

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ “МУЧЕНИЧЕСТВА РИПСИМЭ И СПОДВИЖНИЦ”

НАЗЕНИК САРГСЯН*

Сценаристом и хореографом вокально-хореографической поэмы Л. Чгнavorяна и М. Мависакаляна является Максим Мартиросян. Сценарий балета непосредственно опирается на главы XIII-XXIII: “Мученичество Рипсимэ и сподвижниц” “Истории Армении” Агатангелоса. Часть фрагментов источника не получила визуального хореографического воплощения. Однако голос невидимого персонажа - Сказителя повествует о том, что произошло в промежутке между сценами. Такое сочетание повествовательного и действенного сказа позволяет причислить балет “Св. Рипсимэ и Трдат” к смешанному – эпико-драматическому роду. Вокальные фрагменты, также играют немаловажную роль в контексте структуры действия. В целом же драматургия балета развивается по принципу контрастного сопоставления языческого и христианского миров.

Ключевые слова – Св. Рипсимэ, “История Армении” Агатангелоса, сценарий, балет, хореография, повествовательный сказ и сценическое действие, эпико-драматический род, вокальные фрагменты, язычество, христианство.

Сценаристом и хореографом вокально-хореографической поэмы Лориса Чгнavorяна и Мелика Мависакаляна «Св. Рипсимэ и Трдат» является Максим Мартиросян¹. Балет был представлен на сцене

* Ведущий научный сотрудник отдела театра Института искусств НАН РА, доктор искусствоведения, nazeniks@gmail.com, статья поступила в редакцию 06.02.2019, день рецензирования 15.03.2019.

¹ Максим Саакович Мартиросян (р. 1931), народный артист РФ. С 1941 по 1950 гг. учился в Ереванском хореографическом училище, с 1950 по 1952 гг. – в Московском хореографическом училище у А. М. Руденко. В 1950-1960-е гг. был ведущим танцовщиком Ереванского государственного академического театра оперы и балета имени Ал. Спендиаряна. Партии: Базиль (“Дон Кихот” Л. Минкуса), Зигфрид (“Лебединое озеро” П. Чайковского), Вацлав (“Бахчисарайский фонтан” Б. Асафьева), Альберт (“Жизель” А. Адана); Принц (“Золушка” С. Прокофьева), Рубен (“Озеро грез” Гр. Егиазаряна), Карен (“Гаянэ” А. Хачатуряна) и др. С 1952 г. – педагог, с 1959-1971 гг. – художественный руководитель Ереванского хореографического училища. В 1967-1971 гг. главный балетмейстер театра оперы и балета имени Ал. Спендиаряна. Постановки: “Озеро грёз” Гр. Егиазаряна (1968), “Бессмертие” К. Орбеляна (1969), “Антуни” Э. Оганесяна (1969), “Гаянэ” А. Хачатуряна (1971). С 1971-1987 гг. художественный руководитель Московского хореографического училища. На сцене Большого театра осуществил постановки: “Класс-концерт” на музыку русских композиторов (1972), “Хореографические фантазии” на муз. Г. Ф. Генделя, И. С. Баха, В. А. Моцарта, К. Дебюсси, Б. Бриттена, С. С. Прокофьева (1974), “Посвящение” В. Овчинникова и В. Кикты (1975), “Сказка о попе и работнике его балде” на музыку М. Чурлёниса (1976), “Коппелия” Л. Делиба (1977), “Тщетная предосторожность” П. Гертеля (1979). В 1987 г. Максим Мартиросян вернулся в Ереван. 1987-1989 гг. главный балетмейстер театра оперы и балета имени Ал. Спендиаряна. В 1997 г. при содействии Министерства культуры Армении создал “Государственный Театр хореографии”. По сей день является консультантом Ереванского хореографического колледжа (ранее – Ереванское хореографическое училище). С 1987 г. в Ереване осуществил следующие постановки: “Коппелия” Л. Делиба (1989), “Времена года” на

Ереванского государственного академического театра оперы и балета имени Ал. Спендиаряна в 2001 г. Постановка 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» Агатангелоса².

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 неоднократно обращались к сюжету «Мученичества Рипсимэ и сподвижниц». 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 Аристанян, оркестровку осуществил русский музыкант Николаевский. Роль Рипсимэ исполнила Евгине Ковкасян, Трдата – Гречихин»³.

Однако в истории армянского музыкального театра (как оперы, так и балета), вокально-хореографическая поэма «Св. Рипсимэ и Трдат» является первым полнометражным балетом, созданным высокопрофессиональным хореографом.

Раздел «Мученичество Рипсимэ и сподвижниц» в книге Агатангелоса достаточно объемный и содержит множество «сцен», действий и деталей. Мартиросян должен был таким образом избирательно подходить к тексту Агатангелоса, выбирая оттуда только часть эпизодов.

В основном, последовательно сохраняя основную сюжетную

музыку П. Чайковского (1989), «Стрекоза и муравей» С. Лусикяна (1989), «Штраусиана» на музыку И. Штрауса (1993), «Класс концерт» на музыку балета «Этюды» (обр. К. Рисагера музыки К. Черни) (1997), «Золушка» С. Прокофьева (1998), «Святая Рипсимэ и Трдат» М. Мависакаляна и Л. Чгнаворяна (2001), «Времена года» на музыку А. Вивальди (2002), «Барби» на музыку Ж. Оффенбаха (2003), «Вечность» на музыку «Скрипичного концерта» А. Хачатуряна (2004), а также множество хореографических миниатюр. Осуществил постановку балета «Гаянэ» А. Хачатуряна в Воронежском театре (1971), в Театре Улан-Удэ (1973), в Большом театре (1984). Лауреат Государственной премии СССР (1973).

² **Агатангелос.** История Армении. Перевод с древнеармянского, вступительная статья и комментарий К. Тер-Давтян и С. Аревшатяна. Ереван, 2004, XIII. 137-XXII. 258, стр. 59-87.

³ **Բախչինյան Ա.,** Հայերը համաշխարհային պարարվեստում, Երևան, 2016, էջ 30:

линию, он, тем не менее, нашел место для дополнительных эпизодов – объемных сцен и дивертисментов. 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 балете есть несколько сцен, которых нет у Агатангелоса. Ниже мы приводим сопоставление последовательности сцен балета, с соответствующими эпизодами “Истории Армении” Агатангелоса (последние приводятся косым шрифтом).

Балет начинается **Вступлением** – призывным звоном, который “звонит как будто из глубины веков”. Звучат два куплета из Шаракана католикоса VIII века Комитаса «Անձինք նուիրեալք սիրոյն Քրիստոսի» (“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, Рипсимэ⁴.

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 жену⁵.

В **Сцене 4** представлен следующий фрагмент. Диоклетиану представляют несколько портретов Рипсимэ. Портреты “оживают” и

⁴ См. Агатангелос. История Армении, стр. 59-60.

⁵ См. там же, стр. 59.

затем следует “виртуальный дуэт” Рипсимэ и Диоклетиана.

140. Узрев неопишемую 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 свадьбу⁶.

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...⁷ 149. 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...⁸.

Сцена 6. Заканчивается первое действие в некоей языческой стране, придя куда рипсимянки обращают в христианство местное население. (Такого фрагмента у Агатангелоса нет).

Последовательность сцен II акта следующая:

Сцена 7. Рипсимянки достигают Армении.

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-давилянх винограда⁹.

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.

⁶ См. там же, стр. 60.

⁷ См. там же.

⁸ См. там же.

⁹ См. там же, стр. 63.

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 его¹⁰.

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 [потащили 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...¹¹

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 заперта¹².

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 Христа¹³.

Сцена 12. Побег Рипсимэ.

192. Силой открыв двери дома, она вышла...¹⁴

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...¹⁵ 198. Затем они сняли

¹⁰ См. там же.

¹¹ См. там же, стр. 69.

¹² См. там же, стр. 70.

¹³ См. там же.

¹⁴ См. там же, стр. 73.

¹⁵ См. там же, стр. 74.

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 факелов¹⁶.

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 скорбел¹⁷. **212.** ...И тут же на него нашло бешенство...¹⁸

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 в 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 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 11 б – Трдат пытается овладеть Рипсимэ и терпит поражение. В целом же Сцена 11,

¹⁶ См. там же.

¹⁷ См. там же, стр. 76.

¹⁸ См. там же, стр. 77.

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 миф. Г. Оганесян отмечает, что представленный в 1668 г. в Львовской армянской католической церкви “Мученичество Св. Рипсимэ”, имеет некоторые черты классицизма, а по содержанию является мифом. Героиня не трагична, совершает чудо и принимает смерть добровольно, как принимали ее предшественники на римских аренах¹⁹.

Выше мы упомянули, что Сцена 11 б “Трдат пытается овладеть Рипсимэ и терпит поражение” определяет и специфику образа главной героини и в целом тип представления. Сейчас мы продолжим нашу мысль.

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).

¹⁹ Հովհաննիսյան Հ., Միջնադարյան բեմ. թատրոն-եկեղեցի հարաբերությունը և հայ հոգևոր դրաման, Երևան, 2004, էջ 210:

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»²⁰.

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 Диоклетиана (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 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 дикие 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 II акта и вариация Диоклетиана (Сцена 3, Акт 1), и пластический монолог-

²⁰ См. Агатангелос, История Армении, стр. 70.

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. Второй 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 идолу²¹.

Далее следует отметить, наличие иконографических и символических динамичных и статичных композиций, а также движений-жестов, связанных с христианским миром.

Среди композиций это в первую очередь Сцена 1, ассоциирующаяся 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 иконографическая статичная композиция “Возвращение блудного сына” – Трдат, стоя на коленях обнимает Св. Григория и динамичная иконографическая композиция “Путь на Голгофу” – Трдат, в знак принятия христианства, несет на спине крест.

Знаки, принадлежащие христианской символике, включены в монолог-молитву Рипсимэ, и групповые танцы-молитвы рипсимянок в I и II.

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.

²¹ 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).

И, наконец, о символике цвета, использованной в костюмах. Языческий мир преимущественно связан с красным цветом. Христианский – одежды святых дев белые, покрытые голубыми плащами.

«ՀՈՒՓՍԻՄՅԱՆՆԵՐԻ ՎԿԱՅԱՐԱՆՈՒԹՅԱՆ» ԽՈՐԵՈԳՐԱՖԻԿ ՄԵԿՆԱՐԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՆԱԶԵՆԻԿ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Լ. Ճգնավորյանի և Մ. Մավիսակալյանի «Սուրբ Հոփսիմե և Տրդատ» վոկալ-խորեոգրաֆիկ պոեմի սցենարի հեղինակը և բեմադրիչը Մաքսիմ Մարտիրոսյանն է: Բալետն անմիջականորեն հենվում է Ագաթանգեղոսի «Հայոց պատմության» «Հոփսիմյանների վկայաբանության» ՅԳ-ԻԲ գլուխների վրա: Աղբյուրի դրվագների մի մասը չի ստացել տեսողական պարային մեկնաբանություն: Սակայն աներևույթ Պատմիչի ձայնը շարադրում է, թե ինչ է կատարվել տեսարանների միջև: Նման պատմողական ասքի և բեմական գործողության միակցությունը թույլ է տալիս «Սուրբ Հոփսիմե և Տրդատ» բալետը համարել վիպական-դրամատիկական ժանրի գործ: Վոկալ դրվագները ոչ պակաս դեր են խաղում գործողության կառուցվածքի համատեքստում: Ընդհանուր առմամբ բալետի դրամատուրգիան զարգանում է հեթանոսական և քրիստոնեական աշխարհների հակադրական համադրանքի սկզբունքով:

Բանալի բաներ – Սուրբ Հոփսիմե, Ագաթանգեղոսի «Հայոց պատմություն», սցենար, բալետ, խորեոգրաֆիա, պատմողական ասք և բեմական գործողություն, վիպական-դրամատիկական տեսակ, վոկալ դրվագներ, հեթանոսություն, քրիստոնեություն:

THE CHOREOGRAPHIC INTERPRETATION OF THE “MARTYRDOM OF HRIPSIME AND COMPANIONS”

NAZENIK SARGSYAN

Maxim Martirosyan is the scriptwriter and choreographer of “St. Hripsime and Trdat” – vocal and choreographic poem by Loris Tcheknavorian and Melik Mavisakalyan. The ballet script is directly based on the chapters XIII-XXIII, from the “History of Armenia” by Agatangelos: “The Martyrdom of Hripsime and Companions”. Part of the original fragments did not receive a visual choreographic expression. However, the voice of the invisible character – the Storyteller narrates what happened in the intervals between the scenes. This combination of narration and stage action allows us to classify the ballet “St. Hripsime and Trdat” to a mixed epic and dramatic genre. Vocal fragments also play an important role in the context of the structure of action. In general, the ballet dramaturgy is evolved on the principle of contrasting juxtaposition of pagan and Christian worlds.

Key words – St. Hripsime, “History of Armenia” by Agatangelos, script, ballet, choreography, narrative tale and stage action, epic and dramatic genre, vocal fragments, paganism, Christianity.