



УДК 792.82:82-1(479.25)"19/20"

DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203950>

## ПРОЯВЛЕНИЕ ТЕНДЕНЦИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВ XX – НАЧАЛА XXI В. В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПО МОТИВАМ ПОЭМ ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

**Саргсян Назеник Гагиковна,**

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

**Цель исследования** – проанализировать балеты и танцевальный фрагмент оперы, созданные по мотивам поэм Ованеса Туманяна в контексте тенденций музыкального и хореографического искусства XX – начала XXI в.; выявить, художественные средства, благодаря которым возможно воплотить образы и ситуации литературного произведения в оперно-балетном искусстве. **Методы исследования.** Оперы «Алмаст» А. Спендиарова и «Саломея» Р. Штрауса проанализированы с использованием метода сравнительного музыковедения. Проведен искусствоведческий анализ видеозаписей балетов, их сопоставление с поэмами О. Туманяна с целью выявить мотивы, которые легли в основу их хореографического воплощения. **Научная новизна.** Впервые проведен искусствоведческий анализ балетных постановок, созданных по мотивам поэм О. Туманяна, сквозь призму основных тенденций XX – начала XXI в. (образ рока, визуализация внутреннего психологического раскола, переплетение реальности и фантастики, символика). **Выводы.** Оперы А. Спендиарова «Алмаст» и Р. Штрауса «Саломея», в частности судьбы главных героинь, имеют много параллелей, что обусловлено художественными тенденциями конца XIX – начала XX в. Образ рока (беспощадной судьбы), подразумевающийся или воплощенный как конкретный сценический персонаж, наиболее четко проявился в опере А. Спендиарова «Алмаст», в танцевально-пластическом действе «Ануш. Быть» Л. Таберяна и балете «Маро» в постановке Н. Меграбяна. В балете «Ануш» в постановке Р. Харатяна менее выражена предопределенность судьбы Ануш свыше. Визуализация внутреннего психологического раскола героев – их ангельские и дьявольские ипостаси наиболее отчетливо проявляются в образе Алмаст в музыкальной разработке ее образа А. Спендиаровым. В танцевально-пластическом действе «Ануш. Быть» Л. Таберяна внутренний психологический раскол-раздвоение героини визуализировано, поскольку она имеет две сценические ипостаси. Рок, тяготеющий над героиней, также представлен конкретным сценическим образом. Поверья, переплетение реальности и фантастики имеют место в спектаклях Н. Меграбяна «Сако Лорийский», «Маро». Народные обряды воспроизведены в «Ануш. Быть» Л. Таберяна. Символика свойственна постановке Р. Харатяна балета «Ануш» как на музыкальном, так и хореографическом-постановочном уровне.

**Ключевые слова:** Ованес Туманян; танец Алмаст; хореографическое воплощение поэмы; символизм; балет.



## ПРОЯВ ТЕНДЕНЦІЙ МУЗИЧНОГО І ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ. У ТВОРАХ ЗА МОТИВАМИ ПОЕМ ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

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

**Мета дослідження** – проаналізувати балети і танцювальний фрагмент опери, створені за мотивами поем Ованеса Туманяна в контексті тенденцій музичного і хореографічного мистецтва XX – початку XXI ст.; виявити художні засоби, завдяки яким можливо втілити образи і ситуації літературного твору в оперно-балетному мистецтві. **Методи дослідження.** Опери «Алмаст» О. Спендіарова та «Саломея» Р. Штрауса проаналізовані з використанням методу порівняльного музикознавства. Проведено мистецтвознавчий аналіз відеозаписів балетів, їх зіставлення з поемами О. Туманяна з метою виявити мотиви, які лягли в основу їх хореографічного втілення. **Наукова новизна.** Вперше проведено мистецтвознавчий аналіз балетних постановок, створених за мотивами поем О. Туманяна, крізь призму основних тенденцій XX – початку XXI ст. (образ року, візуалізація внутрішнього психологічного розколу, переплетення реальності і фантастики, символіка). **Висновки.** Опери О. Спендіарова «Алмаст» і Р. Штрауса «Саломея» зокрема долі головних героїнь, мають багато паралелей, що обумовлено художніми тенденціями кінця XIX – початку XX ст. Образ року (нещадної долі), як обов'язковий або втілений як конкретний сценічний персонаж, найбільш чітко проявився в опері О. Спендіарова «Алмаст», в танцю-

## MANIFESTATION OF TRENDS IN MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC ARTS OF THE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES IN THE WORKS BASED ON HOVHANNES TUMANYAN'S POEMS

**Nazenik Sargsyan,**  
Doctor of Art Studies,  
Leading Researcher,  
Institute of Arts, National Academy of  
Sciences of  
the Republic of Armenia, Theater Department,  
Yerevan, Republic of Armenia,  
<https://orcid.org/0000-0001-6926-1047>,  
[nazeniks@gmail.com](mailto:nazeniks@gmail.com)

**The purpose of the study** is to analyze the ballets and the dance fragment of the opera created on the basis of Hovhannes Tumanyan's poems in the context of the trends in musical and choreographic art of the 20th and beginning of the 21st centuries; to identify the artistic means by which it is possible to embody the images and situations of a literary work in opera and ballet art. **Methodology.** The operas "Almast" by A. Spendiarov and "Salome" by R. Strauss were analyzed using the method of comparative musicology. An art history analysis of the ballets' videos was carried out, their comparison with the poems of O. Tumanyan in order to identify the motives that formed the basis of their choreographic embodiment. **The scientific novelty.** For the first time, an art criticism analysis of ballet performances created on the basis of O. Tumanyan's poems was carried out through the prism of the 20th and early 21st centuries main trends. (image of rock, visualization of an internal psychological split, interweaving of reality and science fiction, symbolism). **Conclusions.** The operas of A. Spendiarov "Almast" and R. Strauss "Salome", in particular the fate of the main characters, have many parallels, which is due to the artistic trends of the late 19th and early 20th centuries. The image of rock (merciless fate), implied or embodied as a specific stage character, was most clearly manifested in A. Spendiarov's opera Almast, in the dance and



вально-пластичному дійстві «Ануш. Бути» Л. Таберяна і балеті «Маро» в постановці Н. Меграбяна. У балеті «Ануш» в постановці Р. Харатян менш виражена зумовленість долі Ануш згори. Візуалізація внутрішнього психологічного розколу героїв – їхні ангельські й диявольські іпостасі найвиразніше проявляються в образі Алмаст у музичному розробленні її образу О. Спендіарова. У танцювально-пластичному дійстві «Ануш. Бути» Л. Таберяна внутрішній психологічний розкол-роздвоєння героїні візуалізовано, оскільки вона має дві сценічні іпостасі. Рок, що тяжіє над героїнею, також представлений конкретним сценічним образом. Повір'я, переплетення реальності і фантастики мають місце у виставах Н. Меграбяна «Сако Лорійський», «Маро». Народні обряди відтворені в «Ануш. Бути» Л. Таберяна. Символіка властива постановці Р. Харатяна балету «Ануш» і на музичному, і на хореографічно-постановочному рівні.

**Ключові слова:** Ованес Туманян; танець Алмаст; хореографічне втілення поеми; символізм; балет.

plastic theatrics “Anush Olmak” (*Anush. To be*) L. Taberyan and the ballet “Maro” directed by N. Megrabyan. In the ballet “Anush” directed by R. Kharatyan, the predetermined fate of Anush from above is less expressed. It is replaced by the inexorability of Adat (coming from the ancestors of the indestructible law). The visualization of the internal psychological split of the heroes – their black and white, evil and kind, angelic and diabolical forms, and the clash of conflicting emotions of their inner world are most clearly manifested in the image of Almast in the musical development of her image by A. Spendiarov. In the dance and plastic theatrics “Anush. Olmak” by L. Taberyan, the internal psychological split-bifurcation of the heroine is visualized, since the heroine has two scenic roles. The rock, the evil fate that gravitates over the heroine, is also represented in a concrete stage manner. Beliefs, the interweaving of reality and science fiction, are presented in the choreographic performances of N. Megrabyan “Sako Lori”, “Maro”. The folk rites are reproduced in “Anush. Olmak” (*Anush. To be*) by L. Taberyan. Symbolism is characteristic of the production of R. Kharatyan’s ballet “Anush” both at the musical and choreographic-production levels. The study proved a significant interpretative potential of the Hovhannes Tumanyan’s works for the opera and ballet art.

**Keywords:** Hovhannes Tumanyan; Almast’s dance; choreographic embodiment of the poem; symbolism; ballet.

**Актуальность темы исследования.** Статья приурочена столетию великого армянского поэта Ованеса Туманяна, которое отмечали в 2019 г. Туманян обладал универсальными познаниями в области философии, в том числе антропософии, мировой литературы, как западной, так и восточной, этнографии и во многих других областях культуры. Все это получило свое отражение в его поэтическом творчестве. Каждое из его произведений имеет множество смысловых пластов, что чрезвычайно продуктивно для сценического воплощения в оперно-балетном театре. Созданные на основе поэм Туманяна опера «Ануш» Армена Тиграняна (с 1912 г. практически не покидающая сцены), «Алмаст» Александра Спендиарова (Спендиаряна), являющиеся «визитной карточкой» армянского музыкального театра, достаточно исследованы. Однако хореографические интер-



претации – «Танец Алмаст» из 3 акта оперы «Алмаст» Александра Спендиарова (созданной на основе поэмы Туманяна «Взятие крепости Тмук»), четыре балета: «Ануш. Быть» в постановке Левона Таберяна и «Ануш» в постановке Рудольфа Харатяна (на основе поэмы «Ануш»), «Сако Лорийский» и «Маро» в постановке Норайра Меграбяна (на основе одноименных поэм) – не были предметом специального научного исследования.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Музыковеды неоднократно обращались к операм «Ануш» и «Алмаст» Туманяна. Нужно отметить, что долгое время опера «Алмаст» интерпретировалась, в частности музыковедом Г. Тиграновым (1975), как народно-патриотическое произведение, пока в 1970-е годы музыковеды Г. Геодакян (2006), и К. Худабашян (1973) не пересмотрели эту точку зрения и доказали, что «Алмаст» – психологическая драма или трагедия. Некоторый пересмотр интерпретации оперы «Ануш» был сделан нами (Саргсян, 2017) в процессе сопоставления танцевальных сцен первой (1912) и второй (1935) редакций этой оперы. Исследований, посвященных четырем названным выше балетам, не проводилось.

**Цель статьи** – проанализировать балеты и танцевальный фрагмент оперы, созданные по мотивам поэм Ованеса Туманяна в контексте тенденций музыкального и хореографического искусства XX – начала XXI в.; выявить художественные средства, благодаря которым возможно воплотить образы и ситуации литературного произведения в оперно-балетном искусстве.

**Изложение основного материала.** В произведениях, созданных на основе поэм Ованеса Туманяна («Танец Алмаст» из 3-го акта оперы «Алмаст» А. Спендиарова по поэме «Взятие крепости Тмук»; балеты «Ануш. Быть» в постановке Л. Таберяна и «Ануш» в постановке Р. Харатяна на основе поэмы «Ануш», балеты «Сако Лорийский» и «Маро» в постановке Н. Меграбяна по одноименным поэмам проявились тенденции, характерные для современного балета. Первая – это образ рока (беспощадной судьбы), подразумевающийся или воплощенный как конкретный сценический персонаж. Второй является визуализация внутреннего психологического раскола героини или героя – их черные и белые, злые и добрые, ангельские и дьявольские ипостаси (это простейшие проявления) и столкновение противоречивых эмоций их внутреннего мира. Народные обряды, ритуалы, поверья, переплетение реальности и фантастики представлены в разнообразных интерпретациях во множестве хореографических спектаклях, что и является третьей тенденцией. И, наконец, четвертая – это символика, всегда присущая танцу, и особенно балету, которая занимает значительное место в творчестве современных хореографов. Проследим эти тенденции в названных произведениях.

Действие оперы «Алмаст». происходит в начале XVIII в. Войска персидского Надир-шаха осадили замок-крепость армянского князя Татула. Но все усилия Надир-шаха оказываются безуспешными. Отчаявшись взять крепость в открытом бою, Надир-шах по совету шейха прибегает к хитрости: он посылает в крепость, к жене Татула, прекрасной Алмаст, ашуга, который должен поведать ей о любви шаха и посулить ей корону, богатство, славу. Обольщенная посулами Надир-шаха, тщеславная Алмаст идет на предательство. Во время пиршества, устроенного в замке по поводу военной удачи Татула, Алмаст опоила Татула и его воинов и стала плясать. Воспользовавшись их сном, она открыла ворота крепости врагу.



Так пала крепость Тмуки и погибли Татул и его войско. Но победа, достигнутая хитростью и коварством, не радует Надир-шаха. Он раздумывает о бренности жизни и славы. По приказу Шаха вводят Алмаст. На вопрос Надир-шаха: «Разве не был твой муж прекрасен и смел?», Алмаст вызывающе бросает ему слова, полные гнева и презрения: «Татул мой – солнце боевого стана! Тебя красивей он и храбрей! Изменой женщины не брал он крепостей, не покупал побед своих обманом, врагов в открытой побеждал борьбе...». Надир-шах приказывает казнить Алмаст (Тигранов, 1956, с. 380–381).

«Помню, с каким увлечением папа сочинял пляску Алмаст, – вспоминает дочь Александра Спендиарова Марина в своих мемуарах. – Он говорил мне, что это самое главное место в опере... Он сидел целые дни и вечера за фортепиано и пел, подражая гобоям, флейтам. Подзывал меня, говорил о внутренней борьбе Алмаст и повторял: “В пляске кульминация, кульминация этой борьбы” (Спендиарова, 1975, с. 366).

Танец Алмаст был завершен в январе 1922 г., а весь третий акт оперы «Алмаст» – 5–18 февраля 1922 г. 29 января 1922 г. Спендиаров пишет автору либретто оперы «Алмаст» Софье Парнок: «Третий акт, до “Грезы Татула” совершенно закончен и записан. В танце Алмаст более трехсот тактов, идет минут восемь-девять, распадается на три части, соответственно набросанной Вами программе» (Спендиарова, 1975, с. 366).

Совместная работа Софьи Парнок и Александра Спендиарова над оперой «Алмаст» подробно описана в статье Карине Худабашян (1973). Их переписка была опубликована (Спендиаров, 1962). К сожалению, ни в упомянутых книгах и статьях, ни в ереванском Музее литературы и искусства, ни в Музее Александра Спендиарова мы не нашли письма Парнок, в котором она изложила программу «Танца Алмаст».

Проанализируем танцевальные сцены опер Александра Спендиарова «Алмаст» в нескольких аспектах: как важный структурный компонент всей оперы; как фактор полного раскрытия драматургии произведения; в контексте европейских культурных тенденций начала XX в.

Редко встречаются оперы, где героиня имеет развернутый танцевальный монолог, а тем более такой, который обозначает кульминацию и перелом действия и играет решающую роль в судьбе героини. К числу таких опер принадлежат «Саломея» Р. Штрауса и «Алмаст» А. Спендиарова. Мы не случайно проводим параллели между операми Штрауса и Спендиарова. Г. Геодакян (2006) отмечает в своей монографии, что в «Алмаст» проявляются тенденции современного Спендиарову оперного искусства, характерные для западноевропейской оперы (в частности, связи с «Саломеей» Р. Штрауса), а также русской оперы начала XX в. Геодакян упоминает оперу Штрауса лишь мимоходом и акцентирует внимание на сравнительном анализе и проведении параллелей между последними операми Н. Римско-Корсакова и «Алмаст» А. Спендиарова (ученика Римского-Корсакова). Однако, на наш взгляд, «Саломея» Штрауса и «Алмаст» Спендиарова имеют гораздо больше параллелей.

И первой из параллелей является родство героинь, типологической и генетической предшественницей которых является дочь Иродиады. Дочь Иродиады, которая благодаря Иосифу Флавию получила имя Саломея, и связанный с ней крат-



кий эпизод в Новом Завете привлекали внимание как богословов, этнографов, так и художников – творцов различных сфер литературы и искусства. В середине XIX в. роман «Иродиада» Густава Флобера, а в конце века драма «Саломея» Оскара Уайльда ознаменовали рождение направления символизма. А оперы Флорана Шмидта «Трагедия Саломеи» и Рихарда Штрауса «Саломея» являются, соответственно, наиболее яркими проявлениями музыкального импрессионизма и экспрессионизма. При этом спустя восемнадцать веков дочь Иродиады и связанный с ней эпизод Евангелия воспринимаются и преподносятся в основательно пересмотренном и переосмысленном качестве.

Чтобы нагляднее проиллюстрировать эти преобразования, обращаемся к соответствующей цитате из Нового Завета: «В то время Ирод четвертовластник услышал молву об Иисусе и сказал служащим при нем: это Иоанн Креститель; он воскрес из мертвых, и потому чудеса делаются им. Ибо Ирод, взяв Иоанна, связал его и посадил в темницу за Иродиаду, жену Филиппа, брата своего, потому что Иоанн говорил ему: не должно тебе иметь ее. И хотел убить его, но боялся народа, потому что его почитали за пророка. Во время же празднования дня рождения Ирода дочь Иродиады плясала перед собранием и угодила Ироду, посему он с клятвою обещал ей дать, чего она ни попросит. Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя. И опечалился царь, но, ради клятвы и возлежащих с ним, повелел дать ей, и послал отсечь Иоанну голову в темнице. И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей» (Евангелие от Матфея 14:1-11).

Если мы проанализируем этот эпизод с точки зрения роли участников «казачного убийства», широко распространенного в наши дни, то обнаружим известную триаду: «казачик» – «посредник» – «исполнитель». Очевидно, что в Новом Завете Иродиада была «казачиком», Ирод – «исполнителем», а дочь Иродиады, или, точнее, танец дочери Иродиады – «посредником». В романе Флобера распределение ролей такое же.

А вот в драме Оскара Уайльда «Саломея» мы видим новое распределение ролей. Влюбленная в Иоанна и порицаемая им Саломея становится «казачиком» и, в целом, главной героиней драмы, Ирод – «исполнителем». Но самое интересное, что «посредник» в версии Оскара Уайльда остается неизменным – это танец Саломеи. Версия драмы Уайльда, а не эпизод Евангелия, стал в XX в. источником для композиторов, режиссеров, балетмейстеров, актеров, танцовщиков, которые обращались к образу и истории Саломеи.

Известно, какое значительное место «Саломея» занимает в творчестве представительниц танца модерн начала XX в. Имена их широко известны, поэтому мы хотели бы упомянуть представителей этого направления – армянок. Прямой последовательницей направления А. Дункан была танцовщица Армен Оганян, популярная на Ближнем Востоке и в Западной Европе в 1910–20-х годах, а затем в Соединенных Штатах и Мексике (Բախչինյանի & Մանրեմյանի, 2007). Армен Оганян начала свою карьеру в 1909 г. С 1910-х и до конца 40-х годов «Танец Саломеи» был постоянно в ее репертуаре.

Србуи Лисициан, выдающийся представитель одного из направлений ритмопластического танца, а также ее ученицы в 1920-30-е гг. неоднократно ставили



танец Саломеи специально для постановок пьесы Оскара Уайльда в армянских театрах Тбилиси и Еревана.

«Несмотря на яркую вычерченность буквально всех персонажей, – пишет Г. Орджоникидзе (1977) об опере Р. Штрауса – “Саломея”, по существу, монодрама, в которой все раскрывается в соотношении с судьбой героини, поэтому её музыкальная характеристика составляет главную драматургическую линию оперы» (с. 213). Мотив Саломеи – кларнет. «Взрывы страсти Саломеи образуют три нервных узла оперы, к которым устремляется драматическое развитие. Каждый из них – средоточие интонационной энергии, могучие “тигли”, переплавляющие её в напряжённую чувственность» (Орджоникидзе, 1977, с. 213).

Хотя оперу «Алмаст» нельзя назвать монодрамой, здесь также все раскрывается в соотношении с судьбой героини. Можно сравнить три «нервных» взрыва опер Штрауса и Спендиарова.

#### «Саломея»

**Первый взрыв** – диалог с Иоакананом (III сцена), когда Саломея самоотверженно атакует пророка, стремится навязать ему свою любовь, поет гимн его телесной красоте.

**Второй взрыв** – танец Саломеи.

**Третий взрыв** – заключительный монолог Саломеи со срубленной головой пророка. Весь он оставляет впечатление «прощания с жизнью»... отражение уже погасшего пламени, грёзы, развеянной истерическим криком Ирода: «Убейте эту женщину!» (Орджоникидзе, 1977, с. 214–215).

#### «Алмаст»

**Первый взрыв** – ария Ашуга и ариозо Алмаст. Ашуг восхваляет красоту Алмаст, заманивая ее короной и богатством, если она подействует Шаху в завоевании крепости. В ариозо Алмаст постепенно созревает замысел предательства.

**Второй взрыв** – танец Алмаст.

**Третий взрыв** – Диалог Шаха Надира и Алмаст. Здесь Алмаст сожалеет о своем поступке и бросает неприязненные слова в лицо Шаху, прославляя Татул. Разгневанный Шах кричит: «Казнить изменницу. Ты сам назначь ей казнь достойную, о мой палач!» (Спендиаров, 1971, с. 287–288).

Итак, мы видим, что и драма Оскара Уайльда «Саломея», и опера Рихарда Штрауса, основанная на этой драме, и опера Александра Спендиарова заканчиваются по существу одними и теми же словами: «Убейте эту женщину». Наше приведенное выше сопоставление еще раз доказывает, что оперы Штрауса и Спендиарова имеют прямые параллели.

Обратимся непосредственно к танцам. Впервые мы находим подробное описание танца Саломеи в романе «Иродиада» Флобера. В пьесе Уайльда только ремарка: «Саломея танцует». В опере Штрауса это танец продолжительностью около 10–12 минут (Танец семи покрывал); он содержит стремительное введение, медленную часть, которая, развиваясь по типу вариационной формы, становится все более чувственной, взволнованной и все более ускоряется. Танец Алмаст длится около 9–10 минут. Он состоит из входа, медленного танца (который, в свою оче-



редь, имеет разделы), быстрой части и апофеоза, в котором Алмаст «видит» себя коронованной.

Вновь обращаясь к опере «Алмаст», мы должны отметить фрагмент из Второго акта, который как бы перекидывает связующую арку к героине другой оперы и ряду балетов, созданных на основе другой (вероятно, самой известной) поэмы Туманяна – «Ануш». Общим героиням во время гадания на праздник Вознесения выпал жребий с предсказанием неумолимо преследующей их страшной судьбы.

Алмаст: Сколько муки, сколько слез,

Хор девушек: Милый цветок, джан, джан, («Милый цветок» – распространенная присказка-припев, сопровождающий процесс гадания).

Алмаст: Не срывать тебе роз,

Хор девушек: Милый цветок, джан, джан,

Алмаст: Сердце к боли приготовь,

Хор девушек: Милый цветок, джан, джан,

Алмаст: Ждет тебя и смерть и кровь,

Хор девушек: Милый цветок, джан, джан... (Спендиаров, 1971, с. 100–101).

#### **Поэма «Ануш» (фрагмент):**

«Ива – говорят –  
 Девушкой была,  
 Милого ждала,  
 Милый не пришел.  
 Стан склонив, как ствол,  
 Ивой у реки  
 Сделалась она,  
 Высохла с тоски...» (Туманян, 1986, с. 149).

Этой песней Ануш из одноименной поэмы Туманяна мы предваряем раздел, посвященный ряду балетов созданных на основе поэм Туманяна.

«Комплекс отрицательной семантики образа ивы включает такие символы, как несчастье, печаль, грусть, смерть, похороны. В Древней Греции ива посвящалась женским божествам, так или иначе связанным с идеей смерти (Геката, Кирка, Персефона)» (Токарев, 1982, с. 370).

Народные обряды, ритуалы, поверья, переплетение реальности и фантастики, нашедшие своеобразное преломление в творческом наследии Ованеса Туманяна, представлены в разнообразных интерпретациях в хореографических спектаклях, созданных на основе произведений поэта. В первую очередь мы рассматриваем постановки, основой для которых послужила поэма «Ануш». Образы, ситуации, да и в целом неоднозначность содержания поэмы позволила ряду хореографов представить неординарные трактовки произведения, где, прежде всего, на первый план выводится роковая предопределенность судьбы Ануш.

В основе поэмы Ованеса Туманяна «Ануш» лежит достаточно простой, но очень трагический сюжет. Деревенские девушка Ануш и парень Саро любят друг друга. Но мрачное чувство страшной судьбы постоянно преследует Ануш. Во время гадания на праздник Вознесения ей выпал жребий с предсказанием, что ее возлюбленный будет убит. Во время одной свадьбы друзья просят Саро и брата Ануш – Моси вступить в борьбу. По традиции борьба двух друзей должна зако-



нчиться «в ничью». Однако увлекшись и желая похвастаться перед возлюбленной, Саро одолевает Моси и толкает его на спину. Разъяренный Моси клянется отомстить за «позор» и воплощает свою клятву в жизнь, убив Саро выстрелом из ружья. Обезумевшая от горя Ануш бродит как неприкаянная по горам и долам и в конечном итоге кончает жизнь самоубийством. Безусловно, кратко пересказанное содержание не может передать всю глубину и специфику поэмы Туманяна, которую можно бесконечно анализировать и воплощать музыкально и сценически, выявляя тот или иной аспект этого философски и художественно многогранного произведения.

Танцевально-пластическое действо «Ануш. Быть» (1988), автор которого стамбульский хореограф Левон Таберян, является интерпретацией не только поэмы Туманяна, но и одноименной оперы А. Тиграняна. Музыкальная партитура скомпонована из оркестрованных вокальных и инструментальных номеров оперы, а также оркестрованных вокальных эпизодов. В интерпретации Левона Таберяна подчеркиваются чувства и впечатления, которые создают поэма и опера, а не сюжет. Ануш в постановке Таберян имеет две ипостаси (соответственно исполненные двумя танцовщицами), которые иногда находятся в согласии, а местами как бы противоречат друг другу. Одна ипостась видит и знает свою судьбу от начала до конца, а вторая проходит весь путь в неведении. В начале спектакля они появляются как два образа, а в конце становятся единством, первая обхватывает вторую сзади и они вместе падают в пропасть со скал. Другими словами, Ануш чувствует, что с ней произойдет, если она влюбится, но не может перестать идти к своей судьбе. Судьба Ануш также введена как отдельный персонаж, который вступает в действие в определенные моменты. Есть и феи – провозвестницы рока, тяготеющего над героиней. И хотя постановка насыщена народно-сценическими танцами по случаю Праздника Вознесения и Свадьбы, все же основной акцент сделан на мистических сценах. Постановку Таберяна традиционным балетом назвать нельзя, основные сцены построены на пластической интерпретации бытовых движений.

Если в постановке Левона Таберяна сюжет поэмы «Ануш» все же получает последовательное сценическое воплощение, то в осуществленном в 1982 г. Рудольфом Харатяном телебалете «Ануш» основные ситуации поданы в форме эпизода в общем контексте армянских хороводных танцев на сборную музыку аранжированных для ансамбля народных инструментов армянских традиционных песен и танцев. В постановке Харатяна можно отметить черты, присущие его творческому почерку: концептуальность, лаконичность высказывания, использование символов на нескольких уровнях – в интерпретации музыкальных фрагментов, звучания музыкальных инструментов, сюжета, образов, форме-структуре, в композиционных построениях, и, конечно, в хореографическом тексте. Здесь нет ярко вычерченных сцен Свадьбы, Гадания на праздник Вознесения и других подробностей сюжета. В постановке выделены четыре персонажа: Ануш, Саро, Моси и Адат. Именно Адат является абсолютно символическим персонажем в силу того, что это не имя, а понятие, обозначающее традицию, закон, идущий от далеких предков. Одним из таких адатов-законов является запрет в борьбе побеждать и бросать друга на землю. Именно его нарушил Саро. В постановке Харатяна адат выведен как персонаж, но не только. Символом адата становится инструментованный для зурны фрагмент песни «Мокац Мирза», а также сопро-



вожжающий ударный инструмент – дхол. А таким образом роковым проклятием Ануш в постановке Харатяна становится Адат.

Выделенные из поэмы эпизоды выстроены в следующей последовательности: оплакивание феями печальной судьбы Ануш и Саро с участием героев; экспозиция Адата и Моси; роковая борьба Саро и Моси; переживания Моси; гадание на праздник Вознесения, которое подано в обобщенной форме хоровода девушек с венками на головах. Из этого хоровода поочередно выступают три девушки с вариациями. Последняя из них – Ануш, вариация которой перерастает в монолог – репризу монолога из 1-го эпизода (оплакивание феями печальной судьбы Ануш). Далее следуют: мольба Ануш, обращенная к брату Моси – не мстить Саро; Моси убивает Саро; Ануш, обезумев от горя, уходит в темноту. В финале Моси с ожесточением бьет по дхолу – символу адата.

Хореографическая лексика балета построена на сочетании современного классического танца, сплетающегося с движениями армянских хороводных танцев.

Триада одноактных балетов – «Ахтамар», «Ивушка» (на основе фрагмента монолога Ануш) и «Сако Лорийский» Григора Ахиняна в постановке Азата Гарибяна была представлена на сцене Театра оперы и балета им. А. Спендиарова в 1966 г.

#### **«Сако Лорийский» (фрагмент)**

«Каждый божий вечер, только загорается звезда,  
 Пастухи к нему приходят, наполняется ода.  
 В печку – хворост, и свирелей начинается игра.  
 Песни, шутки-прибаутки, пляска шумная быстра.  
 У Сако сегодня скучно. Темнота и тишина.  
 В доме глухо-одинок без второго чабана.  
 Вытянулся поудобней он в тепле у камелька,  
 И пришло к нему различных дум издалека.  
 В этот час, когда ужасен пропастей скалистых вид,  
 По Лорийскому ущелью великан Сако бежит,  
 Демонские за собою он услышал голоса,  
 Злые духи вслед пустились, по ветру их волоса.  
 «Убежал Сако, держите! Он сошел с ума» (Туманян, 1986, с. 223).

Принадлежность Гарибяна к поколению балетмейстеров, творивших в контексте направления хореодрамы, обусловили сюжетную последовательность и конкретность интерпретации образов и ситуаций. Вместе с тем присущие почерку балетмейстера необычайная красота сочетаний элементов классического и армянского народного танца – движений и композиций – обеспечили неординарность хореографической интерпретации образов и сюжетов Туманяна. К сожалению, не сохранилось видеозаписей этих балетов.

В 1996 г. совершенно в ином стиле представил балет «Сако Лорийский» Ахиняна Норайр Меграбян силами возглавляемого им ансамбля «Дружба». Меграбяна-хореографа отличает природная музыкальность, тонкое чувство метро-ритма, музыкальной интонации, своеобразное нестандартное проставление акцентов, многообразная вариантная интерпретация хорошо знакомых движений, неординарное построение рисунка и композиции в целом, где своеобразно переплетаются элементы хореографических систем армянского, классического и танца модерн.



Последовательная передача содержания поэмы Туманяна посредством хореографической драматургии, визуализирует вызывающее ужас содержание сказок бабушки Сако, ситуации и персонажи постепенно получают реальное воплощение. Друзья Сако – веселые юноши и девушки, внезапно превращаются в злых, двуликих оборотней духов, надвигаются жуткие свадебные процессии с «прекрасной», похожей на ведьму, невестой. Перечисленные группы персонажей, добавляясь и объединяясь, постепенно создают ту мистическую атмосферу, в которую постепенно втягивается не только герой балета, но и зрительный зал, и балетмейстер погружает зрителей в мир, полный страха и ужаса. Насколько глубоко засел в людях подсознательный и даже бессознательный страх предков перед злыми духами и видениями. Все видели фильмы «ужасов» и других мистических жанров, но созданные Туманяном и визуализированные Меграбяном национальные «ужасы» и «мистика», безусловно, впечатляют армян гораздо больше.

Балет «Маро» впервые представлен в 2019 г. Поэма Туманяна «Маро» была частью учебной программы в младших классах в Армении. Это произведение представляли как пример жестокого обращения с детьми до революции (по сюжету – маленькую девочку выдают замуж, и это доводит ее до самоубийства).

Брак детей был распространенным явлением в Армении. Маленькую девочку просто приводили в дом ее мужа и растили как собственного ребенка, пока она не достигала определенного возраста и вступала в реальный брак. Многие из таких девочек зачастую забывали кровных родителей и считали свекровь настоящей матерью. Таким образом, в поэме речь идет не о жестоком обращении с детьми в дореволюционный период.

В свете нового современного прочтения это произведение воспринимается как генетический предшественник поэмы «Ануш». Образ Маро так же напрямую связан с ивой, как и образ Ануш. Маро выдают замуж за пастуха Каро (в «Ануш» – пастух Саро). Трагическая судьба Маро является следствием злой магии Ведьмы, Ануш тоже была проклята. Обезумевшая Маро, бродит в одиночестве по горам и долинам, как и Ануш. Маро совершает самоубийство, бросаясь в Лорийское ущелье. Детали смерти Ануш не так очевидны, но они содержат намеки на такой поступок.

Стоящая посреди сцены, лицом к зрителю с поникшей головой, длинные волосы свисают, закрывая лицо, – это главное положение Маро. Она проклятая Девушка-ива. Конечно, Маро представлена и в других ситуациях. Жизнерадостная, маленькая девочка, играющая со сверстниками, любящая дочь, послушно принимающая решение родителей обвенчать ее. И только воображаемая, но кажущаяся такой реальной, очень злая Ведьма магически определяет ее трагическую судьбу. Затем мы видим возвращение Маро в отцовский дом и ее изгнание оттуда, далее – девочку, скорчившуюся в углу сцены и, наконец, ее иносказательно представленное самоубийство, превращение в распятую Девушку-иву. В спектакле последовательно представлены все эпизоды поэмы Туманяна, и в то же время ему присущи иносказательность и наличие иконографических и символических знаков. Это, безусловно, новая тенденция в творчестве Норайра Меграбяна.

Спектакль «Маро» поставлен на музыку, скомпонованную из отдельных произведений Григора Егиазаряна, Эдуарда Багдасаряна, Романа Давтяна. Следует отметить, что избранные музыкальные эпизоды в своем большинстве придают драматичный и даже трагичный оттенок спектаклю, чем способствуют более эмоциональному восприятию содержания.



**Научная новизна.** Впервые проведен искусствоведческий анализ балетных постановок, созданных по мотивам поэм О. Туманяна, сквозь призму основных тенденций XX – начала XXI в. (образ рока; визуализация внутреннего психологического раскола; переплетение реальности и фантастики; символика).

**Выводы.** Оперы А. Спендиарова «Алмаст» и Р. Штрауса «Саломея», в частности судьбы главных героинь, имеют много параллелей, что обусловлено художественными тенденциями конца XIX – начала XX в. Образ рока (беспощадной судьбы), подразумевающийся или воплощенный как конкретный сценический персонаж, наиболее четко проявился в опере А. Спендиарова «Алмаст», в танцевально-пластическом действе «Ануш. Быть» Л. Таберяна и балете «Маро» в постановке Н. Меграбяна. В балете «Ануш» в постановке Р. Харатяна менее выражена предопределенность судьбы Ануш свыше. Ее заменяет неумолимость Адата (идущего от предков нерушимого закона). Визуализация внутреннего психологического раскола героини или героя – их черные и белые, злые и добрые, ангельские и дьявольские ипостаси, и столкновение противоречивых эмоций их внутреннего мира наиболее отчетливо проявляются в образе Алмаст в музыкальной разработке ее образа А. Спендиаровым. В танцевально-пластическом действе «Ануш. Быть» Л. Таберяна внутренний психологический раскол-раздвоение героини визуализировано, поскольку героиня имеет две сценические ипостаси. Рок, Злая судьба, тяготеющая над героиней, также представлена конкретным сценическим образом. Поверья, переплетение реальности и фантастики имеют место и в хореографических спектаклях Н. Меграбяна «Сако Лорийский», «Маро». Народные обряды воспроизведены в «Ануш. Быть» Л. Таберяна. Символика свойственна постановке Р. Харатяна балета «Ануш» как на музыкальном, так и хореографически-постановочном уровне.

Проведенное исследование доказало значительный интерпретационный потенциал для оперно-балетного искусства произведений Ованеса Туманяна.

## СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

- Геодакян, Г. (2006). *Пути формирования армянской музыкальной классики*. Институт искусств Национальной академии наук Республики Армения.
- Евангелие от Матфея*. (б.г.). Библия-центр. [https://www.bible-center.ru/ru/bibletext/synnew\\_ru/mt/14#mt14\\_18](https://www.bible-center.ru/ru/bibletext/synnew_ru/mt/14#mt14_18).
- Лопухин, А. П. (Ред.). (1987). *Толковая Библия или комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Заветов* (Т. 3). Институт перевода Библии.
- Орджоникидзе, Г. Р. (1977). Штраус. В Д. В. Житомирский (Ред.), *Музыка XX века* (Ч. 1, кн. 2, с. 199–237). Музыка.
- Саргсян, Н. (2017). *Основные тенденции балетного искусства Армении XX – начала XXI веков (на примере творчества армянских хореографов)*. (Диссертация доктора искусствоведения). Институт искусств Национальной академии наук Республики Армения.
- Спендиаров, А. (1962). *Письма* (Т. 2). Издательство Академии наук Армянской ССР.
- Спендиаров, А. (1971). *Полное собрание сочинений* (Т. 10). Айастан.
- Спендиарова, М. (1975). *Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова*. Издательство Академии наук Армянской ССР.
- Тигранов, Г. (1956). *Армянский музыкальный театр* (Т. 1). Айпетрат.



- Тигранов, Г. (1975). *Армянский музыкальный театр* (Т. 3). Айастан.  
Токарев, С. А. (Ред.). (1982). *Мифы народов мира* (Т. 2). Советская энциклопедия.  
Туманян, О. (1986). *Стихи, четверостишия, поэмы, легенды, баллады*. Луйс.  
Худабашян, К. (1973). Автор либретто оперы «Алмаст» А. Спендиарова – Софья Парнок.  
В А. А. Спендиаров, *Статьи и исследования* (с. 87–210). Издательство Академии наук  
Армянской ССР.  
Բախշինեան Ա., & Մատթեոսեան Վ. (2007). *Շամախեցի պարուհին. Արմեն Օհանեանի կեանքը և գործը*: Երևան, Գրականության և Էն արուեստի թանգարանի հրատ.

## REFERENCES

- Evangelie ot Matfeia [Matthew]*. (n.d.). Bible-center. [https://www.bible-center.ru/ru/bibletext/synnew\\_ru/mt/14#mt14\\_18](https://www.bible-center.ru/ru/bibletext/synnew_ru/mt/14#mt14_18) [in Russian].
- Geodakian, G. (2006). *Puti formirovaniia armianskoi muzykalnoi klassiki [Ways of formation of the Armenian musical classics]*. Institut iskusstv Natsionalnoi akademii nauk Respubliki Armeniia [in Russian].
- Lopukhin, A. P. (Ed.). (1987). *Tolkovaia Bibliia ili kommentarii na vse knigi Sv. Pisaniia Vetkhogo i Novogo Zavetov [Explanatory Bible or commentary on all books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments]* (Vol. 3). Institut perevoda Biblii [in Russian].
- Ordzhonikidze, G. R. (1977). Shtraus [Strauss]. In D. V. Zhitomirskii (Ed.), *Muzyka XX veka [Music of the XX century]* (Pt. 1, book 2, pp. 199–237). Muzyka [in Russian].
- Sargsian, N. (2017). *Osnovnye tendentsii baletnogo iskusstva Armenii XX – nachala XXI vekov (na primere tvorchestva armianskikh khoreografov) [The main trends in the ballet art of Armenia of the twentieth – beginning of the twenty-first centuries (on the example of the work of Armenian choreographers)]*. (Doctor's thesis). Institut iskusstv Natsionalnoi akademii nauk Respubliki Armeniia [in Russian].
- Spendiarov, A. (1962). *Pisma [Letters]* (Vol. 2). Izdatelstvo Akademii nauk Armianskoi SSR [in Russian].
- Spendiarov, A. (1971). *Polnoe sobranie sochinenii [Complete set of Works]* (Vol. 10). Aiastan [in Russian].
- Spendiarova, M. (1975). *Letopis zhizni i tvorchestva A. A. Spendiarova [Chronicle of the life and work of A. A. Spendiarov]*. Izdatelstvo Akademii nauk Armianskoi SSR [in Russian].
- Tigranov, G. (1956). *Armianskii muzykalnyi teatr [Armenian Musical Theater]* (Vol. 1). Aipetrat [in Russian].
- Tigranov, G. (1975). *Armianskii muzykalnyi teatr [Armenian Musical Theater]* (Vol. 3). Aiasta [in Russian].
- Tokarev, S. A. (Ed.). (1982). *Mify narodov mira [Myths of the world]* (Vol. 2). Sovetskaia entciklopediia [in Russian].
- Tumanian, O. (1986). *Stikhi, chetverostishiia, poemy, legendy, ballady [Poems, quatrains, poems, legends, ballads]*. Luis [in Russian].
- Khudabashian, K. (1973). Avtor libretto opery "Almast" A. Spendiarova – Sofia Parnok [The author of the libretto of the opera "Almast" A. Spendiarova is Sofya Parnok]. In A. A. Spendiarov, *Stati i issledovaniia [Articles and research]* (pp. 87–210). Izdatelstvo Akademii nauk Armianskoi SSR [in Russian].
- Բախշինեան, Ա., & Մատթեոսեան, Վ. (2007). *Շամախեցի պարուհին. Արմեն Օհանեանի կեանքը և գործը [Shamakhan dancer: life and work of Armen Ohanyan]*. Գրականության և Էն արուեստի թանգարանի հրատ [in Armenian].