



УДК 792.82:94(479.25)

DOI: 10.31866/2616-7646.2.1.2019.172186

К ВОПРОСУ О ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАГИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ В ИСТОРИИ НАЦИИ (на примере балета «Антуни» Эдгара Оганесяна в постановке хореографа Максима Мартиросяна)

Саргсян Назеник Гагиковна,

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Институт искусств Национальной академии наук Республики Армения,
Ереван, Республика Армения,
<https://orcid.org/0000-0001-6926-1047>,
nazeniks@gmail.com

Цель исследования – выявить особенности спектакля «Антуни» Эдгара Оганесяна в постановке хореографа Максима Мартиросяна (1969 г.) – первого балета о Геноциде армян в Турции и первого же балета о Комитасе – как варианта хореографической интерпретации трагических событий в истории армян. **Методы исследования.** Путем подробного анализа видеозаписи балета «Антуни» выявлено его художественные особенности. **Научная новизна.** Выявлено соответствие сценария М. Мартиросяна и его же постановки, определено жанровую принадлежность балета, его форму – структуры, типы драматургического развития, особенности интерпретации действующих лиц, особенно – главного героя, специфику хореографического языка. **Выводы.** Драматургия балета «Антуни» построена по сквозному принципу и сродни ряду произведений кинематографического жанра. Принципы интерпретации событий и образа героя иносказательны. Хореографический текст сочетает элементы классического, национального танца и свободного движения. В «Антуни» нет свойственных классическому балету форм вариаций, коды и т. д. Есть хореографические монологи, диалоги, которые всегда сопровождает и дополняет кордебалет. Развитие действия в двух сценических плоскостях создает возможность для «полифоничности» передачи как раздумий и переживаний героя, а также визуализации многоголосных музыкальных произведений. Мартиросян не ставил перед собой задачи визуализации музыкальной партитуры, созданной Э. Оганесяном, но хореографической интерпретации многоголосных хоровых обработок, в ряде случаев фортепианных танцев Комитаса. В Первой части массовые сцены визуализируют разнообразие многоголосных произведений Комитаса, а во Второй части – восприятие им ужасов геноцида и депортации и его мысленные попытки выхода из кошмарного тупика. После постановки Мартиросяна ряд армянских хореографов создали немало хореографических интерпретаций большой и малой формы о Комитасе и Геноциде армян, однако ни одно из них пока не превзошло «Антуни».

Ключевые слова: балет «Антуни»; Комитас; геноцид армян; хореографическая интерпретация.



**ДО ПИТАННЯ ПРО
ХОРЕОГРАФІЧНУ
ІНТЕРПРЕТАЦІЮ
ТРАГІЧНИХ ПОДІЙ
В ІСТОРІЇ НАЦІЇ
(на прикладі балету «Антуні»
Едгара Оганесяна
в постановці хореографа
Максима Мартиросяна)**

Саргсян Назенік Гагіковна,
доктор мистецтвознавства, провідний
науковий співробітник,
Інститут мистецтв Національної академії
наук Республіки Вірменія,
Єреван, Республіка Вірменія,
<https://orcid.org/0000-0001-6926-1047>,
nazeniks@gmail.com

Мета дослідження – виявити особливості спектаклю «Антуні» Едгара Оганесяна в постановці хореографа Максима Мартиросяна (1969 р) – першого балету про Геноцид вірмен в Туреччині і першого ж балету про Комітаса – як варіанту хореографічної інтерпретації трагічних подій в історії вірмен. **Методи дослідження.** Шляхом детального аналізу відеозапису балету «Антуні» виявлено його художні особливості. **Наукова новизна.** Виявлено відповідність сценарію М. Мартиросяна і його ж постановки, визначено жанрову приналежність балету, його форму – структури, типи драматургічного розвитку, особливості інтерпретації дійових осіб, особливо – головного героя, специфіку хореографічної мови. **Висновки.** Драматургія балету «Антуні» побудована за наскрізним принципом, що споріднює його з рядом творів кінематографічного жанру. Принципи інтерпретації подій і образу героя алегоричні. Хореографічний текст поєднує елементи класичного, національного танцю і вільного руху. В «Антуні» немає властивих класичному балету форм варіацій, коди і т. п. Є хореографічні монологи, діалоги, які завжди супроводжує і доповнює кордебалет. Розвиток дії в двох сценічних площинах створює можливість

**TO THE ISSUE
OF CHOREOGRAPHIC
INTERPRETATION
OF TRAGIC EVENTS
IN THE HISTORY OF A NATION
(on the example of Edgar
Hovhannisyán's «Antuni»
ballet staged by choreographer
Maxim Martirosyan)**

Nazenik Sargsyan,
Doctor of Sciences (Arts),
Leading researcher,
Institute of Arts of the National Academy of
Sciences of the Republic of Armenia,
Yerevan, Republic of Armenia,
<https://orcid.org/0000-0001-6926-1047>,
nazeniks@gmail.com

The purpose of the research is to reveal the peculiarities of “Antuni’s” performance by Edgar Hovhannisyán staged by choreographer Maxim Martirosyan (1969) it is the first ballet on the Armenian Genocide in Turkey and the first ballet on Komitas as a variant of the choreographic interpretation of tragic events in the history of Armenians. **Methodology.** By a detailed analysis of the video recording of the ballet “Antuni”, artistic features of the ballet were revealed. **Scientific novelty.** The correspondence of the script of M. Martirosyan and his statement has been revealed, the genre affiliation of the ballet has been determined, its forms are structures, types of dramatic development, interpretation features of the characters, especially the main character, the specifics of the choreographic language. **Conclusions.** The drama of the ballet “Antuni” is built on a cross-cutting principle and is akin to a number of works of cinematic genre. The principles of interpretation of events and the image of the hero are allegorical. The choreographic text combines elements of classical, national dance and free movement. In “Antuni” there are no variations of forms, codes, etc., characteristic of classical ballet. There are choreographic monologues and dialogues that always accompany and complement the



для «поліфонічності» передачі як роздумів і переживань героя, а також візуалізації багатоголосних музичних творів. Мартиросян не ставив перед собою завдання візуалізації музичної партитури, створеної Е. Оганесяном, а хореографічної інтерпретації багатоголосних хорових обробок, в ряді випадків фортепіанних танців Комітаса. У першій його частині масові сцени візуалізують різноманітність багатоголосних творів Комітаса, а у другій частині – сприйняття їм жахів геноциду і депортації і його уявні спроби виходу з кошмарного тупику. Після постановки Мартиросяна ряд вірменських хореографів створили чимало хореографічних інтерпретацій великої і малої форми про Комітаса і Геноцид вірмен, однак жодне з них поки не перевершило «Антуні».

Ключові слова: балет «Антуні»; Комітас; геноцид вірмен; хореографічна інтерпретація.

corps de ballet. The development action in two stage planes creates an opportunity for the “polyphonic” transmission of both the hero’s thoughts and experiences, as well as the visualization of polyphonic music works. Martirosyan did not set himself the task of visualizing a musical score created by E. Hovhannisyann, but a choreographic interpretation of polyphonic choral arrangements, in some cases of Komitas’ piano dances. In the first part, the mass scenes visualize the variety of Komitas’ multi-vocal works, and in the second part – his perception of the horrors of genocide and deportation and his mental attempts to get out of the nightmarish impasse. After the performance of Martirosyan, a number of Armenian choreographers created many choreographic interpretations of a large and small form about Komitas and the Armenian Genocide, but none of them has yet surpassed “Antuni”.

Keywords: ballet “Antuni”; Komitas; Armenian Genocide; choreographic interpretation.

Актуальность темы исследования определяется необходимостью вовлечения искусства балета в область осмысления трагических событий истории нации, как прошлых, так и настоящих.

В истории любого народа, нации есть такие события, которые остаются глубокой и незаживающей раной, независимо от того, насколько давно они произошли. Для армян всего мира таковым является геноцид армян в Турции 1915 г. Для более или менее полного разъяснения предтечи этого страшного события приводим небольшую историческую справку. В XVI в. между Турцией и Ираном шли войны за раздел территории Закавказья. В 1639 г. Западная Армения (т. е. основная часть Армении) отошла к Турции, а Восточная – к Ирану. В ходе русско-персидской войны Восточная Армения была освобождена от иранского ига. По Туркманчайскому договору 1828 г. Восточная Армения была присоединена к Российской империи. Западная Армения осталась в пределах Турции. В 1915 г. полтора миллиона армян, в том числе представители культуры, были истреблены на территории Османской империи, Западная Армения опустошена (Абемян, 1975). Огромная часть армянского населения была депортирована и рассеялась по всему миру. С 1965 г. 24 апреля в Армении официально отмечают как День Траура и Памяти жертв геноцида армян в Османской империи. С 1915 г. неустанно идет процесс по признанию геноцида армян в Османской империи. Множество государств уже признали, а в других вопрос поставлен на повестку дня. Несмотря на огромное количество письменных, фото- и кино-документаль-



ных материалов турецкие власти уже более века отрицают свое злодеяние. Среди жертв преступных действий младотурков был и Архимандрит Комитас – великий армянский композитор, музыковед-теоретик, организатор музыкальной жизни. В апреле 1915 г. вместе с целым рядом выдающихся армянских писателей, публицистов, врачей, юристов он был арестован и подвергнут насилию. Затем был сослан вглубь Анатолии, где стал свидетелем зверского уничтожения нации. Несмотря на то, что благодаря влиятельным личностям Комитас был возвращён в Константинополь, пережитый кошмар оставил глубокий, неизгладимый отпечаток в его душе и привел к неизлечимому душевному заболеванию. В 1916 г. он был перевезен под Париж, в лечебницу городка Виль-Жюиф, и, проведя там около 20 лет, скончался 22 октября 1935 г. Весной 1936 г. его прах был перевезён в Армению и предан земле в Ереване. Сегодня Комитас покоится в Пантеоне деятелей культуры.

Геноцид, безусловно, одно из наиболее страшных преступлений, совершаемых одной нацией по отношению к другой. Достижения признания этого злодеяния является прежде всего политическим актом. Однако, исходя из опыта своего народа, а я – армянка, считаю необходимым отметить, что теме геноцида посвящены множество трудов историков, созданы музеи, хранилища документов. Созданы также литературные произведения, художественные фильмы, мемориалы, музыкальные произведения. К сожалению, балет занимает одно из последних мест в деле освещения фактов истребления нации. В этой статье мы анализируем один из таких балетов.

1969 г. занимает особое место в культурной жизни Армении. В этот год отмечали столетие со дня рождения Архимандрита Комитаса. В том же году на сцене Ереванского государственного академического театра им. Ал. Спендиарова состоялась премьера балета «Антуни» Эдгара Оганесяна в постановке выдающегося хореографа Максима Мартиросяна. Событие это знаменательно по крайней мере по двум причинам – это первый балет о геноциде армян в Турции и первый же балет о Комитасе. Балет «Антуни» не сходил с подмостков более 20 лет. С 1990-х гг. богатый репертуар театра оперы и балета им. Спендиарова стал постепенно обедняться, спектакли выпадали из репертуара и более не возобновлялись. К счастью, сохранилась полная видеозапись балета «Антуни», осуществленная силами армянского государственного общественного телевидения в 1988 г.

В 2019 г. армяне всего мира отмечают 150-летие со дня рождения Комитаса. Можно также отметить 50-летие балета «Антуни». А исследование видеозаписи балета позволяет выявить специфику этой постановки, посмотреть на нее новым взглядом.

Анализ последних исследований и публикаций. В свое время, да и в наши дни, достаточно часто обращались к исследованию балета «Антуни» армянские музыковеды. Отметим Г. Тигранова (1975), С. Саркисян (1983), Н. Аветисян (2000). Указанные исследователи тщательно и в различных аспектах анализируя его музыкальную партитуру, предельно мало освещали постановочный компонент балета. Безусловно, анализ музыкальной партитуры балета очень важен, однако практически оставляя без внимания сценическое воплощение, является неполным. Более того, анализ только музыкального компонента часто приводит к неверной трактовке целостного музыкально-хореографического произведения.



Неверное представление о постановке дает также анализ сценария, хотя в данном случае он написан самим хореографом Мартиросяном. Нами неоднократно было отмечено несовпадение сценария, созданного балетмейстером, с осуществленной им же самой постановкой. Сценарий зачастую скрывает, вуалирует, а может и вовсе не отображать содержание постановки (причин тому несколько, но мы не будем останавливаться на них). Сказанное относится и к балету «Антуни», и к целому ряду других балетов, которые нам приходилось анализировать.

А исследование видеозаписи «Антуни» (хотя, естественно, мы неоднократно видели этот балет на сцене, однако с тех пор прошло около 30 лет) сегодня в первую очередь показывает, что это хореографическое произведение не имеет своего аналога ни в прошлом – среди постановок армянских балетмейстеров, ни в настоящем, вплоть до сегодняшнего дня. Более того, он стоит особняком в творчестве самого Максима Мартиросяна, не похож ни на один из его ярких и талантливых балетов.

Цель исследования – выявить особенности постановки «Антуни» как варианта хореографической интерпретации трагических событий в истории нации.

Задачи нашего исследования. Путем подробного анализа видеозаписи балета «Антуни» выявить: специфику соотношения музыкальной и хореографической партитур; соответствие сценария М. Мартиросяна и его же постановки; определить жанровую принадлежность балета, его форму – структуры, типы драматургического развития, особенности интерпретации действующих лиц, особенно – главного героя.

В число наших задач входило, также выявление особенностей интерпретации сценического пространства, соотношение и взаимодействие хореографических систем, или их элементов, включенных в балет. Одной из важных задач, стоящих перед нами было выделение тех хореографических и пластических интонаций и мотивов, композиций и рисунков, которые приобрели значение соответственно лейтмотивов, лейтмотивов, лейткомпозиций и лейтрисунков.

Помимо этого, мы также прослеживали типы преломления литературных и документальных источников, касающихся жизни и деятельности Комитаса и Геноцида армян в Османской империи.

К сказанному выше следует добавить, что по ходу исследования, у нас также возникла необходимость просмотреть музыкальные опусы Комитаса.

При анализе хореографии мы зачастую используем термины и методы, применяемые в области теории музыки.

Материалом исследования является видеозапись балета, а также текст рукописного (машинописного) сценария Мартиросяна (1968), на основе которого Оганесян создал партитуру балета «Антуни» (1968–1969 гг.). Видеозапись и рукописный вариант сценария нам были любезно предоставлены дочерью балетмейстера Сусанной Мартиросян, за что мы выражаем ей нашу глубокую благодарность.

Изложение основного материала. *Сценарий балета*, как неоднократно отмечали и в научных исследованиях, и в периодической печати, был создан на основе поэмы «Неумолкаемая колокольня» Паруйра Севака (поэтически изложенная жизнь и судьба Комитаса) и поэмы «Реквием по Комитасу» Егише Чаренца, созданной в 1936 г. в связи с перевозом останков Комитаса и их перезахоронением



в Ереване. Точнее, сценарий содержит мотивы названных произведений, однако не является хореографической интерпретацией произведений Севака и Чаренца.

Название «Антуни». Слово «Антуни» имеет два значения. Первое – это термин, обозначает одну из разновидностей стихотворного размера *айрен*. «Айрен, айрени – стихотворный размер гусанских песен, состоящий из 15 слогов, с одной цезурой и чередующимися ямбами и анапестами (2+3+2) (3+2+3)» (Абегян, 1975, с. 575). Второе, важное для нашего исследования, название стихотворного текста армянского средневекового анонимного автора, принадлежащий к жанру песен скитальцев. «Антуни» в переводе – «бездомный». На слова этого текста Комитас создал песню для вокалиста и фортепиано (1907 г.). Ниже приводим один куплет (пер. с арм. Н. Тихонова):

Песнь бездомного

Сердце мое – что разваленный дом,
Груда камней над упавшим столбом,
Дикие птицы устроятся в нем.
Эх, брошусь в реку весенним я днем,
Пищей для рыб пусть я стану потом, -
Эх, бездомный ты!

(Армянская Классическая, 1977, с. 102)

Следует отметить, что текст песни не имеет стихотворного размера айрена. Название балета связано с песней Комитаса. Но ведущим лейтмотивом в музыкальной партитуре балета стала мелодия другой песни Комитаса «Крунк» – «Журавль», также сочиненной на текст другого стихотворения армянского средневекового анонимного автора, также принадлежащий к жанру песен скитальцев (пер с арм. Н. Гребнева):

Журавль

Отчего, журавль, ты в небе стонешь?
Нет ли вести из страны моей?
Чуть помедли, ты свой стан догонишь.
Нет ли вести из страны моей

(Армянская Классическая, 1977, с. 100).

Отсюда и образы девушек-журавлей в балете.

Название «Антуни» как будто позволяет предположить, что этот балет не об Архимандрите Комитасе, а об обобщенном образе армянина или же о представлении обобщенного в одном лице образе армянского народа (Саркисян, 1983, с. 103). Но все же героем балета является именно Комитас. Балет содержит некоторые факты из жизни Комитаса, а также картины самой трагической страницы истории армянского народа – геноциде армян в Турции в 1915 г.

Очень важным является то обстоятельство, что драматургия балета построенная Мартиросяном по сквозному принципу, хотя музыкальная партитура и сценарий разделены на «картины». Сама постановка не имеет законченных сцен или «картин». В этом аспекте она сродни ряду произведений кинематографическо-



го жанра, и как тут не вспомнить о фильме «Цвет граната» С. Параджанова об армянском поэте-ашуге Саят-Нове. «Цвет граната» и «Антуни» по своему художественному решению и принципам раскрытия образа героя не сходны, но оба являются иносказанием. Иносказательность и аллегоричность балета отмечали и Г. Тигранов (1975), и С. Саркисян (1983), и Н. Аветисян (2000) в процессе анализа музыкальной партитуры. Однако никто не пытался раскрыть, как именно эта иносказательность и аллегоричность проявились в постановке. Иносказательность вообще является одним из главных свойств музыки как вида искусства, тем более симфонической музыки. Нам не вполне понятно, как можно говорить об «иносказательности в иносказательном».

Принято считать, что «Антуни» состоит из восьми частей – пять в первом акте и три объемных – во втором. В оригинале сценарий Мартиросяна содержит 10 картин – 5 в Первой части и 5 – во Второй. На наш взгляд, условно балет состоит из «Пролога» (подробнее об этом ниже), Эпилога – «Похороны и оплакивание Комитаса в Ереване в 1936 г., чему посвящены и «Реквием» Егише Чаренца и фрагмент «Неумолкаемой колокольни» Паруйра Севака. Между этими двумя картинками располагается собственно хореографическое повествование, которое условно, на наш взгляд, можно разделить три части в первом акте, причем II, IV и V картины и по смыслу, и содержанию дополняют друг друга, а III картина выделяется. От нее перекидывается мост с одной стороны к Прологу (или I картине), с другой – ко второй части, которая состоит из одной большой части, которую можно условно разграничить на «геноцид» и депортацию», «призыв к помощи», «попытку сопротивления», «безумие и смерть Комитаса» и Эпилог. Подчеркнем, что все эпизоды II акта (помимо Эпилога) – и геноцид, и депортация, и истязание армянского народа, представлены глазами Комитаса, а сопротивление, «Набат» и «Раздача огня души Комитасом для поднятия и поддержания духа и души народа» абсолютно иносказательны, это крики и порывы души Комитаса, но никак не реальные события.

Балет «Антуни» содержит множество массовых эпизодов. Условно можно выделить двух главных действующих лиц – Антуни и Хумар, а также группы армян и армянок, девушек-журавлей, монахов и извергов, осуществляющих резню и гонения армян. Однако, фактически здесь есть только одно действующее лицо – Комитас, и его различные ипостаси – размышления, грезы, его ожившие произведения, его внутренние душевные конфликты и духовные порывы.

Особо следует отметить образ Хумар. Это и воображаемая возлюбленная Антуни, и Муза, и Девушка-Журавль. Но наиболее верной интерпретацией этого образа будет определение его как символа Души Комитаса.

В «Антуни» нет свойственных классическому балету форм *pas-de-deux*, вариаций, коды и т.д. Есть хореографические монологи, диалоги, которые, и это важно, всегда сопровождает и дополняет кордебалет.

Отметим также интерпретацию сценического пространства. Действие разворачивается в двух плоскостях – на основной сцене, и несколько возвышающейся над ней дополнительной площадке, расположенной у задника сцены. Вторая площадка выполняет ряд функций – драматургических, композиционных, структурных. Другая особенность – это сужение и расширение сценического пространства в соответствии с местом действия и содержанием эпизодов.



Мартирисяну как хореографу присуще безупречное владение техникой построения сложных групповых и массовых композиций – как статичных, так и динамичных. Визуализация многочисленных методов разработки музыкального – гомофонического и полифонического многоголосия – еще одна особенность, определяющая специфику хореографии «Антуни».

Общеизвестно, что стремление отразить специфику разработки музыкального многоголосия является одной из главных тенденций балетмейстерского искусства XX в. Своеобразие проявления названной тенденции напрямую связано с задачей каждой данной постановки. В частности, в балете «Антуни» Мартирисян не ставил перед собой задачи визуализации музыкальной партитуры, созданной Э. Оганесяном, но хореографической интерпретации многоголосных хоровых обработок, в ряде случаев фортепианных танцев Комитаса.

Это обстоятельство еще раз подкрепляет нашу мысль о том, что Первая часть балета не несет смысловой нагрузки «Комитас и народ» (определение, переходящее из одного исследования балета в другое (Тигранов, 1975, с. 178; Саркисян, 1983, с. 103), но указывает на тенденцию визуализировать специфику многоголосных обработок и оригинальных произведений, созданных композитором. И каждый следующий эпизод не может интерпретироваться как «Комитас и пахари» (II картина), «Комитас и прядильщицы» (IV картина), «Комитас и народное гуляние» (V картина), но, соответственно, многоголосные обработки пахотных песен, «фортепианные танцы» и многоголосные обработки праздничных массовых народных танцев и песни-плясок. Да и весь балет не является повествованием о жизни Комитаса. Это передача сквозь призму творческого процесса размышлений, воспоминаний, внутренних психологических конфликтов самого героя и его личное восприятие катастрофы, произошедшей с его народом и им самим.

К сожалению, в пределах данной статьи невозможно проанализировать закономерности соотношения музыкальной партитуры Э. Оганесяна и хореографической партитуры М. Мартирисяна. Обратимся к этому вопросу в дальнейшем.

От обобщений перейдем к ряду частных наблюдений. Фрагменты сценария Максима Мартирисяна приводятся по мере необходимости. В первой картине кратко обобщено все содержание спектакля, намечены образы, и, что наиболее существенно, он является экспозицией хореографических интонаций, мотивов, событий, образов. Их повторение, преобразование, развитие можно обнаружить в последующих картинах. Сценическое пространство сужено, действие разворачивается в двух выше отмеченных плоскостях. Движения, включенные в начале Монолога Комитаса то воспроизводят полет журавля, то выражают ужас, предчувствие грядущих трагических событий. На второй возвышенной плоскости возникают тени пахарей, танцующих юношей и девушек, девушек-журавлей, на момент появляется Хумар. Комитас снимает сугану (действие повторяется в III картине и в одной из последних картин второй части балета), появляются монахи. В целом чередование мирских образов и образов духовенства символизирует происходящее противопоставление и столкновение двух миров в глубине души героя. Это столкновение наиболее развернуто представлено в III картине. В конце же I картины герой падает, истощив силы, что является предзнаменованием смерти Комитаса. Таким образом, как уже было отмечено, I картина несет функцию Пролога, где сжато «изложено» содержание всей трагедии.



II картина (на наш взгляд первая, т.к. первую мы интерпретируем как Пролог). «Мирный день заканчивается розовым закатом. Крестьяне все еще пахут. Слышится песня земледельцев (орвел)» (Мартirosян, 1968, с. 3). Здесь сценическое воплощение получают обработки пахотных песен Комитаса. Это массовая сцена, основным методом развития которой является унисонное остинато. Хореографическая тема состоит из чередования двух мотивов – вспахивания земли и призыва «орвел» (взывания к Господу). Общее продвижение направлено от задней правой кулисы к левой передней – т.е. по диагонали. Рядами увеличивается число пахарей. Кульминация образуется в результате внезапного смещения единого направления участников в разные точки сцены.

IV картину можно интерпретировать как иносказательную картину сочинения фортепианного танца. «Крестьянки прядут пряжу. Антуни украдкой прислушивается к пению. В его воображении красочные нити пряжи превращаются в нежно поющих девушек. Их становится все больше и больше. Звучание становится полней, красочней, рождаются новые пласты. Опьяненный переливами мелодий, Антуни в экстазе бросается от одной струны к другой, и от каждого его прикосновения музыка становится ясней, благозвучней. Его магические движения делают ее предельно организованной, стройной. Переплетаясь, нити превращаются в красочный «живой ковер девушек». Рождается прекрасное. Как вдохновитель великого творчества, появляется, как невеста, вся в белом, Хумар» (Мартirosян, 1968, с. 5).

V картина – это хореографическая визуализация четырехголосного хора. «Большой народный праздник. Всеобщее ликование. Все ждут праздничного звона колоколов. Вот они уже звонят... Но это не праздничный звон: что-то зловещее вкралось в это звучание... Набат!» (Мартirosян, 1968, с. 6).

Следует выделить специфику передачи осмысления национального танцевального фонда, присущее Мартirosяну. Ни одна из его композиций в балете «Антуни» не является обработкой какого-либо народного танца. Это вычлененные из общей системы армянского танцевального фольклора элементные позы, позиции, отдельные движения, объединенные оригинальными балетмейстерскими композиционными принципами. Более того, каждая из вычлененных поз, позиций и движений, наподобие музыкальной интонации или краткого мотива, приобретает смысловую нагрузку, видоизменяется, разрабатывается, вступает в различные сложные композиционные построения, образуя, таким образом, целостность хореографической лексики балета и развитие хореографической драматургии по принципу симфонической. Другой источник построения массовых композиций – это передача многообразия сложного орнамента армянских ковров.

Во второй части балета друг за другом следуют четыре иллюзорные (воображаемые) попытки Комитаса спасти свой народ от уничтожения.

Для понимания первого и второго эпизодов необходимо помнить, что он был священником. В первом эпизоде он взывает к небу и его молитва, объединяясь с молитвой народа, направлена к Высшей силе. Отсюда вытекают соответствующие пластические молитвенные мотивы, которые начинает Комитас и подхватывает Хумар, а за ней весь кордебалет.

Для того, чтобы точно интерпретировать вторую попытку Комитаса спасти свой народ, надо вспомнить балладу Ованеса Туманяна «Голубиный скит» –



поэтической интерпретации народного сказания о том, как монах Ован договорился с Ленг Тимуром (Тамерланом) о спасении жизни стольких армян, сколько смогут укрыться в его ските. Далее Ленг Тимур поражается тому огромному количеству народа, которые все входят и входят в маленький скит и посылает своих бирючей выяснить, как такое смогло произойти (пер. с арм. Вяч. Иванова):

Входят бирючи во святой притон:
Там Ован один; на коленях он, –
Очи ввысь вперил, – словно в землю врос;
Борода влажна от обильных слез.
Сколько в малый скит ни вошло армян,
Обернул их всех в голубей Ован, –
Умолил на то благодать с небес, –
И в родимый дол, и в родимый лес
Выпускал он птиц на живой простор:
Все в приют ушли неприступных гор.
Упорхнули все – и сполох утих,
И стоит, один, на молитве мних

(Туманян, 1986, с. 385).

Комитас на коленях, в иконографической позе распятия находится в центре сцены, а стая девушек, проходя за его спиной, превращается в птиц (если у Туманяна это голуби, то в балете – журавли), удаляется и исчезает в левой задней кулисе.

Третья попытка – это «Набат», который, безусловно, ассоциируется с «Неумолкаемой колокольной» Паруйра Севака, в частности, с главой «Трезвон геноцида», воплощенной и иносказательно выраженной пластическими мотивами.

Эту сцену никак нельзя рассматривать как призыв воссоединения армянского народа и призыв его к сопротивлению. Не таким представляется замысел Мартиросяна в его сценарии. «Люди, потерявшие всякую надежду на спасение, простирают руки к небу, умоляя о помощи. Сверху неожиданно свисают напоминающие виселицы веревки (на самом деле, в постановке это виртуальные веревки – Н. С.) Кажется, человеческий рассудок не способен более переносить напряжение душевных сил. Болезненному воображению Антуни виселицы представляются веревками колокольной. Он безумно бросается к веревкам, увлекая за собой народ. Начинается грандиозная какофония трагического колокольного перезвона. Внезапно звон обрывается... Устрашенная толпа тянет веревки фанатичнее. Но тщетно... Ни одного звука...» (Мартиросян, 1968, с. 8). Это набат отчаянного призыва о помощи ко всему цивилизованному миру, который не был услышан. Это кульминация отчаяния. Неизвестно по какой причине, но в официальной программке спектакля эта сцена вообще отсутствует. Это не соответствует также такой интерпретации программы музыкальной партитуры Оганесяна и, наконец, никак не вытекает из пластического воплощения этой сцены. Эта неточность интерпретации, неизвестно откуда взявшаяся, дала повод ряду исследователей эту и последующую сцену назвать «подвигом Антуни» (Аветисян, 2000, с. 48). Известно, что если среди армянского населения были попытки сопротивления, о чем пове-



ствует известный роман Франца Верфеля «Сорок дней Муса Дага», но они были обречены на провал.

Следующая сцена, где Комитас раздает пламя свой души народу, придавая ему мужество, также не имеет под собой никакой исторической почвы. Этот фрагмент можно интерпретировать двояко. Либо это последняя воображаемая попытка Комитаса противостояния преступным деяниям младотурков и ужасающей реальности. Либо этот фрагмент, хотя фактически непосредственно следует за фрагментом «набат», уже непосредственно не связан с геноцидом и депортацией. Тогда Комитас предстает как «культовый герой», как Прометей, символизируя значение не только творчества самого композитора, но и колоссальное значение национальной культуры в деле выживания и возрождения армянского народа уже после событий геноцида.

Следующий фрагмент – по некоторым признакам «реприза», хореографическими мотивами связанная с I и III картинами части первой. Вновь кисти героя скрещиваются над головой наподобие крыльев журавля, за ним следуют позы ужаса и муки – вновь возвращающие к началу балета, к «Прологу». За ними следует фрагмент душевного помрачения и смерти. Но, зная биографию Комитаса, нам доподлинно известно, что между его заболеванием и смертью стоит промежуток почти в 20 лет. Временное сжатие событий еще раз подчеркивает метафоричный и иносказательный тип балета «Антуни». После «смерти» Комитаса сразу начинается эпизод плача и скорби Хумар и журавлей, который непосредственно вливается в «Эпилог» – процессию похорон Комитаса.

Следует подчеркнуть, что первая и вторая части балета различаются по нескольким параметрам. Первой части преимущественно свойственна стройность построений и перестроений массовых сцен, академическая законченность синтеза классического и народного танца. Во второй части преобладают свободные движения, выражающие надломленность, ужас, страх, следующие друг за другом групповые и массовые композиции не имеют свойственной классическому балету стройности построений, а более схожи с ассиметричными группировками, ассоциирующимися с беспорядочным скоплением гонимого народа. Его продвижение изломано, запутано. Это потерявшая дорогу нация. Образцовый пример хореографической интерпретации геноцида и депортации, созданный на высоком художественном уровне и обеспечивающий впечатляющую и психологически тяжелую атмосферу второго акта «Антуни». И если в Первой части массовые сцены визуализировали разнообразие многоголосных произведений Комитаса, то во второй части они визуализируют восприятие им ужасов геноцида и депортации и его мысленные попытки выхода из кошмарного тупика.

Обобщая вторую часть, можно отметить, что здесь массовые сцены выполняют функцию отражения мыслей и переживаний героя и в этом аспекте сродни хору древнегреческой трагедии.

Последняя сцена балета – «Эпилог», как уже отмечали выше, это похороны Комитаса в Ереване.

И вот он, похоронный путь, – процессия была длинна,
От Абовяна через центр до Пантеона шла она...
И многотысячной толпой



Сыны столицы – молодой
И нашей древней –
Шли сюда,
Чтоб с ним проститься навсегда,
Но не они одни сейчас
Скорбели в этот горький час,
Но... миллионы жертв тех лет,
Покойников несметных тьма,
Чьих и могил на свете нет...

(Севак, 1982, с. 224)

Эта массовая сцена уже приобретает композиционную стройность. Народ выходит из задней левой кулисы двумя рядами, неся над головой черное широкое полотно. Шествие завершается по диагонали от правой задней кулисы до левой передней, полотно кладут на пол сцены. Оно теперь символизирует черную дорогу, на которую с двух сторон ложатся скорбящие девушки-журавли. Остальные участники массовой сцены разбросаны по сцене, образуя различные застывшие в скорби групповые композиции. Выходит, Хумар – Душа Комитаса, ложится в центре на «черную дорогу», умирает. И движение, завершающее балет – воскрешение Хумар, т. е. Души Комитаса, которая застывает в позе, символизирующей вечность. В полном молчании закрывается занавес. Балет «Антуни» не содержит в «Эпilogue» сцены возрожденного и ликующего народа, как это написано в официальной театральной программке, и не может содержать. Ведь первый балет об Архимандрите Комитасе и Геноциде армян в Турции – это трагедия.

Научная новизна. Выявлено соответствие сценария М. Мартиросяна и его же постановки, определено жанровую принадлежность балета, его форму – структуры, типы драматургического развития, особенности интерпретации действующих лиц, особенно – главного героя, специфику хореографического языка.

Выводы. Драматургия балета «Антуни» построена по сквозному принципу и сродни ряду произведений кинематографического жанра. Принципы интерпретации событий и образа героя иносказательны. Хореографический текст сочетает элементы классического, национального танца и свободного движения. В «Антуни» нет свойственных классическому балету форм вариаций, коды и т. д.; есть хореографические монологи, диалоги, которые всегда сопровождает и дополняет кордебалет.

Достойна внимания интерпретация сценического пространства. Развитие действия в двух плоскостях создает возможность для «полифоничности» передачи как раздумий и переживаний героя, а также визуализации многоголосных музыкальных произведений. Вместе с тем было выявлено, что М. Мартиросян не ставил перед собой задачи визуализации музыкальной партитуры, созданной Э. Оганесяном, но хореографической интерпретации многоголосных хоровых обработок, в ряде случаев фортепианных танцев Комитаса.

В Первой части массовые сцены визуализируют разнообразие многоголосных произведений Комитаса, а во Второй части – восприятие им ужасов геноцида и депортации и его мысленные попытки выхода из кошмарного тупика.



После постановки М. Мартиросяна ряд армянских хореографов создали немало хореографических интерпретаций большой и малой формы о Комитасе и геноциде армян, однако ни одно из них пока не превзошло «Антуни». Это обстоятельство свидетельствует о том, что создание полноценных и впечатляющих балетов о трагических событиях истории нации, особенно нации пережившей геноцид пока удастся крайне редко.

СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

- Абебян, М. (1975). *История древнеармянской литературы*. Ереван: Издательство АН Армянской ССР.
- Аветисян, Н. (2000). Драматургические и конструктивные особенности балета Э. Оганесяна «Антуни». В *Сборник музыковедческих трудов* (с. 36-55). Ереван: Комитас.
- Армянская классическая лирика*. (1977). (Т. 1). Ереван: Советакан грох.
- Мартиросян, Ю.М. (1968). «Антуни»: Балет в 2 частях, в 10 картинах. Семейный архив М. Мартиросяна, Ереван.
- Нерсисян, М.Г. (Ред.). (1982). *Геноцид армян в Османской империи*. Ереван: Айастан.
- Саркисян, С. (1983). *Вопросы современной армянской музыки (60-е годы)*. Ереван: Советакан грох.
- Севак, П. (1982). *Неумолкаемая колокольня: Поэма*. (Г. Регистан, пер.). Москва: Советский писатель.
- Тигранов, Г. (1975). *Армянский музыкальный театр*. (Т. 3). Ереван: Айастан.
- Туманян, О. (1986). *Стихи, четверостишия, поэмы, легенды, баллады*. Ереван: Луйс.

REFERENCES

- Abegian, M. (1975). *Istoriia drevnearmianskoi literatury* [History of ancient Armenian literature]. Yerevan: Izdatelstvo AN Armianskoi SSR [in Russian].
- Armianskaia klassicheskaia lirika* [Armenian classical lyrics]. (1977). (Vol. 1). Yerevan: Sovetakan grokh [in Russian].
- Avetisian, N. (2000). Dramaturgicheskie i konstruktivnye osobennosti baleta E. Oganesian «Antuni» [Dramatic and design features of E. Hovhannisyan's ballet "Antuni"]. In *Sbornik muzykovedcheskikh trudov* [Collection of musicological works] (pp. 36-55). Yerevan: Komitas [in Russian].
- Martirosian, Ju.M. (1968). "Antuni": Ballet in 2 parts, in 10 scenes. Semeinyi arkhiv M. Martirosiana, Yerevan [in Russian].
- Nersisian, M.G. (Red.). (1982). *Genotcid armian v Osmanskoi imperii* [Armenian Genocide in the Ottoman Empire]. Yerevan: Aiastan [in Russian].
- Sarkisian, S. (1983). *Voprosy sovremennoi armianskoi muzyki (60-e gody)* [Questions of modern Armenian music (60s)]. Yerevan: Sovetakan grokh [in Russian].
- Sevak, P. (1982). *Neumolkaemaia kolokolnia* [Incessant bell tower]: Poem. (G. Registan, Trans.). Moscow: Sovetskii pisatel [in Russian].
- Tigranov, G. (1975). *Armianskii muzykalnyi teatr* [Armenian Musical Theater]. (Vol. 3). Yerevan: Aiasta [in Russian].
- Tumanian, O. (1986). *Stikhi, chetverostishia, poemy, legendy, ballady* [Poems, quatrains, poems, legends, ballads]. Yerevan: Luis [in Russian].