Галстяна получило известность далеко за пределами Армении. Как балетмейстер и репетитор работал в ряде зарубежных стран. Виленом Галстяном осуществлены постановки балетов «Гаянэ» и «Спартак» А. Хачатуряна, оперы-балета «Давид Сасунский» Эд. Оганесяна, «Снежная королева» Т. Мансуряна, «Отелло» Л. Чгнворяна,

1984-1986 гг. непродолжительно пребывал на посту художественного руководителя балетной труппы театра им. Спендиарова народный артист Армении Норайр Меграбян.

1987-1989 - главный балетмейстер театра оперы и балета им. Спендиарова вновь стал Максим Мартиросян.

В период 1973 – 1990 г.г. очередным балетмейстером театра им. Спендиарова был Заслуженный деятель искусств Армении Ашот Асатурян.

В 90-е XX в. и первые несколько лет 10-х г.г. XXIв. труппу возглавлял танцовщик, педагог-репетитор, Народный артист Армении Ованес Диванян. Танцовщик, педагог, репетитор, балетмейстер, заслуженный деятель искусств Армении Армен Григорян с 2005 по 2007 гг. был руководителем балетной труппы. С 2009 по 2012 гг. главным балетмейстером Национального театра оперы и балета им. Спендиарова был народный артист Армении Рудольф Харатян<sup>174</sup>.

В целом, репертуар театра можно разделить на четыре периода:

С 1932 по 1939 годы, т.е. до появления первого национального балета «Счастье».

С 1939 до конца 1950-х годов.

С конца 1950-х, начала 1960-х годов до 1990-х годов XX века.

С 1990-х годов XX века до наших дней.

**Первый период** преимущественно характеризуется развитием национального народно-сценического танца (в пределах оперных постановок) и вообще скудностью репертуара – 3 балета классического наследия.

**Второй период**, достаточно продолжительный, характеризуется:

а) Превалированием полнометражных балетов;

б) Составом репертуара – это балеты классического наследия, новые, для своего времени, советские балеты – преимущественно российских композиторов и, что очень важно, появление армянских национальных балетов. Причем, как российские, так и армянские национальные балеты – это хореодрамы (или иначе – драмбалеты).

**Третий период** – от конца 50-х до начала 90-х, характеризуется значительным расширением репертуара, постепенным переходом от хореодрамы к балетам с развернутым симфоническим развитием, а в связи с этим, пересмотром национальных балетов, созданных в предшествующий период, появлением балетов, созданных на «небалетную» музыку и образцов малометражных балетов, значительным обогащением репертуара национальными балетами нового типа, отличающимися от предшествующих как в аспекте типа музыкальной партитуры, хореографического языка и новых типов сценариев.

---

<sup>174</sup> Тем, кто хочет подробнее ознакомиться с историей армянского балета См. **Маркосян. А.**, Страницы истории армянского балета.



Наконец, **последний период** – от 90-х годов XX века до наших дней, отличается распадом, мельчанием репертуара и, в конечном итоге, спадом уровня по сравнению с предшествующим периодом. Преимущественно доминируют одноактные балеты (за несколькими исключениями).

В первый и второй периоды преимущественно доминируют постановки И. Арбатова, а также приезжающих на раз или на некоторое время российских балетмейстеров.

Третий период – очень яркий, на протяжении которого можно наблюдать формирование армянской балетмейстерской школы.

О четвертом периоде трудно делать заключения о деятельности армянских балетмейстеров на сцене театра оперы и балета им. Спендиарова. Большинство хореографов в данный период предпочитают работать вне Армении, либо организовывать свои отдельные труппы. Например, Ашот Асатурян, который в начале 90-х уехал и занял пост главного балетмейстера в Государственном театре им. Лысенко в Харькове. Напротив, с 1972 года уехавший из Армении в Москву и занявший пост художественного руководителя Московского хореографического училища Максим Мартиросян, в 1987 году возвращается в Армению. Однако его постановки на сцене Ереванского театра оперы и балета малочисленны. Его деятельность преимущественно разворачивается в стенах хореографического училища. Одновременно он организует свой «Камерный театр», где и осуществляет свои постановки.

Рудольф Харатян, уже в конце 70-х годов сформировавший свою труппу «Балет армянского телевидения», до конца 80-х осуществляет там свои постановки, но потом покидает Армению, работает в Канаде, США, где организует свою труппу, и только в сентябре 2008 года возвращается и возглавляет труппу театра им. Спендиарова вплоть до 2012 года, после чего уходит с этого поста и организует «Фонд «Балет 2021»», где и продолжает свою деятельность в качестве хореографа.

Вилен Галстян на протяжении 90-х и вплоть до 2012 года периодически выезжает на работу в различные страны.

Марк Мнацаканян, осуществивший ряд постановок на сцене театра им. Спендиарова, преимущественно жил и творил вне Армении.

Норайр Меграбян уже с 1990 г. организует свой ансамбль «Дружба».

Азат Гарибян с 80-х годов был главным балетмейстером Ансамбля песни и пляски Армении, а с 1986 г. до конца жизни – главным балетмейстером ансамбля «Крунк».

В принципе, для того, чтобы полностью осветить картину профессионального танцевального искусства с 20-х годов XX века до наших дней, непременно следует учесть и деятельность Государственного ансамбля танца, Ансамбля песни и пляски им. Алтуняна и ансамбля «Дружба», Ереванского хореографического училища и, наконец, деятельность ряда выпускников факультета «режиссуры балета» Государственного института театра и кино, пришедшую на начало 10-х годов XXI века и продолжающуюся до сих пор.

Однако предметом нашего исследования не является ни историческое, ни теоретическое исследование сценического танца и балета в Армении в период с 20-х годов XX века и до наших дней, а исследование специфики творчества армянских балетмейстеров.

А совокупность постановок, осуществленных этими балетмейстерами не идентична репертуару театра оперы и балета, хотя отчасти совпадает с ним. Именно благодаря хореографам И. Арбатову, З. Мурадяну, А. Гарибяну (преимущественно последователей арбатовской школы), а затем М. Мартиросяну, А. Асатуряну, В. Галстяну и Р. Харатяну сформировался армянский национальный балет, а также специфика репертуара в каждый данный период. Именно поэтому мы не могли пройти мимо краткого исторического очерка и характеристики репертуара балетной труппы театра им. Спендиарова.

Если проанализировать хореографический язык армянских балетмейстеров – Ильи Арбатова, Азата Гарибяна, Максима Мартиросяна, Вилена Галстяна, Рудольфа Харатяна и Ашота Асатуряна, то, в целом (безотносительно к тому, как это проявляется у каждого из них), можно отметить четыре типа восточных элементов по своей региональной принадлежности: а) национального крестьянского фольклора; б) регионально-кавказского танца; в) региональных танцев персидского генезиса; г) ориентализма. Ниже приводим пример использования элементов типа а и б, а также типов их сочетания с элементами современного классического танца.

#### **Балет «Гаянэ» А. Хачатуряна в постановке Вилена Галстяна**

Балет «Гаянэ» был поставлен В. Галстяном на сцене театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова в 1974 г. С тех пор Галстян несколько раз вносил небольшие коррективы в ряд фрагментов, однако, в целом, сценарий, форма-структура балета,

последовательность номеров и, в основном, хореографический текст, остались почти идентичными его первой постановке. В процессе нашего анализа балета мы опирались на полную видеозапись балета, сделанную в 2005 г.

Как известно, поставленный сначала в 1939 г. Ильей Арбатовым, балет «Счастье» А. Хачатуряна, впоследствии был дополнен другими номерами, было создано новое либретто и дано новое название. Так, в 1942 г. в г. Пермь, где Ленинградский балет им. Кирова (ныне – Санкт-Петербургский Мариинский театр) находился в эвакуации, родился балет «Гаянэ», созданный на основе либретто К. Державина в постановке Нины Анисимовой. С тех пор были созданы многочисленные интерпретации балета в постановке различных балетмейстеров<sup>175</sup>.

Среди наших балетмейстеров к постановке «Гаянэ» обращались А. Асатурян (1972 г. - Саратовский театр оперы и балета; 1982 г. - Свердловский-Екатеринбургский театр оперы и балета, 1984 г. - Челябинский театр оперы и балета), М. Мартиросян (1971 г., Ереванский театр оперы и балета; 1971г - Воронежский театр оперы и балета ; 1973 г. - Театр оперы и балета Улан- Уде; 1984г. - Кремлевский театр).

Сценарий балета «Гаянэ» всегда был проблемой для постановщиков. Музыка Хачатуряна настолько ярко отразила коллизию, лежащую в основе балета, что практически ни один хореограф, обращавшийся к этой партитуре, не смог внести какие-либо существенные коррективы в сценарий.

К сожалению, не сохранилось ни одной видеозаписи балета ни в постановке А. Асатуряна, ни в постановке М. Мартиросяна.

При постановке своего варианта «Гаянэ» (который по сей день является одной из главных составляющих репертуара театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова), В. Галстян убрал значительную часть музыкальных номеров, входящих в партитуру А. Хачатуряна, ввел несколько фрагментов из других произведений Хачатуряна, сделал перестановку номеров<sup>176</sup>.

В качестве результата в целом в аспекте сценария балет построен на простейшей коллизии, нашедшей место в очень многих не только балетах, но и операх и драматических произведениях. Место действия, как и всегда, Армения,

---

<sup>175</sup> Подробно об этом см. *Тигранов Г.*, Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы, т. 2, с. 156-197 и т. 3, с. 159-164.

<sup>176</sup> «Гаянэ» в постановке Галстяна типологически сходна с формой-структурой классического балета. Он построен на чередующемся ряде дивертисментов, в промежутках вклиниваются действенные фрагменты.

точнее, армянская деревня, где придерживаются адата «сговора между родителями о браке их детей». Родители Гаянэ и Гико сговариваются о свадьбе своих детей. Однако Гаянэ любит другого парня – Армена, а Гико – Гаянэ. После нескольких неудачных попыток уговорить Гаянэ ответить ему взаимностью, он идет на решительный шаг – похищает Гаянэ. Однако ей на помощь приходит Армен, друзья и подруги, да и вся деревня. Пристыженный Гико уходит. Действие заканчивается свадьбой. В своей основе сценарий идентичен множеству произведений – как комедий («Севильский цирюльник», «Тщетная предосторожность», «Дон Кихот» и т.д.), так и драм и даже трагедий («Лючия де Ламермур», «Ромео и Джульетта» и т.д.).

Мы анализируем балет «Гаянэ» в постановке В. Галстяна, поскольку в нем содержится множество типов сочетания западных и восточных элементов.

### **I акт. I картина. «Сбор урожая».**

№ 1. Выход и танец девушек, выход Гаянэ, выход Нунэ (подруги Гаянэ). В конце номера неожиданно врывается Гико, но Гаянэ убегает от него.

В этом номере уже можно отметить сочетание западных и восточных элементов на уровне чередования сочетаний рас: а) горизонтальное – по типу чередования классических рас с движениями армянских женских народно-сценических танцев, где превалируют положения рук, являющиеся обработкой кавказских танцев; б) сочетание западных и восточных элементов по вертикали – т.е. движения ног – это последовательность классических рас, позиций и положений, в движении рук – рас, позиции и положения сценической обработки кавказских женских танцев.

### **№2. Семейный портрет.**

Данный номер построен на обработке армянской групповой песни-пляски по типу, бытующему в ансамблях народных танцев. На фоне общего танца, в котором участвуют мужчины, женщины и дети, происходит сцена сговора отцов Гаянэ и Гико об их свадьбе, а также отказ Гаянэ. Таким образом, сочетаются армянская групповая пляска, сольные фрагменты отцов Гаянэ и Гико, включающих элементы сольной мужской пляски и элементы пантомимы.

### **№ 3. Танец мужчин.**

Выход Карена (друга Армена и жениха Нунэ) и мужского кордебалета. Выход Армена. Общий танец мужчин и женщин. В целом, весь номер решен в стиле народно-сценической обработки мужских и женских сольных танцев, превращенных в групповую сцену. Танец с платками – по типу «Зурны Трнги».

№ 4. Мужской разговор. Ссора Армена и Гико, который преследует Гаянэ (преимущественно пантомимо-пластические движения).

№ 5. Небольшое Adagio Гаянэ и Армена – классические поддержки, в движении рук Гаянэ – элементы кавказского сольного женского танца.

В целом же, мы можем обобщить, что I сцена первого акта является дивертисментом, в который местами входит действие, преимущественно пантомимные сцены.

## **II картина.**

№ 1. Танец ковровщиц. Здесь, как нам любезно подсказала Катаринэ Сарьян, использованы движения рук из арсенала хореографической лексики армянского женского фольклорного танца в интерпретации И. Арбатова.

№ 2. Танец Нунэ. Типичная классическая, достаточно виртуозная женская вариация с сочетанием элементов женского сольного кавказского танца.

№ 3. Грусть Гаянэ. Действенный пластический монолог.

№ 4. Трио Армен, Гаянэ, Гико – действенная сцена, включающая сложные поддержки, типичные для современного классического танца.

Обобщая вторую картину, отметим, что половина ее (№ 1 и № 2) – являются дивертисментом, а вторая половина (№3 и № 4) – действенной сценой, типичной для современного балета.

## **II акт. I картина.**

№ 1. Дуэт Гаянэ и Армена. Содержит вступление и собственно дуэт, который, являясь одночастным по музыкальной структуре, включает элементы pas-de-deux, поскольку содержит эпизоды Adagio, сольных фрагментов Гаянэ и Армена по типу вариаций, и элементы Коды с включением сложных прыжков и вариаций.

№ 2. Танец пастухов. № 3. Танец Нунэ и Карена. № 4. Вариация Армена (известная под названием «Танец с факелами»). 5. Танц горцев. 6. Прощание.

Вся первая картина второго акта является дивертисментом, включающим как номера, опирающиеся на классические формы, pas-de-deux, классические вариации, номера, типологически являющиеся обработкой армянских народно-сценических танцев мужчин (по типу сольных мужских танцев, объединенных в ансамблевые), и наконец, сочетающие классические элементы с элементами кавказских танцев (дуэт Нунэ и Карена).

Вторая картина второго акта включает: №1. Монолог Гико. 2. Дуэт-борьбу Гаянэ– Гико. №3. Монолог Гаянэ. № 4. Заговор Гико, похищение Гаянэ, освобождение Гаянэ.

В целом, вся картина отличается от остального балета. В основном поставлена на технике и действенных движениях современного балета, местами включаются пантомимные элементы. № 4 – это знаменитая симфоническая картина «Пожар» из балета «Гаянэ», и как нам представляется, музыка данной картины слишком масштабна и передает, все-таки, образ народного бедствия. По сравнению с этим – похищение Гаянэ с ее последующим освобождением в аспекте передачи кульминации и развязки всего действия, сводит «народное бедствие» к личному «сведению счетов» и в этом аспекте не вполне состыковывается с музыкой.

**Третье действие** – Свадьба Гаянэ и Армена – полностью является дивертисментом *Grand pas*, созданным по типу «Свадьба Китри и Базиля» («Дон Кихот»), «Свадьба Авроры и принца Дезирэ» («Спящая красавица») и тому подобных действий, типичных для последнего акта классического балета.

Последовательность номеров: №1. Ритуал-Венчание Гаянэ и Армена, переходящий в *Adagio* Гаянэ и Армена; № 2. Танец розовых девушек с сольной вставкой типа вариации – танца Нунэ; № 3. Лезгинка – танец Нунэ и Карена в сопровождении кордебалета, номер также являясь одночастным по строению, включает цикл *pas-de-deux*, поскольку имеет дуэтный фрагмент, фрагменты женской и мужской Вариаций им Коды. Этот номер примечателен тем, что является интерпретацией Лезгинки в стиле классического танца. При этом женская партия – Нунэ, построена на движениях мужской партии Лезгинки, и типичные для Лезгинки проходы на пальцах мужчин проинтерпретированы как движения на пальцах женского классического танца.

Аналогично, последующий № 4 Вариация Армена – Шалахо, это обработка названного танца в стиле классической мужской вариации. № 5 Вариация Гаянэ – Узундара, обработка этого танца в стиле классической женской вариации. № 6 Знаменитый «Танец с саблями» построен на сочетании армянского сольного танца, преобразованного в народно-сценический ансамблевый мужской танец с включением поддержек Гаянэ-Армен, типичных для классического танца и элементов Коды классического танца (вращения).

Финал или Апофеоз в целом построен по тому же принципу, только более статичный.

Мы привели достаточно подробный анализ «Гаянэ» по той причине, что он явственно и наглядно демонстрирует сочетание структуры-композиции по типу классического балета, а также множество типов ансамблевого сочетания танцев классических, народно-сценических обработок групповых народных песен-плясок, кавказских сольных танцев женских и мужских и органическое сочетание движений вышеназванных танцев с классическими pas.

По отдельности (но не в такой же совокупности) данные сочетания встречаются в постановках других армянских хореографов балета, но не столь последовательно.

Так, мы должны отметить, что в творчестве М. Мартиросяна, Р. Харатяна и А. Асатуряна движения армянских групповых и сольных танцев совершенно переосмыслены. Их постановки, базирующиеся на сценариях армянской истории и литературы, являют собой, у каждого в своем стиле, сильное переосмысление движений национальных танцев, свойственных этим танцам, позиций, движений, построения композиций и сочетания современного классического танца с национальным, включают много иконических и символических знаков. При этом мы можем отметить и вычленение отдельного элемента народного танца, который приобретает значение иконического знака, обозначающего, что это Армения (как в ряде постановок Р. Харатяна). У М. Мартиросяна также знаки включаются в контекст партии – характеристики отдельного образа, групповой композиции. В наименьшей степени к лексике армянского народного или народно-сценического танца обращается в своих постановках Ашот Асатурян.

**Хореографическая интерпретация истории и литературы в постановках армянских хореографов.** В настоящем разделе мы постарались выявить и классифицировать специфику восприятия и художественного осмысления некоторых элементов культуры армянскими хореографами XX – начала XXI века. Балеты, созданные на основе древней и средневековой истории и литературы можно разделить на две группы:

а. Балеты, сценарий которых непосредственно опирается на первоисточник.

б. Балеты, сценарий которых опирается на литературу более позднего периода, в которой представлено художественное осмысление писателями, поэтами, драматургами древних и средневековых источников.

Вначале рассмотрим балеты группы а. В представленном в 1921 г. в Константинополе балете «Трдат Великий и дева Рипсимэ» сценарий непосредственно опирается на главы XIII–XXII - «Мученичество Рипсимэ и

сподвижниц» «Истории Армении» Агатангелоса<sup>177</sup>. Как отмечает А. Бахчинян: «В 1921 г. в Константинополе в театре «Пети-шан» была представлена одна из первых армянских балетных постановок «Трдат Великий и дева Рипсимэ». Либретто и музыку балета написал Герасим Аристамян, оркестровку осуществил русский музыкант Николаевский. Роль Рипсимэ исполнила Евгине Ковкасян, Трдата – Гречихин»<sup>178</sup>.

В основу следующих балетов лег эпизод I, 13 «Об Ара и его гибели в войне с Шамирам» «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци:

Балет «Ара Прекрасный и Шамирам», который в 1924 г. поставил основоположник армянского национального балета Илья Арбатов (Ягубян). Надо отметить, что первым национальным балетом следует считать созданный И.И.Арбатовым балет «Ара Прекрасный и Шамирам». Балет был показан в Ереване 19 сентября 1924 г. Мы считаем, здесь необходимым привести текст рецензии на этот спектакль почти полностью. «Центральное место занимал балет «Шамирам и Ара Прекрасный» в 3-х картинах, постановка которого принадлежит Арбатову. Сюжет взят из известной армянской легенды о Шамирам и Ара Прекрасном, о которых упоминает Хоренаци. Это первый опыт создания армянского балета и с этой точки зрения работа Арбатова достойна поощрения. В целом балет можно считать удачным. На большой сцене, с более богатыми декорациями, и тем более, с многочисленной труппой, эта постановка должна привлечь ещё большее внимание. Танцы, дуэты, отдельные движения свидетельствуют, что Арбатов безусловно наделен балетмейстерским дарованием. Каждая сцена балета сопровождалась стихотворным пояснением, которое читала актриса Гукасян по-русски. Стихи составил молодой поэт из Тифлиса, сохраняя подходящий метр и ритм... Так, значит, новое завоевание в области армянского искусства – армянский балет. Если Арбатов-Ягубян посвятит себя этой области, он безусловно продвинет эту ветвь армянского искусства»<sup>179</sup>. Пророческие слова!

Балетная интермедия «Ара Прекрасный и Шамирам» вошла в постановку II акта оперы Т. Чухаджяна «Аршак II», которая была поставлена в 1956 г. в Театре оперы и балета им. Спендиарова. Балетмейстеры – З. Мурадян и А. Гарибян.

---

<sup>177</sup> **Агатангелос**, История Армении. Пер. с древнеарм., вступ. статья и комментарий К.С. Тер-Давтян и С.С. Аревшатяна. Ереван, изд. «Наири», 2004, XIII. 137 - XXII.258, с. 59-87.

<sup>178</sup> **Բախչինյան Ա.**, Հայ երգիչ համաշխարհային պարարվեստում: Երևան, «Հայաստան» հրատ., 2016, էջ 30:

<sup>179</sup> См. **Հովհաննիսյան Ռ.**, Բալետ, «Խորհրդային Հայաստան», 24 սեպտեմբերի 1924, № 217: К сожалению автор не указал на какую музыку был поставлен балет.



В 1982 г. в том же театре увидел свет ramпы полнометражный балет в 3-х актах Гр. Егиазаряна «Ара Прекрасный и Шамирам» (об этой постановке см. подробно ниже).

Непосредственно только одно предложение из «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци, II, 23 «Взятие в плен Артавазда Антонием» легло в основу одноактного балета «Артавазд и Клеопатра», поставленного Рудольфом Харатяном на музыку III симфонии Авета Тертеряна. «Вернувшись в Египет, он (Антоний – *Н.С.*) преподносит в дар Клеопатре Артавазда, сына Тиграна, вместе с богатой военной добычей»<sup>180</sup>. Антоний не является действующим персонажем балета. Большая часть содержания спектакля ассоциируется с «Египетскими ночами» А. Пушкина.

4. Непосредственно на первоисточник опираются также одноактные балеты Р. Харатяна «Вартананк» и «Видение Св. Григория». Первый из названных балетов создан на основе ряда эпизодов Третьей симфонии Эдгара Оганесяна. Сценарий полностью опирается на «Историю Варданидов» Егише. Содержание передается кратко, отчасти иносказательными эпизодами. Балет «Видение Св. Григория» также полностью опирается на раздел 92 «Видение Св. Григория» «Истории Армении» Агатангелоса<sup>181</sup>. Балет поставлен на музыку Алана Ованеса. В нем так же, как и в «Вардананке» сжато представлены размышления Св. Григория, тени Рипсимянок и видение Христа, который указывает место построения храма Св. Эчмиадзина.

В 2001 году хореограф Максим Мартиросян также обратился к «Истории Армении» Агатангелоса, создав полнометражный спектакль «Святая Рипсимэ и Трдат» на основе «Мартиролога Рипсимянок» (об этом подробно см. ниже).

Перейдем теперь к балетам типа б, т.е. сценарий которых опирается на литературу более позднего периода, в которой представлена художественная интерпретация древних и средневековых источников. Таков балет «Анаит» А. Тер-Гевондяна, который в 1940 г. поставил М. Моисеев. Автор сценария Армен Гулакян создал его по мотивам одноименной сказки Г. Агаяна. К тому же типу принадлежит балет «Мармар» Э. Оганесяна, увидевший свет ramпы в 1956 г. в постановке И. Арбатова и З. Мурадяна. Авторы сценария О. Гукасян и И. Арбатов. Сценарий основан на одноименной сказке О. Гукасяна.

---

<sup>180</sup> См. **Мовсес Хоренаци**, История Армении, пер. с древнеармянского яз., введение и примечания Г. Саркисяна. Ереван, изд. «Айастан», 1990, с.74. II, 23.

<sup>181</sup> См. **Агатангелос**, История Армении, СII. 731-755. Видение святого Григора и толкование видения, с. 216-222.

Опосредованным следует считать первый сценарий балета Гр. Егиазаряна «Ара Прекрасный и Шамирам», который написан Леонидом Лавровским и Вавиком Варданяном. Он опирается не на эпизод «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци, а на пьесу Наири Заряна «Ара Прекрасный и Шамирам». Также на вышеназванную пьесу опирается небольшой балет «Ара Прекрасный и Шамирам» в постановке Ноэми Аракси Келеджян. Опосредованным является концертный номер «Назеник» в постановке Вилена Галстяна, который Галстян создал, вдохновившись образом героини поэмы Даниэла Варужана «Наемница». Более того, Галстян интерпретировал образ Назеник в стиле и языком современного армянского народного сценического танца.

Следует также отметить созданную композитором В. Араратяном в 40-х годах прошлого века партитуру балета «Наемница», также на основе поэмы Варужана, а не на источнике – фрагменте из «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци<sup>182</sup>.

К тому же типу принадлежит балет «Наемница» Ц. Амбарцумяна в постановке З. Мурадяна, который был показан по армянскому телевидению в 1960-х годах<sup>183</sup>.

В 2016 г. балетмейстер Ара Асатурян показал танцевально-пластическую композицию «Айрены», поставленную на музыку песен Лилит Даниелян, созданных на тексты айренов Наапета Кучака. В этом спектакле иносказательно представлены эпизоды биографии Кучака. Здесь можно увидеть также персонажи, а также танцевально-пластические мотивы, связанные со средневековым площадным театром.

К средневековой литературе и лирике обратился также М. Мартиросян в сценарии балета «Нарекаци», который не был поставлен.

Наконец, своеобразно интерпретировал «Книгу скорбных песнопений» Г. Нарекаци Р. Харатян в балете «Два Солнца», поставленном в 2015 г. на сцене театра оперы и балета им. Спендиарова (подробно об этом на с. 153).

Как вытекает из краткого описания постановок, опирающихся на армянскую средневековую историю и литературу, в одних случаях хореограф, непосредственно опираясь на первоисточник, последовательно излагает его содержание (конечно, внося некоторые изменения, дополнения и выражая свое авторское восприятие). В других случаях в хореографическом спектакле передается не содержание, но его иносказательная, обобщенная или символическая интерпретация.

---

<sup>182</sup> См. *Тигранов Г.*, Армянский музыкальный театр, т. 3, с. 110.

<sup>183</sup> *Բալետի ի նյ ած Ա.*, Հայ երբ համաշխարհային արվեստում, էջ 309:

Ниже мы подробно проанализируем три балета, проиллюстрировав тип постановок, в которых сценаристы и хореографы следуют первоисточнику, с целью выявить специфику таких интерпретаций.

### **«Ара Прекрасный и Шамирам»**

Для верного понимания режиссерской концепции и хореографической интерпретации балета «Ара Прекрасный и Шамирам» следует, в первую очередь, осветить один немаловажный вопрос. Первым, кто подал повод к спору об образе Ара Прекрасного и интерпретации истории, связанной с Ара Прекрасным и Шамирам, был историограф V века Мовсес Хоренаци. Вот как он изложил историю об Ара Прекрасном и Шамирам в своей «Истории Армении».

Об Ара и его гибели в войне с Шамирам.

Ара стал попечителем своего отечества за несколько лет до кончины Нина, удостоенный им такой же участи, какой (был удостоен) его отец. А сладострастная и беспутная Шамирам, с давних пор слышавшая о его красоте, желала добиться его, однако явно ничего предпринять не смела. Но умирает Нин или, как я убежден, бежит на Крит, и Шамирам, открыто отдаваясь страсти, шлет вестников к Ара Прекрасному с дарами и подношениями, со множеством обещаний и с мольбой прибыть к ней в Ниневию и, женившись на ней, царствовать над всем, чем владел Нин, либо же исполнить ее волю и желание и вернуться к себе с миром и с великими пожалованиями.

Так она многократно шлет вестников, но Ара не соглашается, и тогда Шамирам, в великом гневе, прекратив посылку гонцов, спешит с огромными полчищами достигнуть Армянской страны и напасть на Ара. Но по лицу ее было видно, что не столько убить его она хотела или изгнать, сколько покорить его и завладеть им, дабы он удовлетворил ее желание; ибо при присущих ей безумных страстях, она была распалена рассказами о нем так, как если бы видела его. Поспешно достигает она равнины Ара, которая и названа по его имени Айраратом. Перед сражением она наказывает своим полководцам всячески стараться сохранить жизнь Ара. Но в битве рать Ара терпит поражение, и сам Ара гибнет в бою от рук воинов Шамирам. После победы царица высылает на место сражения грабителей трупов искать среди павших предмет ее страстного вожделения. Ара находят мертвым среди отважных бойцов, и она велит положить его в горнице дворца.

Когда же армянская рать вновь ополчается на битву с царицей Шамирам, дабы отомстить за смерть Ара, она говорит: «Я велела своим богам зализать его раны, и он оживет». Она, обезумевшая от вожделения, и действительно надеялась оживить Ара чарами своего колдовства. Когда же его труп разложился, она повелела бросить его в глубокую яму и засыпать. При этом, тайно вырядив одного из своих любовников, распускает о нем такую молву: «Боги облизили (раны) Ара и, оживив его, осуществили наше заветное желание нам на усладу; поэтому они отныне достойны еще большего нашего поклонения и прославления как исполнители нашей воли, доставляющие радость». Она возводит некое новое изображение во славу богов и торжественно чествует его жертвоприношениями, желая показать всем, якобы сила этих богов возвратила Ара к жизни. Таким образом, распуслав по Армянской стране эту молву о нем и удовлетворив всех, она добилась прекращения войны<sup>184</sup>.

---

<sup>184</sup> См. *Мовсес Хоренаци.*, История Армении, с. 28-29 ( I, 15).

Миф об Ара Прекрасном и Шамирам подробно исследован учеными, углубляющимися в область сравнительного анализа мифов, богов и героев древности. Шамирам идентифицируется с Астартой, Иштар, Афродитой, Держето, то есть с теми богинями, которые отличаются сладострастием и, вместе с тем, становятся причиной гибели своего возлюбленного, а затем, опечаленные, следуют за ним в потусторонний мир, или как в нашем мифе, воскрешают их. Ара, в свою очередь, идентифицируется с Адонисом, Таммузом, Осирисом, то есть в контексте армянского пантеона языческих богов олицетворяет умирающего и воскрешающего бога, бога земли, плодородия. Соответственно, история Ара Прекрасного и Шамирам определяется как миф об умирающем и воскрешающем боге. Как верно указывают Григор Капанцян, Манук Абегиан и другие исследователи, в «Истории Армении» Мовсес Хоренаци видоизменил миф. Во-первых, он представил Ара и Шамирам как реальных исторических (а не мифологических) царя Армении и царицу Ассирии. Во-вторых, Хоренаци переделал окончание мифа. Историограф V века, будучи христианином, не мог допустить, чтобы кто-либо, в том числе и Шамирам, мог воскресить умершего. Конец мифа изменен, но в соответствии с языческими представлениями и по народным верованиям, он воскресает с приходом весны или, наоборот, весна приходит с воскрешением Ара<sup>185</sup>.

Итак, состоялась ли инкарнация Ара Прекрасного или он умер, являются ли Ара и Шамирам божествами или это царь и царица, жившие на земле? Как интерпретировать эту историю? Такая задача, безусловно, стояла перед Асатуряном. Тем более, что первое либретто балета, созданное Л.Лавровским и В.Вартаняном, опиралось на пьесу Наири Заряна «Ара Прекрасный и Шамирам»<sup>186</sup>, где Ара был не только выведен как человек, а не бог, но и колебался, остаться ли ему царем Армении или уйти к прекрасной (и, вероятно, любимой им по Заряну) Шамирам. В конце пьесы Ара погибал.

Интересно сопоставление трех вариантов либретто. Первый и второй нами были обнаружены в блокноте, хранящемся в личном архиве Асатуряна, третий – это

---

<sup>185</sup> Подробно о мифе об Ара Прекрасном и Шамирам см. *Մրեղանի Մ.*, Երկեր, հ. Ա.: Երևան, Հայ Լիպիկի ՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1966, էջ 62-72; *Աբեգյան Մ.*, История древнеармянской литературы. Перевод с армянского К. М. Мелик-Оганджяна и М.О. Дарбинян, под редакцией Х.С. Саркисяна и С.С. Аревшатяна. Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1975, с. 25-27;

<sup>186</sup> См. *Зарьян Н.*, Ара Прекрасный и Шамирам // Армянские легенды и предания, сост. Л. Шахназарян. Ереван, изд. «Луйс», 1988, с. 131-251.

либретто А.Асатуряна и В.Галстяна, опубликованное в программке спектакля. В первом варианте можно прочесть следующее.

### **(Либретто I)**

I картина

Занавес открывается на гимне любви. Туман, горят светильники, между колоннами стоят жрецы, а в середине – богиня Анаит, идет ритуальный обряд «Рождение Ара». Идет процессия жрецов, они рассказывают об Ара Прекрасном.

В приведенном фрагменте подчеркнуто божественное происхождение Ара.

Второй вариант.

### **(Либретто II)**

Пролог

Храм богини Анаит. Пламя священного огня освещает стоящих между колоннами жрецов, повествующих Легенду об Ара Прекрасном. Слышны голоса женского хора. Перед величественной скульптурой Богини Анаит возникает образ Аркаямайр (королевы-матери). Жрецы и народ низкими поклонами встречают ее.

Аркаямайр дарит народу сына – вождя-героя Страны Наири.

Здесь уже Ара изначально представлен как человек.

Далее приводим фрагмент либретто, опубликованное в программке спектакля.

Эпилог

Жрецы оповещают народ о смерти Ара. Склонили непокорные головы свои армянские воины. Появляется Шамирам. Она пришла проститься с прахом Ара и снискать прощение.

Но луч солнца напоминает, что вновь вернется весна. А каждую весну люди должны ждать чуда. Это чудо - рождение Ара, ставшего символом возрождающейся красоты, неподвластной смерти.

Таким образом, в изложении финала балета содержится эпизод воскрешения Ара Прекрасного. Однако наиболее четко интерпретация Асатуряна выявляется в варианте спектакля, пересмотренного хореографом после 1982 г., который, к счастью сохранился в форме видеозаписи. В Приложении к Главе третьей в Таблице «Ара Прекрасный и Шамирам» представлен тот вариант балета, который был зафиксирован на видеопленке в 1990 г.

**А. Последовательность эпизодов балета «Ара Прекрасный и Шамирам», зафиксированных в процессе просмотра видеозаписи спектакля и сверенных с клавиrom балета.**

**Б. Функции разделов и ипостаси главных действующих лиц.**

**В. Взаимосвязь фрагментов по сходству (разработка хореографических мотивов).**

Форма-структура всего балета строится по принципу контрастного сопоставления: Армения – Ассирия, кроме картины VII, где происходит столкновение армянского и ассирийского войска.

Можно отметить большое сходство I и IV картин – Армения. Обе картины, хотя первая – это экспозиция, а четвертая – разработка, по типу чередования номеров являются, по существу, дивертисментом, включая pas-de-deux Ара – Нвард. Обе картины заканчиваются вторжением «ассирийского» мира в лице послов, и следующих за этим монологов Ара.

Картины III и V динамичны. В третьей картине на фоне дивертисмента разворачивается сцена завоевания Шамирам ассирийского трона и убийства царя Нина.

Картины I – Армения и III – Ассирия можно назвать полярно сходными. Мир и согласие царственной пары Армении – разногласия царственной пары Ассирии, в обоих случаях на фоне дворцового окружения.

Сопоставляя же картины IV и V второго акта, можно отметить, что они были бы диаметрально противоположными, если бы не один хореографический выраженный драматургический прием. V картину можно назвать монологом Шамирам с вторжением видений Нина, а затем – Ара. Однако полностью сходны финалы IV и V картин.

<b>IV картина. Финал</b>	<b>V картина. Финал</b>
Ассирийские послы приносят дары Ара от Шамирам.	Ассирийские послы возвращают Шамирам дары.
Ара выгоняет их.	Шамирам выгоняет их.
Монолог «Ярость Ара»	Монолог «Ярость Шамирам»

В обеих картинах идентичны не только последовательность событий, но и хореографическая композиция. «Ярость Шамирам» по последовательности движений почти с точностью повторяет «Ярость Ара».

Отметим, что вся хореографическая партитура балета необычайно сложна, что касается и эпизодов «Ярости Ара» и «Ярости Шамирам». Несмотря на то, что при чтении изложения последовательности картин может показаться, что в балете есть пантомимные эпизоды, на самом деле весь балет решен средствами «действенной» хореографии (за исключением хореографических дивертисментов). А начиная с V картины и до конца балета дивертисмент вообще отсутствует.

Как выявляется из Таблицы-анализа, каждый из героев имеет более одной ипостаси. Условно в третьей графе мы обозначаем первой буквой их имена (в случае Нина – первыми тремя, чтобы не путать с Нвард). Цифра, стоящая внизу буквы, указывает на конкретную ипостась данного персонажа в определенном фрагменте. Буква, без стоящей внизу цифры, указывает на божественную сущность персонажа. Таким образом:

Ара Прекрасный

- А – Божество
- А<sub>1</sub> – Царь и воин
- А<sub>2</sub> – Верный супруг
- А<sub>3</sub> – виртуальный возлюбленный Шамирам
- А<sub>4</sub> – Ара маг, жрец
- А<sub>5</sub> – Ара умерший
- А<sub>6</sub> – Ара воскресший     Ара Божество

Шамирам

- Ш – Божество
- Ш<sub>1</sub> – женщина, влюбленная в Ара
- Ш<sub>2</sub> – владеющая искусством магии
- Ш<sub>3</sub> – Шамирам царица

Нвард

- Н – Божество
- Н<sub>1</sub> – царица, супруга Ара

Нин

- Нин<sub>1</sub> – Царь
- Нин<sub>2</sub> – Призрак убитого царя

Таким образом, Ара представлен в нескольких ипостасях. Такое решение образа позволило Асатуряну развить этот, в целом, достаточно статичный образ.

Вместе с тем, Асатурян подчеркнул на примере тех ипостасей Ара и Шамирам (А<sub>4</sub> и Ш<sub>2</sub>), где они проявляют свой магический дар, одну из особенностей функции царя или воина в древнем обществе. Как пишет Джеймс Джордж Фрезер: «На определенной стадии развития общества нередко считается, что царь или жрец наделен сверхъестественными способностями или является воплощением божества, и в соответствии с этим верованием предполагается, что ход природных явлений в большей или меньшей мере находится под его контролем»<sup>187</sup>. Так, в сцене затмения, в соответствии с Фрезером, Ара вызывает солнце, а в предпоследней картине Шамирам воскрешает Ара. Вместе с тем, на Ара, как на царя, военачальника и жреца-мага налагалось особое табу. Поэтому в балете

<sup>187</sup> См. **Фрезер Дж.**, Золотая ветвь. Исследование магии и религии, пер. с англ. М.К. Рыклина. Москва, изд. «Политиздат», 1980, с. 193.

Асатуряна очень верно подчеркнуто, что Ара не только не хотел (даже если предположить, что он был равнодушен к Шамирам), но и не мог никак ответить ей взаимностью. Такой поступок противоречил бы в древнем мире статусу, который он имел.

Так, мы уже указали на сходство I и IV картин, на идентичность сцен «Ярости Ара» и «Ярости Шамирам». Вместе с тем, сходны также II, V и IX картины. II и IX картины объединяют колдовские действия Шамирам и женщин-магов, а картины II и V – виртуальные любовные дуэты Шамирам и Ара.

Сходны также I, IV и VII картины. Столкновение армянского и ассирийского войска в VII картине объединяет танец воинов, открывающий балет и танец девушек в ассирийском царском дворце.

Идентичны сцены «Затмение» (VI к.) и «Оплакивание Ара» в последней IX картине.

И, наконец, идентичны IV картина – фрагмент «Хороводы» и Финал, где также хороводами приветствуют явление Ара в божественной ипостаси.

Арка, перекинутая от музыкальной Интродукции балета к Финалу, непосредственно указывает на инкарнацию Ара Прекрасного.

Экспозиция (I акт), разработка (II акт) и реприза (III акт) хореографически четко выведены.

Поскольку весь балет построен на контрасте, противопоставлении и столкновении двух миров – армянского и ассирийского, безусловно, встает вопрос о том, какими хореографическими системами оперирует Асатурян. Наименьшее место в хореографической лексике Асатуряна занимают элементы армянских групповых песенплясок. Их можно отметить в балетах «Бессмертие», «Симфония света», «Героическая баллада» (элементы танца «Кочари») и «Ара Прекрасный и Шамирам» (небольшой фрагмент в IV картине – весенние хороводы, и совсем маленький фрагмент в финале балета) и, конечно, в балете «Гаянэ». Однако следует подчеркнуть, что и в последнем из названных балетов армянские групповые песенпляски (точнее, их сценические интерпретации) также встречаются фрагментарно. В своей аннотации к балету «Гаянэ» Ашот Асатурян написал следующее: «Балет изобилует массовыми сценами и танцами, выражающими национальное своеобразие музыкального фольклора народов Кавказа. Именно эти качества и привлекли наше внимание». Действительно, в «Гаянэ» Хачатуряна достаточно часто можно отметить обработки мелодий кавказских городских бытовых танцев или фрагменты, построенные на интонационных, ладовых, ритмических



особенностях кавказских танцев. Соответственно, и хореографическая партитура этого балета в постановке Асатуряна изобилует элементами и композициями, в которых элементы и композиции кавказских сольных групповых танцев образуют симбиоз с элементами и композициями хореографии как классического, так и, отчасти, усложненного акробатическими элементами и поддержками современного балета. Это логично и понятно. Однако элементы кавказского танца встречаются не только в «Гаянэ».

О «Легенде о любви» – дипломном спектакля Асатуряна, впоследствии вошедшем в репертуар Саратовского и Свердловского театров оперы и балета, рецензент пишет: «...Бережно сохранив общие принципы постановки Ю. Григоровича, он (Асатурян – Н.С.) сумел в то же время создать самостоятельную хореографию. Танцевальное богатство спектакля – не самоцель. Танец в «Легенде о любви» везде служит для выражения образной мысли»<sup>188</sup>.

Должны признаться, что в рецензиях на этот спектакль мы не смогли найти ничего подсказывающего, именно какой тип, какая система восточных танцев легла в основу хореографии балета о Фархаде и Ширин. Логика подсказывала, что это, как и у Григоровича должны были быть элементы персидских миниатюр или арабского танца. Тем более, что, судя по рецензиям, так называемые общие принципы, как то трио, где в каждом из которых центральной фигурой становился один из героев – Мехмене Бану, Ширин или Фархад, а также монологи Мехмене Бану, где кордебалет многократно отражал, наподобие хора древнегреческого театра переживания героини, как бы подсказывали, что балет Асатуряна имел много точек соприкосновения с постановкой Григоровича. В чем проявилась самостоятельность начинающего Асатуряна? И вот, в июне 2010 года Валерий Нестеров<sup>189</sup> прислал нам кинохронику 1968 года, где запечатлены 3 фрагмента из выпускного спектакля Асатуряна «Легенда о любви». Каково же было наше удивление, когда мы обнаружили, что «элементы восточной хореографии» балета (в данных фрагментах) это элементы так называемого «кавказского обиходного городского танца», как-то Леури, Шалахо и т.д.

---

<sup>188</sup> **Праздников Г.**, Души исполненный полет. «Легенда о любви» А. Меликова в театре оперы и балета им. Н.Г. Чернышевского», «Коммунист», Саратов, 12 мая 1968.

<sup>189</sup> **Нестеров Валерий Николаевич** - танцовщик, балетмейстер, хореолог. Заслуженный работник культуры РФ, руководитель балетной труппы Саратовского академического театра оперы и балета. Учился у А.Асатуряна в Саратовском хореографическом училище, затем выступал в качестве ведущего артиста в балетах Асатуряна «Дивертисмент» на музыку Баха-Марчелло, «Вальпургиева ночь», «Гаянэ» (Карен).

В основе балета «Легенда о любви» лежит, как известно восточный сказ о «Фархаде и Ширин». В 1973 г. ереванский зритель увидел хореографическое воплощение другого восточного сказа – «Лейли и Меджнун» Сергея Баласаняна в постановке Асатуряна. Однако они не увидели в нем элементов, поз, композиций, свойственных кавказскому танцу. Совершенно другая система легла в основу этой хореографической партитуры. Здесь были и элементы, присущие танцам Среднего и Ближнего Востока (более всего персидского), а также арабского танца, которые в сочетании с какой-то необычной пластикой создали тот стиль, который впоследствии можно было проследить не только в «восточных» балетах и композициях («Ара Прекрасный и Шамирам», «Храм любви»), но и в балетах очень мало имеющих отношение к Востоку (поскольку они были созданы на музыку армянских композиторов, но не имели сюжета, относящего их к Армении или вообще к Востоку). Среди них балеты о Великой Отечественной войне – «Бессмертие» и «Героическая баллада», имеющие отвлеченный философско-обобщенный сценарий, балет «Симфония света». Тот же язык и стиль можно отметить в «Дафнисе и Хлое», «Орфее», «Жар-птице», «Евпраксии», «Симфонических танцах» и даже фрагментами в «Щелкунчике», поставленном на сцене Харьковского театра оперы и балета в 1992 г.<sup>190</sup> Это то, что называется «индивидуальный стиль хореографа».

Наиболее наглядно сочетание и, вместе с тем, противопоставление двух восточных систем проявилось в балете «Ара Прекрасный и Шамирам». Как метко определила Карине Худабашян: «...Балетмейстер Ашот Асатурян строит хореографическую (пластическую) концепцию балета, исходя из основных контрастов партитуры, из противопоставления Востока армянского и Востока ассирийского. И здесь он очень последователен и в массовых, и в сольных сценах, и в ансамблях. Причем, если армянская пластика им разработана на основе сочетания классической хореографии и элементов армянского народного танца, то ассирийская синтезирует классические па с индийскими и арабскими элементами, ибо реального, достоверного материала, как известно, не сохранилось. Гибкости рук, особенно ладоней, пальцев, мягкой целомудренности движений в армянских массовых и сольных номерах противопоставляются более резкие жесты ассирийцев, элементы эротики в танцах женщин, застылость, каменность поз у мужчин, крадущаяся, скользкая пластика царедворцев»<sup>191</sup>.

К этой цитате следует сделать два примечания.

---

<sup>190</sup> Этот стиль является доминирующим в «Восточном танце» («Щелкунчик»), в хореографических сценах опер «Золотой петушок» и «Самсон и Далила».

<sup>191</sup> См. *Худабашян К.*, Степень верности оригиналу, ж. «Советская музыка». Москва, изд. «Советский композитор», 1987, № 3, с. 43.

«Элементы эротики в танцах женщин» есть ни что иное, как очень смелое для своего времени введение элементов так называемого «танца живота»<sup>192</sup>.

«Гибкость рук, ладоней и пальцев» в женских танцах армянок в «Ара Прекрасном», ровно, как и многие аналогичные фрагменты в «Гаянэ» есть ни что иное, как система движений рук, введенная Арбатовым, которая получила свое своеобразное воплощение и интерпретацию у Асатуряна.

Следует обратить внимание на следующие особенности постановки балета «Ара Прекрасный и Шамирам», которые характерны для почерка Асатуряна как режиссера и хореографа. Все партитуры многоактных балетов («Щелкунчик», «Гаянэ», «Лейли и Меджнун», «Дафнис и Хлоя», «Легенда о любви», «Антоний и Клеопатра», «Умай», «Евпраксия») пересматривались Асатуряном с целью максимального их приближения к типу балетов с развернутыми действенными танцевальными сценами и со сквозным симфоническим развитием. В большинстве балетов, поставленных Асатуряном, присутствует явно или в виде подтекста обряд инициации, завершающийся инкарнацией или реинкарнацией. Реинкарнацией завершается инициация человека, инкарнацией – инициация божеств.

Так, к примеру, в основе интерпретации «Щелкунчика» Чайковского в постановке Асатуряна лежит инициация двух лиц – Маши и Щелкунчика. Инициация Маши завершается реинкарнацией, т.е. выходом из «сна» и переходом в другую возрастную категорию (т.е. из девочки она превращается в девушку). Инициация же Щелкунчика близка «инкарнации», поскольку Щелкунчик изначально пришел из какого-то фантастического царства и вернулся туда.

В балете «Евпраксия» героиня проходит через испытания и, в интерпретации Асатуряна, достигает статуса святой.

Аналогичные переходы – инициации можно наблюдать и в балетах «Орфей», «Симфонические танцы», «Легенда о любви», «Лейли и Меджнун», «Бессмертие», «Героическая баллада», «Антоний и Клеопатра», «Симфония света». Это свидетельствует о том, что в основе большинства опусов Асатуряна лежит древний обряд «мистерии», наиболее очевидно проявившийся в балете «Ара Прекрасный и Шамирам». Балет этот, по существу, является мистерией, связанной с легендой об умирающем и воскрешающем боге.

В процессе анализа постановки балета «Ара Прекрасный и Шамирам» выявилось, что основные герои имеют не менее чем две ипостаси (у Ара их

---

<sup>192</sup> Танец живота получил очень широкое распространение в наши дни. Во всем мире существуют специальные школы и труппы «восточного танца», где культивируют этот вид танца.


количество достигает семи). В последующих балетах можно также наблюдать интерпретацию героев в двух и более ипостасях. Так, в балете «Дафнис и Хлоя» образы героев интерпретированы так же, как библейские Адам и Ева. В либретто балета «Орфей» Игоря Стравинского Асатурян сам указывает, что герои балета в то же время являются символами. Эвридика олицетворяет боль художника за свое творение, Черный ангел символизирует раздвоенность и метания художника, Музы – живая плоть вдохновенного творчества.


Следует подчеркнуть, что в балетах Асатуряна достаточно часто можно наблюдать символы и проявление их многообразно.


В частности, в балете «Ара Прекрасный и Шамирам» можно отметить динамический символ – на уровне хореографической композиции. Это Танец армянских воинов (I эпизод балета «Ара Прекрасный и Шамирам») и танец ассирийских девушек (эпизод из III картины первого акта того же балета) в сцене боя, полифонически объединяясь, символизируют столкновение Армении и Ассирии. Смерть Ара Прекрасного от ран, нанесенных стрелами ассирийских воинов-женщин, одетых подобно Шамирам, – символ «Шамирам убила Ара».


Символ на уровне статичной композиции – эпизод в VIII картине балета «Ара и Шамирам» – Ара мертвый в гробу перед Шамирам и живой за спиной Шамирам – символ «Ара умирающий и воскресающий бог», символ инкарнации Ара.

В финале балета «Орфей» Асатурян показывает несколько графических символов, выраженных положением ног, рук и корпуса. Таким способом Асатурян демонстрирует смерть и переход в высший мир.

 Орфей – Черный ангел лежат на полу на спине друг против друга.

 Корпусы приподнимаются, образуя форму дуги (радуга – связь между нижним и верхним миром). Возврат в исходное положение.

 «Свечка» – параллельные миры.

 Почти форма треугольника, вершина которого направлена в верхний мир.



Черного ангела и Орфея вместе поднимают, они лицом друг к другу. Крцификсус – аполлоническое искусство легендарного певца «распинается» на кресте идей.



Смерть.

Орфей и Черный ангел распадаются, образуя «чашу Грааля». Выход Эвридики с центра с лирой. Она садится и склоняет лиру в сторону Орфея – Бессмертие искусства (последний символ не графический).

В балете «Евпраксия» Асатурян суть каждого из героев и общую драматургию балета выстраивает посредством использования символики света, принятой в славянской мифологии.

Наконец, с символикой света непосредственно связаны два балета Асатуряна – «Симфония света» на музыку Эдварда Мирзояна и «Симфонические танцы» на музыку Сергея Рахманинова.

В обоих балетах «световая драматургия» указывает на наличие в глубинной концепции «мистики» в творчестве Асатуряна, то есть постижение героем высшей истины, Бога через экзальтацию<sup>193</sup>.

#### **«Святая Рипсимэ и Трдат» вокально-хореографическая поэма.**

Сценаристом и хореографом балета в двух частях Лориса Чгнаторяна и Мелика Мависакаляна является Максим Мартиросян. Балет был представлен на сцене театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова в 2001 г. Постановка непосредственно связана с празднованием 1700-летия принятия Арменией христианства, как государственной религии.

Сценарий балета непосредственно опирается на главы XIII-XXIII «Мученичество Рипсимэ и сподвижниц» «Истории Армении» Агатангелоса.

Анализируя этот балет, нужно отметить, что раздел «Мученичество Рипсимэ и сподвижниц» содержит множество фрагментов, которые очень привлекательны для сценической интерпретации. Известно, что в 1668 г. в Армянской католической церкви Львова была представлена трагедия «Мученичество Св. Рипсимэ», которая, по мнению некоторых исследователей, является первым образцом драматического произведения нового времени. После этого, в 18-19 вв. армянские драматурги

<sup>193</sup> Подробнее о творчестве Ашота Асатуряна см. *Саргсян Н.*, Ашот Асатурян – хореограф последней трети XX века, с.107-175.

неоднократно обращались к сюжету «Мученичество Рипсимэ и сподвижниц». Однако в истории армянского музыкального театра (как оперы, так и балета), балет «Св. Рипсимэ и Трдат» является первым полнометражным балетом.

«Мученичество Рипсимэ и сподвижниц» Агатангелоса достаточно объемный и содержит множество «сцен», действий и деталей. Мартиросян должен был таким образом избирательно подходить к тексту Агатангелоса, избирая оттуда только часть эпизодов.

В балете Мартиросян, в основном, последовательно сохраняя основную сюжетную линию, тем не менее нашел место для дополнительных эпизодов – объемных сцен и дивертисментов. Так, I акт балета полностью посвящен пребыванию Рипсимянок в Риме, включая эпизоды, связанные с императором Диоклетианом и бегством рипсимянок из Рима. И только на протяжении II акта разворачиваются те события, которые происходят в Армении. В первом действии есть несколько сцен, которых нет у Агатангелоса. Ниже приводим последовательность сцен балета, с соответствующими эпизодами «Истории Армении» Агатангелоса.

Балет начинается **Вступлением** – призывным звоном, который «звонит как будто из глубины веков». Звучат два куплета из Шаракана католикоса VIII века Комитаса «Ասձ ինք նու իրեցիք սիրոյն թրիստոսի» («Христовой любви себя посвятившие»).

Крик новорожденного.

**Сцена 1.** Колыбельная, где новорожденную Рипсимэ убаюкивает Св. Гаянэ. Сверху спускается рука Христа в позиции символического знака Спасителя – чакре «мудрость любви» (большой и безымянный пальцы сомкнуты в виде круга, указательный и средний палец направлены на младенца Рипсимэ, т.е. «иносказательно» Рипсимэ является «избранной» Христа).

**Сцена 2.** Рипсимэ 10-12 лет. Она играет, прыгает с Гаянэ, и далее юность Рипсимэ в пенатах своих родителей. Эта сцена соответствует по Агатангелосу тексту:

**138.** В ту пору, придя в город Рим, они нашли женский монастырь и увидели дев, уединившихся в горах, питавшихся кореньями, целомудренных, воздержанных, посвятивших себя вере Христовой, денно-нощно с постоянными восхвалениями и благословлениями возносившими свои молитвы Богу в вышних. Их настоятельницу

звали Гаянэ, а ее воспитанницу, одну из дочерей некоего богоугодного мужа из царского рода, Рипсимэ.<sup>194</sup>

**Сцена 3.** Экспозиция императора Диоклетиана и его дворцового окружения, где представлен достаточно объемный по продолжительности дивертисмент – пир во дворце императора. Конец этой сцены полностью соответствует следующему эпизоду Агатангелоса.

**137.** Случилось это в те времена, когда император Диоклетиан искал себе жену.<sup>195</sup>

В **Сцене 4** представлен следующий фрагмент. Диоклетиану представляют несколько портретов Рипсимэ. Портреты «оживают» и затем следует «виртуальный дуэт» Рипсимэ и Диоклетиана.

**140.** Узрев неописуемую красоту лика Рипсимэ на картине, царь распалился неудержимым желанием сластолюбца. Порочное желание безумной страсти подгоняло его, и он, назначив время свадебных торжеств, с тревогой спешил скорей сыграть свадьбу.<sup>196</sup>

**Сцена 5.** Побег рипсимянок из Рима. По дороге они получают крещение.

**143.** А блаженная и смиренная Гаянэ вместе с воспитанной в святости Рипсимэ и другими подругами, помня об обете целомудрия, об исповедуемой ими истинной вере и безупречной чистоте, оплакивали себя из-за повеления царя...<sup>197</sup>

**149.** После этого святая Гаянэ с воспитанницей своей Рипсимэ и с благочестивыми подругами решили бежать в далекие края, дабы спасти свою чистоту от смешения с погрязшими в пороке, грешными и нечестивыми людьми, сподобиться великой надежды на жизнь и достигнуть света воскресения и, живя равноангельски бессмертно, во время грядущего суда воссесть одесную [Бога] и получить обещанные блага, украсившись неувядаемыми венками с пятью угодными [Богу] девами и, освятившись добрыми делами, найти успокоение в обновленной красоте рая вместе с божественным женихом...<sup>198</sup>

**Сцена 6.** Заканчивается первое действие в некоей языческой стране, придя куда рипсимянки обращают в христианство местное население. (Такого фрагмента у Агатангелоса нет).

Последовательность сцен второго акта следующая.

**Сцена 7.** Рипсимянки достигают Армении.

<sup>194</sup> См. *Агатангелос*, История Армении, с. 59-60.

<sup>195</sup> См. там же, с. 59.

<sup>196</sup> См. там же, с. 60.

<sup>197</sup> См. там же.

<sup>198</sup> См. там же, с. 60.

**150.** И вот они достигли страны Армянской, Айраратской области, города Вагаршапата, именуемого также Норкалак, столицы армянских царей. Они пришли и поселились в северо-восточной стороне города среди виноградников в хижинах-давиленьях винограда.<sup>199</sup>

**Сцена 8.** Экспозиция Трдата, которая симметрична экспозиции Диоклетиана – языческий пир в царских палатах. (Такого фрагмента у Агатангелоса нет).

**Сцена 9.** Трдат получает письмо Диоклетиана и читает его.

**151.** В это время страна Греческая находилась в большом волнении. Во всех местах их тщательно разыскивали, посылали гонцов, в надежде на то, что где-нибудь обнаружат [бежавших]. Прибыл посланник к царю Великой Армении Трдату и предстал перед [ним] в городе Вагаршапате. И когда тот поднес послание, [царь] с радостью взял его<sup>200</sup>.

**Сцена 10.** Легион Трдата находит рипсимянок. Рипсимэ приносят дары царя, которые она отвергает. тогда они помещают ее в клетку и доставляют во дворец.

**178.** И тогда слуги схватили святую Рипсимэ и насильно [потасили ее], то неся на руках, то волоча по земле. А она голосила и говорила: «Господи Иисусе Христе, помоги мне!». Наконец доставили ее в царский дворец, в царские покои...<sup>201</sup>

**Сцена 11.** Дуэт Трдата и Рипсимэ.

а) Трдат предлагает Рипсимэ корону, которую дева отвергает;

б) Трдат пытается овладеть Рипсимэ и терпит поражение.

**180.** ... Пришел царь Трдат и зашел в комнату, в которой она была заперта.<sup>202</sup>

**181.** И вот, войдя [в комнату], царь попытался силой заставить выполнить его волю. Но она, укрепившись Святым Духом, отбивалась, как дикий зверь, и мужественно сражалась. Борясь примерно с трех часов до десяти, она победила царя, считавшегося необычайно сильным [человеком]. Будучи в стране Греческой, он явил много примеров несокрушимой силы, а по возвращении на родину привел в изумление многих, также в своем царстве совершив множество подвигов. И он, прославленный во всем, теперь был побежден какой-то девой и потерпел поражение по воле и могуществу Христа<sup>203</sup>.

**Сцена 12.** Побег Рипсимэ.

---

<sup>199</sup> См. **Агатангелос**, История Армении, с. 63.

<sup>200</sup> См. там же.

<sup>201</sup> См. там же, с. 69.

<sup>202</sup> См. там же, с. 70.

<sup>203</sup> См. **Агатангелос**, История Армении, с. 70.



192. Силой открыв двери дома, она вышла...<sup>204</sup>

**Сцена 13.** Посланные Трдатом палачи находят Рипсимэ, пытаются и заживо сжигают.

197. ... В ту же ночь поспешно пришли ишханы царя и с ними верховный палач с палачами с горящими в руках факелами. Они тут же подошли, связали ей руки...<sup>205</sup>

198. Затем они сняли с нее разорванную одежду, вбили в землю четыре кола и привязали два к ногам и два к рукам и сильно натянули [канаты]. Поднесли факелы и долгие часы жгли и палили ее тело пламенем факелов.<sup>206</sup>

**Сцена 14.** Трдат приходит в себя и приказывает вернуть Рипсимэ. Услышав, что ее уже казнили, начинает бредить, ему являются дьявольские образы.

205. Услышав, что Рипсимэ умерла, [царь] вновь погрузился в горе ... сел на землю, плакал и скорбел.<sup>207</sup> 212.... И тут же на него нашло бешенство ...<sup>208</sup>

**Сцена 15.** Приводят Св. Григория просветителя, который призывает Трдата и армянский народ принять христианство.

Следует отметить, что сцена 15 и следующая за ней заключительная сцена (Апофеоз), включают 2 иконических знака:

а) «Возвращение блудного сына» – Трдат, стоя на коленях, обнимает Св. Григория Просветителя;

б) Трдат в знак принятия христианства несет на себе крест – «Путь на Голгофу». Преображение языческой Армении в христианскую Армению.

В **Сцене 15** обобщенно представлено дальнейшее повествование Агатангелоса – приход Св. Григория Просветителя, покаяние Трдата и принятие Армении христианства, как государственной религии.

При сопоставлении сцен балета и фрагментов «Истории Армении» Агатангелоса, становится очевидным, что часть фрагментов не получила сценического воплощения. Однако следует отметить, что помимо действующих на сцене персонажей в балете есть один очень важный невидимый персонаж. Это Сказитель, голос которого звучит в промежутках и между сценами, а иногда вторгается в сцену. Сказитель коротко или пространно связывает сцены, пересказывая кратко, или пространно, что произошло в промежутке между сценами, резюмирует происходящее. Особо выделяется сцена № 9. Трдат получает письмо от

<sup>204</sup> См. там же, с.73.

<sup>205</sup> См. там же, с.74.

<sup>206</sup> См. там же.

<sup>207</sup> См. там же, с.76.

<sup>208</sup> См. там же, с. 77.

Диоклетиана и читает его. Это статичная сцена, Трдат держит перед собой развернутый свиток, а Сказитель произносит текст письма от Диоклетиана. Также голосом Сказителя произносятся в ряде сцен фрагменты из молитв Св. Гаянэ, рипсимянок, Св. Рипсимэ. Особенно подробно Сказитель сопровождает действие в сцене 11б – Трдат пытается овладеть Рипсимэ и терпит поражение. В целом же Сцена 11, как мы покажем далее, является центральной и демонстрирует интерпретацию главной героини, так и в целом, основной конфликт, определяющий форму-структуру и форму-содержание всего балета.

Такое сочетание повествовательного и действенного сказа позволяет причислить балет «Св. Рипсимэ и Трдат» к смешанному – эпико-драматическому роду. Вокальные фрагменты, также играющие немаловажную роль в контексте структуры действия, также являются неотъемлемой принадлежностью произведений, относящихся к эпико-драматическому роду. Вокальные эпизоды в балете – это хоры, произносящие фрагменты молитв рипсимянок, вокализы – в частности колыбельная-молитва, сопровождающая Сцену 1, где Св. Гаянэ в окружении своих сподвижниц баюкает новорожденную Рипсимэ и поднимает младенца к небу с просьбой ниспослать ей благословление. Наконец, хором сопровождается последний эпизод балета – Сцена 15 – «Преображение языческой Армении и принятие христианства как государственной религии». Аналогичны сцены «Трдат читает письмо» и фрагмент в финале также статичный – «Трдат стоя на коленях перед Св. Григорием». Последний же «исполняет» (также голос вне сцены) арию, призывая Царя принять христианство.

Балет «Св. Рипсимэ и Трдат» можно также интерпретировать как своеобразный миракль. Г. Оганесян отмечает, что представленный в 1668 г. в Львовской армянской католической церкви «Мученичество Св. Рипсимэ», имеет некоторые черты классицизма, а по содержанию является мираклем. Героиня не трагична, совершает чудо и принимает смерть добровольно, как принимали ее предшественники на римских аренах<sup>209</sup>.

Выше мы упомянули, что сцена 11б «Трдат пытается овладеть Рипсимэ и терпит поражение» определяет и специфику образа главной героини и в целом тип представления. Сейчас мы продолжим нашу мысль.

---

<sup>209</sup> **Հովհաննիսյան Հ.,** Միջնադարյան բեմ. Թատրոն-եկեղեցի հարաբերությունները և հայ հոգևոր դրաման: Երևան, «Սարգիս Խաչեց» հրատ., 2004, էջ 210:

На протяжении очень долгого периода, особенно классический балет культивировал балерину, и соответственно, вся драматургия и хореография балета опиралась на доминирование героини, а премьер-танцовщик выполнял как бы «второстепенную, вспомогательную» роль. С начала XX века постепенно начинает формироваться балет, где центральное место занимает танцовщик. Можно проследить эту линию от балетов «Видение розы», «Петрушка» в постановке Фокина до «Спартака» (в любой его балетмейстерской интерпретации). Главным персонажем является Антуни и в одноименном балете Э. Оганесяна в постановке М. Мартиросяна. Однако в балете «Св. Рипсимэ и Трдат» происходит не возвращение, но виток, где верховодит опять балерина, но не в том статусе, который она имела в классическом балете. Это не Жизель, не Аврора, но тип, опирающийся в качестве прообраза, на героя «мужского балета». В основном, как нам представляется, такая интерпретация исходит от самого образа Св. Рипсимэ, данной Агатангелосом, стойкой, не сдающейся ни при каких обстоятельствах (невольно вспоминается храм Св. Рипсимэ в Эчмиадзине) и очень сильной. Хореографическое решение сцены 11, где героиня попирает ногами Трдата и он, «Считавшийся необычайно сильным [человеком]... явив много примеров несокрушимой силы... теперь был побежден какой-то девой... потерпел поражение по воле и могуществу Христа»<sup>210</sup>.

В целом же драматургия балета развивается по принципу контрастного сопоставления языческого античного мира и христианства.

Сцены, связанные с языческим миром, включают много эротических элементов – сцена пира во дворце Диолектиана (Сцена 3, акт 1), которой симметрична сцена пира во дворце царя Трдата (Сцена 8, акт 2) и мира невест Христовых – рипсимянок, целомудренных и вместе с тем непоколебимых в своей вере и готовых принять смерть. И именно в сцене 11 происходит непосредственное столкновение этих двух миров.

Хореографический текст балета «Св. Рипсимэ и Трдат» включает несколько типов хореографических систем, адаптированных на базе современного классического танца.

Это: а) сочетающиеся классические и пластические движения, связанные с миром рипсимянок; б) стилизация античного мира римских патрициев; в) сочетание элементов и композиций армянских мужских групповых и сольных плясок с

---

<sup>210</sup> См. *Агатангелос*, История Армении, с. 70.

элементами классики (в сцене пира во дворце царя Трдата). В контексте хореографии, связанной с языческим миром, присутствуют также ориентальные мотивы (танец куртизанок на столе в сцене пира у Трдата), несколько диковатые свободные движения, связанные с поклонением языческому идолу, уже отмеченные акробатические поддержки – стилизация эротического танца.

В аспекте хореографических форм можно отметить и вариации, построенные по типу классических – вариация Рипсимэ в сцене 2-го акта и вариация Диоклетиана (в сцене 3 1 акта), и пластический монолог-молитва Рипсимэ, сразу следующая за ее вариацией.

Следует отметить два дивертисмента. Первый из них – Пир во дворце Диоклетиана включает: а) Выход патрициев и патрицианок; б) Танец Шута; в) Выход Диоклетиана и общий танец; г) Вариация Диоклетиана. Вторым Дивертисмент – Пир во дворце Трдата: а) Массовая сцена; б) Групповой танец юношей; в) Восточный эротический танец (с элементами танца живота) Куртизанки на столе; г) Массовая оргия к которой через некоторое время подключается дуэт Куртизанки и Трдата на столе.

В связи с массовой сценой «а» следует отметить, что здесь, как нигде в этом балете, получила воплощение типичная для Мартиросяна ассиметричная композиция – группы, в целом образующие художественное единство. В левой части сцены трио девушки куртизанки и двух юношей, построенное на акробатических подержках, справа сцены – группа язычников, образовав круг, поклоняются идолу.

Такое же единовременное сочетание в одной сцене нескольких типов хореографических построений, где каждая из групп имеет свою хореографическую лексику, есть в балете «Антуни» в постановке Мартиросяна в сцене «Гёнд» (сцена 5, акт 1).

Далее следует отметить, наличие иконических и символических динамичных и статичных композиций, а также движений-жестов, связанных с христианским миром.

Среди композиций это в первую очередь сцена 1, напоминающая ассоциирующуюся с многочисленными изображениями Мадонны с младенцем. Далее это крещение рипсимянок в купели (сцена 5, акт 1), сцена распятия Св. Рипсимэ (сцена 13, акт 2) и, наконец, в финальной сцене следуют друг за другом иконическая статичная композиция «Возвращение блудного сына» – Трдат, стоя на

коленях обнимает Св. Григория и динамичная иконическая композиция «Путь на Голгофу» – Трдат, в знак принятия христианства, несет на спине крест.

Символические знаки, принадлежащие христианской символике, включены в монолог-молитву Рипсимэ, и групповые танцы-молитвы рипсимянок в актах 1 и 2.

Можно отметить и христианские символы в форме сценического антуража: а) Сцена 1, акт 1 – Рипсимэ убаюкивает Св. Гаянэ. Сверху спускается рука Христа в позиции символического знака Спасителя – чакре «мудрость любви» (большой и безымянный пальцы сомкнуты в виде круга, указательный и средний палец направлены на младенца Рипсимэ, т.е. «иносказательно» Рипсимэ является «избранной» Христа); б) Молитва Св. Рипсимэ – два ангела держат крест; в) Крест в центре сцены в финале балета.

И, наконец, о символике цвета, использованной в костюмах. Языческий мир преимущественно связан с красным цветом. Христианский – одежды святых дев белые, покрытые голубыми плащами.

В аспекте символики цвета балет «Св. Рипсимэ и Трдат» сопоставим с балетом «Евпраксия» А. Коннерштейна в постановке А. Асатуряна.

### **«Евпраксия»**

«Евпраксия» является предпоследним балетом, созданным Асатуряном. Премьера балета состоялась 10 октября 1994 г. на сцене Харьковского театра оперы и балета им.Лысенко. Мы же увидели эту премьеру в видеозаписи.

При первом же просмотре видеозаписи балета «Евпраксия» у нас возникло впечатление, что это миракль. Однако по закону миракля святой или святая должны сотворить чудо. Евпраксия никаких чудес не совершает. Тогда может спектакль следует отнести к жанру агиографии? И тут же встал вопрос: а канонизирована ли Евпраксия? В поисках ответа на этого вопрос мы решили более подробно ознакомиться с историей жизни Евпраксии.

*Евпраксия Всеволодовна (Пракседис, Адельгейда) (1069/1071–1109). Родилась в Киеве, дочь киевского князя Всеволода Ярославича, сестра Всеволода Мономаха и внучка Ярослава Мудрого, маркграфиня Штаденская, королева Священной Римской империи.*

Для нашего исследования важно знать следующие вехи биографии Евпраксии. Рано лишившись первого мужа – маркграфа Генриха Штадена, она через короткий срок, в 1089 г., вступила в брак с германским императором Генрихом IV. Генрих IV

принадлежал к секте сатанистов-николаитов, тайные мессы которых сопровождалась развратными действиями. Генрих IV принуждал Евпраксию к участию в тайных оргиях николаитов и к сожительству с другими участниками секты.

Евпраксия изобличала действия мужа дважды. В первый раз она подала грамоту с жалобой на мужа, которая читалась и обсуждалась на соборе в Констанце (герцогство Швабия). Второй раз она выступила с разоблачениями на общеитальянском соборе в Пьяченце. После этого Евпраксия, некоторое время прожив в Италии и Венгрии, вернулась в Киев. Получив известие о том, что ее мучитель, Генрих IV скончался, она получила моральное основание постричься в монахини, что и совершила в 1106 году, приняв постриг в Андреевском монастыре, получившем по имени ее сестры Янки (основательницы монастыря) имя Янчиного. Менее чем через три года Евпраксия скончалась (1109 г.). Тело ее погребли в Киевском Печерском монастыре. Позже над ее могилой возвели часовню. Евпраксия не канонизирована. С точки зрения православной церкви, «позор за обнародование подробностей сексуального насилия ложился не только на насильника, но и на его жертву».

*«Поступок Евпраксии, решившейся вынести подробности семейной жизни на всеобщее обсуждение, вызвал, как ни странно, осуждение у русского духовенства; в русских былинах и легендах, где к имени Евпраксии (простонародно – Апраксы) прочно прикрепился эпитет «волочайка» (потаскуха). Историческая справедливость не вяжется с «очернением» Евпраксии. Она требует охарактеризовать ее как независимую личность, отстаивавшую собственную линию поведения»<sup>211</sup>.*

Именно в последнем аспекте интерпретирует П.Загребельный в своем романе образ Евпраксии. В записях-размышлениях Асатуряна о романе Загребельного и постановке балета «Евпраксия» можно увидеть, что хореограф подробно ознакомился с подлинной историей Евпраксии, есть его комментарии по поводу романа Загребельного и заметки о музыке Канерштейна. Как отмечает Асатурян: «Много работал над новой редакцией с либреттистом и композитором, появилась моя фамилия как соавтора либретто. Много пересмотрел композитор. Сейчас мы выносим на худсовет не окончательный вариант, в дальнейшем могут быть

---

<sup>211</sup> Сведения о Евпраксии См. *Пушкарева Н.*, Женщины Древней Руси. Москва, изд. «Мысль», 1989, с. 30-32.

небольшие изменения, работа с дирижером, возможны купюры или перестановки»<sup>212</sup>.

В чем заключалась суть работы с композитором и либреттистом балета «Евпраксия»? Изначально, написанный в 70-е годы, балет был замыслен как достаточно последовательное эпическое повествование о судьбе Евпраксии Всеволодовны. В конечном итоге в своей тетради хореограф констатирует: «Как строится балет – он как симфония». Следовательно, Асатурян «обработал» партитуру Александра Канерштейна как в свое время партитуру «Ара Прекрасного и Шамирам» Григорий Егиазаряна.

Обращаясь к вопросу, как интерпретирует Асатурян образ и историю жизни Евпраксии, следует констатировать, что хореограф в своей редакции либретто (см. Приложение № 10) и в созданном балете сделал попытку канонизации Евпраксии, таким образом, противопоставляясь и оспаривая мнение церкви. Приведем ниже либретто балета Евпраксия.

Стремясь по возможности приблизить «Евпраксию» к жанру агиографии, Асатурян отрицал лирическую линию, нашедшую место в либретто А. Сильмашенко. В записях Асатуряна мы находим следующую фразу: «Категорически против романтического вымысла линии Журило»<sup>213</sup>. О чем идет речь? В либретто довольно большое место отведено истории любви Евпраксии и молодого человека по имени Журило. Эта история начинается еще до замужества Евпраксии, затем Журило прибывает в качестве посланника во дворец Генриха IV, и сейчас же Евпраксия и Журило совершают побег. Их настигают, и Журило погибает от рук подданных Генриха IV. Евпраксия оплакивает смерть возлюбленного. Вероятно, в процессе постановки шли дебаты в связи с сохранением этой лирической трагедии в контексте балета и, на первый взгляд, сторонники романтической линии победили, поскольку мы видим в постановке всю эту историю. Тем не менее, эта линия никак не могла, с точки зрения Асатуряна, присутствовать в его агиографической концепции. Тем более, что в романе П. Загребельного эта история отсутствует. Евпраксия только вспоминает о сыне своей няньки Журины, мальчике ее возраста (т.е. 12 лет) во время путешествия к своему первому мужу. Во второй раз Евпраксия видит Журилу в числе послов из Киева, и заглядевшись на него, ранит себе руку. И далее – мечта о любви и ещё высказанное пожелание, о

---

<sup>212</sup> Цит. по **Саргсян Н.**, Ашот Асатурян – хореограф последней трети XX века, с. 149.

<sup>213</sup> **Саргсян Н.**, Ашот Асатурян – хореограф последней трети XX века, с. 153.

котором Журило поведал своей матери – приехать обратно из Киева и увезти Евпраксию. Если в либретто отсечь эпизоды, связанные с Журило (они подчеркнуты), то либретто «Евпраксии» вполне начинает соответствовать агиографическому жанру (см. Приложение № 11).

Однако есть ещё одно обстоятельство, которое могло послужить причиной представления спектакля в форме театрализации жития святых. Можно отметить сходство жизни, мученичества и смерти Евпраксии с житием и мученичеством дочери выдающегося армянского полководца V в. н. Вардана Мамиконяна, которая является и армянской и грузинской святой. Это Св. Шушаник. Сопоставление следующих эпизодов из жизни Евпраксии и Св. Шушаник выявляет это сходство.

- |   |   |
|---|---|
| 1. Евпраксия была отдана замуж на чужбину.  | 1. Дочь армянского полководца из рода Мамиконянов Шушаник была отдана в замужество в другую страну (Грузию).  |
| 2. Муж Евпраксии – Генрих IV состоял в секте сатанистов-николаитов.                         | 2. Муж Шушаник антипатос грузинский Васген отрекся от христианства и принял зороастризм, «стал поклоняться огню, продался дьяволу» и взял вторую жену-персиянку.            |
| 3. Генрих IV принуждал Евпраксию к участию в оргиях своей секты.                            | 3. Шушаник, узнав об этом, уединилась в келье, а когда муж возвратился из Персии, отказалась выходить к нему. Муж пытался приобщить ее к своей вере и вовлечь в увеселения. |
| 4. За неповиновение Генрих засадил Евпраксию в башню «Зеленого кентавра», откуда он бежала. | 4. Муж попытался достичь своего ласками, угрозами и избиением. А когда она не покорилась, заковал её в цепи и поместил в темницу.   |
| 5. Евпраксия обличила мужа перед Папой Римским.   | 5. Там она и провела долгие годы в молитвах и совершила множество чудес, исцеляя людей от различных болезней, женщин от бесплодия, даруя страждущим утешение.               |
| 6. Евпраксия скончалась в монастыре.  | 6. Шушаник скончалась в своей темнице и была признана святой <sup>214</sup> .   |

В приведенных параллелях между жизнью Евпраксии и Св. Шушаник мы находим лишь одну, но существенную разницу. Она заключается в том, что Шушаник творила чудеса, исцеляя людей и т.п. Евпраксия чудес не творила, но проявила большое мужество, обнаруживая деяния своего мужа.

<sup>214</sup> О мученичестве Св. Шушаник см. *Армянские жития и мученичества*. Перевод с древнеармянского, вступительная статья и примечания К.С.Тер-Давтян. Ереван, изд. «Наири», 1994, с. 260-270.



История мученичества Св. Шушаник легла в основу опер армянского композитора Ерванда Еркяна «Шушаник» (1980) и грузинского композитора Бердзина Квернадзе «И был год восьмой...» (1983).

Мы полагаем, что Асатурян при постановке Евпраксии обратил внимание на сходство историй Евпраксии и Св. Шушаник. А любовная история и супружеская измена никоим образом не вписываются в житие святой.

Однако Асатурян прибег к театральному приему, благодаря которому лирическая линия предстает как ирреальная, существующая лишь в воображении Евпраксии. Для того, чтобы охарактеризовать метод, к которому прибег хореограф, следует выделить огромную роль цветовой и, главное, «световой символики», «световой драматургии», которая точно расставляет все точки над «и» в понимании концепции Асатуряна. То, что Асатурян при постановке украинского балета глубоко изучил славянскую символику цвета, это совершенно очевидно. И мы вслед за ним попытались углубиться в этот вопрос.

а) Сцены, связанные с пребыванием Евпраксии на родине (1 часть I акта и последняя сцена балета) окрашены ярким «натуральным» цветом.

б) Жизнь Евпраксии преимущественно протекала на чужбине. Сцены, связанные с театрализацией этого пласта, имеют следующее цветосветовое оформление. Черный предстает как цвет негативных сил. Это цвет Генриха IV. Красный – цвет агрессии и этим цветом окрашено окружение Генриха IV. Очень интересен зелёный цвет – атрибут «чужого пространства», где обитает нечистая сила. Именно в «чужом пространстве» пребывает Евпраксия, а болотным цветом окрашены нечестивые оргии Генриха IV и его секты. С применением эффекта стробоскопа в зеленом пространстве восстает против Генриха, совершает побег и теряется-погибает Евпраксия.

Белый цвет – это цвет самой Евпраксии. Белый – это чистота, невинность, непорочность, святость, священность, спасение, духовная власть.

И, наконец, голубой цвет, как и другие цвета, имеет несколько значений, из которых нас заинтересовало следующее. *«Выбор одежды голубого тона характеризует, тот факт, что человек достиг удовлетворения или стремится не выделяться»*<sup>215</sup>.

Как представляется, именно в последнем смысле Асатурян окрасил абсолютно все сцены лирической линии в голубой цвет, как бы указывая на то, что это мираж,

---

<sup>215</sup> См. Цветовые символы в славянской мифологии. <http://russianmyth.ru/slavyane/symbols-of-colour/>

это всего лишь фантазия, «это не выделяется» в контексте сказа о Евпраксии. Аналогичный эффект Асатурян использовал в постановке балета «Ара Прекрасный и Шамирам». Как известно, Ара и Шамирам никогда не встречались, однако в балете есть, как мы подчеркнули ранее, два дуэта Ара и Шамирам. И в данном случае также «световой» окраской выявляется нереальность этих дуэтов. Оба дуэта – плод воображения Шамирам.

Однако возможна и другая интерпретация. Голубой цвет в славянской мифологии обозначает также день, небо, жизнь. В таком случае сцены, связанные с Журилой, обозначают мечту о счастливой жизни на родине. В балете есть ещё одна группа персонажей, которая устанавливает связь Евпраксии с Родиной. Это Черобяйчики. Их световая окраска – желтый (золотистый). Золотисто-желтый является символом солнца и божественности<sup>216</sup>. Черобяйчики – вымышленные Загребельным существа, в свете (желто-золотистом) которых Евпраксия как бы «рождается» в Прологе и умирает в финале. Четыре девушки – черобяйчика, имеют также функцию хора. Они радуются «рождению» Евпраксии, предостерегают её в минуты опасности (в сцене, где убивают Журило и в сцене, где гибнет Евпраксия) и оплакивают её смерть.

Следует отметить также, что танцевально-пластические «группы» связаны с персонажем или совокупностью персонажей. Широкие и вместе с тем плавные жесты, связанные с картинами Киевской Руси, готически острая подчеркнутость движений Генриха IV и его окружения, и система скупых аскетических движений и жестов, характеризующих облик Евпраксии. Так, Ашот Асатурян воплотил в спектакле «Евпраксия» основную концепцию, которую выразил в своих заметках: *«Это трагедия женщины, crescendo души, тип женщины, которая становится сверхженщиной в философском смысле, индивидуальная трагедия, которая перерастает в трагедию универсальную. Мария Стюарт, Медея, Екатерина, леди Макбет. Любовь и самопожертвование. Умирая, они становятся символами: одни причисляются к лику святых, другие являются жертвами страсти и борьбы. Наша Евпраксия – она святая»*<sup>217</sup>.

### **Тема Геноцида в творчестве армянских хореографов.**

На протяжении ста лет, прошедших со времени Геноцида армян в Турции, армянские балетмейстеры не так уж часто обращались к теме Геноцида.

---

<sup>216</sup> См там же.

<sup>217</sup> Цит. по **Саргсян Н.**, Ашот Асатурян – хореограф последней трети XX века, с.155.

Впервые это произошло через год после трагических событий. В 1916 году тановщица «босоножка» Армен Оганян, принимала участие в вечерах, организованных деятелями искусства армянской диаспоры в Париже. 22 июня 1916 года состоялся совместный вечер деятелей армянского и французского искусства в знак скорби о жертвах Геноцида, где присутствовали и члены французского правительства, выступали актеры Комеди де Франсез и театра Сары Бернар, с чтением стихов армянских поэтов во французских переводах. После того, как хор исполнил армянские народные песни в обработке Комитаса, «...в зале наступила таинственная темнота и, немного погодя, сцена осветилась красным светом и украсилась восточными коврами. После этого тишина прервалась и в глубине сцены послышалась исполняемая парижским армянским хором песня «Шел, блистал мой милый» (Քել էր, ցոլ էր, իմ յարը), по окончании которой, неслышно, мягко ступая, вышла на сцену талантливая танцовщица Армен Оганян и станцевала песнепляску «Ой, Назан» в сопровождении хора. По окончании песен «Кричи, журавль, кричи» (Կանչ է, կոռւնկ, կանչ է) и «Оплачьте горе мое» (Դարդս լաց էք), г-жа Оганян исполнила танец «Армянской скорби и плача» в сопровождении оркестра. Красноречивое перо не смогло бы так непосредственно передать армянскую скорбь. Армянка, облаченная в черные одежды... и окаймленная цепями, выходит на сцену и выражается безмолвно. Восхищение было единственным впечатлением и слезы волнения – итогом»<sup>218</sup>.

Среди произведений, включающих наиболее развернутые сцены хореографического воплощения геноцида и депортации безусловно наиболее значимым является балет «Антуни» – созданный в 1969 г. в сотрудничестве композитора Эдгара Оганесяна и хореографа Максима Мартиросяна. Эта монументальная хореографическая динамичная «фреска», впрочем, как и весь балет, неоднократно и подробно были проанализированы музыковедами, как в научных исследованиях, так и периодической печати.<sup>219</sup> Редко можно увидеть

<sup>218</sup> **Համբարձումի Այվազյան Լ.**, Գրական ու գեղարվեստական մեծ գերեկոյթի Յարգանս ֆրանսիացի և ի նշան Յայկական Երախտագիտութեան, «Հորիզոն», Թիֆլիս, 13 հուլիսի 1916, № 154:

<sup>219</sup> См. **Тигранов Г.**, Армянский музыкальный театр, т.3, с. 177-184; **Тигранов Г.**, Балеты Эдгара Оганесяна. Ереван, изд. «Советакан грох», 1981, с. 31-44; **Саркисян С.**, Вопросы современной армянской музыки (60-е годы). Ереван, изд. «Советакан грох», 1983, гл IV, «Антуни» Эдгара Оганесяна, с. 100-141; **Саркисян С.**, Балет, посвященный Комитасу, ж. «Литературная Армения», 1970, № 6, с. 90-93; **Рухкян М.**, Заметки о музыкальном театре Э.Оганесяна // Традиции и современность. Вопросы армянской музыки. Сб. статей, кн. 2. Ереван, изд. «Гитутюн» НАН РА, 1996, с. 179-182; **Аветисян Н.**, Драматургические и конструктивные особенности балета Э. Оганесяна «Антуни» // Сборник музыковедческих трудов. Ереван, изд. «Комитас», 2000, с. 36-55; **Маркосян А.**, Страницы истории армянского балета, с. 115-122; **Հովհաննիսյան Է.**, Կյանքս

хореографический спектакль, где кордебалет несет столь важную и многоликую драматургическую функцию. Во-первых, он указывает место действия данного эпизода. Во-вторых, он сродни хору в древнегреческой трагедии, не дополняет, а выражает, укрупняет действия, мысли и эмоции героев. Вместе с тем Кордебалет является и отдельным персонажем – обществом, выражающим свое отношение к поступкам героев. И, наконец, он проживает на протяжении спектакля свою отдельную жизнь. Многообразие ипостасей Кордебалета, естественно, представлена метаморфозами танцевального и пластического языка.

Следует выделить малоизвестный в Армении балет «Комитас. Журавль бездомный», в постановке Анны Джанбазян.

Балет «Комитас. Журавль бездомный» создан в 1982г. в Тегеране, а в 2004 году возобновлен в Лос-Анджелесе. Он полностью скомпонован из: а) комитасовских обработок крестьянских песен, песне-плясок, танцев, собранных композитором; б) оригинальных сочинений Комитаса; в) обработок вышеназванных произведений другими композиторами в различных жанрах – монодических, хоровых, инструментальных, вокально-инструментальных.

Из четырех типов сценариев, которые присущи балетному жанру: имманентно-хореографического, образно-эмоционального, обобщенно-философского, конкретно-сюжетно последовательного, в балете А. Джанбазян можно отметить все четыре. Однако, как и в других постановках, созданных хореографом, здесь превалирует обобщенно-философский. Лишь формально можно отметить наличие конкретных событий из жизни Комитаса – созидательная, насыщенная богатой творческой деятельностью первая часть, и вторая – трагическая, связанная с геноцидом и депортацией армян из Турции, последующим безумием Комитаса, свидетеля и непосредственного участника этих событий. Однако балет и его образы можно интерпретировать двояко – это и внутренняя духовная жизнь Комитаса и, вместе с тем герой балета и другие действующие лица могут интерпретироваться символически – как собирательный образ духовной жизни армянского народа, его созидание, мечты, а затем надломленность, спровоцированная ужасной трагедией и последующее возрождение к новой жизни.

Сцены геноцида и депортации представлены иносказательно. На сцене нет конкретных персонажей, осуществивших чудовищное преступление. Лишь на

---

հուշ Երոու (տեքստը գրի առաւ և կազմեց Ճ.Մովսիսյանը): Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 1998, էջ 68-73:

заднике сцены проходят документальные кадры, запечатлевшие сцены геноцида и депортации. В балете «Комитас. Журавль бездомный» можно выделить главные черты, присущие творческому хореографическому почерку Анны Джанбазян. Это наличие знаков-символов на нескольких уровнях – на уровне движений, композиций, образов, иносказательная, метафорическая интерпретации событий. Своеобразие хореографического языка балета – это сочетание нескольких хореографических систем Запада и Востока – в виде народно-сценического танца, классического танца и пластики, обогащенных армянскими и, в целом, присущими восточной танцевальной культуре, танцевальными элементами, а также пластическое преобразование обиходных жестов и движений.

До 2015 г. армянские балетмейстеры осуществлены также следующие постановки:

Балерина Корин Тациян (Франция) 24 апреля 1994г. показала в Марселе хореографическую картину «Спитак», где представила историю Армении от Геноцида 1915г. до Спитакского землетрясения 1988г. Тановщица, хореограф, преподаватель танцев и хореолог Марал Есяян (США), создала хореографическую картину «Rip. Slit. Chop.» (год постановки неизвестен), посвященную жертвам Геноцида и пережившим эту трагедию. Хореограф Левон Таберян (Турция), в 2010 г. осуществил постановку небольшого хореографического спектакля «Комитас», где в объеме 15-и минут повествуется о жизни великого музыканта.<sup>220</sup> Теме Геноцида посвящены также небольшой видеобалет «Умерли, чтоб мы жили» в постановке ведущего танцовика «Балета Сан-Франциско» – Давида Карапетяна, а также хореографический спектакль «Комитас. Унаби» в постановке Эдгара Карапетяна в Ереване (оба в 2015 г.).

24 апреля 2015 г. в зале мэрии Сан-Франциско состоялся концерт ансамбля «Araks Dance», созданного Ноэми Аракси Келеджян. Вечер был посвящен 100-летию Геноцида армян. Представление включало следующие хореографические композиции:

*Ара Прекрасный* – на музыку «Эриванских этюдов» Ал. Спендиарова (ор. 30). Костюмы Рубины Оганесян. Это – сугубо символическая хореографическая композиция, включающая лишь часть содержания легенды об Ара Прекрасном, преимущественно опирающаяся не на источник – рассказ об Ара Прекрасном из «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци, а на пьесу Наири Заряна, где Ара сначала

<sup>220</sup> См. *Բարձր ի նյ աճ Ա*, Հայ երր ի աճ աշխարհայ ի ն աշխարհը զ ի ստու լ մ, Էջ 250, 270, 295:

отвечает взаимностью Шамирам, но в конце возвращается к Нвард. Символизирует номер верность своему народу. Это трио – Ара, Нвард, Шамирам, почти полностью пластически решено элементами пантомимы с небольшим хореографическим эпизодом ориентального танца, включающего элементы арабского танца (в партии Шамирам).

*Река Аракс* – на музыку известной песни Артемия Айвазяна, написанной к кинофильму «О чем шумит река». В «Реке Аракс» для ансамбля танцовщиц и солистки, изображающих воды реки Аракс, преимущественно использованы элементы армянского сольного народно-сценического танца, с развитой лексикой рук. Интересно окончание танца, где три танцовщицы спускаются по широким лестницам, держа в руках длинные широкие покрывала-дорожки, которые, по мере спуска девушек, постепенно ложатся на широкую лестницу в три полосы – синюю по середине и красные по бокам, символизируя собой воду, обогренную кровью. Очень впечатляющий, красивый, но трагический финал, всегда вызывающий бурю оваций.

*Скорбь по Адана* – на музыку С.П. Тер-Газаренца. «Скорбь по Адана» создан для солистки. Девушка, избежавшая резню, возвращается, чтобы попрощаться с родными местами и скорбит о разрушениях. Номер решен средствами свободной пластики, но исполняется профессиональной танцовщицей, так как содержит сложные хореографические элементы.

«*Журавль*» *Комитаса* - решен таком же плане, что и *Скорбь по Адана*. Также предназначен для профессиональной танцовщицы .

*Бездомные Странники* – три хореографические композиции под общим названием на музыку фрагментов из балета Эд. Оганесяна «Антуни»: а) Скорбь Комитаса; б) Караван; с) Умершие души. Номер предназначен для ансамбля танцовщиц и солиста.

*Армения* – на музыку песни Ара Геворкяна «Арцах» – также номер, рассчитанный на большое количество исполнителей. Содержание композиции – история армянского народа, за сто лет, начиная с Геноцида, включая землетрясение 1988 года, заканчивается танцем возрожденного армянского народа

27 апреля 2015 г. в Ереванском Драматическом театре им. Гр. Каплянана состоялась премьера пластической драмы «Смерть, где твоя победа?» (Մեռելիքի քիչ քան հաղթանակը կարգին). Идея спектакля принадлежит Арману Джулакяну, режиссер – Григор Хачатрян, хореограф – Ара Асатурян, музыка Арто Тунчбойджяна и группы «Катунер». Этот одноактный спектакль построен на истории одной только

семьи. Девушка и Парень полюбили друг друга, поженились, у них родились и подрастают два мальчика. Затем нападение турок. Им удается бежать. С большими трудностями проходит путь беженцев, они бегут, изнемогая и теряя надежду выбраться из хаоса. По дороге они спасают маленькую девочку. Наконец их страданиям приходит конец. Они вновь обретают дом. Их быт налаживается. Они как будто счастливы. Но нет, нет, да тень страшных испытаний преследует их по ночам. Так, на основе одной семье показан символический путь тех жертв геноцида, которым удалось избежать уничтожения и вновь построить свою жизнь.

В спектакле задействованы только два взрослых персонажа – Он и Она – муж и жена. Остальные участники – 6 детей, все из группы, организованной Мелине Аракелян. Трое – дети пары, а трое – ангелочки, которые как бы вызывают из прошлого историю семьи. Конечно, основная нагрузка выпала на долю двух танцовщиков и балетмейстера Ара Асатуряна. Асатуряну, как хореографу, присуще использование свободной пластики, оснащенной достаточно сложными элементами, акробатическими поддержками, пластической интерпретацией бытовых движений. Из двух видов знаков – иконографических и символических, ему присуще использование иконографических знаков. Сцены перемежаются и сопровождаются четырьмя песнями Комитаса, исполненными соло – «Ты Чинара» («Չի նաիր էս»), «Весна» («Գարուն է արևը»), «Журавль» («Կռվունկ») и «Шел-блистал мой милый» («Քել էր գուլ էր իմ յարը»).

В конце мая 2015 г. на сцене Национального театра оперы и балета был представлен новый балет хореографа, народного артиста Армении Рудольфа Харатяна «Два Солнца». Балет посвящен столетию Геноцида армян в Турции, однако непосредственно эта трагическая страница отражена только в одной картине в первом акте в виде проекции на экран документальных кадров, запечатлевших жестокие сцены и непосредственно связана с образом Аршила Горки.

В июле того же года на сцене театра оперы и балета им. Спендиарова состоялась премьера балета «Аршил Горки» в постановке хореографа Арсена Меграбяна. Однако и здесь тема геноцида раскрывается лишь в одной картине, как один из фрагментов цепи несчастий, из которых состояла невыносимо тяжелая жизнь выдающегося живописца.

Подведем итоги. В целом, хореографические интерпретации темы Геноцида армянскими балетмейстерами имеют следующие особенности:

Жанровую: а) концертные интерпретации, в форме хореографических миниатюр – единичных или объединенных в программные циклы; б) театральные

интерпретации. Тема Геноцида чаще всего является частью балета или пластического спектакля. Полностью посвящен теме Геноцида и депортации пластический спектакль «Смерть! Где твоя победа?» в постановке Гр. Хачатряна и А. Асатуряна. В других случаях тема Геноцида занимает часть спектакля, посвященного жизни какой-либо личности. В двух балетах, посвященных Комитасу – «Антуни» М. Мартиросяна и «Комитас. Журавль бездомный» А. Джанбазян – сцены, связанные с Геноцидом, занимают половину всего действия. В балете "Аршил Горки" А. Меграбяна тема Геноцида является эпизодом в контексте целостного повествования о жизни художника. В балете "Два солнца" Р. Харатяна тема Геноцида (также связанная с Аршилом Горки) включена в контекст целостного хореографического осмысления исторического и духовного пути, пройденного армянским народом.

Примечательно, что в преобладающем числе постановок показаны только страдания армянского народа, а образ преступников, совершающих злодеяние, визуально не материализован вообще (помимо балета "Антуни") или показан на экране - документальными кадрами ("Комитас. Журавль бездомный" и "Два солнца"). Это обстоятельство, безусловно, нуждается в специальном исследовании и, вероятно, отображает психологическую специфику восприятия "образа палача" армянским народом.

Символом жертвы Геноцида в большинстве опусов является образ Комитаса. В последнее время символом является также образ Аршила Горки ("Два солнца", "Аршил Горки").

В подавляющем большинстве представления, включающие темы Геноцида и депортации, имеют в качестве апофеоза постулирование возрождения армянского народа.

### **«Два солнца»**

Спектакль **«Два солнца»** (2016 г., Ереван) начинается эпитафией, составленной из двух фрагментов из «Книги скорбных песнопений» Св. Григора Нарекаци:

Два солнца с разных сторон  
Восходят ему на горе:  
Одно источает мрак,  
Испепеляет другое...<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup>См. *Григор Нарекаци*, Книга скорбных песнопений, пер. Л. Миля. Ереван, изд. «Советакан грох», 1984, гл. 30, II. с. 96.



Ибо ничтожно мое настоящее, и ложно мое предыдущее,  
И мглюю задержнуто будущее...<sup>222</sup>

На протяжении балета постепенно раскрывается смысл этого эпитафия.

На протяжении десятилетий существования балета в Армении наши хореографы обращались (хотя и не так часто) к некоторым фрагментам истории, мифологии Армении, освещению образа выдающихся представителей культуры армянского народа. Однако на сегодняшний день лишь Рудольф Харатян задумал и воплотил очень сложную задачу – в пределах спектакля охватить весь духовный и культурный путь, прошедший армянским народом – с древности до наших дней, и осветить его в образном и философском аспектах.

На наш взгляд, основное содержание балета можно сформулировать и другими словами – названием известного полотна П. Гогена «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?».

Балет был задуман Харатяном много лет назад. Известна хореографическая миниатюра «Молитва Нарека» (соло для танцовщика) на музыку финала II симфонии Авета Тертеряна.

Недавно представленный балет может быть освещен в нескольких аспектах. **Музыкальная партитура** – были соединены несколько произведений, все принадлежащие армянским деятелям и композиторам: шараканы Месропа Маштоца, Мовсеса Хоренаци, Григора Нарекаци, музыка Арама Хачатуряна, Алана Ованнеса, Авета Тертеряна и Ашота Айряна – нашего композитора, с 2007 г. проживающего в Канаде. В партитуру включены не только произведения Ашота Айряна, но и его обработки (в частности, произведение «Dedication» на темы Григора Нарекаци). Композитор также принимал непосредственное участие в компоновке музыкальной партитуры балета. Хотя на первый взгляд партитуру балета можно назвать компиляцией или «Мозаикой 2», однако в совокупности с действием она оставляет целостное впечатление, вполне отвечающее замыслу и воплощению сценического действия.

Рудольфа Харатяна, как хореографа, всегда отличала приверженность к использованию знаков – иконографических и символических. В спектакле «Два солнца» можно отметить знаки на нескольких уровнях: на уровне сценических атрибутов, сценографии и костюмов (прекрасно выполненных художником Асмик Степанян), образов, визуальных знаков-символов, статических поз и движений

---

<sup>222</sup> См. там же, гл. 55, III. с. 181.

знаков иконических и символических - включенных в хореографический текст, далее, аналогичных знаков композиции. Попробуем хотя бы вкратце представить их. Конкретные образы – главный герой балета Григора Нарекаци, а также Тороса Рослин, Аршила Горки, как образ-символ. Образ Нарекаци проходит через весь балет, объединяет его, он выступит в различных ипостасях. И это логично. Поскольку «Книга скорбных песнопений», по мотивам которой создан весь балет, хотя и создана в средневековье, содержит взгляд и в прошлое, и в настоящее, и в будущее и объединяет их в единый поток, развивающийся по спирали. Так, прошлое становится будущим, настоящее – прошлым, и все существует и происходит «здесь и сейчас». Аршил Горки - художник XX века, а Торос Рослин – средневековья. Это с исторической точки зрения. Однако искусство – это поток прекрасного в различных, несхожих, созданных в разные периоды произведениях. На уровне групповых образов-символов предстают Евангелисты, Тондракийцы, Люди, а одни из самых впечатляющих – фигуры из миниатюр Тороса Рослина, то застывающие в форме фресок, то представляющие в динамике переливание одной композиции в другую.

Далее, помимо названных образов, в балете есть сугубо символические знаки – персонажи – Сказитель, как знак объединения времен и потока времени, Богородица Мария (в какой-то момент олицетворяющая облик матери Аршила Горки), образы Надежды, Веры и Любви.

**Сценические атрибуты** – в балете обыгрываются несколько атрибутов. Петух – как символ Солнца, Рассвета (а также страданий и Воскресения Спасителя), Виолончель – как знак Музыки и Созидания. Символами являются также проецирующиеся на заднике сцены символа системы солнечной, землечетрической модели, образы Адама и Евы и так далее. Необычайно интересно использован Алтарь, расположенный слева в глубине сцены, в который входят персонажи (световому спецэффекту) входят участники, превращаясь в статичную либо подвижную картину, фреску и т.д., и с него же сходят, продолжая действие на сцене. Алтарь, в интерпретации Харатяна, символизирует ареал Армении, а остальное сценическое пространство – весь мир.

Одна из самых впечатляющих сцен – когда образы миниатюр Тороса Рослина, постепенно снимая одежду, развешивают ее в определенной последовательности на сетке, сетка поднимается и превращается в одну из картин Аршила Горки.

Хореография, созданная Рудольфом Харатяном опирается на несколько хореографических систем – систему классической хореографии, обогащенную современной пластикой. Самые необычные для нашего зрителя, но давно

применяемые Харатьяном – элементы системы сакрального танца Г.Гурджиева. Каждый из элементов несет в себе определенную смысловую нагрузку, которая передает ясную, для знакомых с этой системой, последовательность сообщений зрителю. Как считает Рудольф Харатьян, а также последователи этой системы, начиная с ее создателя Гурджиева (в свою очередь создавшего систему на основе древнейших духовных танцев Востока), нет необходимости понимать и интерпретировать эти движения и знаки. Они сами по себе создают определенную атмосферу и определяют духовное состояние как зрителя, так и исполнителя. Под конец появляется танец, построенный на элементах современной системы «хип-хоп». Интересно наблюдать преобразование элементов системы Гурджиева в элементы танца «хип-хоп». Ясна сама мысль, постоянно красной нитью проходящая через весь спектакль – прошлое и настоящее, далекое и современное показаны и как временной процесс, и как сосуществующие одновременно.

И даже если ***ничтожно мое настоящее, и ложно мое предыдущее***, два Солнца, объединившись к концу, завещают нам смотреть в будущее с Верой, Надеждой и, главное, никогда не забывать о Любви. Ведь мудрость Любви – один из самых главных заветов христианства.

## **ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ**

### **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ И ФОРМ В ПОСТАНОВКАХ АРМЯНСКИХ ХОРЕОГРАФОВ**

В процессе исследования нами было выявлено, что армянскими балетмейстерами на протяжении почти столетия были представлены все возможные типы формы-структуры балета и все возможные типы хореографического сценария, как отдельно, так и в самых разнообразных сочетаниях.

В совокупности балеты и хореографические композиции, поставленные армянскими балетмейстерами, можно классифицировать по типу: а) адаптации в различных театрах классических постановок; б) авторское прочтение балетных партитур, ранее поставленных другими балетмейстерами; с) созданные в исследуемый нами период балетные партитуры, которые впервые были поставлены именно армянскими хореографами.

Большой процент постановок армянских балетмейстеров создан на основе музыки, не предназначенной для хореографического воплощения. При этом армянские хореографы представили не только те варианты прочтения «небалетной» музыки, которые были типичны для российских, европейских, американских интерпретаций, но и внесли свой вклад, особенно в тех случаях, когда к постановке привлекались образцы армянского музыкального фольклора, а также профессиональной музыки устной традиции Востока. Разнообразны также и интерпретации «небалетной» музыки – хореографические и сценарные.

Выявление их специфики не представляется возможным без предварительного анализа в нескольких аспектах балетов такого типа, имеющих достаточно давние традиции и многоликое проявление в практике мирового хореографического театра.

История балетов на небалетную музыку берет начало с середины XVIII века и продолжается по сей день.

Специфика балетов на небалетную музыку определялась по-разному, в зависимости от тенденций, господствующих вообще в художественной культуре и, в частности, в балетном театре.

Балеты, объединенные внешним признаком – небалетная музыка, - но созданные в разные периоды, различаются:

- а) функцией, которую призвана выполнять музыка;
- б) принципом использования музыкального материала;

в) кругом музыкальных жанров, к которым наиболее часто обращаются балетмейстеры;

г) предпочтением музыки той или иной эпохи и стилей балетмейстерами;

д) принципами хореографического прочтения.

е) принципами построения сценария.

Вышеуказанные различия непосредственно связаны с модификацией на разных этапах балетной музыки в аспекте её взаимодействия с оперной и симфонической музыкой, а также взаимодействия основных компонентов балетного спектакля и системы элементов, образующих хореографический язык балета.

В период с середины XVIII до середины XIX века балетмейстеры часто создавали балеты на основе аранжированной музыки нескольких опер одного или нескольких композиторов, или на основе сюжета и аранжированной музыки одной оперы. Гораздо реже балетмейстеры этого периода использовали музыку других жанров. Предпочтение оперной музыки обусловлено интенсивным взаимодействием жанров музыкального театра. На протяжении долгого периода формирование оперного и балетного спектакля протекало одновременно и базировалось на общих принципах. Балет, по существу, представлял собой разновидность оперы и лишь к концу XVIII века определился как самостоятельный жанр музыкального театра, сценическое действие которого воплощается исключительно средствами пантомимы и танца, повествовательная функция распределена между пантомимой и инструментальной музыкой. Отказавшись от помощи слова, поясняющего действие, балетмейстеры на первых порах использовали аранжированную музыку современных и популярных опер с целью хотя бы опосредованно конкретизировать образы и ситуации. С конца XIX века сближение и взаимодействие музыки симфонического и балетного жанров обусловлено предпочтением музыки инструментальных жанров.

Немаловажную роль в процессе хореографической, пластической интерпретации музыки сыграли в конце XIX века американские танцовщицы Лой Фуллер и Айседора Дункан, проповедовавшие «свободный танец» и сочиняющие свои композиции на инструментальную музыку (симфоническую, фортепианную и т.п.) преимущественно композиторов XIX века.

К началу века относятся эксперименты Р.Лабана, теоретика танца, изучавшего психологию и механику движений человека. В 1911 году в Мюнхене им была организована школа, где он на практике применял свой метод. Эксперименты Р.Лабана соприкасались с учением Э.Жак-Далькроза. Последний организовал в

1910 году «Школу музыки и ритма» в Хеллерау, а в 1915 – «Институт Жак-Далькроза» в Женеве. Система Жак-Далькроза получила название ритмопластики и в дальнейшем широко распространилась в Европе и в Америке. Жак-Далькроз применял метод обучения, в процессе которого ученики должны были постигать музыку посредством пластических движений, передавая её характер, образное содержание, динамику, то есть «телесно» переживать ритм. В 1913 году были продемонстрированы ряд постановок, основанных на методе Жак-Далькроза, в том числе фуги Баха, «Орфей и Эвридика» Глюка. Язык ритмопластики, получивший название Ausdruckstanz (выразительный танец) или Neue künstlerische Tanz (новый художественный танец), в дальнейшем разрабатывался в нескольких направлениях, получив своеобразное преломление в творчестве Рут Сен-Денис, Мари Вигман, Маргариты Вильман, Марты Грэхэм, и получил название «танец модерн», а в конечном счете был проявлением экспрессионизма в хореографии.

Среди представителей армянской культуры непосредственной последовательницей Айседоры Дункан явилась танцовщица Армен Оганян, а последовательницей и талантливым интерпретатором ритмопластической системы – Србуи Лисициан.

В период с конца XIX до начала XX века балетмейстеры преимущественно обращались к программной инструментальной музыке, либо присочиняли последовательно-сюжетную программу к непрограммным музыкальным произведениям. В таком подходе к воплощению небалетной музыки очень ярко проявилась тенденция «драматизации» балета.

Впоследствии балетмейстеры чаще обращаются к непрограммной инструментальной музыке, что обусловлено развитием хореографического симфонизма и в связи с этим с тенденцией к метафоричности и абстрагированности высказывания.

В аспекте временной принадлежности музыки следует отметить, что балетмейстеры начала века обычно обращались к музыке композиторов-современников (Н.Римского-Корсакова, М.Равеля, К.Дебюсси, А.Скрябина, Н.Метнера) в том случае, когда создавали балеты на основе новаторских приемов хореографии, и к музыке композиторов эпохи романтизма (Шопена, Листа, Шуберта, Шумана), решая балетный спектакль в русле тематики и хореографии в стиле этого периода. Гораздо реже в начале века к постановкам привлекалась музыка эпохи классицизма и барокко. С 40-х годов XX века балетмейстеры все реже обращаются к музыке эпохи романтизма и даже к музыке, созданной в начале века. Напротив, неуклонно возрастает число балетов на музыку Баха, Генделя, Скарлатти, Моцарта,

Гайдна, Бетховена. В контексте стилистических тенденций художественной культуры XX века выясняется, что балеты на музыку романтиков, доминирующие в начале века, совпадают с тем периодом, когда одной из основных стилистических тенденций был «неоромантизм»; появление и распространение постановок на музыку композиторов эпохи классицизма, барокко непосредственно связано с неоклассицистской тенденцией. Это одна из форм проявления в балетном театре обоих типов стилизации.

В целом же в период XX и начала XXI вв. круг музыкальных жанров, равно, как и их временная и стилистическая принадлежность, не ограничены.

### **Классификация типов балетного спектакля поставленных на небалетную музыку.**

Цель настоящего раздела – выявить основные принципы использования различных музыкальных жанров в балете, а также классифицировать типы балетных спектаклей, созданных на основе небалетной музыки.

**Схема I** (См. Приложение № 12) представляет синхроническую систему типов балетного спектакля, независимо от хронологической последовательности их формирования. Горизонтальные графы I, II соответствует типам классификаций, которые будут предложены нами ниже.

В горизонтальной графе I показаны основные формы балетного спектакля – циклическая и одночастная. Последняя на определенной стадии переходит в хореографическую миниатюру. Таким образом, одночастную форму можно подразделить на сложную одночастную (одноактный – одночастный балет) и простую одночастную (хореографическая миниатюра).

Соответственно в схеме балетного спектакля музыкальная партитура балета будет отражать форму балетного спектакля и, следовательно, представлять собой музыкальное произведение, написанное в сложной циклической, сложной нециклической или простой форме<sup>223</sup>.

Соответственно другому уровню классификации музыки на роды «преподносимый» и «обиходный», балетная музыка будет принадлежать к роду «преподносимый», а в этом параметре, по способу существования, к театральной<sup>224</sup>.

Но согласно графе II оказывается, что музыка балетов типа 1, 2, 3 будет иметь свой прямой или косвенный эквивалент в сфере жанров музыкального театра вплоть

---

<sup>223</sup> Такая дифференциация соответствует, в типологии музыкальных жанров предложенной А.Сохором, уровню дифференциации жанров по формам на сложные циклические, сложные нециклические и простые. См. **Сохор А.**, Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва, изд. «Музыка», 1971, с. 292-309 (с. 301-303).

<sup>224</sup> По терминологии А. Сохора. См. там же с. 293-294.

до полного слияния – тип 4 музыка балетного типа 5,6,7,8,9 – в сфере жанров концертной музыки. Схемы II (см. Приложение № 13) и III (см. Приложение № 14) указывают, на взаимодействие балетной музыки с другими музыкальными жанрами. Таким образом, любое музыкальное произведение может быть перемещено на балетную сцену без изменений, если оно по форме и жанру имеет свой прямой эквивалент в жанре балетной музыки, и наоборот, балет (в смысле музыкального жанра) может существовать вне театра на концертной эстраде.

Концертная эстрада	Театральная сцена
Г. Берлиоз «Ромео и Джульетта» (концертная программная симфония)	М. Равель «Дафнис и Хлоя» (хореографическая симфония)
↓	↓
Балет-симфония «Ромео и Джульетта» на музыку одноименной симфонии Г. Берлиоза	М. Равель «Дафнис и Хлоя» концертная программная симфония

Театральная сцена	Концертная эстрада
Однако исследование показывает, что соблюдение прямой эквивалентности отнюдь не является закономерностью. Даже в её пределах, то есть при использовании одного произведения в качестве основы спектакля, могут произойти следующие изменения.	

В циклических произведениях:

а) части цикла переставлены

**Пример:** в балете «Серенада» на музыку Серенады для струнного оркестра П.Чайковского в постановке Дж.Баланчина, переставлены III и IV части;

б) часть или несколько частей цикла выключены

**Пример:** в балете «Эрос» на музыку той же Серенады П.Чайковского в постановке М.Фокина, IV часть не использована; в балете «Времена года» на музыку одноименного фортепианного цикла П.Чайковского в постановке М.Фокина из двенадцати пьес использованы семь;

в) какая-либо часть цикла может быть повторена;

**Пример:** в балете «Рапсодия на тему Паганини» на музыку С. Рахманинова в постановке М.Фокина повторена 12-я вариация;

г) Наконец, произведение с точки зрения формы может оставаться неизменным, но исполняться в иной инструментровке, так как в балетном театре на сегодняшний день преобладает оркестровая музыка. Поэтому произведения, предназначенные для исполнения вокально-инструментальным составом, или не оркестровым инструментальным составом, очень часто оркеструются.



Переходим к описанию иного принципа создания музыкальной партитуры, эквивалентной форме и жанру балетного спектакля. Если использование одного произведения в качестве основы спектакля в неизменном виде или с теми или иными небольшими изменениями в пределах и на основании этого произведения мы можем назвать прямым эквивалентом, то описываемый ниже принцип может классифицироваться как косвенный эквивалент.

Так, хореографическая миниатюра может быть создана как на основе инструментальной миниатюры, так и на основе номера или части какого-либо циклического произведения

**Пример:** хореографическая миниатюра, созданная на основе Финала Симфонии G-moll В.А. Моцарта, бм. Н. Меграбян).

То же относится и к одночастному балету.

**Пример:** балет «Ленинградская симфония» создан на основе I части одноименной симфонии Д. Шостаковича, бм. И. Бельский).

Кроме того, любое простое или сложное одночастное произведение может быть включено в качестве вставного номера в циклический балет с оригинальной партитурой

**Пример:** «Чардаш» на основе «Венгерской рапсодии» № 2 Ф. Листа вставлен балетмейстером Л.Ивановым в балет «Конек-Горбунок» Ц. Пуни.

В циклических же формах балета эквивалентность партитуры часто достигается путем компиляции нескольких нециклических произведений или фрагментов, номеров, частей, вычлененных из какого-либо циклического произведения.

Музыкальная партитура циклического по форме балетного спектакля, созданного компилятивным способом, может получиться в результате объединения:

а) нескольких номеров или частей одного циклического произведения:

**Пример:** любой из балетов XVIII-XIX века, созданный на основе одной оперы; балет «Шемаханская царица» на основе сюиты из оперы Н.Римского-Корсакова «Золотой петушок», бм. М.Фокин;

б) несколько одночастных произведений одного композитора:

**Пример:** «Шопениана», бм. М.Фокин – Полонез A-dur, op. 40 №1, Ноктюрн A-dur, op. 32 №2, Вальс E-dur, op. 70 №1, Мазурка C-dur, op. 33 № 3, Мазурка D-dur, op. 33 №2, Прелюдия A-dur, op. 28, Вальс cis-moll, op. 64, № 2, Вальс E-dur, op. 18;

в) номеров или частей, вычлененных из нескольких циклических произведений одного композитора:

**Пример:** балеты XVIII-XIX века, созданные на основе нескольких опер одного композитора; балет «Царь Борис» на основе музыки С. Прокофьева к трагедии «Борис Годунов» и 30-и эпизодов к кинофильму «Иван Грозный», музыкальная редакция и композиция Н. Мартынова, бм. Н. Боярчиков;

г) несколько одночастных произведений нескольких композиторов (примера не нашли, но вариант весьма вероятный);

д) номеров и частей, вычлененных из циклических произведений нескольких композиторов:

**Пример:** любой из балетов XVIII-XIX века, созданный на основе опер нескольких композиторов;

е) сочетание типов «б» и «в»

**Пример:** «Сон в летнюю ночь» на музыку Ф. Мендельсона к одноименной комедии Шекспира, плюс две «Песни без слов», бм. М. Петипа;

ж) сочетание типов «г» и «д»:

**Пример:** «Драгоценные камни», балет в трех частях: 1. «Изумруды» на музыку Г.Форе к спектаклям «Пелеас и Мелисанда» и «Шейлок». 2. «Рубины» на музыку «Каприччио» для фортепиано с оркестром И. Стравинского. 3. «Бриллианты» на музыку Финала Симфонии №3 П. Чайковского, бм. Дж. Баланчин;

з) наконец, в балет типа «ж» может быть включен также номер из какого-либо балета:

**Пример:** «Сон в летнюю ночь» на музыку Ф. Мендельсона к одноименной комедии В. Шекспира плюс «Вальс-фантазия» М. Глинки, «Полет бабочек» на музыку Ф. Шопена – произведение не указано, балетные вариации Кадлеца и Кабеллы.

Тип «а» чаще всего представляет собой тип сюиты из фрагментов крупного произведения, то есть составленная из номеров произведений чаще всего театрального жанра, – сюита из оперы, оперетты, музыки к драме, киномузыки. Остальные типы будем называть мозаиками. Соответственно определению этого понятия<sup>225</sup> мозаиками являются:

---

<sup>225</sup> **Мозаика** (франц. *mosaïque*, итал. *mosaico*, от лат. *musivum*, букв. – посвящённое музам) – муз.-сценич. произведение, музыка которого представляет аранжировку фрагментов и целых небольших пьес, принадлежащих разл. композиторам. Чаще всего в виде М. создавались оперетты. Такие оперетты в 19 в. и нач. 20 в. пользовались значит. распространением. В дореволюц. России много М.

1. Музыкально-сценические произведения, музыка которых представляет аранжировку фрагментов и целых небольших пьес, принадлежащих одному композитору;

2. Музыкально-сценические произведения, музыка которых представляет аранжировку фрагментов и целых небольших пьес, принадлежащих различным композиторам.

Чтоб различать эти типы, мы условно будем обозначать мозаику из произведений одного композитора – Мозаика I, а нескольких – Мозаика II.

Тип «а» – сюита из номеров крупных произведений, – будет определяться как программная инструментальная сюита и, таким образом, как прямой эквивалент с некоторыми изменениями.

Соответственно дифференциации графы II (Схема I) можно произвести вторую стадию классификации балетов на музыку, созданную компилятивным способом. В данном случае существенно не что компилируется, а в какой форме и в эквивалент какому жанру.

По этим параметрам можно выделить следующие типы балетов:

а) балет с чередованием действенных и собственно танцевальных номеров может представлять собой любой из вышеуказанных типов;

б) балет-дивертисмент – любой из вышеуказанных типов;

в) балет-симфония – в этом случае компиляция почти не применяется. Чаще всего соблюдается прямой эквивалент (так как создать новый сонатно-симфонический цикл на основе различных произведений трудно).

Таким образом, Мозаиками I и II могут быть преимущественно действенные номерные балеты и балеты-дивертисменты. Таким образом, мы выявили 4 типа создания эквивалентной партитуры.

1. Прямой эквивалент (ПЭ1) – использование музыкального произведения полностью без изменений в качестве единственной основы спектакля.

2. Прямой эквивалент (ПЭ2) – использование музыкального произведения с некоторыми изменениями в пределах и на основании этого произведения. Здесь нужно уточнить, почему сюиту из крупных произведений мы причисляем к этому

---

создал В. П. Валентинов; в них он использовал музыку из совр. опер, оперетт, рус. и цыганские песни. Наиболее популярными из его М. были «Ночь любви», «В волнах страстей», «Тайны гарема», «Жрица огня», «Монна Ванна».

Родственный М. тип - оперетты, музыка которых представляет аранжировку произв. и фрагментов соч. одного композитора... В 19 в. за рубежом подобный метод создания муз.-сценич. произведений был довольно распространённым. См. Статья «Мозаика» // Музыкальная энциклопедия в 6-и томах, т. 3, гл. редактор Ю.В. Келдыш. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1976, с. 627.

типу. Это наиболее очевидно на примере оперы, поскольку некоторые части цикла (оперного цикла) выключаются и, кроме того, вокальные партии оркеструются. По этой же причине использование в качестве основы балета оперы без изменений в цикле, но с оркестровыми вокальными партиями также будем классифицировать как Прямой эквивалент 2. Разница между оперой с неоркестрованными и оркестрованными вокальными партиями наиболее очевидна по результату хореографической интерпретации.

Опера с неоркестрованными вокальными партиями – опера-балет.

Опера с оркестрованными вокальными партиями – многоактный балет с оркестровой музыкой.

Что касается сюиты на музыку к драматическому спектаклю или кинофильму, или оперетте, то даже в том случае, если она используется полностью и в той последовательности, в какой звучит в спектакле, её применение в балете невозможно классифицировать как прямой эквивалент 1, так как она прерывна и при объединении в сюиту все равно не имеет последовательной драматургии.

По типам ПЭ1 и ПЭ2 могут быть созданы все перечисленные типы балетного спектакля (Схема I, графа II).

3. Косвенный эквивалент (КЭ1) – вычленение одной части или номера из циклического произведения. По такому типу могут быть созданы одночастный балет или хореографическая миниатюра.

4. Косвенный эквивалент (КЭ2) – компиляция любого типа. По такому типу могут быть созданы действенный номерной или балет-дивертисмент.

Для того, чтобы перейти к следующему уровню классификации, необходимо рассмотреть второй составляющий компонент балетного спектакля – балетный сценарий, а затем типы его соотношения с небалетной музыкой.

**Балетный сценарий.** Этот термин будем трактовать в соответствии с определением, данным П.Карпом в книге «Балет и драма». Под балетным сценарием следует понимать композиционно-смысловое построение спектакля, находящее свое выражение в музыке и хореографии<sup>226</sup>. Сценарий в балетном спектакле выполняет двоякую функцию по отношению к музыке и по отношению к хореографии. Сейчас мы будем рассматривать соотношение сценария с музыкой.

Сочетание составляющих компонентов **балетная музыка – балетным сценарий** вне сценического воплощения по существу представляет собой разновидность программной инструментальной (а в наши дни и вокально-

---

<sup>226</sup> Проблеме балетного спектакля уделена большая часть книги П. Карпа «Балет и драма». «Сценарий – пишет он, – отнюдь не идентичен сюжету, к которому его... сводят». См. **Карп П.**, Балет и драма, с. 18.

инструментальной) музыки, где сценарий выполняет функцию программы. Это обстоятельство очень важно для нашей темы, так как в дальнейшем выясняется, что в спектакле на небалетную музыку, между ней и программой-сценарием противоречий обычно не возникает (поскольку она писалась с учетом этого сценария), а в постановке на небалетную возникают очень часто. Таким образом, как нам представляется, балетный сценарий и его соотношение с музыкой можно классифицировать аналогично типам программной инструментальной музыки.

### **Типы балетного сценария-программы**

1. Последовательно-сюжетный.
2. Обобщенно-философский.
3. Образно-эмоциональный.
4. Музыкально-имманентная программность<sup>227</sup>.

Теперь рассмотрим соотношение составных компонентов балетного сценария и балетной хореографии.

При воплощении небалетной музыки следует учитывать то, что в каждом определенном периоде балетмейстер апеллировал к тем комплексам, которые составляли арсенал балетной хореографии на данном этапе. Так, например, в XIX веке функционировали три основных типа хореографии: классический танец, характерный танец, балетная пантомима.

В XX веке система балетной хореографии значительно расширилась и могут взаимодействовать между собой. В целом их можно разделить на два основных вида – абстрагированный и действенный .

Применение того или иного вида хореографии и их соотношение в балетном спектакле определяется типом балетного сценария.

Сопоставляя типы балетного сценария с видами хореографии, выясняется, что от первого к четвертому типу сценария в хореографии соответственно уменьшается удельный вес абстрагированного. В последнем случае (тип 4 сценария) понятия сценарий и хореография уже попросту сливаются, в результате образуя тип, который будем называть *хореографически-имманентной программностью*. Последняя отчетливо проявляется в постановках или отдельных сценах балета, решенных средствами классического танца.

---

<sup>227</sup> Термины 1, 2 и 4 заимствованы у В.Бобровского. По поводу последнего он пишет: «Программность этого рода, где философская и психологическая уплотненность образного строя не выходят за пределы самой музыки как таковой, может быть условно названа **музыкально-имманентной программностью**». См. **Бобровский В.**, Симфоническая музыка // Музыка XX века. Очерки. В двух частях, ч. 1, кн. 1. Москва, изд. «Музыка», 1976, с. 129.

Теперь рассмотрим соотношение типов балетного спектакля (а, собственно, и типов музыкальной партитуры балета) и типов балетного сценария-программы.

Типу многоактного номерного балета с чередованием действенных и собственно танцевальных номеров в целом соответствует тип последовательно-сюжетного сценария. Однако внутри самого балета могут быть сцены с как бы мини-сценариями любого из четырех типов. Соответственно распределяются подвиды хореографии.

Одноактный номерной балет и балет дивертисмент. Здесь требуются уточнения. Вне спектакля, по типу музыкальной формы, и тот и другой представляют собой сюиту и могут различаться как тип старинной сюиты (то есть цепь танцев, следующих друг за другом по принципу контраста) и тип новой, программной сюиты. В данном случае все зависит от сценария. Программная сюита, с последовательно сюжетным сценарием, в балете соответствует типу одночастного номерного действенного балета.

Сюита, части которой объединяются единым замыслом обобщенно-философского или образно-эмоционального типа, в балете будет соответствовать балету-дивертисменту с обобщенно-философской или образно-эмоциональной программой. Такой балет мы будем называть балетом-сюитой.

Собственно, балет-дивертисмент (то есть балет типа старинной сюиты) строится на имманентно-хореографической программе.

Типу спектаклей балет-симфония, одночастный балет, а также хореографической миниатюре может соответствовать любой из четырех типов сценария.

Теперь рассмотрим, как соотносятся типы балетного сценария с типами балетов на небалетную музыку. Для этого нам необходимо воспользоваться уровнем дифференциации музыки на программную и непрограммную.

Если ПЭ1 и ПЭ2 являются оперой или программной инструментальной (или вокально-инструментальной) музыкой (в последнем случае включается также сюита на основе оперы, оперетты, музыки к драматическому спектаклю, киномузыка), то сценарий балета может быть идентичен сценарию или программе данного произведения:

Если ПЭ1 – опера, в случае хореографической интерпретации получается оперно-балетная версия данной оперы.

Если ПЭ2 – опера, получается балет с последовательно-сюжетным сценарием, идентичным сценарию данной оперы (музыка аранжирована).

В обоих типах возможна подмена одного типа балетного сценария другим. Применения иного сюжета не зафиксировано.

**Пример к ПЭ1:** Опера Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» в постановке бм. М. Фокина; Опера «Орфей и Эвридика» К. Глюка в постановке бм. М. Фокина.

**Пример к ПЭ2:** Любой из балетов XVIII-XIX века, созданный на основе какой-либо одной оперы.

3. Если ПЭ2 – сюита из крупных произведений: оперы, оперетты, музыки к драматическому спектаклю, киномузыки, то обычно составляется сценарий, идентичный сценарию данной оперы, оперетты, спектакля, кинофильма. Так как такие сюиты обычно по времени звучания непродолжительны, то и балет, созданный на их основе, будет представлять собой одноактный номерной действенный балет.

**Примеры:** балет «Прекрасная Елена» на музыку одноименной оперетты Ж. Оффенбаха, бм. Дж.Кренко; балет «Синяя борода» на музыку одноименной оперетты Ж. Оффенбаха, бм. М. Фокин; балет «Поручик Киже» на музыку С. Прокофьева к одноименному кинофильму, бм. А. Лапури; балет «Гамлет» на музыку Д. Шостаковича к одноименному кинофильму, бм. М. Мнацаканян.

4. Если ПЭ1 и ПЭ2 – программная инструментальная сюита, то в зависимости от того, какая программа – последовательно-сюжетная или образно-эмоциональная, при идентичном балетном сценарии соответственно получается одноактный номерной действенный балет и балет-сюита.

Однако на практике оказывается, что абсолютно идентичное воплощение программы встречается довольно редко. Обычно, взяв за основу программу данного произведения, балетмейстер может трактовать ее более свободно.

Свобода интерпретации программы простирается настолько, что сюита с последовательно-сюжетной программой может в результате интерпретации этой же программы в обобщенно-философском или образно-эмоциональном плане, получить воплощение как балет-сюита. Данное программное произведение может получить имманентно-хореографическую интерпретацию, практически превращаясь в балет-дивертисмент. Наконец, на данное программное произведение может быть создана иная программа.

Все указанные модификации программы при балетном воплощении сюиты в равной мере могут относиться к программным произведениям других жанров.

Приведем несколько примеров: программа симфонической картины А.Спендиарова «Три пальмы» (программа последовательно-сюжетная) при постановке этого произведения М.Фокиным получила иную последовательно-

сюжетную сценарную интерпретацию. «Приглашение к танцу» К.М. Вебера. Здесь программа обобщенная, образно-эмоциональная. В балете М. Фокина «Видение розы» эта музыка получила воплощение как одноактный одночастный балет со сценарием, сочетающим в себе два типа – образно-эмоциональный и имманентно-хореографический.

5. Наиболее интересны, на наш взгляд, те модификации, которые происходят с непрограммными произведениями. Последние могут получать и последовательно-сюжетную, и образно-эмоциональную, и обобщенно-философскую интерпретацию.

**Пример:** балет «Маргарита и Арман» на сюжет «Дамы с камелиями» А. Дюма-сына создан на музыку Сонаты b-moll Ф. Листа, бм. Ф. Аштон; балет «Сон» по мотивам одноименного стихотворения М. Лермонтова, создан на музыку «Вальса-Фантазии» М. Глинки; балет «Эрос», сценарий по сказке Светлова «Ангел Фьедоле» на музыку I, II, III частей Серенады для струнных П. Чайковского.

Теперь рассмотрим балеты типа «Косвенный эквивалент музыкальной партитуры 2» (КЭ2). Как уже отмечалось, балеты этого типа обычно по форме и жанру представляют собой либо многоактный номерной балет, либо одноактный балет. Сценарий таких балетов может создаваться по двум основным принципам.

#### **Принцип I.**

В основу балетов-мозаик типа 1 и 2, составленных из одночастных произведений и номеров или частей циклического произведения, или только из номеров и частей различных циклических произведений, может быть положен сценарий, основанный на программе одного из циклических произведений. В результате на основе одного и того же сценария могут создаваться музыкальные партитуры самого различного состава.

В качестве примера можно привести балеты, сценарии которых созданы по мотивам драмы Г. Ибсена «Пер Гюнт», основным музыкальным стержнем балетов является сюита Эд. Грига, созданная на основе музыки к драме.

1. «Сольвейг» – балет-сюита в трех действиях и пяти картинах с прологом и эпилогом на музыку Эд. Грига (муз. ред. Б. Асафьева, сц. Б. Романова, Головина), бм. П. Петров. 1922 г., Петроград.

2. «Пер Гюнт» – балет в трех действиях и десяти картинах на музыку Эд. Грига к драме Г. Ибсена и других произведений, сц. и бм. В. Орликовский, 1963 г., труппа «Фестивал балле» в Монте Карло.



3. «Ледяная дева» – балет в трех действиях и пяти картинах с прологом и эпилогом на музыку Эд. Грига (другая муз. редакция Б. Асафьева), сц. и бм. Ф. Лопухов, 1927 г., Ленинград.

4. «Пер-Гюнт» – балет в трех действиях на музыку Эд. Грига в редакции Н. Трегубова и Я. Воцака, сц. Н. Трегубова, бм. Н. Трегубов, 1956 г., Вильнюс.

5. «Песня Сольвейг» – балет в трех действиях на музыку Эд. Грига, сц. Ф. и Е. Хомицер, бм. Е. Вегилев, 1939 г., Харьков.

В данном случае при доминанте сюиты «Пер-Гюнт» во всех перечисленных вариантах балетной интерпретации был использован принцип Мозаики I типа. Однако можно привести и примеры, когда при доминанте одного цикла, добавленные номера взяты не только из произведений автора цикла, но и других композиторов.

Приведем варианты балетов, созданных по мотивам сюжета комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». В основе музыкальной партитуры – музыка Ф. Мендельсона к комедии, к которой присовокупляются другие произведения.

1. «Сон в летнюю ночь» – музыка Ф. Мендельсона к комедии У. Шекспира, а также две «Песни без слов» и ряд фрагментов, дописанных А. Минкусом, бм. М. Петипа, 1876, Петербург (Мозаика II).

2. «Сон в летнюю ночь» – на музыку Ф. Мендельсона к комедии У. Шекспира, а также Вальс-Фантазия М. Глинки, «Полет бабочек» на музыку Ф. Шопена (произведение не указано) и две балетные вариации Кадлеца и Кабеллы, бм. М. Фокин, 1906 г., Петербург (Мозаика II).

3. «Сон в летнюю ночь» – балет в трех действиях на музыку увертюры Ф. Мендельсона «Сон в летнюю ночь» и музыку к пьесе, а также увертюра «Сказка прекрасной Мелузины», музыка к «Аталии» Расина и «Первой Вальпургиевой ночи» Гете, музыка из оперетты «Возвращение с глубины», IX симфония для струнных инструментов, бм. Дж. Баланчин, 1962 г., Нью-Йорк сити балле (Мозаика I).

Данные примеры интересны не только как мозаики, но и с точки зрения интерпретации сценария и выбора формы и жанра балета. Так, первый пример – одноактный балет, номерной, действенный, с очень свободной интерпретацией сюжета У. Шекспира. Второй балет создан М. Фокиным специально для учеников Петербургского хореографического училища. Несмотря на название, представляет собой балет-дивертисмент. На каждый номер поставлена классическая вариация. В третьем случае – многоактный действенный балет.

## **Принцип II.**

Балеты-мозаики типа I и II могут создаваться:

а) на основе произвольно выбранного сюжета:

**Пример:** балет «Эвника и Петроний» (по роману «Камо грядеши» Г. Сенкевича), на сборную музыку из произведений Шопена, бм. А. Горский;

б) в жанре дивертисмента (то есть на основе хореографически-имманентного сценария):

**Пример.** «Карнавал» – балет-дивертисмент на музыку К. Сен-Санса, А. Глазунова, А. Рубинштейна, Л. Делиба, И. Брамса, Р. Дриго, А. Симона и др., бм. А. Горский, Москва.

в) в жанре балета-сюиты на основе образно-эмоционального сценария:

**Пример:** «Bal Poudré» на музыку сонат М. Клементи и других композиторов.

г) следует назвать ещё одну разновидность балета-сюиты, когда она создается на основе произведений одного композитора, и именно этот выбор обуславливает программу балета. Таковы балеты «Листиана», «Шопениана», «Шубертиана», «Моцартиана».

На основании данного раздела можно сделать следующие выводы:

Балеты на небалетную музыку по принципу применения музыкального материала можно разделить на четыре основных типа согласно общей типологической классификации: а) Прямой эквивалент (ПЭ1) – использование музыкального произведения полностью без изменений в качестве единственной основы спектакля; б) Прямой эквивалент (ПЭ2) – использование музыкального произведения с некоторыми изменениями в пределах и на основании этого произведения; в) Косвенный эквивалент (КЭ1) – вычленение одной части или номера из циклического произведения. По такому типу могут быть созданы одночастный балет или хореографическая миниатюра; г) Косвенный эквивалент (КЭ2) – компиляция любого типа. По такому типу могут быть созданы действенный номерной или балет-дивертисмент.

Принцип выбора того или иного произведения в качестве единственной музыкальной основы спектакля и принцип компоновки партитуры из нескольких произведений позволяет сделать вывод, что во всех случаях балетмейстеры стремятся создать эквивалент, прямой или косвенный, тем формам и жанрам музыкальной партитуры балета, которые бытуют в балетном театре на данном этапе. Музыкальные партитуры балетов на небалетную музыку в XVIII-XIX веке

создавались как эквивалент с господствующим в этот период типом музыкальной партитуры многоактного или одноактного номерного действенного балета. Соответственно в XX веке, в связи с расширением системы типов балетного спектакля, формы применения небалетной музыки значительно расширились.

Одновременно в XX веке расширилась и система типов балетного сценария и типов балетной хореографии, что обусловило множественность вариантов интерпретации одного произведения.

Сущность балетов на небалетную музыку определяется в контексте одного из самых существенных процессов, протекающих в художественной, а именно процессе дифференциации и интеграции музыкальных жанров. В этом контексте балеты на небалетную музыку с середины XVIII до середины XIX века выражали двоякую тенденцию. Во-первых, в силу дифференциации жанров самого музыкального театра балет, дотоле развивавшийся в одном русле с оперой, выкристаллизовываясь в «бессловесный» жанр музыкального театра, на первых порах использовал оперную аранжированную музыку с целью хотя бы опосредованно конкретизировать образы и ситуации. С другой стороны, сам факт, что балетмейстеры всегда использовали оперную музыку с оркестрованными вокальными партиями, говорит о том, что еще тогда в балете создались предпосылки превращения его в метафорический театр и в силу этого зародился процесс сближения балетной музыки с симфонической.

Балеты на небалетную музыку в XX веке, напротив, выражают тенденцию интеграции музыкальных жанров.

По принципу дифференциации жанров на театральные и концертные, балеты на небалетную музыку можно разделить на создающие звукозрительный синтез, базируясь на небалетной, но предназначенной для зрительно-слухового восприятия музыке, и создающие звукозрительный синтез на основе музыки, предназначенной только для слухового восприятия. К числу первых можно отнести балеты, созданные на основе театральных музыкальных жанров. Балеты, созданные на основе оперы, исполняющейся без изменения, можно считать одним из вариантов режиссерской интерпретации оперы. В постановках, которые осуществляются на основе сюиты из музыкальных номеров оперы, оперетты, драматического спектакля, кинофильма (т.е. музыки эта уже изначально предназначенной для зрительно-слухового восприятия, и каждый номер или фрагмент закреплен за определенной ситуацией данного сценического действия), сценарий создается по аналогии со сценарием данной

оперы, оперетты, драмы, кинофильма. По существу, балетмейстер здесь также предлагает свой вариант сценической интерпретации данной музыки, иначе говоря, пластической хореографической интерпретации ситуаций, которые в других сценических искусствах передаются посредством словесно-сценического действия.

Балеты, созданные на основе предназначенной для слухового восприятия концертной музыки, являются звукозрительными синтетическими художественными структурами и являются субъективной интерпретацией музыкального произведения балетмейстером языком своего искусства, что в большой мере обусловлено спецификой музыкального восприятия балетмейстера, его способностью вообще воспринимать музыку в хореографических образах. Это обстоятельство и предопределяет создание множества вариантов интерпретации одного и того же произведения. При этом мера субъективности и разнообразия трактовки в аспекте сценария возрастает обратно пропорционально степени программности в музыкальном произведении, а степень субъективности и разнообразия трактовки в аспекте хореографии – прямо пропорциональна отдаленности времени создания данного музыкального произведения.

Теперь о значении балетов на небалетную музыку.

Так как постановки на симфоническую музыку предшествовали появлению собственно балетов-симфоний, то именно в таких балетах формировались и совершенствовались новые формы синтеза музыки и хореографии. Балеты на небалетную музыку способствовали эволюции хореографии, развитию хореографического симфонизма, формированию новых типов балетного спектакля.

В результате опытов балетной интерпретации опер и концертной музыки сформировались новые музыкальные жанры, являющиеся полноценными детищами интеграции. Таковы жанры: опера-балет, образовавшийся в результате синтеза двух жанров музыкального театра; хореографическая симфония, как результат синтеза концертного жанра и балета, как жанра музыкального театра и, наконец, вокально-хореографической симфонии, которая отражает интеграцию одновременно и жанров музыкального театра, и концертного жанра.

Мы неоднократно упоминали о балетах, созданных компилятивным способом. Балет такого типа всегда подразумевает наличие музыканта, который аранжировал и скомпоновал партитуру. Однако в наши дни участие музыканта в создании балетной партитуры такого типа не ограничивается этим. С тех пор как балет завоевал популярность, к созданию балетов «по мотивам» произведения или произведений одного или нескольких композиторов стали обращаться талантливые

композиторы, которые не ограничивались аранжировкой, а вносили свою индивидуальную интерпретацию произведения или произведений, что привело к возникновению балетов-транскрипций или балетов-парафраз. Таковы балеты «Кармен-сюита» Ж. Бизе – Р. Щедрина; «Аполлон-Мусагет» (по мотивам произведений Люлли), «Пульчинелла» (по мотивам произведений Перголези), «Поцелуй феи» (по мотивам произведений П. Чайковского) И. Стравинского; «Пламя Парижа» (по мотивам произведений композиторов эпохи Первой французской революции), «Весенняя сказка» (по мотивам произведений П. Чайковского) Б. Асафьева и т.д. Кратким анализом одного примера балета-парафраза мы завершаем этот раздел.

Понятие или термин «театральная музыка» подразумевает авторскую музыку, т.е. музыку, сочиненную композитором для постановки конкретной драмы. Место ее в структуре постановки и ее функциональное значение в драматургии сценического воплощения данной драмы определяется режиссером-постановщиком. Эта авторская музыка, получая определение, к примеру, «Музыка А.И. Хачатуряна к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад», закрепляется за данной драмой, однако сама драма не закрепляется за данной музыкой. «Маскарад», как и любая другая драма, инсценируясь в различные периоды, на разных сценах и многими режиссерами, может иметь и имеет бесконечное количество вариантов музыкального компонента, начиная с авторского, но созданного другим композитором и кончая просто подбором музыки любого жанра, в соответствии с режиссерским замыслом инсценировки.

С другой стороны, театральная музыка более, чем любой другой вид или жанр музыки профессиональной, обнаруживает тенденцию мигрировать в иную сферу. Прежде всего в сферу так называемого «третьего пласта» (термин В.Д. Конен)<sup>228</sup> и в качестве музыкальных заставок, сопровождения рекламы или анонсов на телевидении, и в сферу, получившую в Армении название «рабис» (вид городской музыки). Последнее случилось с «Вальсом» из музыки к драме «Маскарад» А. Хачатуряна. В качестве примера можно привести исполняемую Арамом Асатрянном песню «К 100-летию Арама Хачатуряна», которая является теперь музыкальным оформлением процесса торговли в самых многолюдных точках этой сферы деятельности. Созданная и исполненная в 2003 г., она значительно

---

<sup>228</sup> **Конен В.**, Третий пласт, ж. «Советская музыка». Москва, изд. «Советский композитор», 1990, № 4, с. 75-83.

определила санкционированные государством мероприятия в связи с юбилеем великого композитора.

Театральная музыка мигрирует также в сферу профессиональной сценической музыки: а) концертной (Сюита на основе музыки к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад» и б) в сферу музыкального театра. Речь идет о балете «Маскарад», созданном Э. Оганесяном, преимущественно на основе музыки Хачатуряна к драме Лермонтова.

«Какая цепь ужасных предприятий», – говорит баронесса Штраль . Приведенная цитата дает ключ к раскрытию принципа композиционного построения драмы. Даже при поверхностном прочтении драмы «Маскарад» можно выявить лейтмотив – это предмет и слово обозначающее этот предмет – «браслет». Вся пьеса содержит 56 выходов, из которых в 26-и выходах действие стимулируется «браслетом» и вращается вокруг него. При этом начиная с эпизода, где Нина теряет браслет на маскараде (I д., сц. 2, вых. 4), до эпизода, где Арбенин видит, как князь Звездич возвращает Нине браслет (III д., сц. 1, вых. 1) 24 выхода образуют практически непрерывную цепь (Нина теряет браслет – баронесса Штраль находит браслет – баронесса Штраль дарит браслет князю Звездичу – князь Звездич показывает браслет Арбенину – Арбенину браслет кажется знакомым – Арбенин замечает, что у Нины нет браслета на руке и т.д.). 24-х звеньевая цепь не так уж часто встречается в драматической литературе. Описанное явление сближает построение огромного раздела драмы «Маскарад» с типом «кумулятивной сказки», который подробно разбирает В.Я. Пропп в «Поэтике фольклора»<sup>229</sup>. «Основной художественный прием этих сказок, – пишет Пропп – состоит в каком-либо многократном повторе одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким способом цепь не прерывается...».<sup>230</sup> В английской терминологии такие сказки называются *simulative stories*, что связано с латинским словом *simulare* – накапливать, нагромождать, а также усиливать. В немецкой терминологии *Kettenmärchen* – «цепная сказка» (примеры: «Репка», «Лисичка со скалочкой», «Дом который построил Джек», «Капля мёда» Ов. Туманяна).

Лейттема драмы Лермонтова «браслет» получила в музыке Хачатуряна к «Маскараду» эквивалентный музыкальный лейтмотив, который так и называется музыковедами – «лейтмотив браслета». «Лейтмотив браслета», играя ведущую роль

<sup>229</sup> Пропп В., Собрание трудов. Поэтика «фольклора», Москва, изд. «Лабиринт», 1998.

<sup>230</sup> Там же, с. 253-255.

в музыкальном компоненте драмы «Маскарад», не имеет такой роли в балете «Маскарад», созданном Э. Оганесяном. Его место занимает «Вальс», и не только, и не столько потому, что он стал столь популярен.

В воплощениях драмы Лермонтова на драматической сцене музыкальный компонент не остается неизменным. Однако неизменным остаются ремарки о музыкальных фрагментах, отмеченные самим автором пьесы. Таких ремарок в литературном первоисточнике мы находим всего три:

**I акт. Сцена II. Выход четвертый.** Диалог Арбенина и Шприха. Арбенин намекает Шприху в саркастическом стиле, что последний распространяет сплетни.

Арбенин: Говорят, у Вас жена красotka.

Шприх: Ну-с, что ж?

Арбенин (переменив тон): А ездит к вам тот смуглый в усах! (Насвистывает и уходит).

Шприх (один): Чтоб у тебя засохла глотка... Смеешься надо мной... так будешь сам в рогах.

**III акт. Сцена I (Бал). Выход второй.** Монолог Арбенина сопровождается ремаркой. «Слышны звуки музыки».

**III акт. Сцена I (Бал). Выход третий.** Центром данного фрагмента является исполнение Ниной романса .

Вернемся ко второй из приведенных ремарк. В сцене «Бала» ремарка «Слышны звуки музыки» вставлена в один из ключевых монологов Арбенина. Из слов Нины в сцене после бала (Действ. III, Сцена II, Вых.1), мы узнаем о жанре и характере музыки, звучащей на балу:

«Нина: Как новый вальс хорош! В каком-то упоеньи  
Кружилась я быстрее – и чудное стремленье  
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,  
И сердце сжалось; не то, чтобы печаль,  
Не то, чтоб радость...»

Поскольку в сцене бала есть лишь одна ремарка о музыке (не считая большого эпизода, связанного с «Романсом»), можно предположить, что именно «Вальс» сопровождает монолог Арбенина, в котором он принимает решение отравить Нину. Представляется, что характер вальса подсказан Хачатуряну содержанием монолога Арбенина, а сочетание вальса с монологом (при озвучивании) создает ощущение трагичности. Небезынтересно привести также фрагмент «Бала» из ранней редакции «Маскарада». Один из гостей садится за рояль и начинает играть вальс. На фоне звуков вальса князь Звездич танцует с Ниной и возвращает ей браслет. Эту сцену наблюдает Арбенин. Далее сразу следует монолог Арбенина, в котором он

принимает решение отравить Нину (этот монолог полностью аналогичен монологу из окончательного варианта «Маскарада»).

Так сам Лермонтов подсказывает, что именно вальс, и развивающееся на фоне его звучания действие, является центральным, роковым, переломным в структуре драмы, поскольку внутри его замыкается кумулятивная цепь, связанная с «браслетом» и начинается развязка.

Создание балетной партитуры «Маскарада» можно представить, как задачу, в которой первоначально дано: драма Лермонтова и музыка Хачатуряна к этой драме. Причем, номера закреплены за определенными сценическими ситуациями, но не отражают последовательно всю сюжетную линию.

Требуется: вскрыть потенциальные возможности данной музыки, как с точки зрения ее смыслового подтекста, так и с точки зрения сугубо музыкальных способов разработки и развития и то и другое до конца, т.е. до полной музыкальной интерпретации всей пьесы – как ее внешнего событийного слоя, так и внутреннего смыслового. Метод разработки обусловлен: а) интерпретацией конфликта драмы, а в связи с этим и образов; в) продиктованными музыкой Хачатуряна условиями музыкальной разработки, с) творческим почерком композитора (в данном случае Эд. Оганесяна), поставившего цель создать балетную партитуру.

Итак. Проанализировав музыкальную и сценическую драматургию балета, мы пришли к выводу, что интерпретация конфликта драмы, данная Эд.Оганесяном, совпадает с той, которая изложена литературоведом Ю.Манном в «Лермонтовской энциклопедии»<sup>231</sup> и в статье «Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова»<sup>232</sup>. (Нужно ли оговаривать, что это совпадение интерпретаций произошло в силу адекватности восприятия драмы Лермонтова и композитором, и литературоведом, а не в силу знакомства композитора с вышеназванной статьей?). Кратко концепция данная Манном сводится к следующему:

Главными опорными образами лермонтовской драмы являются «игра», «бал» и «маскарад» (тема карточной игры и маскарада была очень популярна в литературе XIX века, достаточно напомнить «Пиковую даму» А.Пушкина, «Игроки» Н.Гоголя, «Игрок» Ф.Достоевского), которые имеют в драме Лермонтова два смысловых слоя. Первый лежит на поверхности и заключен в параллелизме образов «игра-жизнь».

---

<sup>231</sup> См. **Манн Ю.**, Мотивы. Мотивы игры // Лермонтовская энциклопедия, гл. ред. В.А. Мануйлов. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1981, с. 305-306.

<sup>232</sup> **Манн Ю.**, Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова, Известия АН СССР, серия литературы и языка, т. 36. Москва, 1977, № 1, с. 27-38.



«Жизнь как игра, жизнь как бал, жизнь как маскарад».<sup>233</sup> Однако под первичным слоем скрыт более важный. «Игра в «Маскараде», - пишет Манн – представляет и особый тип социального поведения, предполагающий разрыв установленных связей, естественных и человеческих («все презирать: закон людей, закон природы»). Такое понимание игры предельно выражено в самохарактеристике Арбенина, который в ответ на реплику оскорбленного Звездича: «Да в Вас нет ничего святого! Вы человек или демон?» - говорит: «Я? – игрок». Игровой план, таким образом, не остается в «Маскараде» на уровне однородной театральной метафоры, но обнаруживает в себе различные, вступающие в конфликт виды игры».<sup>234</sup> С одной стороны, это маскарад, «как образ светской конвенциональности, санкционированный этикетом выход из колеи правил».<sup>235</sup> В условиях маскарада высший свет позволяет, надев на лицо маску проявлять искренние чувства. Арбенин говорит: «И если маскою черты утаены, то маску чувств снимают смело», в то время, как незакрытое лицо повседневного общения является притворной маской, прикрывающей искренние чувства» .

«Игре-маскараду противопоставлена карточная игра..., с ее отступлением от условности, правил, таинственной неизвестностью, непредсказуемостью, азартом захватывающей борьбы с роком. В этом смысле карточная игра – антипод игры-маскарада, причем на взаимодействии обоих видов игры основано все движение конфликта драмы...»<sup>236</sup>. Арбенин – игрок, вступивший по законам хорошо изученной им игры (карточной игры) в игру общества. И в силу несоответствия условий игры общества и игры Арбенина, последний, прошедший трудный путь отчуждения и пытающийся наладить взаимоотношения с людьми и жизнью через любовь к Нине, терпит крах. «В финале – пишет Манн – реализована некая замкнутость судьбы персонажа, который преступил через принятые нормы и законы жизни, переступил дважды и за это должен расплатиться»<sup>237</sup>.

Такая интерпретация конфликта драмы, который Манн определяет как постро-мантический<sup>238</sup>, находит претворение в балете. Здесь необходимо отметить, что и музыка к драме «Маскарад» представляет собой стилизацию в духе романтизма. Хачатурян воспользовался жанровым и интонационным фондом XIX века. Мазурка, вальс, галоп, романс, ноктюрн – жанры современные Лермонтову и наиболее часто

<sup>233</sup> Манн Ю., Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова.

<sup>234</sup> См. Манн Ю., Мотивы. Мотивы игры, с. 305-306.

<sup>235</sup> См. Манн Ю., Мотивы. Мотивы игры, с. 305-306.

<sup>236</sup> См.там же, с. 306.

<sup>237</sup> Манн Ю., Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова, с. 37.

<sup>238</sup> См.там же, с. 32.

претворимые композиторами романтиками. Интонационный анализ позволяет выделить и методические обороты, характерные для этой эпохи. Не случайно включено в музыку к драме «Маскарад» и средневековое песнопение «Dies irae» («День гнева»), музыкальный образ, ставший символом возмездия (возмездия за содеянные грехи) в музыке XIX-XX века. Известно, что «Dies irae» применялся Хачатуряном и во «Второй симфонии», и в балете «Спартак», но в случае «Маскарада» существенно то, что традиция применения «Dies irae» идет от эпохи романтизма (напомним «Фантастическую симфонию» Г. Берлиоза, «Манфред» П. Чайковского, «Пляску смерти» Ф. Листа). Партитура, созданная Оганесяном, сохраняет принцип хачатуряновской стилизации под романтизм и развивает его. Это обстоятельство плюс лежащий в основе постромантический конфликт, дает право, как представляется, определить балет в целом как «неоромантический».

Из всех фрагментов хачатуряновской музыки, включенных в партитуру, Оганесян избирает «Вальс» из драмы «Маскарад», как исходную точку, из которой вытекает все построение музыкальной композиции и музыкальной драматургии балета. «Вальс» становится лейтсмыслом, лейтжанром, лейтритмом, лейттемой. Из формы-структуры «Вальс», как будет показано ниже, Оганесян вывел и форму-структуру всего балета. Остальные музыкальные фрагменты сопределяются по отношению к «Вальсу». Он же является носителем нескольких смысловых функций.

«Вальс» - как символ маскарада, в смысле – вся жизнь светского общества – это маскарад – царство внешнего блеска, лицемерия и лжи. В этом смысловом аспекте «Вальс» в балете дополняют несколько номеров и фрагментов – «Галоп» и «Мазурка» из музыки к драме «Маскарад» и «Вальс» из музыки к драме «Лермонтов». Вся эта группа, объединенная и по жанровому признаку (вальс, мазурка, галоп – бальные танцы XIX века) связана с характеристикой высшего света и его представителей – баронессы Штраль, Шприха, князя Звездича. Противопоставляются ей в балете музыкальная группа «Романс» и «Ноктюрн», интерпретируемые как «иллюзии Арбенина о счастье с Ниной», т.е. сфера, куда по мнению героя не может проникнуть ложь. Здесь небезынтересно обратить внимание на то обстоятельство, что Нина, как самостоятельный характер в балете не фигурирует (как, собственно говоря, по нашему мнению, и в драме Лермонтова). Мы видим Нину в мечтах и размышлениях Арбенина, рядом с ним, но вне Арбенина Нина не имеет самостоятельной характеристики. В качестве дополнительного аргумента можно указать на сцены, где Нина появляется без Арбенина – скажем «Утро в Петербурге» и «Салон баронессы Штраль» (II акт). Присутствие Нины здесь

никак не влияет на характер музыки, связанной с образом высшего света. И это не случайность. Вспомним реплику из «Маскарада» - «Что ныне женщина? Создание без воли, игрушка для страстей и прихотей других!» Да, Нина оказывается игрушкой, или точнее, игральной картой и в игре высшего света, и в руках Арбенина, картой, на которую он поставил и проиграл.

Вторая смысловая функция «Вальса» противостоит первой.

«Вальс» дополняет фрагмент из музыки к драме «Лермонтов», который получил в балете значение «сомнения, подозрения, страдания Арбенина». Музыка эта подобрана Оганесяном очень точно и по единству настроения, и по музыкальному «интонационному» сходству (щемящие, скорбные, секундовые интонации кажутся производными из темы вальса).

Третья смысловая функция «Вальса» - маскарад как игра, как символ одного из видов игры, лежащих в основе конфликта. В этом случае антитезой вальса становится фрагмент, построенный на темах сонаты-монолог для виолончели – solo – «картежная игра». Мы видим это противопоставление наглядно № 4 - № 6 – сцена «Маскарад», где господствует вальс, № 7 – «Воспоминания Арбенина» о том, как он обесчестил Незнакомца. Причем эта сцена не только и не столько характеристика Незнакомца, сколько экспозиция образа Арбенина как игрока, демонстрация приемов арбенинской игры (не только игры в карты, но и игры, которую Арбенин ведет с жизнью). Эту мысль подтверждает то обстоятельство, что в эпизоде, где Арбенин обнаруживает пропажу браслета и обвиняет Нину в измене, т.е. «в нечистой игре», звучит этот же, указанный выше музыкальный фрагмент. Почему же Оганесян в качестве музыкального образа карточной игры избрал тему из сонаты-монолог? Потому, что она, во-первых, противостоит вальсу и по фактуре, и тональной неустойчивостью, и, во-вторых, что очень важно, начальная тема этого фрагмента обнаруживает сходство с темой вальса, данной как бы в искаженном виде, а другая экспонирующая здесь тема сходна с «Dies irae». Обе темы, как уже упоминалось, связаны и с образом Незнакомца – полуреальным-полусимволическим. Он то как тень сопутствует Арбенину, то противостоит ему, но в этом случае уже символизирует рок, судьбу и связывается с лейттемами обобщающих образы «мести» и «смерти», о которых речь пойдет ниже.

Наконец, «Вальс» несет крупную обобщающую смысловую функцию – Жизнь как игра, как бал, как маскарад». Противостоит ему в этом случае «Dies irae». «Вальс» - жизнь – игра и «Dies irae», возмездие, смерть, являются главными движущими силами, направляющими музыкальную драматургию балета. «Вальс» -

центробежная сила, от которой отталкивается музыкальное развитие; «Dies irae» - центростремительная, к которой оно стягивается. «Вальс» - жизнь диктует – стремительность, блеск, легкость. «Dies irae» – затормаживает, диктует оstinатный ритм, мрачный колорит. Развитие идет по линии притяжения вальса к «Dies irae». «Dies irae» – это хорал – и первый отпечаток его на «Вальсе» мы слышим в сцене №6, где к оркестровому проведению вальса присоединяется хор. Далее процесс модуляции из «Вальса» в «Dies irae» происходит следующим образом. Большая сцена «Утро в Петербурге» (II акт) открывается игровым, задорным «Галопом» - это веселье толпы, жизнь, не более. Такой же легкостью, игривостью, блеском отмечен и последующий «Вальс». (Сцена «Салон баронессы Штраль»). Лишь позже раскрывается второе значение этого второго «Вальса» (вальс из драмы «Лермонтов») и «Галопа». Модификация, «Галопа», кстати, тоже вполне в духе эпохи романтизма. Галоп как жанр, обретает, по меткому замечанию Асафьева, особое значение. «Формула галопа, – пишет он – находит многоликое и красочно-выразительное, доходящее порой до зловещего мефистофельского сарказма претворение в могучем творчестве Листа»<sup>239</sup>. Оганесян также применяет этот прием романтической школы. В сцене «Клевета» ритм галопа и вычленение из него мотива, обретают зловещую, мефистофельскую окраску. Здесь впервые проявляется принцип оstinато (остинато – многократное повторение в музыкальном произведении какого-либо мелодического или ритмического оборота), диктуемый «Dies irae». Самой темы хорала пока нет, но она уже, как видим, дает знать о себе. Заметим, что принцип оstinато играет очень большую роль в творчестве Э. Оганесяна. В частности, в «Вечном идоле» оstinатный ритм создает, как пишет Г. Тигранов «ощущение замкнутого круга, предопределенности, подавляющей власти... ритуалов, обычаев, приобретающих силу непреложных законов»<sup>240</sup>.

Фразу эту можно вполне применить и к соответствующим эпизодам в «Маскараде». Оstinато из «Салона Штраль» переносится в «Игорный дом», где Арбенин обвиняет Звездича в шулерстве. Эта сцена как-будто напоминает сцену с Незнакомцем (кстати, в хореографии эта параллель проводится), но подтекст ее иной. Там еще был выход из положения для Арбенина, теперь круг замкнулся и выхода нет. С начала III акта принцип оstinато возобновляется. На сей раз Оганесян вводит бесконечно повторяющуюся ритмическую фигуру полонеза, под влиянием которой происходит жанровая модуляция обоих «Вальсов» в зловещий

<sup>239</sup> **Асафьев Б.**, Избранные труды, т. 2. Москва, изд. Академии наук СССР, 1954, с. 179.

<sup>240</sup> **Тигранов Г.**, Балеты Эдгара Оганесяна, Ереван, 1981, с. 26

полонез и, таким образом, вальс максимально сближается с «Dies irae», которое и появляется в сцене бала и сопровождает всю сцену смерти Нины, после чего ритм полонеза возобновляется («Прощание света с Ниной»). Единственный светлый эпизод в этом контексте – «Романс» Нины, включающий вокализацию, что можно понимать буквально – единственный человеческий голос. Итак, вслед за «вальсом-жизнью» и «игрой-балом-маскарадом» наступает возмездие и смерть – таков смысл последовательности «Вальс» - «Dies irae». Именно теперь мы понимаем, что тезис этот был дан уже во вступлении к балету. Ведь открывающие его «удары» оркестра, есть ни что иное как трансформированный аккомпанемент вальса. А вслед за ним мы слышим сразу «Dies irae». Предпоследняя сцена балета – сцена сумасшествия Арбенина (перед его глазами витает тень Нины), возвращает постепенно в сферу вальса. Это – повторение «Ноктюрна», который чередуется с мотивами из «Вальса» (кстати, здесь впервые становится явным сходство мелодических оборотов этих двух номеров). Наконец, в конце возобновляется «Вальс» в своем первоначальном виде. Здесь как нельзя кстати можно повторить слова Манна о том, что в финале драмы «Маскарад» реализована некоторая замкнутость судьбы Арбенина<sup>241</sup>. В этом смысле символична вся форма структура балета – это огромное рондо, буквально в переводе с итальянского означающего круг.

**Интерпретации «небалетных» музыкальных жанров и форм армянскими хореографами в период от 60-х г.г. XX века до наших дней.** Период конца 50-х - начала 60-х г.г. совпал с активным противостоянием драмбалету. «В середине XX века, – пишет Вера Михайловна Красовская, – началась новая полоса истории советского балета. Постепенно на практике сложилась эстетическая программа хореографов-симфонистов. Этому предшествовал кризис хореодрамы. Для отечественного и мирового балета хореодрама сыграла значительную роль. Роль имела положительные и отрицательные свойства.

Положительное содержали уроки, извлеченные из опыта высокой литературы, – а здесь была основа сценарной драматургии хореодрамы. В идеале хореодрама требовала достоверного жизнеподобия, естественности происходящего на сцене. Отсюда проистекал интерес к четко проведенному конфликту, к логически развитому действию, к подробно мотивированным характерам. Поставленные задачи влияли на отбор художественных средств. Больше всего годилась пантомима с её преобладанием изобразительного начала над выразительным. И в годы расцвета хореодрамы пантомима приобрела гибкость, подвижность, научилась объяснять

---

<sup>241</sup> **Манн Ю.**, Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова, с. 37.

события и характеры, свободно распоряжаться сменой общих и крупных планов. Она воспитала своего актера, красноречиво объяснявшегося на языке пластических поз, движений, жестов.

Отрицательное состояло в недооценке музыкальной драматургии и танца как выразителя внутреннего содержания музыки.

Действительность, перенесенная на сцену в ее подобию, вступала в противоречие с образностью танцевального симфонизма. Хореодрама отказала танцу в обобщенности, многозначности, метафоричности. Она пренебрегла возможностями танцевальных структурных форм, постепенно сузила обязанности танца в своих спектаклях»<sup>242</sup>.

Большинство армянских хореографов создавших хореографические композиции и балеты на основе «небалетных» музыкальных жанров принадлежит к числу советских балетмейстеров – новаторов, которые приняли непосредственное участие в этом противостоянии, что проявилось в предпочтении одноактных балетов многоактным, в тенденции интерпретировать не только одноактные и многоактные балеты как «симфонии»; в стремлении воплощать языком хореографии философские концепции; в склонности к созданию психологически неоднозначных и аллегорических образов, обобщенных, а не конкретных ситуаций, в выстраивании хореографической партитуры по типу музыкальной партитуры.

Значительные перемены с начала 60-х годов происходили также в системе хореографического языка советского балета. Безусловно, далеко не последнюю роль в этом сыграло то обстоятельство, что приоткрылся «железный занавес», и балетмейстеры, и композиторы, а следом за ними и зрители, увидели многообразные направления западноевропейского профессионального танца. Они смело внедряли достижения западной хореографии в свои балеты, что зачастую вызывало недовольство и неприятие их творчества.

Естественно, что творчество этих хореографов должно рассматриваться в контексте тенденций, определяющих специфику художественной культуры в целом и в частности, балетного театра 60-х-90-х годов.

По принципу прямого эквивалента поставлены следующие балеты: 1. На музыку симфонической картины «Три пальмы» Александра Спендиарова Евгений Чанга поставил одноименный балет; 2. На основе «Героической баллады» Арно Бабаджаняна поставлены три балета с тем же названием: а) Евгением Чангой; б)

---

<sup>242</sup> См. **Красовская В.**, В середине века (1950-60-е годы) // Советский балетный театр, Москва, изд. «Искусство», 1976, с. 218-219.

Ашотом Асатуряном; в) Норайром Меграбяном. 3) «Негритянский квартал» – на основе «Рапсодии в стиле блюз» Джорджа Гершвина - Евгением Чангой; Ашотом Асатуряном поставлены также балеты: 4) «Дивертисмент» на музыку Концерта для гобоя с оркестром Б.Марчелло, обработанного И.-С.Бахом для клавесина; 5) «Симфония Света» на музыку Симфонии для камерного оркестра с литаврами Эдварда Мирзояна; 6) Опера- балет «Неистовые толпы» – на основе оперы Авета Тертеряна «Огненное кольцо» (совместно с режиссером Тиграном Левоняном); 7) «Симфонические танцы» на основе одноименного произведения Сергея Рахманинова; 8) Балет «Вечность» на основе Концерта для скрипки и оркестра Арама Хачатуряна поставлен Максимом Мартиросяном; 9) Балет «Юношеская симфония» на основе Симфонии С – dur Жоржа Бизе поставлена Норайром Меграбяном; 10) Балет «Артавазд и Клеопатра» поставлен на основе Симфонии № 3 Авета Тертеряна Рудольфом Харатяном; 11) На музыку «Молитва Св. Григория» Алана Ованеса созданы две хореографические композиции: «Видение Св. Григория» - Рудольфом Харатяном и «Последнее письмо Аршила Горки матери» Арсеном Меграбяном.

К числу хореографических композиций, созданных на основе инструментальной миниатюры, или на основе номера или части какого-либо циклического произведения, относятся: хореографическая миниатюра, созданная Н.Меграбяном на основе Финала Симфонии G-moll В.А.Моцарта, хореографическая композиция на основе первой части Симфонии №9 Д. Шостаковича поставленная М. Мартиросяном, балет «Тема с вариациями» на музыку Финала Третьей оркестровой сюиты П.И. Чайковского поставленный А. Асатуряном в 1983 г.

По типу **Мозаики1** поставлены балеты и хореографические композиции: «Времена года» на основе одноименного произведения А. Вивальди М. Мартиросяном и Р. Харатяном, «Stabat Mater» на музыку одноименного произведения Перголези (в 2000 г., Вашингтон, 2010 г. Ереван) – также Р. Харатяном. Р. Харатяном поставлены также балеты: «Страсти Баха», «Вартананк» на музыку Эд. Оганесяна (смонтированные фрагменты Симфонии №3), М. Мартиросяном балеты «Штраусиана» (основана на компоновке ряда произведений И. Штрауса), «День рождения Барби» (на сборную музыку Ж. Оффенбаха),

По типу **Мозаики2** поставлены балеты и хореографические композиции: класс-концерты в постановке М. Мартиросяна, «Средневековые картины» Р. Пипоян (на

музыку А. Тертеряна, Комитаса, средневековых шараканов), «Аршил Горки» А. Меграбяна (на музыку Концерта № 7 А. Ованеса, песни «Абрикосовое дерево», «Чаконны» Баха-Бузонни), «Два солнца» Р. Харатяна.

Начнем непосредственно с анализа балетов в основе которых положена имманентно-хореографическая программа.

**Балет «Тема с вариациями» на музыку Финала Третьей оркестровой сюиты П.И. Чайковского в постановке Ашота Асатурияна.**

Балет поставлен Асатурияном в 1983 году на сцене Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова. Та же постановка перенесена им на сцену Челябинского театра оперы и балета в 1984 году и на сцену Харьковского театра оперы и балеты им. Лысенко в 1990 году.

Сохранилась не только видеозапись балета, но также отдельные листы и целая тетрадь, где изложены аннотация к балету, несколько примечаний к принципу постановки балета, а также полностью записана самим балетмейстером хореографическая партитура балета, что, конечно, значительно, облегчает задачу выявления и анализа специфики его композиции и особенностей хореографического языка.

В своей аннотации Асатуриян отмечает: «Третья сюита написана Чайковским в 1884 г. Она является одним из самых известных оркестровых произведений. Балет «Тема с вариациями» поставлен на музыку финала этого произведения. Замысел и хореография балета продиктованы самой музыкой. Это – балет дивертисмент, балет концерт, в котором прекрасная музыка композитора находит свое воплощение в пластической форме. Финал сюиты – «Тема с вариациями» делится как бы на две части, каждая из которых состоит из 6-ти вариаций. И каждой из них соответствует хореографическая вариация, подчиняющаяся ритмической и структурной канве произведения. Непрерывность и подчеркнутая направленность, плавный переход от одной темы к другой, присущие музыке великого Чайковского, ведут к апофеозу балета – Торжественному полонезу. Балет поставлен в неоклассическом жанре, основоположником которого является американский балетмейстер Джордж Баланчин. Им созданы такие шедевры неоклассического балета, как «Симфония до мажор» Бизе, «Концерт Барокко» Баха, «Струнная серенада» и «Тема с вариациями» Чайковского. Баланчин первым открыл партитуру, сочинив полифонический танец. Его поэтика исходит только из музыки, во славу музыки. И



самое главное в его опусах – это гимн танцу в его чистом кристальном виде. Балет посвящается памяти великого маэстро»<sup>243</sup>.

Приведем также несколько примечаний, сделанных Асатуряном в тетради с записью хореографической партитуры балета. «В балете «Тема с вариациями» главное – поток танца. Это балет в балете. Форму диктует музыка. В каждой вариации варьируется какая-то хореографическая тема. Балет строится по законам анализа музыки»<sup>244</sup>.

Финал Третьей оркестровой сюиты П.И.Чайковского имеет вариационную форму по типу – Тема + 12 вариаций. Последняя вариация – «Торжественный полонез». Однако Асатурян в своей хореографической интерпретации не трактует понятие «вариация» в том смысле, в каком его принято понимать в теории строения музыкальных форм. Сказанное означает, что совокупность хореографических элементов, данных в Теме, затем не получает вариационного развития в последующих частях. Но совокупность хореографических элементов, заданных в начале каждой вариации, разрабатывается на протяжении всей данной вариации. Таким образом, Асатурян трактует понятие «вариация» в том ключе, которое принято в балете. «Вариация (франц. variation, от лат. variation - изменение), небольшой танец для одного или нескольких танцовщиков, обычно усложненный и композиционно развернутый. Вариации обычно часть pas de deux, pas de trois, grand pas, но возможны и как самостоятельные эпизоды»<sup>245</sup>. Вместе с тем, в своем опусе Асатурян значительно расширяет принципы балетной вариации. В балете принимают участие две ведущие пары (первая пара обозначается как «Тема», вторая пара – как «Вариации»), а также 4 корифейки, женский кордебалет – 16 танцовщиц. Только в последней вариации – «Торжественном полонезе», к женскому кордебалету присоединяется мужской (16 танцовщиков). В Таблице (см. Приложение № 15) указана последовательность частей балета «Тема с Вариациями». В первой колонке указана последовательность, данная Чайковским, во второй – последовательность, данная Асатуряном, в третьей – состав участников, в четвертой – тип части в соответствии с дефиницией, принятой в хореологии.

#### **Пояснения к Таблице «Тема с вариациями»**

Как можно заметить по I и II графе таблицы, Асатурян интерпретирует тему как первую вариацию, соответственно I-ая вариация по Чайковскому является II-ой

<sup>243</sup> Цит. по **Саргсян Н.**, Ашот Асатурян – хореограф последней трети XX века, с. 120.

<sup>244</sup> Там же.

<sup>245</sup> См. Вариации // Балет. Энциклопедия. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1981, с. 107.

вариацией по Асатуряну, II-ая – III-ей и т.д. Таким образом, у Чайковского Тема и 12 вариаций, а у Асатуряна 12 вариаций и Кода.

Хореографическая композиция балета «Тема с вариациями» состоит из двух больших Grand pas: I часть – Pas-de-quatre для двух пар в сопровождении женского кордебалета (от Темы до V вариации по Чайковскому); II часть – Pas-de-deux для двух пар в сопровождении четырех корифеек, женского кордебалета, в Коде – женского и мужского кордебалета.

Обычная последовательность в Grand pas – Entrée, Adagio, Вариации и Кода – нарушена и части чередуются в ином порядке.

Первая часть балета – Pas-de-quatre – построена на мелкой, но достаточно сложной технике. Поддержки вводятся лишь изредка. Превалируют обводки за одну руку (I квартет, обводка – танцовщицы в позе attitude effacé) и вращения балерины с поддержкой двумя руками за талию (III квартет). Таким образом, на каждого из солистов I и II пары ложится достаточно сложная нагрузка сольного виртуозного танца.

Во второй части балета – по типу Pas-de-deux, включающей два Adagio и одно двойное Adagio значительное место отведено сложным поддержкам, а вариации построены на больших прыжках (у танцовщиков-солистов) и больших позах (у балерин).

Одной из особенностей хореографических композиций основной является, с нашей точки зрения, визуализация полифонических приемов, среди которых наиболее часто применяются двойной контрапункт, отражение 2-х, 3-х и 4-х голосного линейного развития, ленточное проведение<sup>246</sup> хореографического композиционного фрагмента, имитация<sup>247</sup> и сочетание проведения данной хореографической композиции одного участника с одновременным проведением другим солистом той же композиции зеркально. Названные полифонические приемы, которые в «Теме с вариациями» имеют исключительно имманентно-хореографическую функцию построения композиции, очень характерны и для других балетов, созданных Асатуряном, особенно тех, которые мы объединили в раздел под названием «Pro и contra»: «Орфей» и особенно «Симфонические танцы», однако в этих балетах они уже имеют функциональное, драматургическое значение.

---

<sup>246</sup> Ленточное проведение в хореографии – исполнение одной и той же композиции одновременно на разных параллельных линиях – у Асатуряна по горизонтальным диагоналям.

<sup>247</sup> Имитация в музыке – повторение голосом мелодии, перед тем исполненной другим голосом. Соответственно, в хореографии – повторение танцовщиком pas или маленькой композиции, перед тем исполненной другим танцовщиком.

При этом следует подчеркнуть, что применение полифонических приемов в хореографии далеко не всегда у Асатуряна напрямую отражает наличие полифонических структур в музыке, как в «Теме с вариациями», так и в других сочинениях.

Другая особенность композиции в балете «Тема с вариациями» связана с полифоническим сочетанием ритмического рисунка танца, «ритмического» рисунка мелодии, что создает уже аудиовизуальную полифоничность. Стремление отразить движение «нота за нотой», в котором часто упрекают балетмейстеров, обратившихся к постановке небалетных произведений, абсолютно не может быть отнесено к творчеству Асатуряна.

Еще одна особенность – это применение коллажа из классических балетов. В V вариации (по Асатуряну) присутствуют маленькие коллажи из «Жизели»<sup>248</sup>. В IX вариации второй солистки можно отметить коллаж из Венгерской вариации Раймонды из одноименного балета А.Глазунова в постановке М.Петипа. В XI вариации музыка очень близка к Адажио Одетты и Зигфрида из «Лебединого озера». Здесь отчетливо прослеживается хореографический коллаж из названного адажио в постановке Л.Иванова. Однако самый главный коллаж изложен в Теме. Как уже отмечали - балет посвящается памяти Джордж Баланчина. Более того, у Баланчина есть также балет «Тема с Вариациями» на ту же музыку. При сличении постановки Баланчина с постановкой Асатуряна выявляется, что между их хореографическими текстами нет ничего общего, кроме Темы. Тема у Асатуряна фактически является эпиграфом – цитатой Баланчина, с небольшими изменениями.

Такие же коллажи можно отметить в постановке в балете «Вартананк» на музыку Эд. Оганесяна (смонтированные фрагменты Симфонии №3), в постановке Р. Харатяна. Хореограф ввел эпизоды из балета «Спартак» в постановке Е. Чанги. Коллажи в постановке балета «Коппелия» в авторской интерпретации М. Мартиросяна выполняют очень важную драматургическую функцию.

На основе такой же имманентно-хореографической программы поставлены балеты и хореографические композиции малой формы: «Юношеская симфония» на музыку Симфонии C-dur Ж. Бизе хореографом Н. Меграбяном. Ему же принадлежит постановка финала симфонии G-dur В.А. Моцарта. С некоторыми оговорками к этому типу можно причислить «Концерт для скрипки» на музыку Концерта для скрипки А. Хачатуряна, хотя каждой из частей предпослана программа в форме поэтических

---

<sup>248</sup> Что отметил сам Асатурян в тетради с записью хореографической партитуры балета. Цит. по **Саргсян Н.**, Ашот Асатурян – хореограф последней трети XX века, с. 127.

фрагментов из произведений Е. Чаренца, в целом они не меняют имманентно-хореографической программности самой постановки. Поставленные М. Мартиросяном балеты «Штраусиана» и «День рождения Барби» (на сборную музыку Ж. Оффенбаха), также имея легкий налет образно-эмоциональной программности, все же в своей основе остаются балетами с имманентно-хореографической программой. В целом же, учитывая, что М. Мартиросян создал множество постановок на основе небалетной музыки как малой и относительно небольшой формы, следует подчеркнуть, что большей части из них присуща хореографически-имманентная программа, как уже отмечали, с легким привнесением образно-эмоциональной программы. Многочисленность постановок такого типа в творчестве М. Мартиросяна обусловлена тем, что он, практически на протяжении всей своей творческой жизни, был художественным руководителем вначале Ереванского, а затем и Московского хореографических училищ. Это обстоятельство во многом обусловило специфику творческого почерка М. Мартиросяна. В первую очередь это касается фундаментального владения им как языком, так и формами-структурами, присущими классическому балету. При этом особенно следует выделить ту особенность, что Мартиросяну при его постановках, безусловно, приходилось учитывать степень владения техникой классического танца учащихся в диапазоне от младших до старших классов. Мастерство Мартиросяна, как хореографа состоит в первую очередь в умении не только создавать постановки, рассчитанные на определенную возрастную группу, при этом даже в номерах, созданных для учащихся младших и средних классов, не переходя границы их степени владения техникой, создавать разнообразные композиции. Вместе с тем, среди постановок хореографа немало таких композиций, которые объединяют исполнителей-участников всех классов. При этом ему удается создать очень органичную композицию, когда зритель уже перестает вычленять возрастные категории участников, а просто воспринимает целостную гармоничную и красивую постановку.

Другая особенность балетмейстера – это владение разными хореографическими системами, включающими классический характерный танец, армянский народно-сценический танец, современный классический танец с сочетанием свободной пластики, усложненных интерпретаций различных классических рас, сложные, так называемые «акробатические» поддержки, очень индивидуальная своеобразная интерпретация элементов национального

крестьянского фольклора, кавказских танцев в контексте и на базе классического танца и, наконец, введение иконических и символических знаков на уровне композиции и отдельного элемента (жестов, движений). В принципе, Мартиросяна можно считать первым из армянских балетмейстеров, которые ввели символические знаки в систему армянского национального балета.

Однако вернемся к нашей теме. Среди постановок, осуществленных Мартиросяном, в основе которых лежит имманентно-хореографическая программа, можно выделить два основных типа:

а. Опирающиеся на формы-структуры, типичные для классического балета:  
а) Дивертисмент-сюита; б) Grand pas; в) Класс-концерт.

б. Отражающие форму-структуру, типичную для «небалетной» классической музыки, т.е. сонатно-симфонического цикла и отдельные формы: а) вариационную; б) большую трехчастную; в) рондо; г) сонатную.

Все перечисленные выше формы-структуры нашли свое преломление и в творчестве других армянских хореографов. Здесь как раз к месту охарактеризовать, как интерпретации названных выше форм-структур преломляются в постановках армянских хореографов.

Формы-структуры, присущие классическому балету.

**Дивертисмент-сюита** характерна для очень многих постановок, созданных на музыку различных жанров. То есть, ансамблевое сочетание отдельных номеров, сцепленных по типу «конгломератового» либо «ансамблевого» сочетания. Можно отметить, что такой тип получил наибольшее выражение в ансамблях народных танцев и дивертисментах, основанных на принципах построения характерного танца (либо его интерпретации сочетания элементов характерного и классического танца).

**Grand pas.** Мы уже подробно проанализировали принцип преломления Grand pas и его составной части – Pas-de-deux, при анализе балета «Тема с вариациями» в постановке А. Асатуряна. Ниже мы представим еще один своеобразный тип преломления формы-структуры Grand pas и Pas-de-deux в творчестве Р. Харатяна.

**Класс-концерт.** Класс-концерт, конечно, очень специфическая форма характерная как-раз для классического балета. Класс-концерт, как правило, строится на основе художественной интерпретации обычного классического и характерного (или народно-сценического, как мы могли видеть в концерте Ансамбля танца им. И. Моисеева) экзерсиса, с типичной последовательностью основных разделов экзерсиса у станка, и на середине зала – Adagio и Allegro. В класс-концерт могут включаться также элементы класса поддержки.

Как ни странно, именно в пределах класс-концерта очень ярко проявляется тип мотивной разработки в хореографии, по образцу мотивной разработки в сфере музыкальной композиции. Обусловлена хореографическая мотивная разработка самой структурой экзерсиса в балете. Поскольку экзерсис построен на чередовании фрагментов, в основе каждого из которых доминирует один тип классического pas – battement fondu, с его разновидностями, plié с его разновидностями, rond-de-jambe и т.д. до комбинации прыжков и вращений, то в каждом данном фрагменте происходит мотивная разработка данного элемента. По этому типу построены класс-концерты, поставленные М. Мартиросяном.

Как уже отмечали выше, форма-структура вариаций, рондо, большой трехчастной формы может воспроизводиться в форме-структуре хореографической постановки без проблем. Так, для примера, форма рондо в постановке Финала Симфонии № 40 G-dur В.А. Моцарта в постановке Н. Меграбяна, как и в «Юношеской симфонии», в постановке того же хореографа, очень точно отразились формы-структуры II, III и IV частей симфонического цикла. А вот с сонатной формой, также как с сонатной формой в I части Симфонии № 9 Д. Шостаковича в постановке М. Мартиросяна возникли, безусловно, проблемы, что непосредственно связано с невозможностью отражения в хореографии изменения соотношения тональностей в экспозиции и репризе.

Именно поэтому в обоих упомянутых постановках Н. Меграбяна и М. Мартиросяна, точно также, как в I части Концерта для скрипки А. Хачатуряна в постановке М. Мартиросяна, сонатная форма, не получила отражения.

В первых двух случаях получилась большая трехчастная форма с разработкой в средней части.

В третьем случае – в Концерте для скрипки – Мартиросян «пошел другим путем». В репризе он ввел другой хореографический текст, таким образом в некоторой степени превратив репризу в «разновидность» разработки.

Теперь же перейдем к балетам, созданным на основе обобщенно-идейной (философской) и последовательно-сюжетной программы. В процессе исследования нами был выявлен принцип преломления музыкальных форм, присущих классическому балету, как-то: дивертисмент – классический или характерный, формы Grand pas, Pas-de-deux и т.д. при хореографической интерпретации музыкальной партитуры (оригинальной и составленной по принципу Мозаики 1 и Мозаики 2), при том, что сама музыкальная партитура не содержит признаков сугубо

«балетных» музыкальных форм-структур. Применение формы-структуры балетного дивертисмента *Grand pas*, *Pas-de-deux* и т.д. может проследиваться как в явной форме (т.е. хореограф стремился к созданию хореографической именно такого типа), так и завуалировано. В таком случае речь может идти о двухслойной структуре типа сценария балета, как последовательно-сюжетного, так и образно-эмоционального и обобщенно-идейного. Таким образом, на первом уровне воспринимается какой-либо из трех вышеназванных типов, но в основе, на втором уровне выявляется музыкально-хореографическая форма или одна из форм, присущих классическому балету. При этом сами части формы *Grand pas* или *Pas-de-deux*, являясь, по существу, многочастностью циклической формы, могут предстать как в своей обычной последовательности (*Entre*, *Adagio*, *Вариации*, *Кода*), так и меняться местами, т.е. *Вариации* появляются раньше *Adagio*, *Кода* может предшествовать *вариации* и т.д.

Когда Рудольф Харатян в 1979 г. сформировал труппу «Балет армянского телевидения», уже могли заметить основные особенности «почерка» хореографа Харатяна: лаконичность, концептуальность, использование знаков - иконических и символических - жестов, движений, композиций. Здесь мы рассматриваем два балета поставленных Харатяном в разные годы – «*Stabat Mater*» на музыку одноименного произведения Перголези (Вашингтон, 2000; Ереван, 2010) и «*Страсти Баха*» (Вашингтон, 2002; Ереван, 2010).

«*Stabat mater dolorosa*» («Стояла мать скорбящая») – средневековая секвенция из 20-ти трехстрочных строф Богородице, переживающей распятие сына. «*Stabat Mater*» предназначалась празднику «Семи скорбей Богородицы».

В последних главах Евангелия от Иоанна изложен эпизод, связанный со скорбью трёх Марий – Марии Богородицы, Марии Магдалины, Марии Клеопова, присутствующих при распятии Христа, снятии с креста<sup>249</sup>. В балете задействованы всего семь исполнительниц, три из которых соответствуют названным выше Мариям.

Как отмечает сам Харатян в анонсе в программке, в балете использованы выразительные средства, источником которых являются армянские средневековые миниатюры и также другие символы. Использование символического жеста, символического движения, символической позы и композиции, а также символического предмета – в данном случае красного полотна (об этом позже), вплетенных в контекст или сочетающихся с движениями классического танца,

---

<sup>249</sup> См. Евангелие от Иоанна, 19, 25.

служат не только красоте пластики, но и заставляют задуматься о смысловом содержании, которое эта пластика несет.

Еще в 1982 г. Харатьяном был поставлен балет «Ипостаси» на музыку Моцарта (компоновка нескольких произведений композитора), в котором была также обобщенно передана жизнь и размышления самого Моцарта. И вот сейчас «Страсти Баха» – хореографический образ Баха на музыку Баха. Если в балете «Ипостаси» все же можно было отметить некоторые биографические детали жизни Моцарта (в частности, появление Черного человека, как известно заказавшего «Реквием» Моцарту и как бы прервавшего его земной путь и т.д.), то в балете «Страсти Баха» на биографию Баха нет и намёка. Это исключительно духовный мир музыки Баха, в каких-то фрагментах – полифонические принципы композиции, переданные визуально. Здесь также можно отметить множество иконических и символических знаков – жестов, движений, композиций, а также знак-предмет.

Красное полотно, как бы объединяет два балета. В «Stabat Mater» это полотно безусловно символизирует «гроб Господен». Такими, но каменными полотнами, в такой драпировке покрытые базилики можно увидеть в Италии. Такое же красного цвета, но несколько иное, длинное, широкое полотно, как действенный участник, проходит через весь балет «Страсти Баха». Однако здесь уже возможны разные интерпретации. Символизирует ли красное полотно «страсти» Баха или это дорога, линия судьбы Баха?

Балет «Stabat Mater» является по типу Мозаикой 1, где скомпанованы 10 частей произведения Перголези. В постановке чередуются ансамблевые (рассчитанные на семь участниц, на три участницы) и сольные эпизоды. И хотя каждый из эпизодов имеет программу – соло Богоматери, Марии Магдалины, Марии – матери Иоанна, в основе форма-структура балета является дивертисментом или *Pas de sept* (по типу *Pas de six* в «Спящей красавице») и включает групповые *adagio*, трио и вариации, в которых сочетается классический танец, свободная пластика и множество элементов, движений и композиций – иконических и символических.

Балет «Bach's passions» («Страсти Баха») рассчитан на четырех солистов и десять девушек, из которых две – солистки. В качестве второго слоя рассчитывается *Grand-pas*, в котором можно отметить два дуэта *Adagio*, несколько ансамблевых сцен, включающих от 4-х до 8 участников, вариации и Коду. При этом обычное чередование *Adagio*, ансамблевые сцены, вариации и Кода не следует друг за другом, перемещены.



Также можно отметить балет «Лоркиана» на музыку неизвестного композитора, поставленный хореографом Марком Мнацаканяном. Эта постановка, созданная по мотивам произведений Гарсиа Лорки, имеет последовательно-сюжетную программу. Соледад, жених которой скончался, через некоторое время встречается Тореадора. Однако любые попытки вернуться к любви и радости жизни и принять поклонение Тореадора, пресекаются появлением тени умершего жениха Соледад, который, в конечном итоге, забирает ее к себе в потусторонний мир. Это трагическое повествование протекает то на фоне, то в контексте дивертисмента, решенного языком, стилизованным в стиле характерного танца испанских танцевальных хореографических мотивов.

Кратко охарактеризуем несколько хореографических композиций, на небалетную музыку, поставленных в последние годы нашими молодыми балетмейстерами.

Балет о живописце, скульпторе, музыканте, писателе, поэте, балерине... Таких балетов – полнометражных, одноактных, хореографических миниатюр, создано немало, по крайней мере на протяжении XX и начале XXI веков. Вспомним хотя бы балеты «Паганини» Фокина, Ролана Пети – «Моя Павлова», «Клавиго» (о Бомарше), Мориса Бежара – «Нежинский – клоун Божий», Бориса Эйфмана – «Роден», «Чайковский: тайна жизни и смерти», «Красная Жизель» (о выдающейся русской балерине Ольге Спесивцевой). И наши армянские балетмейстеры создали немало опер, посвященных великим художникам. Среди них и балет «Антуни», иносказательно повествующий о жизни Комитаса, и балет американского балетмейстера Анны Джанбазян «Комитас. Журавль бездомный», «Симфонические танцы» Ашота Асатуряна о С. Рахманинове, балеты Рудольфа Харатяна «Моцарт», «Бах», «Видение Григора Лусаворича», «Молитва Нарекаци» и его последний балет «Два солнца», где фигурируют и Нарекаци, и Торос Рослин, и Аршил Горки. Наши молодые балетмейстеры тоже не отстают – балет «Знайте, что жив я еще» о Петросе Дуряне, поставленный Ара Асатуряном, «La vita nova» о Данте Алигьери в постановке Римы Пипоян. Эти большие и малые хореографические оперы иногда обобщенно-философское рассуждение, иногда образ, чаще всего они опираются на конкретные факты биографии данного художника, музыканта, поэта, балерины... «Греховные страсти» - балет, поставленный Римой Пипоян о Елизавете Таракановой (2015) – одной из самых загадочных фигур в истории Российской империи 18-го века - в период царствования Екатерины II. Как известно, Тараканова выдавала себя за дочь российской царицы Елизаветы и претендовала на трон.

Осталось так и неизвестным, действовала ли она по собственной инициативе или была марионеткой, управляемой группой заговорщиков, желающих скинуть с трона Екатерину II. Княжне Таракановой посвящены множество исторических исследований, произведения художественной литературы, фильмы. Фигура Таракановой трактуется очень неоднозначно. Как отметила постановщик балета Рима Пипоян, она давно мечтала создать балет на музыку Л. Бетховена (балет состоит из четырех частей и, соответственно, четырех адажио, – вторых частей II, V, VII и III симфоний Бетховена), но не могла найти подходящей темы. Сюжет о княжне Таракановой ей представился как нельзя более подходящим.

Хореографический почерк Рима Пипоян можно охарактеризовать как своеобразную интерпретацию танца «модерн» с некоторыми элементами классического танца. Пипоян часто использует символические знаки, движения, композиции. В балете четыре действующих лица – княжна Тараканова, граф Алексей Орлов, следователь Александр Голицын и Священник. Есть еще один маленький образ – граф Орлов в начале спектакля встречает Монашку, в которой, как ему кажется, он узнает княжну Тараканову. Дальнейшее действие – это воспоминания Орлова о том, как по приказу Екатерины II он соблазнил Елизавету Тараканову, доставил в Россию, а затем, вместе со следователем и священником подверг тяжелейшим жестоким допросам и пыткам, пытаясь выведать ее мотив притензии на русский престол. Однако граф безумно влюбился в княжну. В балете постоянно присутствует еще один очень важный образ – царицы Екатерины II, однако он передан символически – в форме огромной царской короны, которая нависает над сценой и иногда опускается вниз, безусловно напоминая величественный, пышный облик императрицы.

В целом создан многогранный, впечатляющий образ княжны Таракановой так, как он был задуман Р. Пипоян. Княжна – женщина сильная, независимая, умная, и в то же время хрупкая, наивная, личность «живущей мечтами», которая бросает вызов Российской Империи и борется за свое право и честь.

Два камерных хореографических спектакля - «Девушка и Смерть» в постановке Ара Асатуряна и «La vita nova» в постановке Рима Пипоян. Спектакли хотя и созданы разными хореографами, родственны по нескольким параметрам, что обусловлено следующей предысторией.

В июне 2013 года в рамках Южнокавказского международного фестиваля современных танцев, организованного в Тбилиси, Рима Пипоян показала хореографический опус «La vita nova», созданный по мотивам одноименного

произведения Данте Алигьери на музыку Филиппа Гласса. Спектакль Рима Пипоян привлек внимание деятелей современного танца России, Швейцарии, Японии и других стран. Были отмечены оригинальность хореографического языка. Р. Пипоян, не имеющего аналогов в сфере танца «модерн». В процессе обсуждения высказывалась мысль, что это обусловлено привлечением элементов различных школ восточных единоборств, которыми занималась сама хореограф.

В 2014 г. Р. Пипоян решила представить свой спектакль на суд ереванского зрителя, однако 30-и минутный спектакль определенно не мог стать поводом для организации полноценного представления. Конечно, можно было присовокупить другие работы и самой Р. Пипоян. Однако возникла другая идея. В пару к постановке Рима был создан по продолжительности почти такой же опус Ара Асатуряна «Девушка и смерть» по мотивам одноименной поэмы М. Горького на музыку Людовико Ейнауда.

Два хореографических спектакля имеют сходство по нескольким параметрам. Во-первых, это камерные произведения, практически равные по длительности, во-вторых, в обоих задействованы по три персонажа – две танцовщицы и один танцовщик. Но, самое главное, их роднит тема – герои обоих спектаклей балансируют на грани жизни и смерти. В остальном – в аспекте интерпретации этой темы, хореографического языка и образов действующих лиц, они совершенно различны.

Поэма М. Горького «Девушка и смерть» неоднократно привлекала внимание различных хореографов. На ее основе создан целый ряд балетов. Своеобразна и интерпретация А. Асатуряна. Начало и финал спектакля почти идентичны. В глубине сцены возле левой кулисы на тахте спит Девушка, а сидящий рядом Юноша наигрывает на гитаре (а возможно, гипотетически, и поет). На переднем плане ближе к правой кулисе танцует Смерть. Также обрамление наводит на мысль, что это песня или баллада Юноши-барда, повествующая об истории Девушки и Смерти. Да и весь спектакль воспринимается как хореографическая песня. Поэму Горького Асатурян трактует неоднозначно. Это не только история поединка Девушки со Смертью. Достаточно существенную роль в спектакле играют взаимоотношения Юноши и Смерти. Юноша предстает и как бард, и как Возлюбленный, и как защитник Девушки, вступающий, в свою очередь, в единоборство со Смертью. Также неординарно интерпретирован и образ Смерти. В какой-то момент забываешь, что это безликая и безразличная Смерть, но другая Девушка, которая также мечтает о любви, пытается

занять место возлюбленной Юноши. Безудержная и пугающая пляска Смерти в начале спектакля развивается по линии агрессивных нападков на девушку, единоборства с ней, затем превращаясь в попытку соблазнения Юноши, борьбы с обоими и, наконец, завершается компромиссом.

*Что ж, – сказала Смерть –  
пусть будет чудо!  
Разрешаю я тебе – живи!  
Только я с тобою рядом буду  
Вечно буду около Любви! (М. Горький)*

Мы не случайно называем постановку А. Асатуряна хореографическим спектаклем, а не балетом. Здесь фактически отсутствуют элементы классического танца. Можно отметить много элементов танца модерн в сочетании с обиходной пантомимикой. Асатурян практически не использует символы, танцевальная канва очень поэтична и, вместе с тем, достаточно четко передает сюжетную линию. Скорее всего, спектакль создан в жанре хореографической поэмы.

Нельзя причислить к жанру балета также и постановку Римы Пипоян. Как уже отмечали, она создана по мотивам «La vita nova» («Новая жизнь») Данте Алигьери. В отличие от Асатуряна, Р. Пипоян очень плотно насыщает свою постановку символическими жестами, движениями и композициями. Символика проявляется и в цвете костюмов и наличии такого аксессуара как белое длинное полотно.

Как отмечено в программке, спектакль начинается с рождения Данте и заканчивается первыми строками поэмы «Божественная комедия»:

*Земную часть пути пройдя до половины,  
Я очутился в сумрачном лесу...*

Именно из длинного белого полотна, вначале опутывающего героя как кокон, начинает постепенно распутываться герой. Постепенное превращение кокона в длинный шлейф, спадающий с Данте, символизирует его рождение. В конце же Амор на этом же шлейфе утягивает Данте в тот самый «сумрачный лес», где в дальнейшем (что уже за кадром спектакля) начинается путь от ада в рай к Беатриче.

Это обрамление спектакля. Основное же его содержание – это встреча с Беатриче, после чего Данте входит в «новую жизнь», свидание с ней и утрата возлюбленной. При этом Беатриче символизирует каждую новую ступень действия, появляясь в нарядах разных цветов. Красный цвет платья Беатриче в начале обозначает страсть, далее – синий – чистота, возвышенность отношений, черный – утрату, белый в конце – кристальную непорочность образа Беатриче.

Помимо символики жестов, движений и композиции, хореография спектакля включает множество элементов отчасти из танца модерн, сложные поддержки и элементы из разных систем восточных единоборств.

Как у Асатуряна, так и у Пипоян можно отметить практически непрерывную кантилену движений, музыка полностью протанцовывается, действие развивается динамично, втягивает зрителя, заставляет напряженно следить за происходящим на сцене и вдумываться.

Впервые к образу Аршила Горки Арсен Меграбян обратился в номере «Последнее письмо Аршила Горки» – дуэт-диалог Аршила Горки и его матери. Однако замысел стал разрастаться, постепенно сформировались сценарий и хореография цельного одноактного балета, повествующего об одном из самых выдающихся живописцев Америки, да и не только Америки – Аршиле Горки. Сценарий балета полностью опирается на письма самого Аршила Горки, где можно прочесть не только его высокопрофессиональные рассуждения, анализ и выкладки об искусстве живописи, но и очень горькие страницы о его тяжелой судьбе. Премьера балета состоялась в 2015 г. на сцене театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова.

Безусловно, сама биография Аршила Горки (Востаник Манук Адоян) необычайно трагична. Здесь и болезнь в детстве, повлекшая потерю голоса, и продолжительное ее лечение, и побег в связи с геноцидом и депортацией армян в Турции, и утрата глубоко любимой матери, и нелегкий путь к вершинам искусства в Америке, а затем страшная болезнь (рак), операции, авария, где художник потерял руку, уход жены и вот, финал – самоубийство.

Отметим несколько особенностей балета. В первую очередь – это, конечно, специфика хореографического языка. Балет практически полностью решен языком танца «модерн» в его лучших традициях в сочетании с современным классическим танцем. Как известно, классический танец «эксцентричен», направлен во вне, а модерн – концентричен – это сведенные плечи, движения «вовнутрь», как нельзя лучше показывающие состояние, направленное в себя, концентрирующие на своем «я» и передающие широкую палитру глубоких переживаний. Хореография Меграбяна включает также иногда просто бытовые жесты и движения, а также их пластическую интерпретацию. Вместе с тем, они созвучны полотнам и Аршила Горки, его стилю как живописца, отталкиваются от него, продолжают и сливаются с ним (как бы вытекают из него). Сценография и костюмы выполнены Отто Бубеничком. Здесь нет больших задников и роскошного оформления. На сцене

можно увидеть деревянный фасад дома на заднем плане, который рушится в момент геноцида и смерти матери (прямая метафора), далее большой экран (справа), на который проецируются и картины Горки, и сцены геноцида. Далее известная картина Горки «Портрет матери». Наконец, диван и стул. Костюмы очень просты – это наша повседневная одежда, и в сцене геноцида – длинные прямые платья на женщинах и белая туника, в которую облачена мать. Чуть иной стиль привносит фрагмент, где девушка вначале в виде тени, а затем, как бы обретая плоть, одетая в армянский национальный костюм, исполняет созданный в стиле народно-сценической хореографии танец «Абрикосовое дерево». Это красочное вкрапление не противоречит общему стилю хореографии, а является просто ярким эпизодом воспоминаний Горки о своем детстве, когда он часами сидел на берегу реки в своей родной деревне у абрикосового дерева и мечтал, мечтал... Этот фрагмент исполнен на музыку песни Комитаса, остальная музыка в балете – это 7-ой концерт Алана Ованеса и «Чаконя» Баха-Буззони. Причем именно «Чаконя» начинается вторая трагическая часть балета и ее окончанием заканчивается балет.

В последней части этой главы мы обратимся еще к одному типу хореографической интерпретации музыкальных жанров, но на сей раз жанр изначально является балетом. Речь идет о тех постановках армянских хореографов, которые изначально были поставлены другими хореографами. Такой пересмотр и хореографии, и сценария, уже получившего одно или более сценических интерпретаций, отличается от балетов на небалетную музыку только тем, что дается новая интерпретация. Такой тип очень распространен и является одним из основных направлений, характеризующих современный балет. Ниже мы в качестве примера анализируем две интерпретации классических балетных партитур, осуществленных Ашотом Асатуряном и Максимом Мартиросяном.

**Балет «Щелкунчик» в постановке Ашота Асатуряна.** Загадку партитуры балета «Щелкунчик» пытались разгадать многие. И музыковеды, и балетоведы, и, естественно, хореографы. На сегодняшний день «Щелкунчик» уже имеет массу хореографических интерпретаций, как языком классического танца, так и «осовремененных».

Сразу заметим, что при постановке Асатурян не вносил никаких изменений в музыкальную партитуру, не включал другие произведения Чайковского, не изымал номеров и не переставлял их. Хореографическое прочтение «Щелкунчика» типологически попадает в одну группу с постановками Василия Вайнонена, Юрия Григоровича, а в чем-то сходно и с той и с другой. Наряду с этим можно отметить и

сходство в ряде фрагментов с интерпретацией Фёдора Лопухова, хотя Асатурян не мог видеть этой постановки, разве что читал о ней, либо слышал в годы учёбы от своего наставника.

Однако при просмотре видеозаписи (премьерный спектакль в Харьковском театре оперы и балета им. Лысенко, 1992 г.) два фрагмента балета вызывают самую непосредственную ассоциацию со вторым актом балета «Жизель». И эти два фрагмента являются, по существу, загадкой балета Чайковского. Это эпизод «вырастания ёлки» во второй картине первого акта и Adagio Маши и Щелкунчика из второго акта.

Так авторы книги «Балетмейстер Вайнонен» К. Армашевская и Н. Вайнонен пишут об эпизоде «вырастания елки»: «Некоторые исследователи, в частности Ю.Слонимский, полагают, что музыку этого эпизода следует понимать как выражение духовного роста главной героини балета, её взросления и внутреннего преобразования, когда душа ребенка раскрывается навстречу новому, неведомому чувству. Вайнонену же представляется, что здесь величие и мощь музыкальной темы несут в себе в то же время и печать мрачных, недобрых сил. Они нарастают, накапливаются, преследуют беззащитную девочку, достигая в её воображении гиперболических размеров. Маша поражена прекрасным зрелищем волшебства, но её восхищение сменяется ужасом перед мышинной ордой, заполняющей сцену. Эта картина особенно трудна для сценического воплощения. Именно здесь сказывается явственное противоречие музыкального симфонизма Чайковского и сюжетной игрушечности действия»<sup>250</sup>.

А вот как интерпретирует музыку «Щелкунчика» известный исследователь творчества Чайковского Арнольд Альшванг: «...Музыка выходит за пределы сказочного сюжета. Точнее, музыкальное содержание первой и второй картин неизмеримо глубже их фабулы и приближается к образам «Пиковой дамы», отчасти предвосхищая драматургические элементы Шестой симфонии. Да и третья картина «Гора лакомств», представляющая собой сплошной балетный дивертисмент, овеяна духом тихой печали, несмотря на отдельные бурные эпизоды»<sup>251</sup>. Альшванг называет также музыку ночной сцены центральной по содержанию сценой балета<sup>252</sup>. И, наконец, Борис Асафьев в своих «Симфонических этюдах» пишет о

---

<sup>250</sup> См. *Армашевская К., Вайнонен Н.*, Балетмейстер Вайнонен. Москва, изд. «Искусство», 1971, с. 118-119.

<sup>251</sup> См. *Альшванг А.*, П.И.Чайковский, с. 568.

<sup>252</sup> См. там же, с. 569.

«Щелкунчике», что «в первой половине он насыщен жуткими зарницами гофмановской мистики»<sup>253</sup>.

Попробуем раскрыть концепцию, которую положил в основу своей интерпретации Асатурян. Во-первых, следует отметить несколько особенностей самой сказки Т.А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король», а именно:

Дроссельмейер является родным дядей Щелкунчика и последнего называли «юным Дроссельмейером».

Звездочет предсказал, что юный Дроссельмейер отменно будет вести себя в своем новом звании и, несмотря на все свое безобразие, сделается принцем и королем. Но его уродство исчезнет лишь в том случае, если семиголовый сын Мышильды, ставший мышинным королем, падет от руки Щелкунчика и если, несмотря на его уродливую наружность, юного Дроссельмейера полюбит прекрасная дама.

Дроссельмейер был кровно заинтересован в том, чтобы Щелкунчик вновь стал красавцем.

Следующим шагом, раскрывающим концепцию и произведения Гофмана, и Асатуряна, является выявление мифологических корней «Щелкунчика и Мышиного короля». В основе «Щелкунчика и Мышиного короля» лежат, как минимум, два, если не больше, мифологических прототипа. Один из них – «Амур и Психея». Как известно, именно этот мотив лег в основу «Аленького цветочка», где девушка полюбила чудовище, и оно превратилось в прекрасного принца (а был он чудовищем, потому что его заколдовала злая колдунья). В «Аленьком цветочке» представлена инициация двух героев. Принц, превращенный в чудовище, должен пройти свою инициацию, а девушка – свою, дабы воссоединиться. С аналогичными типами инициации мы встречаемся в сказке «Снежная королева», где Кай заколдован Снежной королевой и Герда, пройдя множество испытаний, спасает его. Помогает названным парам Волшебный помощник. Каждый из героев сказки – и Маша, и Щелкунчик, проходят свой обряд инициации. Маша, полюбив Щелкунчика в его деревянной уродливой ипостаси и помогая ему победить в битве с Мышиным королем, Щелкунчик же, победив Мышиного короля и заслужив любовь Маши. По Проппу Дроссельмейер является «волшебным помощником»<sup>254</sup>, который помогает скорее Щелкунчику, чем Маше, преодолеть препятствия. Что такая концепция имеет право на существование и, более того, что она как раз и лежит в основе интерпретации балета Асатуряном, доказывают несколько фрагментов постановки.

---

<sup>253</sup> См. **Асафьев Б.**, Симфонические этюды. Ленинград, изд. «Музыка», 1970, с. 224.

<sup>254</sup> См. **Пропп В.**, Исторические корни волшебной сказки. Москва, изд. «Лабиринт», 2002, с. 152-161.



В первой сцене (по партитуре «Украшение елки»), в постановках В. Вайнонена и Ю. Григоровича гости идут справлять Рождество в дом, где проживают Маша и Фриц с родителями. У Асатуряна этот же фрагмент построен следующим образом: вначале на темном фоне в кольце света за прозрачным занавесом освещается Маша, погруженная в грезы. В следующем эпизоде Маша исчезает (т.е. гаснет освещение) и по авансцене слева направо проходит Дроссельмейер – франтоватый, вычурно раскланивающийся перед публикой (залом), а затем внезапно, как будто что-то вспомнив, уносится обратно. Вновь в кругу света появляется мечтающая Маша и исчезает, и тут тихонько, на цыпочках вновь проходит Дроссельмейер, который под мышкой несет куклу Щелкунчика на праздник, после чего уже раскрывается второй занавес, – царит веселье, танцы у елки. Асатурян с самого начала экспонирует, и тем самым выделяет Машу, Дроссельмейера и маленькую куклу-уродца – Щелкунчика, как главных героев сказки.

То, что происходит в первой картине первого акта известно. Дроссельмейер вначале показывает прекрасных кукол – автоматов, которых нельзя трогать детям, а затем, как бы в качестве компенсации, дарит Маше Щелкунчика – куклу, к которой она тотчас же проникается любовью и состраданием. Итак, первый шаг к избавлению Щелкунчика от заколдованного отталкивающего облика сделан. Второй шаг – это борьба Мышиного короля и Щелкунчика, что уже происходит во сне Маши.

Попутно отметим, что «Щелкунчик», как и многие балеты XIX века содержит две части. Одну часть условно назовем «реальной», другую – «нереальной». В «Жизели» реальный и нереальный акты равны по длительности. В «Баядерке» реальная часть действия преобладает над нереальной (картина «Тени»). В «Сильфиде» нереальность с самого начала вторгается в реальность и продолжается в нереальном мире. «Щелкунчик» также содержит реальную и нереальную части, причем нереальная часть занимает большую часть балета. Однако это деление на «реальный» и «нереальный» мир, столь распространенное в балете XIX века, ещё ничего не говорит нам о том, почему же «нереальный мир» – «сон Маши» в постановке Асатуряна у нас вызывает ассоциацию именно со вторым актом «Жизели», а не с «Сильфидой» или «Баядеркой». Слегка коснемся второго акта «Жизели».

Итак, Альберт приходит на кладбище и попадает в мир виллис – мертвых невест, иначе говоря, в потусторонний мир<sup>255</sup>, где его спасает от смерти тень

---

<sup>255</sup> Здесь можно было бы провести аналогию и с Орфеем, отправившимся в царство теней за Эвридикой.

Жизели. Однако Жизель покидает его. Альберт теряет Жизель навеки, с сожалением, но духовно обогащенный, таким образом также пройдя инициацию. А Щелкунчика, заколдованную уродливую куклу, в «нереальном» мире – во сне, спасает Маша. Маша – это ипостась Жизели, которая помогает Щелкунчику победить Мышиного короля, возвращает ему прекрасный облик, но покидает его, оставив в нереальном прекрасном царстве.

Теперь продемонстрируем на конкретном анализе нескольких сцен из «Щелкунчика», какими средствами Асатурян выявляет «мотив Жизели». В начале второй картины Маша после того как целует и убаюкивает куклу – Щелкунчика, засыпает. Начинается «сон». Появляется Дроссельмейер, который, проделав некие магические действия, исчезает. Сейчас же появляется «грозный» Мышиный король, но и он быстро исчезает. Начинается волшебная сцена «Вырастание елки». Однако елка начинает расти не просто так и не по указке Дроссельмейера. Ростом елки повелевают Розовые девушки. С первой фразы справа и слева из кулис по двое выбегают Розовые девушки, которые в конечном итоге образует две диагонали, сходящиеся к Выросшей Елке. Костюмы девушек и венчики на их головах с точностью повторяют костюмы и венчики виллис, только розового цвета. Выход и дальнейшая композиция построения и перестроения Розовых девушек похожи не на сцены Теней из «Баядерки» и не на сцены из «Сильфиды», а именно на выходы, построения и перестроения виллис из «Жизели». Здесь мы опять видим прием «коллажа», который выявили в результате анализа «Темы с вариациями» и отчасти стилизацию. Розовые девушки посвящают и преображают Машу, которая становится подобной им, как и виллисы посвящают и принимают в свой мир новую, умершую до свадьбы девушку. Розовые девушки выстраиваются в одну диагональ (от правой задней кулисы к передней левой) и на музыкальной кульминации всей сцены «вырастания елки» по линии этой диагонали является Маше преображенный Щелкунчик, прекрасный принц. Так же на диагонали виллис (только от правой задней кулисы к левой передней) проходит Альберт, а затем бежит Жизель и заслоняет Альберта от Мирты. Разница только в направлении диагонали, в выходе Щелкунчика-принца на чередовании больших *jeté* и *sissonne ouverte* в *l'arabesque*, а также в том, что, представ перед Машей, Щелкунчик сейчас же сталкивается с Мышиным королем и его войском.

Затем, как известно, следует бой, который прерывает Маша, бросив переданную ей Дроссельмейером горящую свечу в свору мышей. Маша склоняется над лежащим Щелкунчиком и начинается *Adagio* или, точнее, дуэт. Отметим, что

Мышиный Король и его войско являются не единственным барьером, который вместе преодолевают Маша и Принц на пути к волшебному Розовому царству. В интерпретации Асатуряна снежинки, метель, вьюга становятся еще одной преградой, которую преодолевают герои. Интерпретация этой сцены сходна с той, которую дал в свое время Фёдор Лопухов в своей постановке «Щелкунчика». «Для Лопухова, – пишет Г.Добровольская – зима неотделима от холода, а, следовательно, зла. Поэтому зима становилась последним препятствием на пути героев в «розовое» царство»<sup>256</sup>. Правда, у Асатуряна Снежинки не представлены в стиле гёрлс из мюзик-холла. Враждебность Снежинок проявляется в хореографической композиции.

«Розовое царство», как цель путешествия, в балете Асатуряна, как мы можем заключить из монографии Добровольской, также исходит от Лопухова<sup>257</sup>, хотя, в целом, конечно, постановка Асатуряна очень далека от постановки Лопухова.

Итак, пройдя через вьюгу Снежинок, во втором акте Маша и Принц прибывают в некое царство, где их ожидают Розовые девушки. Начальный эпизод второго акта – это опять танец розовых девушек. Вообще, «Розовые девушки» обрамляют весь сон Маши. Появившись в сцене «вырастания елки», они затем встречают Машу и Принца в своем царстве (в начале второго акта), присутствуют при последнем бое Щелкунчика с Мышиным королем, затем, уже в паре с Розовыми кавалерами, исполняют «Розовый вальс» и, наконец, появляются в Коде, где и завершается сон Маши. Казалось бы, логичным убрать дивертисмент танцев разных народов, и тогда композиция почти полностью совпала бы с композицией второго акта «Жизели». Но нет. Асатурян ничего не изменил. Танцы дивертисмента можно интерпретировать как дуэты любящих пар из разных стран.

«Розовый вальс» в интерпретации Асатуряна – это, конечно, образ прекраснейшей «страны – мечты», откуда родом Принц-Щелкунчик, и куда должна была привести его Маша. Это «страна-мечта», где девушки прекрасны и нежны, а юноши страстны и клянутся в вечной любви и поклонении своим дамам. Здесь также можно отметить некоторое сходство с композицией «Темы с вариациями». И там, и здесь с начала (со сцены «сна») фигурирует только женский кордебалет, а в «Вальсе» к нему присоединяется мужской. Так же, как и в «Теме с вариациями»

---

<sup>256</sup> См. *Добровольская Г.*, Федор Лопухов, с. 223. Постановка Лопухова была осуществлена в 1929 г. Естественно, Асатурян её не мог видеть, но, как мы указывали, мог прочесть о ней, либо слышать от своего наставника.

<sup>257</sup> См. там же, с. 203-231.

движения вальса исполняются в западном стиле, с резковатым переходом из одного pas в другое с последующей фиксацией позы.

Очень необычно решена музыкальная кульминация, которая приходится на код «Розового вальса». В виденных нами постановках в этом фрагменте движение как бы убыстряется, становится более интенсивным, преобладают прыжки, взлеты. Асатурян, напротив, резко тормозит движение. Пары переходят четко из одной малой позы (*efface, croise, en tournant*) в другую только на сильных акцентах музыки, таким образом, усиливая эти акценты визуально. В результате образуется внезапная и очень сильная кульминация.

Теперь мы подошли ко второму эпизоду, который непосредственно ассоциируется с «Жизелью». Это адажио или дуэт Маши и Принца. Он исполняется без участия кордебалета. И это не торжество любви и не свадебный танец. Это очень печальный дуэт-расставание, дуэт-молитва. Родство с дуэтом, даже с двумя дуэтами, Жизели и Альберта из второго акта подчеркивается несколькими приемами. Во-первых, это прием «коллажа» в некоторых фрагментах дуэта, поддержек из «Жизели», особенно на последнем фрагменте, где Принц слегка приподнимает Машу в позе *I arabesque* несколько раз, чуть продвигаясь по диагонали к левой кулисе, затем к правой, как это делает Альберт в заключительном фрагменте *Adagio*. Темп несколько быстрее, что соответствует музыке Чайковского, но идентичность налицо. Принц как бы баюкает Машу, как Альберт Жизель перед её исчезновением. Далее, сходство в молитвенных жестах. Правда, Жизель и Альберт молят виллис о пощаде, а Маша и Щелкунчик молят небеса не разлучать их. И, наконец, самое большое сходство заключается в том, что Маша, которая как будто уже начинает просыпаться, все время ускользает от Принца, как тень Жизели ускользает от Альберта.

Как Розовые девушки обрамляют весь сон Маши, так и второе *Adagio* Маши и Принца (соль-мажор) содержит элементы из первого их *Adagio* (до-мажор), как то повтор нескольких фрагментов композиции I адажио, одинаковые поддержки. Но в целом, конечно, I дуэт – это дуэт-первая встреча, Маша и Щелкунчик тянутся друг к другу, а последний дуэт – это, как уже отметили, расставание.

В конце хотелось бы подчеркнуть, что в основе интерпретации «Щелкунчика» в постановке Асатуряна лежит инициация двух лиц – Маши и Щелкунчика. Инициация Маши завершается реинкарнацией, то есть выходом из «сна» с переходом в другую возрастную категорию. Инициация же Щелкунчика близка «инкарнации», поскольку Щелкунчик изначально пришел из какого-то фантастического царства и вернулся

туда. Реинкарнацией завершается инициация человека. Инкарнацией завершается инициация божеств<sup>258</sup>.

**Балет «Коппелия» Лео Делиба в постановке Максима Мартиросяна.** Балет «Коппелия» поставлен М. Мартиросяном на сцене театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова в 1988 г.

При сравнении его со считающейся классической постановкой «Коппелии» выявляются несколько специфических черт.

1. Балет «Коппелия» создан Лео Делибом в 1870 г., и, как обычно отмечают, по мотивам сказки Э.Т. Гофмана «Песочный человек». Однако при сличении сценария балета с повестью «Песочный человек», выявляется, что заимствованные «мотивы» в балете претерпели значительные видоизменения, впрочем, как и сюжет произведения Гофмана.

При создании сценария и постановке своего варианта «Коппелии», Мартиросян значительно пересмотрел изначальный сценарий балета и по возможности приблизил его к первоисточнику – повести Гофмана. В связи с этим была пересмотрена партитура балета, переставлены местами номера, включенные в балет, часть номеров выпала, а другая часть получила новую и сюжетную, и хореографическую интерпретацию.

Анализ постановки Мартиросяна мы начнем с небольшой характеристики литературного произведения.

Рассказ «Песочный человек» («Der Sandmann», 1816) напечатан в 1-ой части сборника «Ночные рассказы» («Nachtstücke», части 1,2, 1817), в котором объединены произведения, отражающие интерес Гофмана к «...ночной стороне души, к подсознательному, иррациональному в человеческой психике, насыщенные кошмарами и ужасами. Гофмана привлекает тема безумия, преступления, таинственные, паталогические душевные состояния»<sup>259</sup>.

«Студент Натанаэль, – человек с явными признаками душевного расстройства, подверженный мистическому ужасу перед образом страшного, несуществующего «песочного человека», которым его пугали еще в детстве, встречает девушку, страстно в нее влюбляется, собирается сделать предложение, но в решительную

---

<sup>258</sup> Об этом подробно см. **Левинтон Г.**, Инициация и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 томах. т. 1, гл. ред. С.А. Токарев. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1980, с. 543 -544.

<sup>259</sup> **Гофман Э. Т. А.**, Житейские воззрения кота Мурра, Повести и рассказы // Библиотека всемирной литературы, серия вторая, т. 78. Москва, изд. «Художественная литература», 1967 (Примечание Н. Веселовской, с. 772).

минуту узнает, что это кукла, сооруженная двумя учеными шарлатанами. Он сходит с ума и в припадке безумия бросается с башни городской ратуши.

Сама по себе история хотя и сверхобыкновенная, но вполне возможная, если принять в расчет психическое состояние студента, но самое интересное то, что, как сообщает автор, приключение с автоматом возмутило спокойствие и стало предметом серьезного обсуждения во всем городе, особенно в кругу образованных людей, который эта кукла посещала в качестве дочери профессора физики. В души «уважаемых господ» вкралось недоверие к себе подобным, и в собраниях все стали вести себя странно, подчеркнуто необычно, дабы их не приняли за кукол. Сумасшествие, конечно, не объект для искусства, но здесь оно с известным правом им становится, и профессор поэзии прав, когда называет всю эту историю метафорой. С точки зрения художественной автомат Гофмана – метафора, фантастический образ, раскрывающий вполне реальные обстоятельства: вещественный характер человеческих отношений. В этом обществе автоматов не только сумасшедший, но и «нормальные» его представители, люди с механическим сознанием, которое тоже есть своего рода «безумие», могут принять куклу за человека. В свете этой идеи становятся понятными слова Гофмана, обращенные к читателю, что, познакомившись с этой повестью, он, может быть, подумает о том, что «ничего нет удивительнее и безумнее действительной жизни и что только ее старался уловить писатель, как в смутном отражении кривого зеркала»<sup>260</sup>.

Сценарий М. Мартиросяна значительно приближен к рассказу Гофмана (см. Приложение № 16). Правда, у него нет трагического конца. С классической постановкой балет Мартиросяна роднит: а) Использование формы-структуры классического балета; б) Некоторая общность общей композиции; в) Имена образов: у Гофмана главные действующие лица Натанаэль, любимая девушка Клара, кукла-автомат Олимпия, а ее создатели Коппелиус и Спаланцани. В балете, и классическом, и в варианте Мартиросяна, главных героев зовут Франц, Сванильда, Коппелия и Коппелиус. К действующим лицам Мартиросян добавил профессора Спаланцани, а также самого Гофмана; г) балет полностью решен средствами классического танца с его усложненными современными вариантами исполнения некоторых рас и внедрением сложных поддержек. Собственно, на этом сходство с классической версией балета «Коппелия» заканчивается.

---

<sup>260</sup> См. **Гофман Э. Т. А.**, Житейские воззрения кота Мурра, И. Миримский, Эрнст Теодор Амадей Гофман, (Введение, с. 5-35), с.24.

Далее отметим наиболее характерные особенности постановки М. Мартиросяна.

1. Форма-структура балета соответствует классической структуре балета XIX века. На протяжении 2-х актов чередуются четыре дивертисмента, три больших и один маленький. Большие дивертисменты включают структуру Grand-pas. В дивертисменты вклиниваются пантомимные фрагменты. Так, к примеру, в пантомимном ключе решена увертюра балета, где маленький мальчик Франц наблюдает за процессом создания куклы-автомата Коппелиусом и в ужасе убегает. В дальнейшем в течение балета пантомимные фрагменты занимают очень незначительное место. Таким образом, все перипетии и особенности интерпретации содержания передаются исключительно средствами танца.

2. Одно из самых специфических свойств балета – его сходство с балетами П. Чайковского «Щелкунчик», «Лебединое озеро» и «Спящая красавица». Речь идет не о хореографических заимствованиях, а о концепциях, лежащих в основе названных балетов.

Начнем с сопоставления с «Лебединым озером». В балете Мартиросяна Гофман– Коппелиус–Спаланцани – это один персонаж, исполняемый одним танцовщиком, и имеющий ипостаси. То есть, в одном лице объединены белый и черный – добрый и злой волшебники.

В классическом варианте «Коппелии» возлюбленная Франца Сванильда в порыве ревности проникает в мастерскую Коппелиуса (куда он увел Франца), находит куклу-автомат Коппелию, наряжается в ее платье и изображает перед Коппелиусом «ожившую», по его мнению, куклу Коппелию. Впоследствии обман раскрывается.

В балете Мартиросяна Сванильда и Коппелия-автомат исполняются одной балериной, но это разные персонажи – возлюбленная Франца и автомат Коппелия – детище Коппелиуса-Спаланцани. Именно в этом состоит сходство балета Мартиросяна с «Лебединым озером», где Белый и Черный Лебеди исполняются одной балериной, являясь разными персонажами. На этом, в общем, сходство заканчивается, так как Франц не путает (как Зигфрид путает Одилию с Одеттой) Сванильду с Коппелией.

Следующее сопоставление с балетом «Щелкунчик». И именно в этом сопоставлении выявляется достаточно зловещая «черная магия» Гофмана-Коппелиуса-Спаланцани. В данном случае мы сравниваем этот трехликий персонаж с Дроссельмеером из «Щелкунчика». И тот, и другой манипулируют не только

куклами, но и людьми. Но если в «Щелкунчике» Дроссельмеер несет функцию «положительного волшебника», способствующего счастью Маши и Щелкунчика, то тройственный персонаж Мартиросяна в конечном итоге несет зловещую функцию. Он также манипулирует и автоматами, и людьми, всеми поворотами действия, и в конечном итоге правит «всем балом». В I акте он руководит всеми танцами, выводит и участников массовых сцен, и главных героев, принимает участие в танцах. Он же выводит на площадь свое творение – автомат Коппелию и способствует проникновению Франца в свой дом-мастерскую, порождая, таким образом, раздор между Сванильдой и Францем.

В последующих 2-х картинах трехликий персонаж вновь правит дивертисментом-балом, но теперь балом автоматов, что создает аналогию с первой картиной.

Наконец, в последней картине (типологически-репризной), куда прибегает Франц после обнаружения, что столь привлекающая его девушка – безжизненный автомат, Гофман-Коппелиус-Спаланцани снова правит действием и дивертисментом, способствуя примирению Франца со Сванильдой и благословляя их на брак.

И, наконец, трехликий персонаж правит поклонами.

Поскольку средняя часть, связанная с балом автоматов, в котором принимает участие Франц, определенно накладывает отпечаток на последнюю часть, на наш взгляд, несмотря на красоту и костюмов, и танцевальных композиций всех частей балета, как обобщение, остается ощущение мистического ужаса – «все люди как управляемые автоматы». Это обстоятельство делает балет очень актуальным для наших времен.

Наконец, аналогия с балетом «Спящая красавица» возникает в разделе, связанном с автоматами. Во-первых, там применен коллаж, связанный с авторской интерпретацией Adagio Авроры с четырьмя кавалерами. И самое важное. В «Спящей красавице» (как и в сказке «Белоснежка и семь гномов» или «Сказке о спящей царевне и семи богатырях» А. Пушкина) принц или царевич должны поцеловать спящую или умершую красавицу, чтобы она ожила.

В балете «Коппелия» Мартиросяна Франц также проникает в опочивальню, где на ложе «спит» автомат Коппелия и пытается ее обнять. Однако, вместо чуда оживления происходит совсем иное. Франц сначала обнаруживает, что Коппелия холодна как лед, а когда поднимает ее, обнимая, она ломается. По концепции Проппа, этот мотив в сказках «Красавица в гробу» связан с инициацией девушки,



переходящей из статуса девицы в статус замужней женщины. А ее мнимая смерть с последующим воскрешением после поцелуя суженого, собственно и составляет содержание данной инициации<sup>261</sup>.

Однако в царстве автоматов, естественно, ничего подобного произойти не могло.

---

<sup>261</sup> См. об этом **Пропп В.**, Исторические корни волшебной сказки, с. 102-107.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проделанного нами комплексного исследования творчества армянских хореографов XX и начала XXI веков, мы пришли к следующим выводам:

Балет является едва ли не последним видом искусства, включившимся в общую систему культуры Армении. Тем не менее, на сегодняшний день его история охватывает более чем девяносто лет. Его формирование, развитие и, как результат, образование самобытного творчества армянских хореографов обусловлены несколькими факторами.

Как ветвь танцевального искусства армянский балет имел две предтечи. Первая – это европейский, в частности, русский и советский балетный театр с его жанрами и формами, хореографической лексикой и стилистическими направлениями, которые на начальном этапе в 20-е – 30-е годы XX века непосредственно были восприняты и воспроизведены на армянской сцене. В русле ключевых традиций советского балета протекало и формирование армянской балетмейстерской школы 40-х – 50-х годов XX века. На более поздний период с конца 50-х годов и далее пришлись также восприятие и интерпретация целого ряда направлений, определяющих специфику зарубежного балета.

Второй, но очень важной предтечей были традиции армянской танцевальной культуры, имеющей древнейшие корни, и сохранившейся в танцевальном фольклоре, в том числе культово-религиозные профессиональные танцевальные жанры древних цивилизаций, а также некоторые формы танца средневекового театра мимов и комедиантов. С течением времени в систему армянской танцевальной культуры проникают городские танцы, региональные танцы кавказского и ближневосточного регионов.

Зарождение и первые шаги армянской балетмейстерской школы предшествовали формированию искусства балета в самой Армении. С середины XIX века, профессиональный танец европейской традиции начал занимать прочное положение в контексте драматических спектаклей и концертных представлений в театрах и труппах армянских культурных центров, которые были сконцентрированы в крупных городах закавказского и малоазийского регионов. История армянского сценического танца периода от середины XIX в. до 1920 г. делится на два этапа. Первый этап (вторая половина XIX в.) характеризуется обособленностью друг от друга процессов развития сценического танца на западноармянской и восточноармянской сценах, что было обусловлено неидентичностью воспринятых

ими восточных и европейских элементов. Общность же проявляется в опоре и в том и в другом случае на элементы городской обиходной танцевальной культуры и в адаптации элементов европейского сценического салонного танца. Второй этап (начало XX века) характеризуется переименованием и общностью тенденций на западноармянской и восточноармянской сценах. Для данного периода типичны, с одной стороны, связи с профессиональными пластами традиционной танцевальной культуры восточных регионов и повышение интереса к крестьянскому танцевальному фольклору, с другой – восприятие двух наиболее существенных для западной танцевальной культуры начала XX в. направлений: балета и танца «модерн». Факт развития армянской культуры в двух регионах имел результатом то обстоятельство, что уже к 20-м годам XX в. армянским сценическим танцем оказался охвачен разнообразный и широкий круг элементов танцевальных культур Востока и Запада. Традиции, сложившиеся на протяжении периода от середины XIX в. до 1920-х годов отразились впоследствии в развитии сценического танцевального искусства Советской Армении, способствовало достаточно стремительному образованию различных направлений танцевального искусства (включающих танец модерн, народно-сценический танец и балет), и формированию нового поколения хореографов, отличающихся индивидуальным почерком. Армянскими балетмейстерами на протяжении почти столетия были представлены разнообразные жанры и типы формы-структуры балета. В совокупности балеты и хореографические композиции, поставленные армянскими балетмейстерами, можно классифицировать по типу: а) адаптации классических постановок; б) авторское прочтение балетных партитур, ранее поставленных другими балетмейстерами; в) созданные в исследуемый нами период балетные партитуры, которые впервые были поставлены именно армянскими хореографами.

Большой процент постановок армянских балетмейстеров создан на основе музыки, не предназначенной для хореографического воплощения. При этом армянские хореографы представили не только те варианты прочтения «небалетной» музыки, которые были типичны для российских, европейских, американских интерпретаций, но и внесли свой вклад, особенно в тех случаях, когда к постановке привлекались образцы армянского музыкального фольклора, а также профессиональной музыки устной традиции Востока. Разнообразны также хореографические и сценарные интерпретации «небалетной» музыки.

Армянские хореографы в своих постановках представили многообразные типы сочетаний (как ансамблевых, так и органических), западных и восточных элементов

(в том числе армянских), на различных уровнях – от целостной формы-структуры до отдельных танцевальных и пластических элементов.

В целом же исследование основных тенденций балетного искусства Армении XX - начала XXI века выявляет множество вариантов взаимодействия Запада и Востока, базисом которых является многовековая культура армянского народа, обеспечивающая неповторимость национальной балетмейстерской школы.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МАТЕРИАЛОВ

### *Книги, монографии и научные статьи*

1. **Абесян М.**, История древнеармянской литературы. Перевод с армянского К. М. Мелик-Оганджяна и М.О. Дарбинян, под редакцией Х.С. Саркисяна и С.С. Аревшатына. Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1975, 607 с.
2. **Аветисян Н.**, Драматургические и конструктивные особенности балета Э. Оганесяна «Антуни» // Сборник музыковедческих трудов. Ереван, изд. «Комитас», 2000, с. 36-55.
3. **Агатангелос**, История Армении. Пер. с древнеарм., вступ. статья и комментарий К.С. Тер-Давтян и С.С. Аревшатына. Ереван, изд. «Наири», 2004, 336 с.
4. **Альшванг А.**, П.И. Чайковский. Москва, Государственное музыкальное издательство, 1959, 704 с.
5. **Армашевская К., Вайнонен Н.**, Балетмейстер Вайнонен. Москва, изд. «Искусство», 1971, 278 с.
6. Армянские жития и мученичества. Перевод с древнеармянского, вступительная статья и примечания К.С.Тер-Давтян. Ереван, изд. «Наири», 1994, 484 с.
7. **Асафьев Б.**, Избранные труды, т. II. Москва, изд. Академии наук СССР, 1954, 384 с.
8. **Асафьев. Б.**, Симфонические этюды. Ленинград, изд. «Музыка», 1970, 264 с.
9. **Ахвердян Л.**, Мир Туманяна. Москва, изд. «Советский писатель», 1969, 348 с.
10. **Бахтин М.**, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Москва, изд. «Художественная литература», 1990, 543 с.
11. **Бобровский В.**, Симфоническая музыка // Музыка XX века. Очерки. В двух частях, ч. 1, кн. 1. Москва, изд. «Музыка», 1976, с. 95-147, 367 с.
12. **Ванслов В.**, Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Ленинград, изд. «Музыка», 1980, 192 с.
13. **Вариации** // Балет. Энциклопедия. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1981, с. 107, 623 с.
14. **Вершинина И.**, Балетная музыка // Музыка XX в. Очерки. В двух частях, ч. 1, кн.1. Москва, изд. «Музыка», 1976, с. 187-231, 367 с.
15. **Гофман Э. Т. А.**, Житейские воззрения кота Мурра, Повести и рассказы // Библиотека всемирной литературы, серия вторая, т. 78. Москва, изд. «Художественная литература», 1967, 774 с.

16. **Григор Нарекаци**, Книга скорбных песнопений, пер. Л. Миля. Ереван, изд. «Советакан грох», 1984, 320 с.
17. **Добровольская Г.**, Танец, пантомима, балет. Ленинград, изд. «Искусство», 1975, 128 с.
18. **Добровольская Г.**, Федор Лопухов. Москва, изд. «Искусство», 1976, 320 с.
19. Евангелие от Иоанна, 19, 25.
20. **Зарьян Н.**, Ара Прекрасный и Шамирам // Армянские легенды и предания, сост. Л. Шахназарян. Ереван, изд. «Луйс», 1988, с. 131-251.
21. **Каган М.**, Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства, ч. 1, 2, 3. Ленинград, изд. «Искусство», 1972, 440 с.
22. **Карп П.**, Балет и драма. Ленинград, изд. «Искусство», 1979, 246 с.
23. **Катонова С.**, Музыка советского балета. Очерки истории и теории. Ленинград, изд. «Советский композитор», 1979, 296 с.
24. **Конен В.**, Третий пласт, ж. «Советская музыка». Москва, изд. «Советский композитор», 1990, № 4, с. 75-83.
25. **Конен В.**, Этюды о зарубежной музыке, изд. 2-е, доп. Москва, изд. «Музыка», 1975, 480 с.
26. **Конюс Н.**, Хореографический текст балета А. Адана «Жизель», в редакции Л. Лавровского. Москва, изд. «Музыка», 1975, 60 с.
27. **Косачева Р.**, О музыке зарубежного балета (1917-1939): Опыт исследования. Москва, изд. «Музыка», 1984, 301 с.
28. **Красовская В.**, В середине века (1950-60-е годы) // Советский балетный театр. Сб. статей. Москва, изд. «Искусство», 1976, с. 218-219.
29. **Красовская В.**, Западноевропейский балетный театр // Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. Москва, изд. «Искусство», 1979, 295 с.
30. **Красовская В.**, Русский балетный театр второй половины XIX в. Ленинград-Москва, изд. «Искусство», 1963, 551 с.
31. **Левинтон Г.**, Инициация и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 томах. т. 1, гл. ред. С.А. Токарев. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1980, с. 543 -544, 672 с.
32. **Лисициан С.**, Армянские старинные пляски (сост. и отв. ред. Э. Петросян). Ереван, изд. Академии наук Армянской ССР, 1983, 245 с.

33. **Лисициан С.**, Запись движения (Кинетография). Москва-Ленинград, изд. «Искусство», 1940, 427 с.
34. **Лисициан С.**, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1. Ереван, изд. Академии наук Армянской ССР, 1958, 613 с.
35. **Лисициан С.**, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 2. Ереван, изд. Академии наук Армянской ССР, 1972, 501 с.
36. **Лопухов Ф.**, Шестьдесят лет в балете, Москва, изд. «Искусство», 1966, 368 с.
37. **Мазель Л.**, Строение музыкальных произведений, учебное пособие, 2-е изд., доп. и перераб. Москва, изд. «Музыка», 1979, 536 с.
38. **Манн Ю.**, Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова, Известия АН СССР, серия литературы и языка, т. 36. Москва, 1977, № 1, с. 27-38.
39. **Манн Ю.**, Мотивы. Мотивы игры // Лермонтовская энциклопедия, гл. ред. В.А. Мануйлов. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1981, с. 305-306, 774 с.
40. **Маркосян А.**, Страницы истории армянского балета. Ереван, изд. «Гитутюн», 2010, 288 с.
41. **Михайлов М.**, Стиль в музыке. Исследование. Ленинград, изд. «Музыка», 1981, 261 с.
42. **Мовсес Хоренаци**, История Армении, пер. с древнеармянского яз., введение и примечания Г. Саркисяна. Ереван, изд. «Айастан», 1990, 291 с.
43. Мозаика // Музыкальная энциклопедия в 6-и томах, т. 3, гл. редактор Ю.В. Келдыш. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1976, с. 627, 1102 с.
44. **Пропп В.**, Исторические корни волшебной сказки. Москва, изд. «Лабиринт», 2002, 336 с.
45. **Пропп В.**, Собрание трудов. Поэтика «фольклора», Москва, изд. «Лабиринт», 1998, 352 с.
46. **Пушкарева Н.**, Женщины Древней Руси. Москва, изд. «Мысль», 1989, 286 с.
47. **Рухкян М.**, «Три пальмы» и русский ориентализм // Александр Спендиаров. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1973, с. 39-51.
48. **Рухкян М.**, Заметки о музыкальном театре Э. Оганесяна // Традиции и современность. Вопросы армянской музыки. Сб. статей, кн. 2. Ереван, изд. «Гитутюн» НАН РА, 1996, с. 170 - 192.

49. **Саргсян Н.**, Армен Оганян – восточная танцовщица, «Музыкальная Армения», Ереван, изд. Ереванской гос. консерватории им. Комитаса, 2006, № 1 (20), с. 65-68.
50. **Саргсян Н.**, Ашот Асатурян – хореограф последней трети XX века. Ереван, изд. «Амроц груп», 2016, 208 с.
51. **Саргсян Н.**, Балет «Мармар» и его постановщик Илья Арбатов, ж. «Музыкальная Армения». Ереван, изд. Ереванской гос. консерватории им. Комитаса, 2006, № 2 (21), с. 12-16.
52. **Саргсян Н.**, Музыкально-хореографическая партитура как предмет квантитативного анализа, ж. «Музыкальная Армения». Ереван, изд. Ереванской консерватории им. Комитаса, 2009, № 2 (33), с. 51-55.
53. **Саргсян Н.**, О квантитативном методе анализа хореографических и музыкальных элементов (на примере музыкально-кинетографических партитур С.С. Джуджева и С.С. Лисициан), ж. "Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных". Москва. 2016, № 1 (16), с. 13-21.
54. **Саркисян Г.**, Эллинистическая культура в Армении // V республиканская конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1982, с. 392-393.
55. **Саркисян Н.**, Европейские и восточные элементы в армянском бытовом и сценическом танце (вторая половина XIX века). Вестник общественных наук. Ереван, изд. Академии наук Армянской ССР, 1985, № 12 (516), с. 43-52.
56. **Саркисян С.**, Балет, посвященный Комитасу, ж. «Литературная Армения», 1970, № 6, с. 90-93.
57. **Саркисян С.**, Вопросы современной армянской музыки (60-е годы). Ереван, изд. «Советакан грох», 1983, 148 с.
58. **Сарьян К.**, Страницы календаря, ж. «Советский балет». Москва, изд. «Известия», 1984, № 4, с. 42-43.
59. **Сохор А.**, Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва, изд. «Музыка», 1971, с. 292-309.
60. **Спендиаров Ал.**, Письма, т. 2. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1962, 562 с.
61. **Тараканов М.**, Музыкальная драматургия в советском балете // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. Сб. статей. Москва, изд. «Советский композитор», 1982, с. 133-183.
62. **Тараканов М.**, Музыкальный театр Альбана Берга. Москва, изд. «Советский композитор», 1979, 559 с.



63. **Тер-Симонян М.**, Программный симфонизм Спендиарова // Александр Спендиаров. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1973, с. 85-109.
64. **Тигранов Г.**, Александр Афанасьевич Спендиаров, 2-е изд., исп. и доп. Москва, изд. «Музыка», 1971, 287 с.
65. **Тигранов Г.**, Армянский музыкальный театр, т. 3. Ереван, изд. «Айастан», 1975, 251 с.
66. **Тигранов Г.**, Армянский музыкальный театр, т. 4. Ереван, изд. «Советакан грох», 1988, 192 с.
67. **Тигранов Г.**, Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы, т. 1. Ереван, Армянское государственное издательство, 1956, 383 с.
68. **Тигранов Г.**, Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы, т. 2. Ереван, изд. «Айпетрат», 1960, 309 с.
69. **Тигранов Г.**, Балеты Эдгара Оганесяна. Ереван, изд. «Советакан грох», 1981, 104 с.
70. **Тревер К.**, Н.Я. Марр и вопросы исторической науки, Известия АН Арм. ССР, Ереван, 1944, № 5, с. 3-24.
71. **Турбин В.**, Три пальмы // Лермонтовская энциклопедия. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1981, с. 580.
72. **Фокин М.**, Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. Ленинград-Москва, изд. «Искусство», 1965, 639 с.
73. **Фрезер Дж.**, Золотая ветвь. Исследование магии и религии, пер. с англ. М.К. Рыклина. Москва, изд. «Политиздат», 1980, 831 с.
74. **Худабашян К.**, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1977, 216 с.
75. **Худабашян К.**, Степень верности оригиналу, ж. «Советская музыка». Москва, изд. «Советский композитор», 1987, № 3, с. 40-44.
76. Цветовые символы в Славянской мифологии.  
<http://russianmyth.ru/slavyane/symbols-of-colour/>
77. **Чехов М.**, Литературное наследие в 2-х томах, т. 2. Москва, изд. «Искусство», 1986, 588 с.
78. **Шадури В.**, Тамара // Лермонтовская энциклопедия. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1981, с. 559-560.
79. **Шереметьевская Н.**, Танец на эстраде. Москва, изд. «Искусство», 1985, 416 с.

80. **Աբեղյան Մ.**, Երկեր, հ. Ա.: Երևան, Հայ կական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1966, 672 էջ:
81. **Ասատրյան Ա.**, «Ձեմիրե». Տիգրան Չոլխաճյանի կարապի երգը: Երևան, «Ոսկան Երևանցի» հրատ., 2009, 176 էջ:
82. **Ասատրյան Ա.**, Տիգրան Չոլխաճյանի երաժշտական թատրոնը: Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011, 480 էջ:
83. **Բախչիներան Ա., Մաթեոսեան Վ.**, Շամախեցի պարուհին, Արմեն Օհանեանի կեանքը եւ գործը: Երեւան, Գրականութեան եւ արուեստի թանգարանի հրատ., 2007, 222 էջ:
84. **Բախչիսյան Ա.**, Հայերը համաշխարհային պարարվեստում: Երևան, «Հայաստան» հրատ., 2016, 376 էջ:
85. **Երնջակյան Լ.**, Աշուղական սիրավեպը մերձավոր արևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում: Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2009, 256 էջ:
86. **Թերզիբաջյան Վ.**, Հայ դրամատուրգիայի պատմություն, գ. 2: Երևան, Հայ պետհրատ, 1964, 565 էջ:
87. **Թումանյան Մ.**, Իմ համառոտ կենսագրությունը և իմ հիշողությունները: Երևան, ԳԱԹ հրատ., 2003, 416 էջ:
88. **Խաչատրյան Ժ.**, Պարը հայոց մեջ // Հոգևածների ժողովածու: Երևան, «Էդիտ Պրինտ» հրատ., 2013, 276 էջ: Կովկասյան կամ ասիական պարերն ու խաղերը Վանո Խոջաբեկյանի գծանկարներում, էջ 7-28:
89. **Կիլիսյան Ն.**, Հայկական ժողովրդական բեմադրական պարը (XX դարի սկիզբ - 30-ական թվականներ) // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն. Նյութեր և ուսունասիրություններ, պր. 26: Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 89-179:
90. **Հախվերդյան Լ.**, Հայ թատրոնի պատմություն. 1901-1920: Երևան, Հայ կական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1980, 378 էջ:
91. **Հարությունյան Բ.**, XIX-XX դարերի հայ թատրոնի տարեգրությունը (1801-1922), հ. 2 (1901-1911): Երևան, Հայ կական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1980, 594 էջ:
92. **Հովհաննիսյան Է.**, Կյանքս հուշերում (տեքստը գրի առավ և կազմեց Ծ. Մովսիսյանը): Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 1998, 248 էջ:
93. **Հովհաննիսյան Հ.**, Միջնադարյան բեմ. Թատրոն-եկեղեցի հարաբերությունը և հայ հոգևոր դրաման: Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2004, 300 էջ:

94. **Ղազարյան Գ.**, Դավի-Դառաբա կամ մի հարսանիք. Գիւղական թատրոն չորս գործողութեամբ: Տիֆլիս, տպ. Զ. Էնֆիաճեանցի եւ ընկ., 1874, 90 էջ:
95. **Ղարիբյան Գ.**, Էջեր Բաթումի հայ թատրոնի պատմութեան: Երևան, Զայ պետիրատ, 1961, 145 էջ:
96. **Սարգսյան Ն.**, Աշուղական սիրավեպը հայ երաժշտական թատրոնում // Զայ աշուղագիտութեանը և արդի հիմնախնդիրները. Գիտական գեղուցուցումների ժողովածու: Երևան, ԶԶ մշակույթի և երիտասարդության նախարարութեան, ԶԶ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Եղեգան փող., 2005, էջ 47-53:
97. **Սարգսյան Ն.**, Քր. Կարա-Կուրդայի «Ջան Գյուլում» ֆեերիան // Բանբեր Երևանի համալսարանի: Երևանի համալսարանի հրատ., 1999, 2 (98), էջ 139-149:
98. **Ստեփանյան Գ.**, Ակնարկներ սփյուռքահայ թատրոնի պատմութեան, 1. Ֆրանսահայ թատրոն: Երևան, Զայ կական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչութեան, 1982, 323 էջ:
99. **Տեր-Սիմոնյան Մ.**, Լեյլի և Մեջնուն, «Սովետական արվեստ»: Երևան, ԶԽՍՀ կուլտուրայի մինիստրութեան և կինեմատոգրաֆիայի պետական կոմիտեի հրատ., 1981, № 5, էջ 13-16:
100. The Dancer of Shamakha by Armen Ohanian. New-York, «Dutton and Company» publ., 1923, 284 p.

#### **Периодическая печать**

101. «Зритель», Тифлис, 1909, № 5, с. 5 и № 8 с. 11; «Баку», 6 апреля 1910.
102. **Кринский М.**, «Ревизор» на персидском языке (корреспонденция из Тегерана), «Театр и искусство». Спб., 1910, № 23, с. 460-461.
103. **Кринский М.**, Создание национального театра в Персии (корреспонденция из Тегерана), «Театр и искусство», Спб., 1910, № 5, с. 103-104.
104. **ЛИ**, Тифлиссские босоножки, «Зрелища», 1924, № 76, с. 6.
105. **Праздников Г.**, Души исполненный полет. «Легенда о любви» А. Меликова в театре оперы и балета им. Н.Г. Чернышевского», «Коммунист», Саратов, 12 мая 1968.
106. **С-ий**, Вечер Института С. и Л. Азарпетян, «Заря Востока», Тифлис, 27 мая 1925.

#### **Պարբերական մամուլ**

107. «Աշուղ Ղարիբ» ներկայացման ազդ, «Արև», Բաքու, 20 մայիսի 1917, № 103:
108. «Աշուղ Ղարիբ» ներկայացման ազդ, «Արև», Բաքու, 18 դեկտեմբերի 1916, № 280:
109. «Աշուղ Ղարիբ» ներկայացման ազդ, «Յորիզոն», Թիֆլիս 5 հունիսի 1918, № 107:
110. «Ասլի և Քյարամ» ներկայացման ազդ, «Արև», Բաքու, 3 հունիսի 1918, № 130:
111. «Ասլի և Քյարամ» ներկայացման ազդ, «Յորիզոն», Թիֆլիս, 28 մայիսի 1917, № 111:
112. «Ասլի և Քյարամ» ներկայացման ազդ, «Յորիզոն», Թիֆլիս, 3 հունիսի 1918, № 130:
113. «Ասլի և Քյարամ» ներկայացման ազդ, «Յորիզոն», Թիֆլիս, 27 հունիսի 1916, № 163:
114. «Ասլի և Քյարամ» ներկայացման ազդ, «Յորիզոն», Թիֆլիս, 5 փետրվարի 1917, № 27:
115. «Ասլի և Քյարամ» ներկայացման ազդ, «Մշակ», Թիֆլիս, 1 հունիսի 1918, № 104:
116. «Ասլի և Քյարամ» ներկայացման ազդ, «Մշակ», Թիֆլիս, 14 սեպտեմբերի 1918, № 185:
117. «Ասլի և Քյարամ» ներկայացման ազդ, «Մշակ», Թիֆլիս, 19 հոկտեմբերի 1918, № 213:
118. «Արձագանք Փարիզի», Փարիզ, 1917, № 21, էջ 4:
119. «Արշին Մալ Ալան» ներկայացման ազդ, «Յորիզոն», Թիֆլիս, 19 հունիսի 1918, № 118:
120. «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1910, № 3, էջ 3:
121. «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1911, № 4, էջ 85:
122. «Մարտակոչ», Թիֆլիս, 8 նոյեմբերի 1923, № 222:
123. «Շահ Իսմաիլ» ներկայացման ազդ, «Յորիզոն», Թիֆլիս, 20 սեպտեմբերի 1918, № 190:
124. «Քենո Օղլի» ներկայացման ազդ, «Յորիզոն», Թիֆլիս, 19 հոկտեմբերի 1918, № 213:

125. **ԱՆ.** Պարսկուհիների առաջին ներկայացուցիչների անուամբ, «Մշակ», Թիֆլիս, 2 հունիսի 1910, №117:
126. **Չարեան Ք.**, Նամակ առ պարուհին. Տիկին Արմեն Օհանեանին, «Ազատամարտ», Կ.Պոլիս, հավելված № 23, 13 դեկտեմբերի 1910, էջ 367-368:
127. **Չամբարձուհեան Լ.**, Գրական ու գեղարվեստական մեծ ցերեկոյ թի Յարգանս Ֆրանսիացի և ի նշան Յայկական Երախտագիտութեան, «Յորիզոն», Թիֆլիս, 13 հունիսի 1916, № 154:
128. **Յովհաննիսյան Ռ.**, Բալետ, «Խորհրդային Յայաստան», 24 սեպտեմբերի 1924, № 217:
129. **Մայիլյան Ա.** Սրբուհի Լիսիցիան. Պարի և պլաստիկայի երկրորդ երեկո, «Ժողովրդի ձայն», Թիֆլիս, 8 հունիսի 1919, № 199:
130. **Մինասեան Ե.**, Տիկին Ա.Օհանեանը Բրիուքսելում, «Յորիզոն», Թիֆլիս, 28 մարտի 1914, № 67:
131. **Ռոնոզ.** Առողջ, ճկուն և գեղեցիկ մարմին, «Ժողովրդի ձայն», Թիֆլիս, 20 հունիսի 1919, № 129:
132. **Պ.** Յայաստան, «Ժողովրդի ձայն», Թիֆլիս, 21 մարտի 1919, № 61:
133. Պարսկական ներկայացուցիչներ. Տիկին Արմեն Օհանեանի թատերախումբը, «Ազատամարտ», Կ. Պոլիս, 19 հունիսի 1910, № 312:
134. Պլաստիկայի երեկո, «Մարտակոչ», Թիֆլիս, 28 մայիսի 1925, № 120:
135. **Ջիլանեան Ա.** Արամեան թատրոն, «Արևելք», Կ.Պոլիս, 15 ապրիլի 1899, № 3980: Ակնարկ № 19:
136. **Ջիլանեան Ա.** Արամեան թատրոն, «Արևելք», Կ.Պոլիս, 4 ապրիլի 1899, № 3970: Ակնարկ № 9:
137. **Սիր.** Արմեն Օհանեանի պարահանդեսը, «Ազատամարտ», Կ.Պոլիս, 7 դեկտեմբերի 1910, № 458:
138. **Սփնքս.** Տիկին Արմեն Օհանեան և Պ. Դալիթ Դալիթեան յ'Ալ համարա, «Դաշինք», Իզմիր, 28 փետրվարի 1911, № 467:
139. Տիկին Արմեն Օհանեան, «Տարագ», Թիֆլիս, 1910, № 10, էջ 101:
140. Տիկին Արմեն Օհանեանը Եգիպտոսի մէջ, «Ազատամարտ», Կ.Պոլիս, 6 փետրվարի 1911, № 506:

#### Нотные издания

141. **Адан А.**, Жизель. Балет-пантомима в двух действиях. Москва, изд. «Музыка», 1975, 187 с.
142. **Тигранян А.**, Ануш. Опера. Клавир. Ереван, изд. «Советакан грох», 1981, 384 с. (на арм. и русс. языках).

### **Архивные документы и материалы.**

#### **Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца**

##### **Фонд Давида Давтяна.**

1. № 26, Письмо Д. Давтяна А. Гаспаряну. Каир, 14 февраля 1911. Рукопись, 2 л. (на арм. яз.).
2. № 47, Программка концерта. Каир, Театр Прентания, 31 января 1911 (на арм. и франц. яз.). 2 л.
3. № 48, Программка концерта. Каир, Театр Прентания, 17 февраля 1911 (на арм. и франц. яз.). 2 л.
4. № 49, Программка концерта. Каир, Театр Прентания, 18 февраля 1911 (на арм. и франц. яз.). 1 л.

##### **Фонд Армен Оганян.**

5. № 25, Программка концерта. 6 июля 1941. Мехико, Интернациональный женский клуб (на франц. яз.). 2 л.

##### **Фонд Армена Тиграняна.**

6. № 1, «Ануш». Партитура. Рукопись, 1912, 159 л.
7. № 71, «Лейли и Меджнун». Партитура. Рукопись, 1923, 68 л.
8. № 73, «Лейли и Меджнун». Клавир. Рукопись, 1918, 17 л.
9. № 182, «Лейли и Меджнун». Либретто. Рукопись, 1925, 18 л. (на арм. яз.).

##### **Фонд Тиграна Чухаджяна.**

10. № 4, Комическая опера «Ариф», клавир, рукопись, 41 л.
11. № 8, Опера «Аршак», партитура, рукопись, 350 л.
12. № 19, Опера «Земире», клавир, рукопись, 140 л.. Вставка «Grand Ballet Arabe».
13. № 55, Комическая опера «Леблебиджи Хор-Хор ага» («Продавец гороха») клавир, рукопись, 78 л.
14. № 68, Комическая опера «Кёсе Кехья» («Плешивый староста»), клавир, рукопись, 68 л.

15. № 177, «2-m Ballet Arabe», 4 л.
16. № 179, Zemiren Quadrille, 4 л.
17. № 184, «L'Orientale Danse caracteristique», 4 л.

#### **Фонд Х.Кара-Мурзы**

18. № 92, «Неизвестный сценарий». Тетрадь. Рукопись, 3 л.. (на арм. яз.).
19. № 195, Альбом. Фотоснимки с 72-х концертных программ (на русск. и арм. яз.), 30 л. Программка концерта от 11 мая 1895 г. Праздник Вознесения. Здание Бакинского армянского гуманитарного общества; Программка концерта 9 февраля 1895 г. Армянский вечер. Зал Бакинского общественного собрания; Программка концерта от 8 января 1900, Тифлис, Театр Дворянства.
20. № 495, «Джан Гюлум». Феерия в 1 действии Проект. Рукопись, 9 л. (на арм. яз.).

#### **Фонд Антона Маиляна**

21. № 1133, Газетные вырезки. Рецензии Антона Маиляна, 40 л. № 67, Dissonans. Շեմախոյի ներքին երեւոյն. с. 33. Название газеты и номер не указаны. Помечено 1915 г.

#### **Театральный фонд. Раздел воспоминаний.**

22. *Ե.Թ (Երվանդ Թույսյան)*, 35 տարվա թատերախմբագրական հիշողություններ, 1900-1935 թթ., 1948 թ. Գիրք Բ., էջ. 293- 685, машинописная рукопись.

#### **Национальный архив Армении - № 428, Фонд семьи Лисициан, список 4 и 5.**

23. Отзыв Вл. Немировича-Данченко от 27 марта 1924г., список 4, ед. 323, 2 с.
24. Варианты сценария балета «Наринэ» (рукописные и машинописные), список 5, ед. 83-89.
25. Вариант сценария балета «Наринэ» (машинопись), список 5, ед. 84, с. 34-69.

#### **Этнографическо-фольклорный архив-кабинет им. Степана и Србуи Лисициан Института археологии и этнографии НАН РА<sup>262</sup>**

26. Документы, касающиеся организации и деятельности Института (устав Института, образцы аттестатов, выдаваемых выпускниками, отчеты о деятельности, списки учащихся и выпускников, списки, содержащие перечень

<sup>262</sup> Документы и материалы, хранящиеся в Этнографическо-фольклорном архиве-кабинете им. Степана и Србуи Лисициан Института археологии и этнографии НАН РА не каталогизированы.

постановок, осуществленных силами Института, постановления, заявления, протоколы и сметы).

27. Доклад С. Лисициан о пластике и системе Дельсарта, прочитанный на «Вечере пластики и пляски» студии Србуи Лисициан-Азарпетян 9 мая 1920 и на «Утре» 16 мая того же года. Рукопись.
28. Вступительное слово С. Лисициан о системе Ф. Дельсарта, прочитанное 14 июля 1922 на «Вечере пластики и пляски» в Тифлисском Оперном театре. Рукопись.
29. Программка концерта «Seda's Studio Of Dance» от 17 мая 1936 года в Нью-Йорке в «Heckscher Theatre».
30. **Лисициан Н.**, Мои воспоминания о родителях, Србуи и Левоне // Сборник воспоминаний учениц Института Ритма и пластики Рукопись. 1981, с.56-208.
31. Тетрадь с записью композиций «Восточные жесты».
32. Тетрадь с записью последовательности движений постановки концертного номера «Борьба с роком» на музыку Второй прелюдии С. Рахманинова в постановке С. Лисициан.
33. Протокол обсуждения в Российской Академии художественных наук от 12 марта 1824г.

#### ***Видеозаписи балетов и хореографических композиций***

1. «Тема с вариациями». Балет на музыку Третьей оркестровой сюиты П. Чайковского. Постановка Ашота Асатуряна. Спектакль Ереванского академического театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова, 1983.
2. «Орфей и Эвридика» И. Стравинского. Постановка А. Асатуряна. Спектакль Харьковского государственного театра оперы и балета им. Н. Лысенко, 1991.
3. «Легенда о любви» А. Меликова. Постановка А. Асатуряна. Саратовский театр оперы и балета им. Н. Чернышевского, 1969 (фрагмент постановки из документального фильма).
4. «Ара Прекрасный» Гр. Егиазаряна. Постановка А. Асатуряна. Спектакль ереванского театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова, 1982, (год видеосъемки неизвестен).
5. «Евпраксия» Ал. Коннерштейна. Постановка А. Асатуряна. Спектакль Харьковского государственного театра оперы и балета им. Н. Лысенко, 1994.
6. «Щелкунчик» П. Чайковского. Постановка А. Асатуряна. Спектакль Харьковского государственного театра оперы и балета им. Н. Лысенко, 1992.



7. «Коппелия» Л. Делиба. Постановка Максима Мартиросяна. Спектакль Ереванского академического театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова, 1988.
8. «Вечность». Балет на музыку Концерта для скрипки с оркестром А. Хачатуряна. Постановка М. Мартиросяна. Спектакль «Государственного театра хореографии» совместно с Ереванским театром оперы и балета им. Ал. Спендиарова, 2004.
9. «Святая Рипсимэ и Трдат» М. Мависакаляна и Л. Чгнаторяна. Постановка М. Мартиросяна. Спектакль «Государственного театра хореографии» совместно с Ереванским театром оперы и балета им. Ал. Спендиарова, 2001.
10. Два «Класс-концерта». Постановка М. Мартиросяна для Ереванского хореографического колледжа, 1995.
11. «Класс концерт» на музыку балета «Этюды» (обр. К. Рисагера музыки К. Черни). Постановка М. Мартиросяна. Спектакль «Государственного театра хореографии», худ. рук. М. Мартиросян, 1997.
12. «День рождения Барби» на музыку Ж. Оффенбаха. Постановка М. Мартиросяна. Спектакль «Государственного театра хореографии», худ. рук. М. Мартиросян, 2003.
13. «Времена года» на музыку А. Вивальди. Постановка М. Мартиросяна. Спектакль «Государственного театра хореографии», худ. рук. М. Мартиросян, 2002.
14. «Штраусиана» на музыку И. Штрауса. Постановка М. Мартиросяна. Спектакль «Ереванского детского музыкального театра», 1992.
15. «Гаянэ» А. Хачатуряна. Постановка Вилена Галстяна. Спектакль театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова. Запись 2005.
16. «Stabat Mater». Балет на музыку одноименного произведения Дж. Перголези. Постановка Рудольфа Харатяна. Спектакль Ереванского театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова, 2010.
17. «Страсти Баха» на музыку «Бранденбургского концерта» и «Магнификата» И.С. Баха. Постановка Рудольфа Харатяна. Спектакль Ереванского театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова, 2010.
18. «Два солнца» на музыку А. Хачатуряна, А. Бабаджаняна, Шараканов, А. Аиряна и т.д. Постановка Рудольфа Харатяна. Спектакль труппы «Балет 2020», рук. Р. Харатян, 2015.
19. «Артавазд и Клеопатра» на музыку III симфонии А. Тертеряна. Постановка Рудольфа Харатяна. Спектакль труппы «ARKA» (Вашингтон, США), рук.

- Р. Харатян, (год видеосъемки неизвестен). Впервые представлен труппой «Балет армянского телевидения» в Ереване 1984.
20. «Вартананк» на музыку, скомпонованную из фрагментов III-й симфонии Эд. Оганесяна. Постановка Рудольфа Харатяна. Спектакль труппы «ARKA» (Вашингтон, США), рук. Р. Харатян, 2001.
  21. «Молитва Нарека». Хореографическая композиция на музыку Финала II симфонии А. Тертеряна. Постановка Рудольфа Харатяна. Спектакль труппы «ARKA» (Вашингтон, США), рук. Р. Харатян, 2004.
  22. «Видения Св. Григория Просветителя» на музыку одноименного произведения Алана Ованеса. Постановка Рудольфа Харатяна. Спектакль труппы «ARKA» (Вашингтон, США), рук. Р. Харатян, 2001.
  23. «Антуни» Эд. Оганесяна. Постановка М. Мартиросяна. Спектакль Ереванского театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова, впервые представлен на сцене театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова, (год видеосъемки неизвестен).
  24. «Комитас. Журавль бездомный» на музыку народных песен в обработке Комитаса, произведений Комитаса в обработке различных композиторов. Постановка Анны Джанбазян. Спектакль труппы «Djanbazian Dance Company» (Лос-Анжелес, США), рук. А. Джанбазян, 2004.
  25. «Смерть! Где твоя победа?» Режиссер – Григор Хачатрян, хореограф – Ара Асатурян, музыка Арто Тунчбояджяна и группы «Катунер». Спектакль Ереванского драматического театра им. Гр. Капланяна, 2015.
  26. «Аршил Горки». Балет на музыку 7-го концерта Алана Ованеса, песни Комитаса «Абрикосовое дерево» и «Чаконы» И.С. Баха – Буззони. Постановка Арсена Меграбяна силами труппы «Forceful Feelings» (рук. А. Меграбян), и Государственного ансамбля «Барекамутюн» (рук. Н. Меграбян). Представлен на сцене театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова, 2015.
  27. «Ара Прекрасный и Шамирам» на музыку «Ереванских этюдов» (op. 30) Ал. Спендиарова. Постановка Ноеми Аракси Келеджян. Представлен труппой «Аракс дансе» (Сан-Франциско, США), рук. Н. А. Келеджян, на сцене мэрии г. Сан-Франциско, 2015. Запись просмотрена на Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vM15qYOs8d8>
  28. «Крунк» на музыку Комитаса, в переложении С. Асламазяна. Постановка Н. А. Келеджян. Представлен труппой «Аракс данс» (Сан-Франциско, США), рук. Н.А. Келеджян, 2015. Запись просмотрена на Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=cSm0GUrW5Fo&index=85&list=FLcmDXOLyQuqkleu9L\\_z19Bw](https://www.youtube.com/watch?v=cSm0GUrW5Fo&index=85&list=FLcmDXOLyQuqkleu9L_z19Bw)

29. «Прощание с Адана», Постановка Н.А. Келеджян. Представлен труппой «Аракс данс» (Сан-Франциско, США), рук. Н.А. Келеджян, 2015. Запись просмотрена на Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=qxXc9\\_C-Ulk](https://www.youtube.com/watch?v=qxXc9_C-Ulk)
30. «Река Аракс» на музыку А. Айвазяна. Постановка Н. А. Келеджян. Представлен труппой «Аракс данс» (Сан-Франциско,США), рук. Н.А. Келеджян, 2015. Запись просмотрена на Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=kB50azdT4RQ>
31. «Щелкунчик» П. Чайковского. Постановка Юрия Григоровича. Большой Театр. Москва.
32. «Щелкунчик» П. Чайковского. Постановка Василия Вайнонена. Спектакль Мариинского театра, Санкт-Петербург. Просмотрен на Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=TVQsrHipm8U>
33. «Тема с Вариациями» на музыку Третьей оркестровой сюиты. Постановка Дж. Баланчина. Запись просмотрена на Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=OgCareuuxK4&index=144&list=FLcmDXOLyQuqkleu9L\\_z19Bw](https://www.youtube.com/watch?v=OgCareuuxK4&index=144&list=FLcmDXOLyQuqkleu9L_z19Bw)
34. «Коппелия» Л. Делиба. Постановка Сен-Леона. Спектакль Театра балета Юрия Григоровича. Краснодар, 16 сентября 2015. Просмотрен по телевидению и на Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=N5\\_PcNZTLgg](https://www.youtube.com/watch?v=N5_PcNZTLgg)

### ***Постановки, просмотренные на сцене***

1. Хореографическая композиция на музыку I части IX симфонии Дм. Шостаковича, постановка М. Мартиросяна;
2. «Юношеская симфония» на музыку Симфонии C-dur Ж. Бизе в постановке Норайра Меграбяна,
3. Финал Симфонии G-dur В.А. Моцарта в постановке Норайра Меграбяна (все для учащихся Ереванского хореографического училища);
4. «Лоркиана» в постановке Марка Мнацаканяна.
5. «Греховные срасти» на муз. Л. Бетховена в постановке Римы Пипоян.
6. «La vita nova» на муз. Ф. Гласса в постановке Римы Пипоян.
7. «Девушка и смерть» на музыку Л. Ейнауда в постановке Ара Асатуряна.
8. «Айрены» на музыку песен Лилит Даниелян, в постановке Ара Асатуряна.
9. «Назеник» в постановке Вилена Галстяна.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

**МЛИ** – Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца

**НАА** – Национальный архив Армении

**АКЛ** – Этнографическо-фольклорный архив-кабинет им. Степана и Србуи Лисициан  
Института археологии и этнографии НАН РА

**бм.** - балетместер

## ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Т. Чухаджян, Zemiren Quadrille. Фрагмент. Первая фигура.
2. Т. Чухаджян, Zemiren Quadrille. Фрагмент из Второй фигуры.
3. Ладо-тональные соотношения в танцах из комических опер Т. Чухаджяна.
4. Сопоставление либретто балета «Семь дочерей короля джиннов» М. Фокина с фрагментами стихотворения Лермонтова «Три пальмы».
5. Сопоставление сценария балета «Семь дочерей короля джиннов» с партитурой симфонической картины «Три пальмы».
6. Вокально-хореографическая партитура групповой песнепляски «Лачи», записанная по системе С. Лисициан
  - а) Пример синхронной музыкально-хореографической записи по системе С. Лисициан
  - б) Расчет стоп вокального текста «Лачи»
  - в) Сочетание движения стопы (ноги) и музыкального текста в «Лачи»
  - г) Расчет музыкально-хореографических стоп «Лачи» (движения стопы ноги)
  - д) Сочетание движения колен и музыкального текста в «Лачи»
  - е) Расчет музыкально-хореографических стоп сочетания движения колен и музыкального текста в «Лачи»
  - ж) Сочетание движений рук (сгибов локтей) и музыкального текста в «Лачи»
  - з) Расчет музыкально-хореографических стоп сочетания движений рук (сгибов локтей) и музыкального текста в «Лачи»
  - и) Полная партитура «Лачи»
7. Музыкальный текст вариации Жизели в сочетании с хореографическим текстом.
8. Музыкально-хореографическая партитура номера «Борьба с роком» в постановке С. Лисициан на музыку прелюдии № 2 (cis-moll), op. 3 С. Рахманинова.
9. Балет «Наринэ» С. Бархударяна, либретто С. Лисициан по мотивам армянских народных сказок
10. Таблица «Ара Прекрасный и Шамирам».

11. Балет А. Коннерштейна «Евпраксия». Либретто.
12. Схема I. Синхроническая система типов балетного спектакля.
13. Схема II. Номерной балет с чередованием действенных и собственно танцевальных номеров и сцен (многоактный и одноактный).
14. Схема III. Одноактный балет.
15. «Тема С Вариациями» на музыку финала Третьей оркестровой сюиты П.И. Чайковского в постановке А. Асатуряна.
16. Балет Л. Делиба «Коппелия». Либретто М. Мартиросяна.

**№ 1 ZEMIREN QUADRILLE**

(фрагмент)

Musical score for No 1 Zemiren Quadrille (fragment). The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the right hand features eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

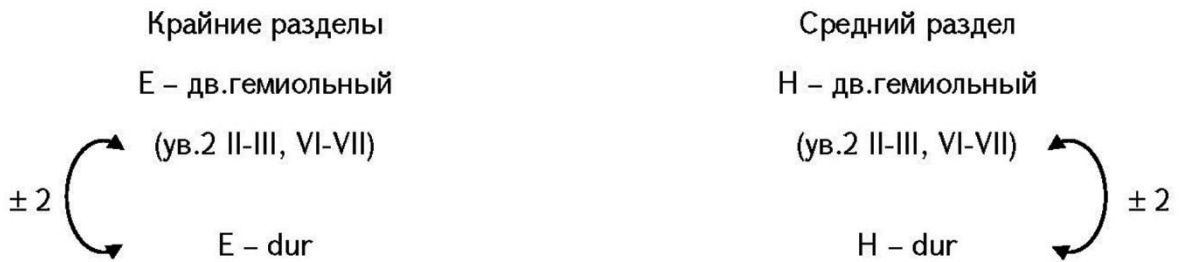
**№ 2 ZEMIREN QUADRILLE**

(фрагмент)

Musical score for No 2 Zemiren Quadrille (fragment). The score is in 2/4 time and D major. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a forte (*f*) dynamic marking. The melody in the right hand features eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

**№ 3 ЛАДО-ТОНАЛЬНЫЕ СООТНОШЕНИЯ В ТАНЦАХ ИЗ КОМИЧЕСКИХ ОПЕР  
Т. ЧУХАДЖЯНА**

**«Ballo» из оперетты «Кёсе Кехья»**



**«Ballo» из оперетты «Ариф» и «Цыганский танец» из оперетты «Леблебиджи Хор-Хор ага»**



**«Baletto» (Вальс) из оперетты «Леблебиджи Хор-Хор ага»**



**№ 4 СОПОСТАВЛЕНИЕ ЛИБРЕТТО М. ФОКИНА С ФРАГМЕНТАМИ СТИХОТВОРЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА «ТРИ ПАЛЬМЫ»**



В песчаных степях аравийской земли  
Три гордые пальмы высоко росли.  
Родник между ними из почвы бесплодной  
Журча, пробивался водою холодной,  
Хранимый, под сенью зеленых листов,  
От знойных лучей и летучих песков.  
И многие годы неслышно прошли;  
Но странник усталый из чуждой земли,  
Пылающей грудью ко влаге студеной  
Еще не склонялся под гущей зеленой,  
И стали уж сохнуть от знойных лучей  
Роскошные листья и звучный ручей.  
И стали три пальмы на бога роптать:  
«На то ль мы родились, чтоб здесь увядать?  
Без пользы в пустыне росли и цвели мы,  
Колеблемы вихрем и зноем палимы,  
Ничей благосклонный не радуя взор.  
Не прав твой, о небо, святой приговор!»  
И только замолкли – в дали голубой  
Столбом уж крутился песок золотой,  
Звонков раздавались нестройные звуки,  
Пестрели коврами покрытые вьюки,  
И шел колыхаясь, как в море челнок,  
Верблюды за верблюдом, взрывая песок.

.....  
Вот к пальмам подходит, шумя, караван;  
В тени их веселый раскинулся стан.  
Кувшины, звуча, налились водою,  
И, гордо кивая махровой главою,  
Приветствуют пальмы нежданных гостей,  
И щедро поит их студень ручей.  
Но только что сумрак на землю упал,  
По корням упругим топор застучал,  
И пали без жизни питомцы столетий!  
Одежду их сорвали малые дети,  
Изрублены были тела их потом,  
И медленно жгли их до утра огнем.  
Когда же на запад умчался туман,  
Урочный свой путь продолжал караван.

.....  
И ныне все дико и пусто кругом –  
Не шепчутся листья с гремучим ключом;  
Напрасно пророка о тени он просит –  
Его лишь песок раскаленный заносит...

Семь дочерей царя Черных гор  
ропщут на своего повелителя за то,  
что он дал им скучное существование.  
Чистые крылатые девы, они не знают  
человеческих страстей и начинают  
завидовать людям. Мечутся, как  
птицы в клетке, невинные девы.

В тот же момент послышался шум  
приближающегося каравана. Вот  
группа прекрасных молодых людей с  
рабами и богатыми товарами  
приезжает во дворец, где не бывал ни  
один мужчина.

Девы принимают дорогих гостей.

Обласканные красавицами, гости  
засыпают.  
Слышен гневный голос повелителя.  
Огонь вздымается с земли и сжигает  
крылья дев, символ их божественной  
чистоты. Затем огонь пожирает их  
всех.

Проснувшийся поутру караван  
удаляется, равнодушный к  
внезапному исчезновению хозяек.

Только одна душа остается во дворце.  
Это единственная из сестер, не  
впавшая в грех и не возроптавшая на  
отца своего. Тихо, лишь фонтан  
журчит в опустелом дворце.  
Склоняется у фонтана одинокая дева.  
Фонтан все ниже, ниже... вот он  
иссох, смолк... Умерла дева...

## **№ 5 СОПОСТАВЛЕНИЕ СЦЕНАРИЯ БАЛЕТА «СЕМЬ ДОЧЕРЕЙ КОРОЛЯ ДЖИННОВ» С ПАРТИТУРОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ «ТРИ ПАЛЬМЫ»**

## Сценарий

Начало. Царевны лежат, скучают.

4-й такт – с флейтой вбегает младшая (Павлова). Крылатая, легкая, она хочет развеселить их, заставляет встать; хочет увлечь в танец. Одна за другой царевны (с альтом, с 2-мя скрипками, с виолончелью) входят в хоровод. Идет длинный скучающий танец медленного типа, а младшая вьется, летает (...). Они скучают (...). Бросая танец, опять ложатся (...). Попытка младшей успокоить их не удается. Они переходят в ропот (...), грозят небу (...).

6. Услыхали отдаленный шум – волнуются, радостно ожидают. Мало-помалу входят рабы всех возрастов, но мужского пола, и вносят Гасана. Его принимают, усаживают, поят.

12. Сестры влюбляются в него. Совместный танец. Мужчины под свою музыку, девушки под свой. Пускаются в любовные объятия к № 15.

15. Отдаются любви. Мужчины засыпают.

16. Фантастическое явление царя джинов (...) Ужас девушек (...). Мольба девушек.

20. Огонь пожирает их.

22. Они проваливаются.

Andantino sostenuto. Просыпаются гости. Удивляются исчезновению девушек. Уходят.

25. Появляется младшая сестра (Павлова), которая вела себя прилично и потому пока осталась жива. Тоскует о сестрах. Танец умирающей от тоски чистой души. (...) склоняется к фонтану (...). Умирает. (...) Фонтан перестает бить. Занавес.

## Симфоническая картина

Вступление.

Лейттема гибели пальм.

Первая экспозиция.

Лейттемы Пальм и Ручья сочетаются в контрапункте.

6. Вторая экспозиция.

Лейттема каравана.

12. Центральный раздел.

Контрапунктическое сочетание лейттем Пальм, Ручья и Каравана.

15. Девять ударов оркестра tutti.

Лейттема Пальм искаженная.

16. Сочетание в контрапункте лейттем гибели пальм и Пальм.

20.-22. Эпизод сжигания пальм (тремоло струнных и арпеджио арф).

Andantino sostenuto.

Первая реприза.

Лейттема Каравана.

25. Вторая реприза.

Сочетаются в контрапункте лейттемы Пальм, Ручья и Гибели пальм.

## № 6 ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПАРТИТУРА ГРУППОВОЙ ПЕСНЕПЛЯСКИ «ЛАЧИ», ЗАПИСАННАЯ ПО СИСТЕМЕ С. ЛИСИЦИАН

а) Пример синхронной музыкально-хореографической записи по системе С. Лисициан

Лачи (фрагмент)

М. ♩ = 69 Ла - чи, ла - чи, ла - чи бэ - нэ, лач'ька сэ-ре тэ мэр- мэр-э Ла - чи, ла - чи

Вокально-музыкальная строка

Ритм движения ступней

Голова

Плечи

Руки (включая локти)

Тип сцепления пальцев

Движение всей ноги

б) Расчет стоп вокального текста «Лачи»

силлабика

в) Сочетание движения стопы (ноги) и музыкального текста в «Лачи»

М. ♩ = 69

г) Расчет музыкально-хореографических стоп «Лачи» (движения стопы ноги)



**д) Сочетание движения колен и музыкального текста в «Лачи»**

**е) Расчет музыкально-хореографических стоп сочетания движения колен и музыкального текста в «Лачи»**



**ж) Сочетание движений рук (сгибов локтей) и музыкального текста в «Лачи»**

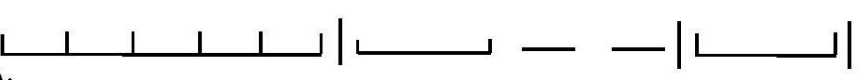
М. ♩ = 69

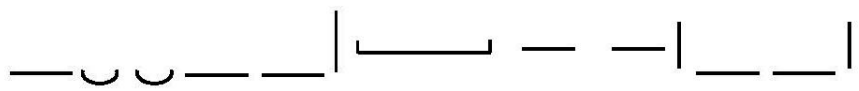
**з) Расчет музыкально-хореографических стоп сочетания движений рук (сгибов локтей) и музыкального текста в «Лачи»**



**и) Полная партитура «Лачи»**

Вокальная строка:   
силлабика

Движения рук (сгибов и разгибов локтевых суставов):   
пентасхемос

Сгибы колен:   
дактиль дважды увеличенный      спондей

Шаги (движения стопы):   
диспондей      дактиль дважды увеличенный      спондей

**№ 7 МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ ВАРИАЦИИ ЖИЗЕЛИ В СОЧЕТАНИИ С ХОРЕОГРАФИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ**

**Allegro moderato**

**A**

**B (B1)**

**B (B2)**

**C**

**D**

**Allegro vivo**

*p*

*f*

**№ 8 МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПАРТИТУРА НОМЕРА «БОРЬБА С РОКОМ» В ПОСТАНОВКЕ С. ЛИСИЦИАН**

НА МУЗЫКУ ПРЕЛЮДИИ № 2 (CIS-MOLL), ОП. 3 С. РАХМАНИНОВА

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Lento

*ff* 1

2

*ppp* 3 (1)

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

4 (2)

5 (3)

22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43

6 (4)

*mf* 7 (5)

8 (6)

44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55

*ppp* 9 (7)

10 (8)

№ 9 БАЛЕТ «НАРИНЭ» С. БАРХУДАРЯНА,  
ЛИБРЕТТО С. ЛИСИЦИАН ПО МОТИВАМ АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК

Действие происходит в Армении, в живописном районе Лори в начале XIX века.

Солнечный день. Народный праздник Вардавар. Собравшись на лужайке у родника, крестьянские девушки и парни затевают игры, песни, пляски. Сюда тайком от родителей пришла красавица Наринэ. Крестьянской девочкой-сиротой она была взята на воспитание бездетным меликом Нуриджаном. Желая поправить свои пошатнувшиеся дела, Мелик решил выдать Наринэ замуж за богатого жениха... Девушка же связана чувством глубокой любви с молодым ашугом Каро. Каро также приходит на праздник. Его вдохновенное пение и игра на сазе вызывают всеобщее восхищение. Наринэ и Каро присоединяются к хороводу крестьянской молодежи. Вечереет. Остаются лишь влюбленные Наринэ и Каро.

Внезапно издали показывается мелик Нуриджан с домочадцами и слугами. Увидев молодых людей, он в гневе велит прогнать Каро и приказывает Наринэ прекратить всякое общение с молодым ашугом. Через некоторое время вдали раздается выстрел, а вслед затем появляется сын богатого мелика Арсена – Артавазд под руку с Каро. Артавазд рассказывает Нуриджану о происшедшем с ним на охоте несчастном случае и о том, как Каро спас ему жизнь. По просьбе Нуриджана Наринэ танцует для гостя. Артавазд поражен красотой и изяществом Наринэ. Видя его восторг, Нуриджан решает выдать за него Наринэ. Артавазд принимает приглашение Нуриджана и отправляется к нему домой. Каро в отчаянии изливает свое горе друзьям.

Через несколько дней Артавазд посылает к Нуриджану сваху с предложением выдать за него Наринэ. Наринэ умоляет отца не отдавать ее за нелюбимого человека, но тщетно.

Нуриджан приглашает гостей, чтобы сообщить о предстоящем браке Наринэ с Артаваздом. Все пьют за здоровье жениха и невесты.

В доме Нуриджана большое торжество по случаю приготовления к свадьбе Наринэ. Начинаются песни, пляски. Лишь Наринэ остается безучастной к общему веселью. Разлученная с Каро, насильственно выдаваемая замуж за Артавазда, она оплакивает свою печальную судьбу. Внезапно в самый разгар торжества в дом Нуриджана врывается Каро. Он упрекает Артавазда в том, что тот нарушил традиции братания. Слуги Нуриджана хватают и связывают Каро.

Друзьям Каро удается незаметно пробраться в дом Нуриджана и освободить Каро. Полные решимости помочь ему, они составляют план похищения Наринэ.

Масленица. На площади в центре деревни крестьяне и крестьянки, молодежь, дети, ряженые. Наконец под звуки шутивного марша появляется на осле «хан» – глава и организатор праздника. В это же время издали показывается свадебная процессия. Как только процессия выходит на площадь, «хан» останавливает ее и приглашает невесту (Наринэ) занять место рядом с ним, а отца жениха – мелика Арсена протанцевать для народа. После общего танца «хан» требует от Арсена уплаты дани, чтобы получить разрешение на пропуск процессии. Арсен уплачивает «дань», но «хан» требует еще. Арсен выкладывает все до последней монеты, «Хан» вновь не удовлетворен. Разгневанный он приказывает своим ряженым арестовать и связать всех мужчин – участников процессии. Артавазд протестует, но Арсен успокаивает его, говоря, что все это делается в шутку, согласно масленичным обычаям. После того, как связаны все мужчины, «хан» срывает с себя маску, и народ узнает в нем ашуга Каро. Каро и Наринэ стремительно бегут к лошади, приготовленной друзьями. Их сопровождают злобные крики связанных Арсена, Артавазда, Нуриджана и приветственные возгласы народа.

## **№ 10 ТАБЛИЦА «АРА ПРЕКРАСНЫЙ И ШАМИРАМ»**



	Последовательность эпизодов балета «Ара Прекрасный и Шамирам», зафиксированные в процессе просмотра видеозаписи спектакля и сверенные с клавиром балета	Функции разделов и ипостаси главных действующих лиц	Схематическая конструкция балета, выявляющая взаимосвязь фрагментов по сходству (разработка хореографических мотивов)
	1	2	3
	Интродукция оркестровая	Божественная сущность Ара - бога весны, плодородия и т.д.	А
<b>Акт 1. Экспозиция</b>			
<b>Картина I (Экспозиция – «Армения») – Главная партия</b>			
Армения	№ 1 а) Шествие воинов б) Выход Ара Прекрасного	1-ая ипостась Ара – царь-воин	A <sub>1</sub>
	№ 2 Величание Нвард а) выход девушек б) выход Нвард в) Дуэт Ара-Нвард	1-ая ипостась Нвард – царица 2-ая ипостась Ара – любящий и любимый супруг.	H <sub>1</sub> A <sub>2</sub> H <sub>1</sub>
	№ 3 Танец Весны Нвард стоит на возвышенности, девушки танцуют, как бы поклоняясь ей. В конце к ней подходит Ара.	Главная ипостась Нвард (вобравшей в себя функции богини Анаит – Верховной богини армянского языческого пантеона, и богини Нанэ – покровительницы домашнего очага).	H
	№ 4 Приход послов из Ассирии. Они передают послание Шамирам.	Первое вторжение ассирийского мира.	
	№ 5 а) Трио Ара – Нвард – Шамирам (виртуальное)  б) Монолог Ара Прекрасного. Он в смягении. в) Дуэт-молитва Ара и Нвард	1-ая ипостась Шамирам – женщина, влюбленная в Ара. В целом, Трио экспонирует основной конфликт, который развиваясь в следующих картинах, приводит к гибели Ара.	A <sub>2</sub> H <sub>1</sub> Ш <sub>1</sub>  A <sub>1</sub> A <sub>2</sub>  A <sub>2</sub> H <sub>1</sub>
<b>Картина II (Экспозиция – «Ассирия») – Побочная партия (1-я часть)</b>			
Ассирия	№ 6 Оркестровое вступление		
	№ 7 а) Шамирам и женщины-маги ворожат у огня. Виртуальное явление Ара. б) Виртуальный любовный дуэт Ара и Шамирам.	2-ая ипостась Шамирам – она владеет даром магии.  3-ая ипостась Ара – Ара в мечтах Шамирам, любимый и любящий её. Разработка 1-ой ипостаси Шамирам – женщины, влюбленной в Ара.	Ш <sub>2</sub>  Ш <sub>1</sub> A <sub>3</sub>
<b>Картина III (Экспозиция – «Ассирия») – Побочная партия (2-я часть)</b>			
Ассирия	№ 8 Чудесный шатер, Царь Ассирии Нинос на троне. а) Танцы девушек и юношей б) Танец Ниноса с четырьмя солистами в) вбегает Шамирам в красном плаще	3-ая ипостась Шамирам – царица Ассирии.	Hин <sub>1</sub>  Ш <sub>3</sub>
	№ 9 Дуэт Шамирам и Ниноса. а) Шамирам пренебрежительно относится к Ниносу б) Отчаяние Ниноса (монолог) в) Шамирам требует, чтобы ее короновали (на один день)	Разработка 3-ей ипостаси Шамирам как царицы Ассирии.	Ш <sub>3</sub> Hин
	№ 10 Фимиа. а) танец девушек б) Шамирам садится на трон, с нетерпением ожидая коронации		

	1	2	3
Ассирия	№ 11 Заговор. Шамирам подговаривает нескольких придворных убить Ниносу.		
	№ 12 Коронация Шамирам а) Коронация б) Общий танец в) Дуэт Шамирам и Ниносу. Шамирам выказывает неповиновение Ниносу. Затем угрожает ему. Враждебное нападение придворных на Ниносу, которые выталкивают его. Шамирам, стоя у трона, ждет На середину сцены бросают свернутый красный плащ Шамирам. Плащ раскрывают и поднимают отрубленную голову Ниносу. Отныне Шамирам полноправная царица Ассирии.		
<b>Акт 2 Разработка</b>			
<b>Картина IV</b>			
Армения	№ 13 Хороводы а) Хороводы мужчин б) Выход девушек в) Соло Нвард г) Хоровод девушек (под конец)	Разработка 2	A H <sub>1</sub>
	№ 14 Дуэт (Pas de deux) Нвард и Ара. а) Adagio б) Вариация Ара в) Кода (здесь присоединяется кордебалет девушек)	Ипостась Ара – верный супруг и Нвард – царица.	A <sub>2</sub> H
	№ 15 а) Кода прерывается приходом послов Ассирии, которые приносят богатые подарки (и корону Ассирийского царя?) б) Соло Ара. Он отвергает подарки и прогоняет послов № 16 Ярость Ара (Монолог)	Второе вторжение ассирийского мира.  Разработка первой и второй ипостасей Ара Ара понимает, что его поступок грозит нашествием на его страну	A <sub>1</sub> A <sub>2</sub>
<b>Картина V</b>			
Ассирия	№ 17 а) Шамирам одна во дворце в ожидании ответа от Ара. Монолог. Видения Шамирам.  б) Виртуальный дуэт Шамирам и Ниносу.  в) Виртуальный дуэт Шамирам и Ара  г) Возвращение послов с отвергнутыми подарками д) Ярость Шамирам	Разработка 3-ей ипостаси Шамирам – царицы Ассирии, затем 1-ая ипостась Шамирам – влюбленной женщины, 3-ая ипостась Ара – виртуального любовника Шамирам  Здесь следует указать, что если в первом виртуальном дуэте в мечтах Шамирам Ара преклоняется перед ней, то во втором, напротив, она преклоняется перед Ара.	Ш <sub>3</sub>  Ш <sub>3</sub> Нин <sub>2</sub>  Ш <sub>1</sub> А <sub>3</sub>  Ш <sub>1</sub> Ш <sub>3</sub> как А <sub>1</sub> А <sub>3</sub>
<b>Картина VI</b>			
Армения	№ 18 Затмение солнца а) Народ подавлен и предчувствует беду б) Ара прерывает затмение	4-ая ипостась Ара – он владеет магическим даром	A <sub>4</sub>

	1	2	3
<b>Акт 3 Разработка (окончание)</b>			
<b>Картина VII (Конфликт)</b>			
Армения – Ассирия	№ 19 Битва армянского и ассирийского войска и смерть Ара	Этот фрагмент был своеобразно решен Асагурияном. Армянское войско представлял мужской кордебалет, а ассирийское – женский. Причем, женщины были одеты в костюмы сходные с костюмом Шамирам. Именно эти амазонки выстрелом из лука убивают Ара. Иносказательно – Шамирам убила Ара.	(иносказательно А <sub>1</sub> против Ш <sub>3</sub> )
<b>Реприза</b>			
<b>Картина VIII (Реприза – «Ассирия») – Побочная партия</b>			
Ассирия	№ 20 Шамирам в своем дворце у гроба Ара. а) Женщины-маги ворожат, призывая Ара к возрождению б) Композиция – символ Мертвый Ара в гробу перед Шамирам и живой Ара за спиной Шамирам в) Шамирам сходит с постамента. В музыке – начало реквиема (хор и оркестр)	Здесь отражена самая главная ипостась Ара – умирающий и воскресающий Бог.	Ш <sub>2</sub> А <sub>5</sub> А <sub>6</sub> Ш <sub>1</sub>
	Занавес закрывается. Продолжение реквиема при закрытом занавесе.		
<b>Картина IX (Реприза – «Армения») – Главная партия</b>			
Армения	№ 21 Продолжение Реквиема. Армения оплакивает Ара. Нвард и Шамирам оплакивают Ара.		Н <sub>1</sub> Ш <sub>1</sub>
	№ 22 Финал балета. Оплакивание переходит в хороводы. Сцена освещается. Явление Ара в божественной ипостаси	Ара-божество	А

**№ 11 БАЛЕТ А. КОННЕРШТЕЙНА «ЕВПРАКСИЯ». ЛИБРЕТТО.**

*«... А что судьба людская даже в трагичных её проявлениях выразительнее всего прослеживается на примере судьбы женщины, о которой написан этот роман, о трагедии расставания с родным краем, о трагедии потери любви».*

**П.Загребельный**

## **Пролог**

Черешайчики... Они существуют действительно, потому что созданы человеческой мечтой и вечны, как воспоминания детства, как песни о весенних праздниках, во время которых водят хоробы девушки, танцуют юноши, веселят народ скоморохи.

Евпраксия ждёт Журилу. Влюбленных окружают Черешайчики. Молодые дают клятву любви и верности.

## **ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

### **Родная земля**

Князь Всеволод и его любимая дочь Евпраксия радостно встречают весенние праздники. Но радость преждевременна: немецкий посланник Забуш приносит ультиматум – свадьба с Евпраксией или война.

Всеволод в отчаянии. Чтобы спасти Родину Евпраксия прощается с любимым и родной землей.

Интрига королевских приближенных.

В тронном зале своего дворца беснуется король Генрих. Его успокаивает коварная приближенная Вильтруда, хитрости которой понятны Генриху. Вильтруда и Забуш одинаково ненавидят короля и устраивают заговор.

Свадебная церемония коротка и безрадостна. Евпраксия сознает свою обреченность, лишь няня связывает её с прошлой жизнью. Трагедия свершилась: Евпраксия – императрица.

## **ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

### **Императрица Евпраксия**

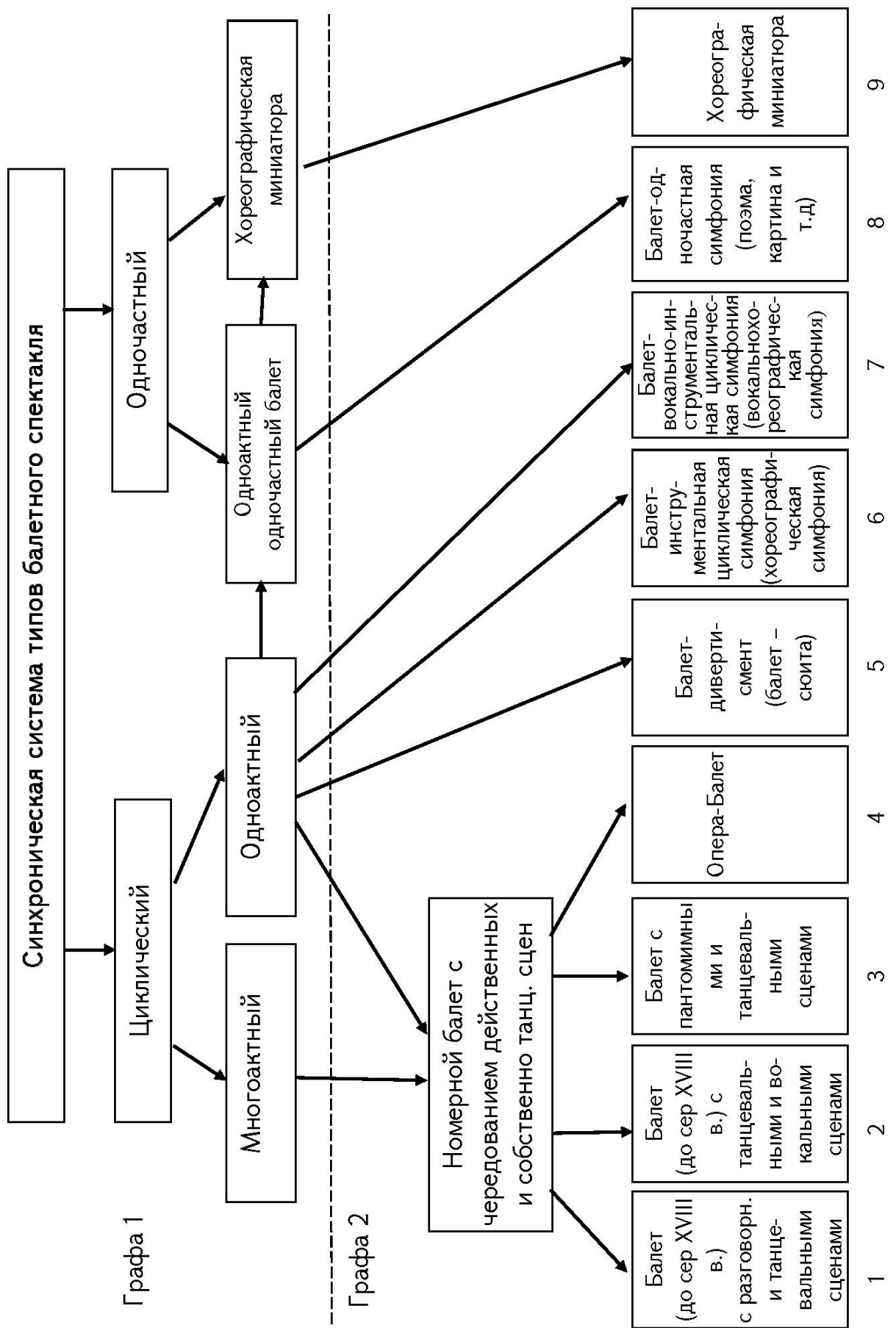
Бал во дворце Генриха. Он и Евпраксия в окружении услужливых придворных. Забуш хочет овладеть Журиной (няня Евпраксии – **Н.С.**). Она, измученная борьбой, теряет сознание.

Во дворец прибывают гости из Киева во главе с молодым Журилой. Влюбленные снова встречаются друг друга. Журило обещает Евпраксии побег. Но этим мечтам не дает осуществиться вероломный Забуш. Он догоняет влюбленных и убивает Журилу. Теперь Евпраксия потеряла не только любимого, но и надежду вернуться на Родину.

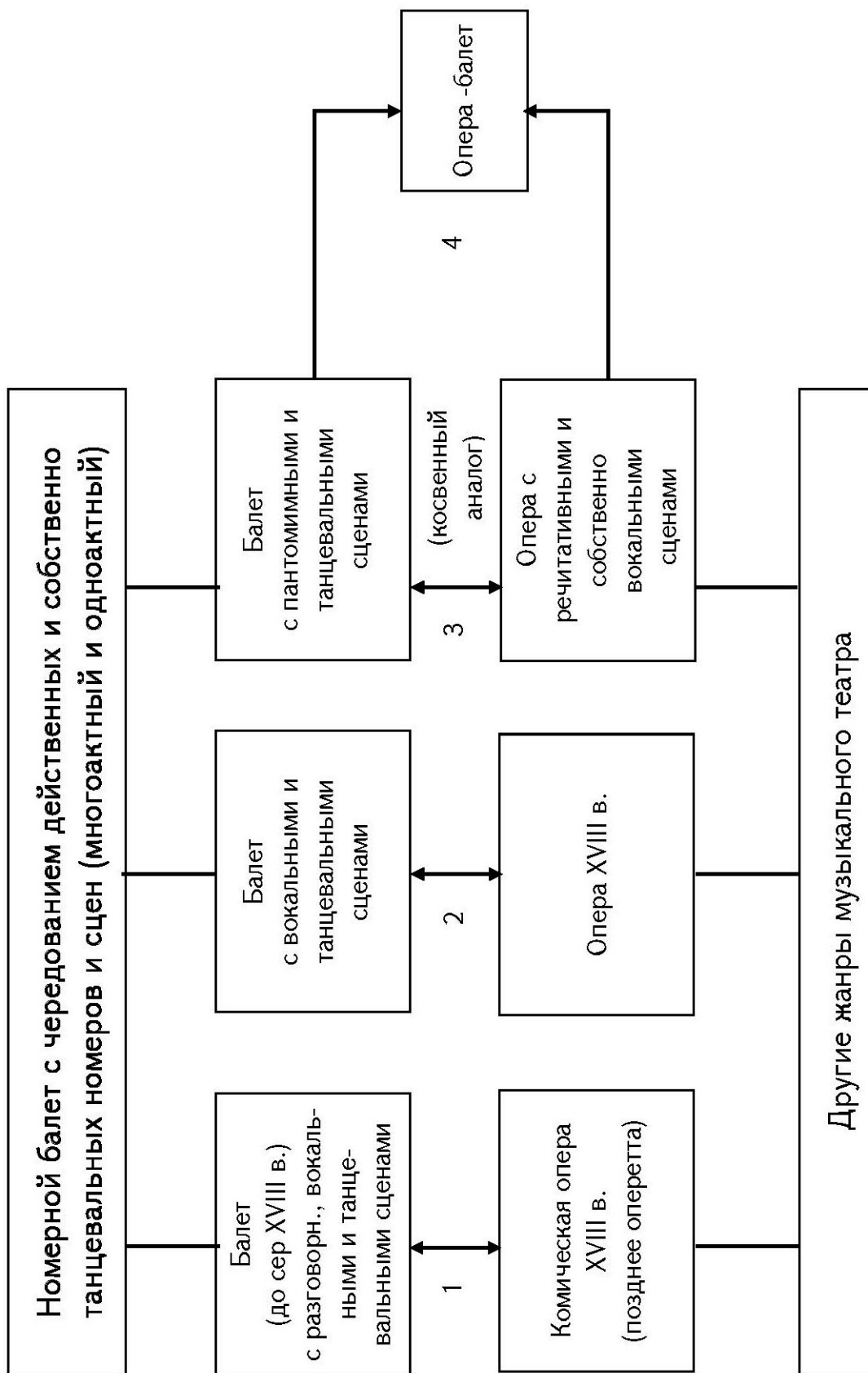
Плен



**№ 12 СХЕМА I. СИНХРОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ТИПОВ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ**

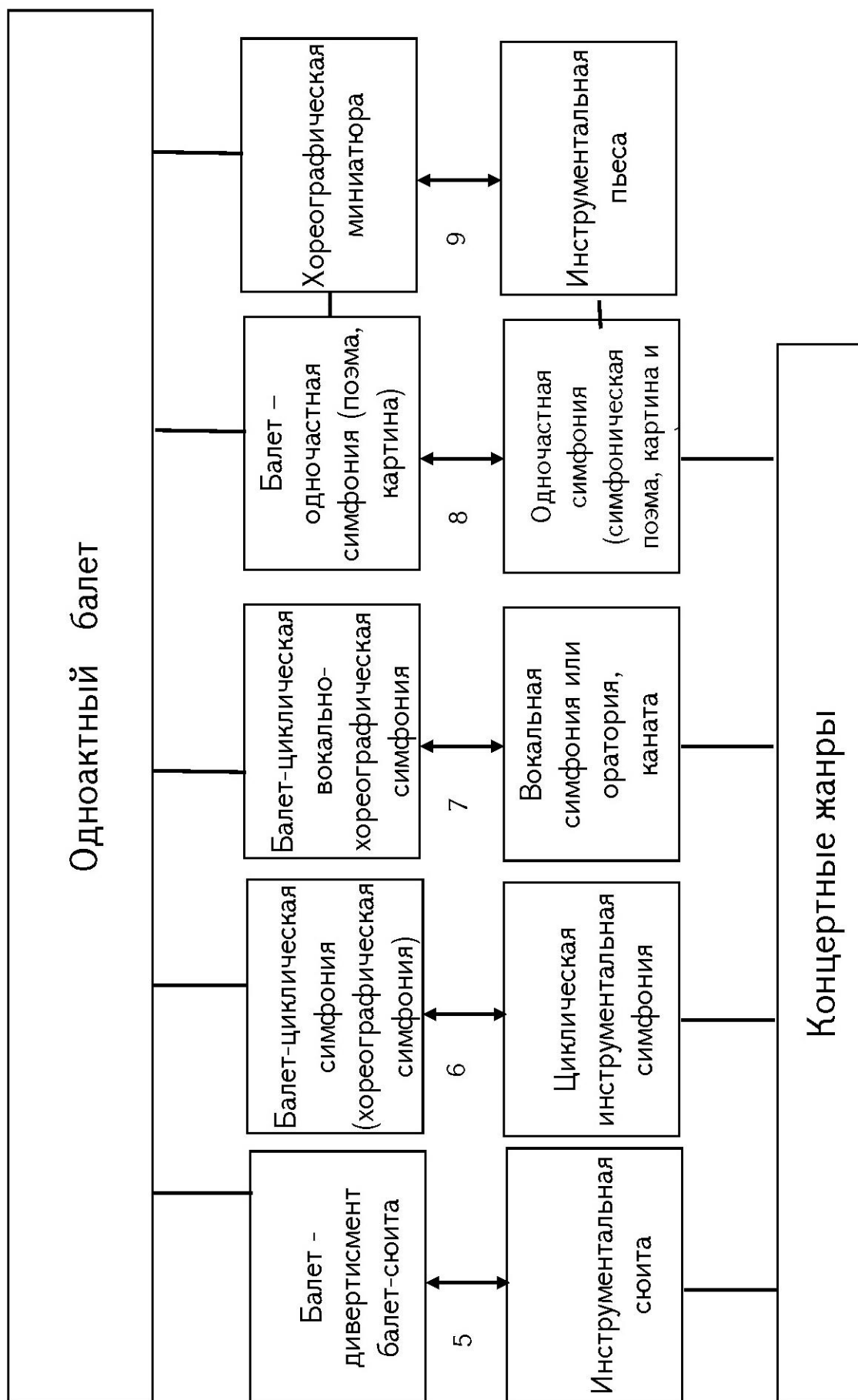


**№ 13 СХЕМА II. НОМЕРНОЙ БАЛЕТ С ЧЕРЕДОВАНИЕМ ДЕЙСТВЕННЫХ И СОБСТВЕННО ТАНЦЕВАЛЬНЫХ НОМЕРОВ И СЦЕН (МНОГОАКТНЫЙ И ОДНОАКТНЫЙ)**





№ 14 СХЕМА III. ОДНОАКТНЫЙ БАЛЕТ



**№ 15 «ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ» НА МУЗЫКУ ФИНАЛА ТРЕТЬЕЙ ОРКЕСТРОВОЙ СЮИТЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО В ПОСТАНОВКЕ А. АСАТУРЯНА**

	<b>Чайковский</b>	<b>Асадуриян</b>	<b>Состав</b>	<b>Тип части</b>
<b>I Grand pas</b> <b>Pas de quatre с женским кордебалетом</b>	Тема	I Вариация	I пара (на последние 8 тт. выход II пары)	Entrée
	I Вариация	II Вариация	I квартет	Adagio
	II Вариация	III Вариация	II квартет	Вариации
	III Вариация	IV Вариация	Женский кордебалет	Entrée
	IV Вариация	V Вариация	I солистка с кордебалетом	Вариация с кордебалетом
	V Вариация	VI Вариация	III квартет в сопровождении кордебалета	Кода
<b>II Grand pas</b> <b>Pas de deux 2-х пар с корифейками, женским, в конце женским и мужским кордебалетом</b>	VI Вариация	VII Вариация	I солист	Вариация
	VII Вариация	VIII Вариация	Четыре корифейки, с 10 т. II пара и корифейки	Adagio
	VIII Вариация	IX Вариация	II солистка, корифейки, женский кордебалет	Вариация в сопровождении корифеек и женского кордебалета
	IX Вариация	X Вариация	II солист, с т. 40 I пара	до т. 40 вариация II солиста. С т. 40 (Codenzia) начало adagio I пары.
	X Вариация	XI Вариация	I пара и женский кордебалет	Продолжение Adagio первой пары в сопровождении женского кордебалета.
	XI Вариация	XII Вариация	I и II пары и женский кордебалет	Adagio (двойное) в сопровождении женского кордебалета.
	XII Вариация	Кода	Мужской и женский кордебалет, корифейки и 4 танцовщика, I и II ведущие пары	Entrée мужского кордебалета, его присоединение к женскому. Далее общая кода с эпизодами дуэтов I и II пар.

**№ 16 БАЛЕТ Л. ДЕЛИБА «КОППЕЛИЯ». ЛИБРЕТТО М. МАРТИРОСЯНА**

Балет в 2-х действиях с прологом и эпилогом  
Либретто М. Мартиросяна по мотивам новеллы Гофмана «Песочный человек»

**Пролог.**

Волшебная, таинственная комната Эрнеста Теодора Амадея Гофмана. Здесь он создает свои произведения. Вокруг него из полумрака возникают и растворяются герои его новеллы «Песочный человек». Гофман приглашает знакомиться с его новыми героями — Коппелией, Францем, Сванильдой. Вконец он сам принимает облик Коппелиуса.

**ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ**

**Просцениум.**

Ночь. Коппелиус направляется в мастерскую. За ним тайком следует маленький Франц.

**Картина первая.**

В клубах дыма и пара «священнодействует» Коппелиус. Там и здесь появляются и исчезают, словно в невесомости, человеческие лица. Возникает и плывет в пространстве лицо голубоглазой девушки необыкновенной красоты. Коппелиус торжествует. Это его лучшее творение. Но неожиданно блеск очей красавицы меркнет. Мастер в замешательстве. Маленький Франц в оцепенении следит за действиями Коппелиуса. Глаза куклы снова фосфорят. Их блеск выхватывает из темноты маленького Франца. Объятый ужасом, мальчик падает навзничь.

**Картина вторая.**

Звучит мелодия волшебного вальса. Она в сердцах счастливых влюбленных — Франца и Сванильды. Их окружают друзья. Маленький город готовится к празднику. Скоро на его площади будут установлены куранты. Появляется Коппелиус — знаменитый мастер кукол и механизмов. Он демонстрирует изумленным горожанам свое творение – большой медный колокол и механические бронзовые фигуры. На площади царит предпраздничное оживление. Смех и танцы продолжаются. Но вот снова появляется Коппелиус. На этот раз с ним голубоглазая красавица, вниманием которой тщетно пытаются завладеть юноши. Однако Коппелия посылает воздушный поцелуй лишь одному – Францу и принимает от него красную розу. Обиженная поведением Франца, Сванильда убегает. Юноша бросается вдогонку за любимой.

Постепенно пустует площадь. Нескольких назойливых юношей, пытающихся привлечь внимание голубоглазой красавицы, Коппелиус разгоняет тростью.

Появляется отвергнутый Франц. На матовых стеклах возникает тень таинственной девушки с розой в руке. Франц решается. Он должен проникнуть в мастерскую...

## ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ

По знакомым еще с детства лестницам, Франц крадется в таинственную мастерскую. Осторожно нажимая на рычаг, он проникает в лабораторию.

### **Картина третья.**

Наощупь двигаясь в полумраке, Франц пытается найти здесь Коппелию. Вокруг него вырисовываются контуры всевозможных таинственных фигур. Случайно задев в темноте рычаг какого-то механизма, юноша приводит в движение шкатулку, в которой танцуют фарфоровые куклы. Однако где же голубоглазая красавица? Франц возобновляет свой поиск. Теперь на его пути возникают китайские куклы. Раздвинув очередные шторы, он замирает в изумлении. Перед ним – красавица Коппелия. Она спит, прижавши к груди подаренную Францем розу. Стараясь не потревожить ее сон, юноша опускается у ног красавицы и любуется ею. Франц то ли вздремнул, то ли ему померещилось, но стены мастерской начали просвечивать, раздвигаться, растворяться...

### **Картина четвертая.**

Как в мираже возникает огромный зал. Здесь царит и повелевает доктор Спаланцани.

В чудо-карематх съезжаются нарядные гости, среди которых Франц.

Начинается бал. Одни танцы сменяют другие. Спаланцани представляет свою дочь, голубоглазую красавицу. Словно угадав страстное желание Франца танцевать с ней, Спаланцани предлагает ему первый танец со своей дочерью. Гости приветствуют прекрасную пару. Восторженный Франц кружится с Коппелией. Но что это? Руки красавицы, которые он целует, холодны как лед. Он наклоняется к ее устам и содрогается, почувствовав смертельный холод. Ужас овладевает им: в пустом зале догорают последние свечи. Блеск очей Коппелии окончательно меркнет, и она как тряпичная кукла повисает на руках потрясенного Франца. Спаланцани в замешательстве пытается вырвать Коппелию из рук Франца. Девушка-кукла оказывается в руках Спаланцани, который наносит ей юноше такой удар, что тот падает навзничь.

### **Картина пятая.**

Мастерская Коппелиуса. В своих покоях мирно спит Коппелия. Вздремнувший было Франц вскакивает и начинает трясти спящую Коппелию. Но его усилия тщетны. Она спит непробудным сном бездушной и холодной куклы. В отчаянии Франц убегает прочь.

### **Картина шестая.**

Городская площадь. На башне ратуши в окружении бронзовых фигур установлены куранты. В ожидании начала праздника собирается народ. Все ждут

мастера-часовщика. Его появление восторженно приветствуется. Печальна одна Сванильда. И Франца нет на празднике. А Коппелиус запускает куранты. Прodelывая замысловатые выкрутасы, движутся все куклы. Темпераментный чардаш становится выражением восторга и благодарности мастеру-часовщику. Появляется опечаленный Франц. Сванильда подходит к любимому и протягивает ему руки примирения. Звучит волшебная мелодия вальса любви. Франц и Сванильда вновь счастливы.

### **Эпилог.**

Гофман – Коппелиус – Спаланцани, завершив рассказ, возвращается в свой кабинет. Сняв с себя все принадлежности часовщика Коппелиуса, Гофман прощается со своими персонажами.

Прощается он и с нами и, устроившись удобно в кресло, уходит в свой мир новых и новых идей.