

**ЖАНР ПАРАФРАЗА В БАЛЕТЕ**  
**(на примере «Маскарада» Арама Хачатуряна - Эдгара Оганесяна)**

НАЗЕНИК САРГСЯН\*

Партитура балета «Маскарад» создана Эдгаром Оганесяном на основе музыки Арама Хачатуряна к драматическим спектаклям «Маскарад» М.Ю. Лермонтова, «Лермонтов» Б. Лавренива и темы сонаты-монолог для виолончели solo. «Маскарад» – это **балет-парафраз**, базирующийся на театральной музыке, прикрепленной преимущественно к драме «Маскарад». При сопоставлении драмы Лермонтова и партитуры балета выявляется идентичность построения развития действия по принципу «кумулятивной сказки»; основной художественный прием – это многократный повтор одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким способом цепь не прервется. Даже при поверхностном прочтении драмы «Маскарад» можно выявить лейтмотив – это предмет и слово, обозначающее этот предмет – «браслет». Вся пьеса содержит 56 выходов, из которых в 26-и выходах действие стимулируется «браслетом» и вращается вокруг него. В балете же мотив «браслета» заменяет «Вальс», из которого вытекает все построение музыкальной композиции и музыкальной драматургии балета. Остальные музыкальные фрагменты определяются по отношению к «Вальсу». Он же является носителем нескольких смысловых функций.

**Ключевые слова** – балет-парафраз, театральная музыка, драма «Маскарад», кумулятивная сказка, Михаил Лермонтов, Арам Хачатурян, Эдгар Оганесян.

### **Вступление**

Балеты, созданные компилятивным способом, существуют с давних времен. Партитуры такого типа всегда подразумевают наличие музыканта, который аранжировал и скомпоновал партитуру. Начиная с середины XVIII века в балетном театре часто практиковались постановки на оперную музыку. Упомянем «Дезертир», на музыку и сюжет одноименной оперы П. Монсиньи в постановке Ж. Доберваля (1784), и «Весталку», балет на музыку и сюжет одноименной оперы Р. Спонтини в постановке С. Вигано (1818).

С XX века к созданию балетов «по мотивам» произведения или произведений одного или нескольких композиторов стали обращаться талантливые композиторы, которые не ограничивались аранжировкой, а вносили свою индивидуальную интерпретацию произведения или произведений, что привело к возникновению балетов-транскрипций или балетов-парафраз. Таковы балеты «Кармен-сюита» Ж. Бизе – Р. Щедрина; «Аполлон-Мусагет» (по мотивам произведений Люлли), «Пульчинелла» (по мотивам произведений Перголези), «Поцелуй феи» (по мотивам произведений П. Чайковского) И. Стравинского; «Пламя Парижа» (по мотивам произведений композиторов эпохи

---

\* Ведущий научный сотрудник отдела театра Института искусств НАН РА, доктор искусствоведения, nazeniks@gmail.com, статья представлена 30.08.2021, рецензирована 04.09.2021, принята к публикации 29.11.2021.

Первой французской революции), «Весенняя сказка» (по мотивам произведений П. Чайковского) Б. Асафьева и т.д.

### **Формулирование целей статьи**

В нашей статье анализируем только музыкальный компонент одного примера, а именно – балета-парафраза «Маскарад», созданного Эдгаром Оганесяном на основе музыки Арама Хачатуряна к драматическим спектаклям «Маскарад» М.Ю. Лермонтова (для постановки в Театре им. Е. Вахтангова, 1941), и к пьесе «Лермонтов» Б. Лавренева (МХАТ, 1954), а также темы сонаты-монолог для виолончели solo.

«Маскарад» – балет в 3 актах и 15 картинах, с прологом и эпилогом. Первая постановка: 1982 г. – Одесский театр оперы и балета, постановщики – Наталия Рыженко и Виктор Смирнов-Голованов. В том же году они перенесли постановку, с некоторыми изменениями, на сцену театра оперы и балета им. Ал. Спендиаряна.

«Маскарад» – это **балет-парафраз**, базирующийся на театральной музыке. Понятие или термин **«театральная музыка»** подразумевает авторскую музыку, т.е. музыку, сочиненную композитором для постановки конкретной драмы. Место ее в структуре постановки и ее функциональное значение в драматургии сценического воплощения данной драмы определяется режиссером-постановщиком. Эта авторская музыка, получая определение, к примеру, Музыка А.И. Хачатуряна к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад», закрепляется за данной драмой, однако сама драма не закрепляется за данной музыкой. «Маскарад», как и любая другая драма (которая инсценируется в различные периоды, на разных сценах и многими режиссерами), может иметь и имеет бесконечное количество вариантов музыкального компонента, начиная с авторского, но созданного другим композитором, и кончая просто подбором музыки любого жанра, в соответствии с режиссерским замыслом инсценировки.

С другой стороны, театральная музыка более чем любой другой вид или жанр музыки профессиональной, обнаруживает тенденцию мигрировать в иную сферу. Прежде всего в сферу так называемого «третьего пласта» (термин В.Д. Конен)<sup>1</sup> и в качестве музыкальных заставок, сопровождения рекламы или анонсов на телевидении, и в сферу, получившую в Армении название «рабис» (вид городской музыки). Последнее случилось с «Вальсом» из музыки к драме «Маскарад» А. Хачатуряна. В качестве примера можно привести исполняемую Арамом Асатрянном песню «К 100-летию Арама Хачатуряна», которая является теперь музыкальным оформлением процесса торговли в самых многолюдных точках этой сферы деятельности. Созданная и исполненная в 2003 г., она значительно опередила санкционированные государством мероприятия в связи с юбилеем великого композитора.

---

<sup>1</sup> **Конен В.** Третий пласт, «Советская музыка», Москва, 1990, № 4, с. 75-83.

Театральная музыка мигрирует также в сферу профессиональной сценической музыки.

### **Изложение основного материала исследования**

«Какая цепь ужасных предприятий», – говорит баронесса Штраль. Приведенная цитата дает ключ к раскрытию принципа композиционного построения драмы. Даже при поверхностном прочтении драмы «Маскарад» можно выявить лейтмотив – это предмет и слово, обозначающее этот предмет – «браслет». Вся пьеса содержит 56 выходов, из которых в 26-и выходах действие стимулируется «браслетом» и вращается вокруг него. При этом начиная с эпизода, где Нина теряет браслет на маскараде (I д., сц. 2, вых. 4), до эпизода, где Арбенин видит, как князь Звездич возвращает Нине браслет (III д., сц. 1, вых. 1); 24 выхода образуют практически непрерывную цепь (Нина теряет браслет – баронесса Штраль находит браслет – баронесса Штраль дарит браслет князю Звездичу – князь Звездич показывает браслет Арбенину – Арбенину браслет кажется знакомым – Арбенин замечает, что у Нины нет браслета на руке и т.д.). 24-х звеньевая цепь не так уж часто встречается в драматической литературе. Описанное явление сближает построение огромного раздела драмы «Маскарад» с типом «кумулятивной сказки», который подробно разбирает В.Я. Пропп в «Поэтике фольклора»<sup>2</sup>. «Основной художественный прием этих сказок, – пишет Пропп, – состоит в каком-либо многократном повторе одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким способом цепь не прерывается...». В английской терминологии такие сказки называются *cumulative stories*, что связано с латинским словом *simulare* – накапливать, нагромождать, а также усиливать. В немецкой терминологии *Kettenmüchchen* – «цепная сказка» (примеры: «Репка», «Лисичка со скалочкой», «Дом, который построил Джек», «Капля мёда» Ов. Туманяна).

Лейттема драмы Лермонтова – «браслет» – получила в музыке Хачатуряна к «Маскараду» эквивалентный музыкальный лейтмотив, который так и называется музыковедами – «лейтмотив браслета». «Лейтмотив браслета», играя ведущую роль в музыкальном компоненте драмы «Маскарад», не играет такой роли в балете «Маскарад», созданном Э.Оганесяном. Его место занимает «Вальс», но не только и не столько потому, что он стал столь популярен.

В воплощениях драмы Лермонтова на драматической сцене музыкальный компонент не остается неизменным. Однако неизменным остаются ремарки о музыкальных фрагментах, отмеченные самим автором пьесы. Таких ремарок в литературном первоисточнике мы находим всего три:

**I акт. Сцена II. Выход четвертый.** Диалог Арбенина и Шприха. Арбенин намекает Шприху в саркастическом стиле, что последний распространяет сплетни.

Арбенин: Говорят, у Вас жена красотка.

<sup>2</sup> Пропп В. Собрание трудов. Поэтика «фольклора», Москва, 1998, с. 253-255.

Шприх: Ну-с, что ж?

Арбенин (переменив тон): А ездит к вам тот смуглый в усах! (Насвистывает и уходит).

Шприх (один): Чтоб у тебя засохла глотка...Смеешься надо мной... так будешь сам в рогах.

**III акт. Сцена I (Бал). Выход второй.** Монолог Арбенина сопровождается ремаркой. «Слышны звуки музыки».

**III акт. Сцена I (Бал). Выход третий.** Центром данного фрагмента является исполнение Ниной романса.

Вернемся ко второй из приведенных ремарок. В сцене «Бала» ремарка «Слышны звуки музыки» вставлена в один из ключевых монологов Арбенина. Из слов Нины в сцене после бала (д. III, сц. II, вых. 1) мы узнаем о жанре и характере музыки, звучащей на балу:

«Нина: Как новый вальс хорош! В каком-то упоенье  
Кружилась я быстрее – и чудное стремленье  
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,  
И сердце сжалось; не то, чтобы печаль,  
Не то, чтоб радость...».

Поскольку в сцене бала есть лишь одна ремарка о музыке (не считая большого эпизода, связанного с «Романсом»), можно предположить, что именно «Вальс» сопровождает монолог Арбенина, в котором он принимает решение отравить Нину. Представляется, что характер вальса подсказан Хачатуряну содержанием монолога Арбенина, а сочетание вальса с монологом (при озвучивании) создает ощущение трагичности. Небезынтересно привести также фрагмент «Бала» из ранней редакции «Маскарада». Один из гостей садится за рояль и начинает играть вальс. На фоне звуков вальса князь Звездич танцует с Ниной и возвращает ей браслет. Эту сцену наблюдает Арбенин. Далее сразу следует монолог Арбенина, в котором он принимает решение отравить Нину (этот монолог полностью аналогичен монологу из окончательного варианта «Маскарада»).

Так сам Лермонтов подсказывает, что именно вальс и развивающееся на фоне его звучания действие является центральным, роковым, переломным в структуре драмы, поскольку внутри его замыкается кумулятивная цепь, связанная с «браслетом», и начинается развязка.

Создание балетной партитуры «Маскарада» можно представить как задачу, в которой первоначально дано: драма Лермонтова и музыка Хачатуряна к этой драме. Причем, номера закреплены за определенными сценическими ситуациями, но не отражают последовательно всю сюжетную линию.

Требуется: вскрыть потенциальные возможности данной музыки как с точки зрения ее смыслового подтекста, так и с точки зрения сугубо музыкальных способов разработки, и развить и то и другое до конца, т.е. до полной музыкальной интерпретации всей пьесы – как ее внешнего событийного слоя, так и внутреннего смыслового. Метод разработки обусловлен: а) интер-

претацией конфликта драмы, а в связи с этим и образов; в) продиктованными музыкой Хачатуряна условиями музыкальной разработки, с) творческим почерком композитора (в данном случае Эд. Оганесяна), поставившего цель создать балетную партитуру.

Итак, проанализировав музыкальную и сценическую драматургию балета, мы пришли к выводу, что интерпретация конфликта драмы, данная Эд. Оганесяном, совпадает с той, которая изложена литературоведом Ю. Манном в «Лермонтовской энциклопедии»<sup>3</sup> и в статье «Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова»<sup>4</sup>. Нужно ли оговаривать, что это совпадение интерпретаций произошло в силу адекватности восприятия драмы Лермонтова и композитором, и литературоведом, а не в силу знакомства композитора с вышеназванной статьей? Кратко концепция, данная Манном, сводится к следующему. Главными опорными образами лермонтовской драмы являются «игра», «бал» и «маскарад» (тема карточной игры и маскарада была очень популярна в литературе XIX века, достаточно напомнить «Пиковую даму» А. Пушкина, «Игроки» Н. Гоголя, «Игрок» Ф. Достоевского), которые имеют в драме Лермонтова два смысловых слоя. Первый лежит на поверхности и заключен в параллелизме образов «игра-жизнь». «Жизнь как игра, жизнь как бал, жизнь как маскарад».<sup>5</sup> Однако под первичным слоем скрыт более важный. «Игра в «Маскараде», – пишет Манн, – представляет и особый тип социального поведения, предполагающий разрыв установленных связей, естественных и человеческих («все презирать: закон людей, закон природы»). Такое понимание игры предельно выражено в самохарактеристике Арбенина, который в ответ на реплику оскорбленного Звездича: «Да в Вас нет ничего святого! Вы человек иль демон?», говорит: «Я? – игрок». Игровой план, таким образом, не остается в «Маскараде» на уровне однородной театральной метафоры, но обнаруживает в себе различные, вступающие в конфликт виды игры»<sup>6</sup>. С одной стороны, это маскарад «как образ светской конвенциональности, санкционированный этикетом выход из колеи правил»<sup>7</sup>. В условиях маскарада высший свет позволяет, надев на лицо маску, проявлять искренние чувства. Арбенин говорит: «И если маской черты утаены, то маску чувств снимают смело», в то время, как незакрытое лицо повседневного общения является притворной маской, прикрывающей искренние чувства».

«Игре-маскараду противопоставлена карточная игра... с ее отступлением от условности, правил, таинственной неизвестностью, непредсказуемостью, азартом захватывающей борьбы с роком. В этом смысле карточная игра – антипод игры-маскарада, причем на взаимодействии обоих видов

<sup>3</sup> См. **Манн Ю.** Мотивы. Мотивы игры //Лермонтовская энциклопедия, гл. ред. В.А. Мануйлов, Москва, 1981, с. 305-306.

<sup>4</sup> **Манн Ю.** Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова, Известия АН СССР, серия литературы и языка, т. 36, Москва, 1977, № 1, с. 27-38.

<sup>5</sup> **Манн Ю.** Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова.

<sup>6</sup> См. **Манн Ю.** Мотивы. Мотивы игры, с. 305-306.

<sup>7</sup> См. там же.

игры основано все движение конфликта драмы...»<sup>8</sup>. Арбенин – игрок, вступивший по законам хорошо изученной им игры (карточной игры) в игру общества. И в силу несоответствия условий игры общества и игры Арбенина последний, прошедший трудный путь отчуждения и пытающийся наладить взаимоотношения с людьми и жизнью через любовь к Нине, терпит крах. «В финале, – пишет Манн, – реализована некая замкнутость судьбы персонажа, который преступил через принятые нормы и законы жизни, переступил дважды и за это должен расплатиться»<sup>9</sup>.

Такая интерпретация конфликта драмы, который Манн определяет как постромантический<sup>10</sup>, находит претворение в балете. Здесь необходимо отметить, что и музыка к драме «Маскарад» представляет собой стилизацию в духе романтизма. Хачатурян воспользовался жанровым и интонационным фондом XIX века. Мазурка, вальс, галоп, романс, ноктюрн – жанры, современные Лермонтову и наиболее часто используемые композиторами – романтиками. Интонационный анализ позволяет выделить и методические обороты, характерные для этой эпохи. Неслучайно включено в музыку к драме «Маскарад» и средневековое песнопение «Dies irae» («День гнева»), музыкальный образ, ставший символом возмездия (возмездия за содеянные грехи) в музыке XIX–XX века. Известно, что «Dies irae» применялся Хачатуряном и во «Второй симфонии», и в балете «Спартак», но в случае «Маскарада» существенно то, что традиция обращения к «Dies irae» идет от эпохи романтизма (напомним «Фантастическую симфонию» Г. Берлиоза, «Манфред» П. Чайковского, «Пляску смерти» Ф. Листа). Партитура, созданная Оганесяном, сохраняет принцип хачатуряновской стилизации под романтизм и развивает его. Это обстоятельство, плюс лежащий в основе постромантический конфликт, дает право, как представляется, определить балет в целом как «неоромантический».

Из всех фрагментов хачатуряновской музыки, включенных в партитуру, Оганесян избирает «Вальс» из драмы «Маскарад» как исходную точку, из которой вытекает все построение музыкальной композиции и музыкальной драматургии балета. «Вальс» становится лейтсмыслом, лейтжанром, лейтритмом, лейттемой. Из формы-структуры «Вальс», как будет показано ниже, Оганесян вывел и форму-структуру всего балета. Остальные музыкальные фрагменты определяются по отношению к «Вальсу». Он же является носителем нескольких смысловых функций.

«Вальс» – как символ маскарада, в смысле – вся жизнь светского общества – это маскарад – царство внешнего блеска, лицемерия и лжи. В этом смысловом аспекте «Вальс» в балете дополняют несколько номеров и фрагментов – «Галоп» и «Мазурка» из музыки к драме «Маскарад» и «Вальс» из музыки к драме «Лермонтов». Вся эта группа, объединенная и по жанровому признаку (вальс, мазурка, галоп – бальные танцы XIX века), связана с харак-

<sup>8</sup> См. там же, с. 306.

<sup>9</sup> Манн Ю. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова, с. 37.

<sup>10</sup> Там же, с. 32.

теристикой высшего света и его представителей – баронессы Штраль, Шприха, князя Звездича. Противопоставляются ей в балете музыкальная группа «Романс» и «Ноктюрн», интерпретируемые как «иллюзии Арбенина о счастье с Ниной», т.е. сфера, куда по мнению героя не может проникнуть ложь. Здесь небезынтересно обратить внимание на то обстоятельство, что Нина как самостоятельный характер в балете не фигурирует (как, собственно говоря, по нашему мнению, и в драме Лермонтова). Мы видим Нину в мечтах и размышлениях Арбенина, рядом с ним, но вне Арбенина Нина не имеет самостоятельной характеристики. В качестве дополнительного аргумента можно указать на сцены, где Нина появляется без Арбенина – скажем, «Утро в Петербурге» и «Салон баронессы Штраль» (II акт). Присутствие Нины здесь никак не влияет на характер музыки, связанной с образом высшего света. И это не случайность. Вспомним реплику из «Маскарада» – «Что ныне женщина? Создание без воли, игрушка для страстей и прихотей других!». Да, Нина оказывается игрушкой или, точнее, игровой картой и в игре высшего света, и в руках Арбенина, картой, на которую он поставил и проиграл.

Вторая смысловая функция «Вальса» противостоит первой.

«Вальс» дополняет фрагмент из музыки к драме «Лермонтов», который получил в балете значение «сомнения, подозрения, страдания Арбенина». Музыка эта подобрана Оганесяном очень точно и по единству настроения, и по музыкальному «интонационному» сходству (щмящие, скорбные, секундовые интонации кажутся производными из темы вальса).

Третья смысловая функция «Вальса» – маскарад как игра, как символ одного из видов игры, лежащих в основе конфликта. В этом случае антитезой вальса становится фрагмент, построенный на темах сонаты-монолога для виолончели – solo – «картежная игра». Мы видим это противопоставление наглядно № 4 – № 6 – сцена «Маскарад», где господствует вальс, № 7 – «Воспоминания Арбенина» о том, как он обесчестил Незнакомца. Причем эта сцена не только и не столько характеристика Незнакомца, сколько экспозиция образа Арбенина как игрока, демонстрация приемов арбенинской игры (не только игры в карты, но и игры, которую Арбенин ведет с жизнью). Эту мысль подтверждает то обстоятельство, что в эпизоде, где Арбенин обнаруживает пропажу браслета и обвиняет Нину в измене, т.е. «в нечистой игре», звучит этот же, указанный выше музыкальный фрагмент. Почему же Оганесян в качестве музыкального образа карточной игры избрал тему из сонаты-монолога? Потому, что она, во-первых, противостоит вальсу и по фактуре, и тональной неустойчивостью, и, во-вторых, что очень важно, начальная тема этого фрагмента обнаруживает сходство с темой вальса, данной как бы в искаженном виде, а другая экспонирующая здесь тема сходна с «Dies irae». Обе темы, как уже упоминалось, связаны и с образом Незнакомца – полуреальным-полусимволическим. Он то как тень сопутствует Арбенину, то противостоит ему, но в этом случае уже символизирует рок, судьбу и связывается с лейттемами, обобщающими образы «мести» и «смерти», о которых речь пойдет ниже.

Наконец, «Вальс» несет обобщающую смысловую функцию – Жизнь как игра, как бал, как маскарад. Противостоит ему в этом случае «Dies irae». «Вальс» – жизнь – игра и «Dies irae», возмездие, смерть, являются главными движущими силами, направляющими музыкальную драматургию балета. «Вальс» – центробежная сила, от которой отталкивается музыкальное развитие; «Dies irae» – центростремительная, к которой оно стягивается. «Вальс» – жизнь диктует – стремительность, блеск, легкость. «Dies irae» – затормаживает, диктует остигатный ритм, мрачный колорит. Развитие идет по линии притяжения вальса к «Dies irae». «Dies irae» – это хорал – и первый отпечаток его на «Вальсе» мы слышим в сцене № 6, где к оркестровому проведению вальса присоединяется хор. Далее процесс модуляции из «Вальса» в «Dies irae» происходит следующим образом. Большая сцена «Утро в Петербурге» (II акт) открывается игровым, задорным «Галопом» – это веселье толпы, жизнь, не более. Такой же легкостью, игривостью, блеском отмечен и последующий «Вальс» (Сцена «Салон баронессы Штраль»). Лишь позже раскрывается второе значение этого второго «Вальса» (вальс из драмы «Лермонтов») и «Галопа». Модификация «Галопа», кстати, тоже вполне в духе эпохи романтизма. Галоп как жанр обретает, по меткому замечанию Асафьева, особое значение. «Формула галопа, – пишет он, – находит многоликое и красочно-выразительное, доходящее порой до зловещего мефистофельского сарказма претворение в могучем творчестве Листа»<sup>11</sup>. Оганесян также применяет этот прием романтической школы. В сцене «Клевета» ритм галопа и вычленение из него мотива обретают зловещую, мефистофельскую окраску. Здесь впервые проявляется принцип остигато (многократное повторение в музыкальном произведении какого-либо мелодического или ритмического оборота), диктуемый «Dies irae». Самой темы хорала пока нет, но она уже, как видим, дает знать о себе. Заметим, что принцип остигато играет очень большую роль в творчестве Э. Оганесяна. В частности, в «Вечном идоле» остигатный ритм создает, как пишет Г. Тигранов, «ощущение замкнутого круга, предопределенности, подавляющей власти... ритуалов, обычаев, приобретающих силу непреложных законов»<sup>12</sup>.

Фразу эту можно вполне применить и к соответствующим эпизодам в «Маскараде». Остигато из «Салона Штраль» переносится в «Игорный дом», где Арбенин обвиняет Звездича в шулерстве. Эта сцена как будто напоминает сцену с Незнакомцем (кстати, в хореографии эта параллель проводится), но подтекст ее иной. Там еще был выход из положения для Арбенина, теперь круг замкнулся и выхода нет. С начала III акта принцип остигато возобновляется. На сей раз Оганесян вводит бесконечно повторяющуюся ритмическую фигуру полонеза, под влиянием которой происходит жанровая модуляция обоих «Вальсов» в зловещий полонез и, таким образом, вальс максимально сближается с «Dies irae», которое и появляется в сцене бала и сопровождает всю сцену смерти Нины, после чего ритм полонеза возобнов-

<sup>11</sup> Асафьев Б. Избранные труды, т. 2, Москва, 1954, с. 179.

<sup>12</sup> Тигранов Г. Балеты Эдгара Оганесяна, Ереван, 1981, с. 26.



ляется («Прощание света с Ниной»). Единственный светлый эпизод в этом контексте – «Романс» Нины, включающий вокализацию, что можно понимать буквально – единственный человеческий голос. Итак, вслед за «вальсом-жизнью» и «игрой-балом-маскарадом» наступает возмездие и смерть – таков смысл последовательности «Вальс» – «Dies irae». Именно теперь мы понимаем, что тезис этот был дан уже во вступлении к балету. Ведь открывающие его «удары» оркестра есть не что иное, как трансформированный аккомпанемент вальса. А вслед за ним мы слышим сразу «Dies irae». Предпоследняя сцена балета – сцена сумасшествия Арбенина (перед его глазами витает тень Нины), возвращает постепенно в сферу вальса. Это – повторение «Ноктюрна», который чередуется с мотивами из «Вальса» (кстати, здесь впервые становится явным сходство мелодических оборотов этих двух номеров). Наконец, в конце возобновляется «Вальс» в своем первоначальном виде. Здесь как нельзя кстати можно повторить слова Манна о том, что в финале драмы «Маскарад» реализована некоторая замкнутость судьбы Арбенина<sup>13</sup>.

#### **Выводы данного исследования и перспективы дальнейшего развития в этом направлении**

Определение жанра хореографического спектакля, как его музыкального, так и хореографического компонентов, безусловно, нуждается в четкой терминологической дефиниции. В настоящей статье мы на конкретном примере представили жанр парафраза. Недавно была опубликована наша статья, в которой представлен жанр портрета в балете<sup>14</sup>. Разработка жанровой классификации хореографических спектаклей будет продолжена, поскольку выявляет более четко их форму-структуру и форму-содержание.

### **ՊԱՐԱՖՐԱԶԻ ԺԱՆՐԸ ԲԱԼԵՏՈՒՄ**

#### **(Արամ Խաչատրյանի և Էդգար Հովհաննիսյանի «Դիմակահանդեսի» օրինակով)**

#### **ՆԱԶԵՆԻԿ ՍԱՐԳՍՅԱՆ**

«Դիմակահանդես» բալետի պարտիտուրը ստեղծել է Էդգար Հովհաննիսյանը՝ հիմք ընդունելով Արամ Խաչատրյանի երաժշտությունը՝ Մ. Լերմոնտովի «Դիմակահանդես», Բ. Լավրենևի «Լերմոնտով» դրամատիկական ներկայացումների և թավջութակի համար գրված սոնատ-մենսխոսության թեմաներով: «Դիմակահանդեսը» թատերական երաժշտության վրա կառուցված **բալետ-պարաֆրազ** է՝ «Դիմակահանդես» դրամայի մոտիվներով: Լերմոնտովի դրաման և բալետի պարտիտուրը համեմատելիս բացահայտվում է, որ դրանք համընկնում են գործողության զարգացման հնարքով՝ «շղթայա-

<sup>13</sup> Манн Ю. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова, с. 37.

<sup>14</sup> См. Саргсян Н. Жанр портрета в творчестве хореографа Рудольфа Харатьяна. Танцювальні студії. Науковий журнал, т. 4, № 1. Київ Видовничий центр КНУКіМ. 2021, Dancestudies. Scientificjournal, Vol. 4, N 1. Kyiv KNUKI Mpublishing, 2021, с. 40-50.

կան հեքիաթի» օրինակով, որի հիմնական գեղարվեստական սկզբունքն է միևնույն գործողությունների կամ տարրերի կրկնությունը՝ ընդհուպ այս եղանակով ստեղծված շրթայի ընդհատումը: Նույնիսկ «Դիմակահանդես» դրամայի մակերեսային ընթերցումը կարող է բացահայտել լայտմոտիվը: Սա առարկա է, և այս առարկան նշող բառն «ապարանջանն» է: Ամբողջ դրաման պարունակում է 56 մուտք, որից 26-ի դեպքում գործողության շարժիչ ուժը «ապարանջանն է»: Բալետում «ապարանջանի» մոտիվը փոխարինվում է «Վալսով», որից էլ բխում է երաժշտական հորինվածքի և դրամատուրգիայի ողջ կառուցվածքը: Մնացած երաժշտական հատվածները դրսևորվում են «Վալսին» զուգահեռ: «Վալսը» նաև մի քանի իմաստային գործառույթներ կրող է:

**Բանալի բաներ**<sup>1</sup> բալետ-պարաֆրազ, թատերական երաժշտություն, դրամա «Դիմակահանդես», շրթայական հեքիաթ, Միխայիլ Լերմոնտով, Արամ Խաչատրյան, Էդգար Հովհաննիսյան:

## THE GENRE OF PARAPHRASE IN BALLET

(exemplified by “Masquerade” of Aram Khachaturyan-Edgar Hovhannisyán)

NAZENIK SARGSYAN

The score of “Masquerade” is created by Edgar Hovhannisyán based on Aram Khachaturyan’s music to stage productions of Mikhail Lermontov’s “Masquerade”, Boris Lavrenév’s “Lermontov”, and the theme of sonata-monologue for cello solo. “Masquerade” is a **ballet paraphrase**, basing on music for theater, predominantly attached to the play “Masquerade”. The juxtaposition of the plot of Lermontov’s play and the score of the ballet reveals that the action develops according to the principle of a “cumulative fairy tale”, whose fundamental artistic technique is multiple repetition of one and the same action or element until the chain, thus created, interrupts. Even at a cursory reading of the play, one grasps its leitmotif, the object and the word, naming that object – *bracelet*. The whole play consists of 56 entrees, in 26 of which the action is stimulated by and turns around the *bracelet*, whereas in the ballet, the motif of the *bracelet* is superseded by that of *Waltz*, on which the entire structure of musical composition and musical dramaturgy is built. The remaining pieces of music are determined in their relation to *Waltz*, the latter concurrently being a bearer of several semantic functions.

**Key words** – ballet paraphrase, music for theater, play “Masquerade”, cumulative fairy tale, Mikhail Lermontov, Aram Khachaturyan, Edgar Hovhannisyán.