

References:

1. Bazelyuk, N. L. (2019) Forma yak zaslb stvorennya hudozhnogo obrazu v art-dizayni. [Form as a means of creating artistic image in art design] Art and Design. 3 (07). 40 – 47 DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.4> [in Ukrainian]
2. Vasileva, V. (2016) Dyusseldorfskaya shkola fotografii: sotsialnoe i mifologicheskoe. [Dusseldorf school of photography: social and mythological] Vestnik SPbGU – Bulletin of St. Petersburg State University. 3(15). 27-37. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2016.302> [in Russian].
3. Di Bello, P., Wilson, C., Shamoan, Z. The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond Paperback – 18 Dec. 2011. 256 p.
4. Meiselman, When Does an Artist's Appropriation Become Copyright Infringement? Dec 28, 2017. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-appropriation-theft> (last accessed: 10.01.2020).
5. Mykhailova, (2018) Khudozhni pryomy v fotoportretakh Filipa Khalsmana [Artistic techniques in photo-portraits of Philip Halsman]. Art and Design. №1. S. 95 – 102. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2018.1.9> [in Ukrainian].
6. The Photobook as a Reinvented Medium: Narrativity, Design and Publishing in the Twentieth and Twenty-First Century A dissertation submitted to the Dublin Institute of Technology in part fulfilment of therequirements for award of BA Photography by Alisha Doody. January 2017. DIT School of Media, College of Arts and Tourism. 52 p.

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.5.4.12>

**BALET A. CHACZATURIANA „MASKARADA”
W ODESKIM NARODOWYM TEATRZE OPERY I BALETU**

Harri Sevoian

Zasłużony Artysta Ukrainy,

aspirant Katedry Reżyserii i Choreografii

Wydziału Kultury i Sztuki

Lwowskiego Uniwersytetu Narodowego im. Iwana Franki (Lwów, Ukraina),

kierownik zespołu baletowego

Odeskiego Narodowego Teatru Opery i Baletu (Odessa, Ukraina)

ORCID ID: 0000-0001-7836-2106

sevoian@ua.fm

Adnotacja. Artykuł analizuje historię tworzenia muzyki A. Chaczaturiana do dramatycznych spektakli, historię tworzenia Baletu E. Oganiesiana „Maskarada”, strukturę baletu i jego tekstu muzycznego, los sceniczny na scenie Odeskiego Narodowego Teatru Opery i Baletu. Przeanalizowano prace kompozytorskie i kierownicze E. Oganiesiana, odnotowano jego własne stylizowane fragmenty, korekty partyturowe tekstu muzycznego i cechy libretta. W artykule omówiono cechy scenicznego i choreograficznego wcielenia baletu w adaptacji baletmistrza H. Sevoiana i dyrygenta V. Kovalchuka, przyczyny jego aktualizacji i popularności, korelacje ze sztuką M. Lermontowa, cechy postaci. Pojawia się również kwestia komunikatywności współczesnego języka choreograficznego i roli nowoczesnych technologii w tworzeniu sympatii widzów ówczesnego dzieła akademickiego.

Słowa kluczowe: balet współczesny, choreografia klasyczna i nieklasyczna, secesja, komunikacja.

**A. KHACHATURIAN'S BALLET “MASQUERADE”
IN THE ODESSA NATIONAL ACADEMIC OPERA AND BALLET THEATER**

Garri Sevoyan

Honored Artist of Ukraine,

Postgraduate Student at the Department of Directing and Choreography

of the Faculty of Culture and Arts

Ivan Franko National University of Lviv (Lviv, Ukraine),

Head of the Ballet Company

Odesa National Academic Opera and Ballet Theater (Odesa, Ukraine)

ORCID ID: 0000-0001-7836-2106

sevoian@ua.fm

Abstract. The article examines the history of A. Khachaturian's creation of music for dramatic performances, the history of E. Ogannisyan's creation of the ballet «Masquerade», the structure of ballet and its musical text, the stage fate on the stage of the Odessa National Opera and Ballet Theater. The compositional and directing work of E. Ogannisyan

is analyzed, his own stylized fragments, score corrections of the musical text and features of the libretto are noted. The article considers the features of the stage and choreographic embodiment of ballet staged by choreographer H. Sevoyan and conductor V. Kovalchuk, the reasons for its renewal and popularity, the relationship with the play by M. Lermontov, the characteristics of the characters. The question of communicativeness of modern choreographic language and the role of modern technologies in creating the audience's sympathy for an academic work is also raised.

Key words: modern ballet, classical and non-classical choreography, modern, communication.

БАЛЕТ А. ХАЧАТУРЯНА «МАСКАРАД» В ОДЕСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ ТЕАТРИ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

Гаррі Севоян

заслужений артист України,

аспірант кафедри режисури та хореографії

факультету культури і мистецтв

Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, Україна),

завідувач балетної трупи

Одеського національного театру опери та балету (Одеса, Україна)

ORCID ID: 0000-0001-7836-2106

sevoyan@ua.fm

Анотація. У статті розглядається історія створення А. Хачатуряном музики до драматичних вистав, історія створення Е. Оганесяном балету «Маскарад», структура балету та його музичного тексту, сценічна доля на сцені Одеського національного театру опери та балету. Проаналізована композиторська та керівницька робота Е. Оганесяна, відмічені його власні стилізовані фрагменти, партитурні корективи нотного тексту та особливості лібрето. У статті розглядаються особливості сценічного та хореографічного втілення балету у постановці балетмейстера Г. Севояна та диригента В. Ковальчука, причини його оновлення та популярності, співвідносність з п'єсою М. Лермонтова, характеристики персонажів. Також підіймається питання комунікативності сучасної хореографічної мови та роль сучасних технологій у створенні глядацької симпатії до академічного твору.

Ключові слова: сучасний балет, класична та некласична хореографія, модерн, комунікація.

Вступ. Репертуарний та популярний серед глядачів балет на музику А. Хачатуряна «Маскарад» у сучасній музикознавчій літературі достатньо не висвітлений, тому метою даної роботи є аналіз його музичної партитури, змісту, особливостей його сценічного рішення. Крім того, балетмейстер-постановник сучасної Одеської постановки, Г. Севоян, хореографічними методами вирішує питання комунікативності авторів балету, балетної трупи та оркестру з глядачем.

Основна частина. Завдання статті – прослідкувати історію виникнення музики А. Хачатуряна, яка згодом стане основою для балету, простежити шлях від створення балету до його останніх сценічних рішень.

Матеріал і методи досліджень. Матеріалом дослідження стали тексти аналітиків, думки виконавців балету, партитура та відеозаписи вистав. Використані історичний та аналітичний методи дослідження.

Результати та їх обговорення. Хачатурян вважав, що творчість Лермонтова «вічно житиме в музиці!». Напередодні Великої Вітчизняної війни, 21 червня 1941 року у Московському театрі ім. Євг. Вахтангова був поставлений спектакль «Маскарад», музику до якого написав Хачатурян (керівник постановки – найбільший театральний діяч вірменського походження Р. Симонов, який навчається в Лазаревському інституті східних мов, режисер-постановник – А. Тутишкін, балетмейстер – В. Вайнонен). Романс Ніни («Коли печаль сльозою мимовільною...») був виданий в тому ж 1941 році в збірці «Романси радянських композиторів на тексти Лермонтова». Театр імені Вахтангова замовив музику Хачатуряну у той час, коли він вже проявив себе як яскравий театральний композитор, який прекрасно відчуває сцену (Амирханян, 2014: 107).

У 1944 р. Хачатурян на основі цієї музики написав Сюїту для оркестру в п'яти частинах – Вальс, Ноктюрн, Мазурка, Романс та Галоп. Перша редакція Сюїти, яка була призначена для малого складу симфонічного оркестру, була виконана на Московському радіо 6 серпня 1944 року, друга редакція – для парного складу симфонічного оркестру – також виконувалася в Москві на радіо, 8 листопада 1944 р. Вперше партитура сюїти була видана в 1947 році, а партитура з голосами – в 1954 р. У цьому ж році Хачатурян створює музику до п'єси Бориса Лавренєва «Лермонтов», озвучену на сцені МХАТ. Композитор також на основі музики до цієї вистави пише Сюїту (1959; партитура Сюїти для великого симфонічного оркестру видана в 1964 р.) в чотирьох частинах – Вступ («На смерть поета»), Мазурка, Вальс, Інтермеццо та Фінал (Лермонтов на Кавказі).

Музика балету «Маскарад», як відомо, була складена з творів Хачатуряна: Сюїти з музики за драмою М. Лермонтова «Маскарад», Сюїти з музики до п'єси Б. Лавренєва «Лермонтов», III частини Симфонії №2, Сонати-фантазії для віолончелі соло та «Остинато» з циклу «Три п'єси для двох фортепіано». Автор партитури балету – Едгар Оганесян, один з улюблених учнів Хачатуряна, не тільки вибрав фрагменти творів, але й адаптував їх до балетної партитури, дописуючи зв'язуючі фрагменти, музичні вставки та коректуючи оркестровку. Відносно своєї роботи Оганесян казав: «Для балету «Маскарад» я написав немало сторінок партитури, але фактично не вигадав жодної своєї теми. Все, що зроблено мною, – це вільні симфонічні композиції на теми Арама Хачатуряна (Сарьян, 1982: 4).

С. Саркісян, музикознавець м. Єреван, зауважує, що при всій близькості естетичних ідеалів Хачатуряна та Оганесяна у стилістичному відношенні ці композитори абсолютно індивідуальні. І тільки майстерність професіонала й безмежна любов до музики свого вчителя уможливили Оганесяну зробити це чудо: створити новий хореографічний твір на безсмертну музику Хачатуряна (Саркісян, 2003). «Едгар Оганесян виконав своє відповідалне художнє завдання настільки блискуче, що слухачі ідентифікували «Маскарад» виключно з особистістю Хачатуряна. Та й сам Оганесян наполіг на тому, щоб його ім'я не фігурувало в головній афіші балету. Для масштабного оркестрового розвитку, розробки і поліфонічного об'єднання цього матеріалу в рамках музичної мовної стилістики Хачатуряна потрібна була величезна робота, труднощі якої посилювалися проблемою досягнення композиційно-драматургічної логіки. Тому Оганесяну довелося скласти свої переходи, зв'язки та музичні вставки, по-новому опрацювати характеристики окремих персонажів, знаходити адекватні оркестрові рішення, нарешті, написати чимало власної музики – особливо для третього акту з його чудовим номером «Траурний полонез», – і зробити це так, щоб залишалась присутність руки й духу Арама Хачатуряна» (Саркісян, 2003).

У 1970-ті роки хореографи Лідія Вільвовская та Михайло Долгополов почали писати лібрето за драмою Лермонтова, відштовхуючись від цієї музики, яка до того часу вважалася кращим музичним втіленням героїв поета. Передбачалося, що Хачатурян буде використовувати в партитурі балету і свою, схожу за тематикою музику до п'єси Лавренєва «Лермонтов», поставлену в 1954 році у МХАТі. Але проекту не судилося здійснитись. До хореографів у якості лібретистів приєдналися Наталія Риженко та Віктор Смирнов-Голованов – постановники вистави. Також у виставу був введений вокальний номер – «Романс Ніни» (без слів) та додана партія хору в якості оркестрової фарби (Саркісян, 2003). Балет складався з трьох актів та 15 картин, включаючи пролог та епілог, або з 21 номера.

Вступ починається трагічними акордами, після яких звучить *Dier iгае* з III частини Симфонії №2 Хачатуряна. Ця симфонія написана під час Великої Вітчизняної війни, та її програма безпосередньо пов'язана із трагічністю подій, що відбувались у той час. Оганесян запозичив лише саму тему, яка проводиться у струнних, спростивши її гармонічне наповнення. У симфонії ж тема *Dier iгае* супроводжується пунктирним ритмом, який є основою траурної ходи, та мелодією вірменської народної пісні на слова поета А. Ісаакяна «Ворскан ахпер», у якій йдеться про загибель воїна (Тигранов, 1987: 97). У середньому розділі вступу звучить II розділ Романсу Ніни, в якому Оганесян трохи змінює оркестровий баланс. Якщо в Сюїті до драми «Маскарад» більше переваги надається струнним, а партія кларнету, яка виконує мелодичну лінію романсу, ледве чутна, то Оганесян виводить її на поверхню.

Другим та третім номером цілком звучать відомий Вальс та Романс з музики до драми «Маскарад».

Четвертий номер – повернення Вальсу (з «Маскараду»), проте тут він звучить не з самого початку, а з другого періоду. Арбенін ніби повертається зі світу своїх мрій на маскарад. У такому контрастному переключенні фрагмент реалізується монтажний принцип.

П'ятим номером звучить Мазурка (з «Маскараду»), а шостим – знову Вальс (з «Маскараду»), але тут він починається знову не спочатку, а з середнього розділу та звучить із хором.

Сьомий номер – «Монолог-спогад Арбеніна» – починається з першої теми Сонати-фантазії для віолончелі соло Хачатуряна. Оганесян спочатку додає до сольної теми контрапункт, а потім розвиває цей номер в оркестровому рішенні та драматичному настрої. Згодом ця тема, яка запозичена з сонати, буде повторюватись у двох кларнетів та стане лейтмотивом Невідомого.

Восьмий номер – Ноктюрн (з «Маскараду»).

Дев'ятий номер – «Сумніви Арбеніна» – Оганесян почав власною оркестровою зв'язкою та продовжив Інтродукцією з Сюїти до п'єси «Лермонтов». Після чого звучить арпеджіо з Галопу (з «Маскараду»), який і складає десятий номер балету.

Одинадцятий номер рукопису втрачений.

Другий акт починається номером дванадцять «Салон баронеси Штраль». Після зв'язуючого переходу Оганесяна звучить Мазурка, а потім Вальс (з Сюїти до п'єси «Лермонтов»). Контрапунктом до теми цього вальсу звучить тема Вальсу з «Маскараду», а далі – фрагменти з Галопу (з «Маскараду»).

Тринадцятий номер – «Штраль і Шприх» – побудований на темі Романсу Ніни. Герої домовляються про наклеп.

Чотирнадцятий номер – «Наклеп» – побудований на темах Галопу (з «Маскараду»).

П'ятнадцятий номер – «Ревнощі Арбеніна» починається з теми середнього розділу Вальсу (з Сюїти до п'єси «Лермонтов»), потім група мідних інструментів виконує лейтмотив Невідомого, роблячи його важким та загрозливим. Далі звучить Інтродукцією з Сюїти до п'єси «Лермонтов», та закінчується номер акордами зі Вступу до балету.

Шістнадцятий номер – «Гра в карти» – побудований та матеріалі п'єси «Остинато» з циклу «Три п'єси для двох фортепіано». Коли Звездич програс, звучить тема, похідна від *Dier iгае*, коли його викривають у нечесній грі – звучать акорди зі Вступу до балету.

Третій акт починається сімнадцятим номером – «Полонез». Більшість музики цього акту належить саме Оганесяну. Номер починається ритмом траурної ходи у литавр та напруженою темою середнього розділу з Вальсу (з Сюїти до п'єси «Лермонтов»), після чого звучить й основна тема Вальсу. На темі *Dier iгае* Штраль розповідає Звездичу правду про браслет. Далі звучить Мазурка та Вальс (з Сюїти до п'єси «Лермонтов»). Оганесян робить музику Вальсу трагічною, посилюючи оркестровку та супроводжуючи його початковим (траурним) пунктирним ритмом у перкусії. Знову з'являються мотиви з *Dier iгае*.

Вісімнадцятий номер – «Романс», який Ніна співає вокалізом. На сцені Арбенін танцює з Ніною, співачка прихована за сценою. Але їй акомпанує введена на сцену арфа. Після *Dier iгае* знову звучить тема Романсу, але вже у всього оркестру, підсилена партією хору. Потім – Інтродукція (з Сюїти до п'єси «Лермонтов»).

Дев'ятнадцятий номер – «Траурна хода» – побудована на Dier igrac також із хором, яка декілька раз переривається темою середнього розділу Романсу Ніни.

Двадцятий номер – «Прощання з Ніною» починається у солюючого кларнета, який виконує мелодію з II розділу Романсу Ніни. Далі звучить ритм траурної ходи, як на початку акту, з темою Романсу Ніни. Після нього – тема з п'єси «Остинато», яка звучала в номері «Гра в карти», та Інтродукція (з Сюїти до п'єси «Лермонтов»). Номер закінчується лейтмотивом Невідомого.

Останній номер балету починається темою Ніни у дзвіночків та чергується з фрагментами основної теми Вальсу (з «Маскараду»). Звучить також вокаліз Ніни. Балет закінчується темою Вальсу у початковому варіанті.

У такому вигляді відбувалась прем'єра балету в Одеському академічному театрі опери та балету у квітні 1982 року за рукописною партитурою Оганесяна. У 1983 році ця вистава була записана на відео. Костюми стилізовані під вбрання XIX століття, хореографія балету класична з елементами сучасної (на той час) пластики.

У 1985 році в Одеському оперному театрі був знятий фільм-балет у виконанні хору та оркестру Єреванського театру опери та балету ім. А. Спендіарова. Провідний соліст та балерина були артистами Маріїнського театру, Микита Долгушин, який виконував партію Арбеніна, був з Москви, Рафаель Авнікян був артистом Єреванського театру, інша артисти трупи – артисти Одеського театру. Постановниками також були Н. Риженко та В. Смирнов-Голованов. Зйомки проводились у самому Одеському театрі з боку Англійського фойє.

Після тривалої перерви балет знову повернувся у репертуар театру. Його прем'єра в оновленому варіанті відбувалась 26 жовтня 2018 року.

Повертаючись до даної постановки, авторській групі диригенту-постановнику Віталію Ковальчуку та балетмейстеру-постановнику Заслуженому артисту України Гаррі Севояну необхідно було вирішити непросте завдання – створити лаконічний, динамічний, двоактний спектакль, зберігши стиль та колорит талановитого композитора. І з цим завданням вони успішно впоралися, що підтверджує лист від родини композитора Едгара Оганесяна, де разом з привітаннями театру і постановчій групі висловлюються слова вдячності за дбайливе ставлення до музичного матеріалу.

У балеті використані сучасні технології для візуалізації образів, думок, бачень, почуттів персонажів вистави. Ця ідея реалізована, переважно, двома засобами – суто хореографічними та просторово-сценічними.

Пристаючи до роботи над музичним матеріалом, автори розуміли, що це робота одна з основних, оскільки саме відштовхуючись від музичного матеріалу, буде сформована сюжетна лінія вистави. Маючи завдання поставити сучасний спектакль, необхідно було дотримати баланс і знайти гармонію між сучасністю балету та історичною віддаленістю сюжету. Ідучи від тривалих триактних дій, на які неохоче ходить сучасний глядач, потрібно було зберегти музичну палітру і колорит композитора цілком. Відштовхуючись від музичного матеріалу, були створені хореографічні образи і збережені мізансцени, що візуалізують безсмертний твір Лермонтова.

Здійснивши необхідні та незначні музичні купюри й прибравши повторні фрагменти, які не несуть особливого смислового навантаження, автори вистави створили партитуру повноцінного балету, який більше року збирав аншлаги в Одеському національному театрі опери та балету. З огляду на вищевикладене, стає очевидним, що всі зміни та нововведення повинні спричинити ще одну важливу зміну – коригування лібрето. Старе лібрето було написано під старий спектакль та не могло цілком зобразити нову концепцію.

Диригент-постановник Віталій Ковальчук повністю відновив партитуру балету. Скорочені були лише деякі повтори в Ноктюрні. №15 – «Ревнощі Арбеніна» був перенесений та йшов після №7 – «Монолог та спогади Арбеніна». Динаміка розвитку сюжету не потребувала двох антрактів, тому балет у новій версії йде у двох діях з одним антрактом перед №16 «Гра в карти».

Змінюючи лібрето, балетмейстер-постановник Гаррі Севоян поставив собі за мету наблизити лібрето до першоджерела, тобто до драми Лермонтова. У новому лібрето випущена сцена знайомства Арбеніна з Ніною, а наприкінці балету він показаний божевільним. Автор намагався не тільки сухо викласти сценарій та крок за кроком описати картини, а й в художній формі передати ті нюанси, які хотів донести М. Лермонтов між рядків, описати не тільки послідовність подій, а й передати атмосферу того суспільства. Перед собою Він ставив завдання змусити кожного глядача подумати, а можливо й знайти і частинку себе в одному з персонажів.

Цікавим та особливим є сценічне вирішення вокалізу Ніни. На першому плані ми бачимо Арбеніна, а вже він бачить Ніну з іншим, та слухаючи її прекрасну мелодію, вдається до ревнощів. Оскільки сам Романс був написаний до драми ще у 1941 році, варто згадати слова з п'єси Лермонтова, з якими він вперше й прозвучав:

*Когда печаль слезой невольной
Промчится по глазам твоим,
Мне видеть и понять не больно,
Что ты несчастлива с другим.
Незримый червь незримо гложет
Жизнь беззащитную твою,
И что ж? я рад, что он не может
Тебя любить, как я люблю.
Но если счастье случайно
Блеснет в лучах твоих очей,
Тогда я мучусь горько, тайно,
И целый ад в груди моей.*

У п'єсі Ніна співає романс у відсутності Арбеніна, але текст нам розкриває, що вони передають ревнощі Арбеніна. В балеті вона співає саме в його уяві, що й реалізовано в сценографії.

Зіткнувшись з необхідністю поставити принципово новий спектакль, який донесе до глядача всю концепцію твору Лермонтова «Маскарад», одночасно не втративши краси класичного балету та уникнувши прямолінійних сцен пантоміми, автор вирішив використовувати подвійний стиль хореографії. Авторська хореографія, яка сполучає в собі два різних стилі: класична хореографія та сучасна пластика. Присутні також елементи пантоміми, які не грають першочергової ролі. Конкретність подання сюжету призводить до того, що глядач не домислює кожен в залежності від своїх фантазій, а чітко бачить саме ту сцену і в тому вигляді, в якому хоче донести до глядача балетмейстер-постановник.

Класичний стиль повинен був ілюструвати написані рядки Лермонтова, те що читачі та глядачі бачать на власні очі. За допомогою класичної хореографії зображені реальні персонажі.

Сучасними ж методами хореографії хореограф спробував передати своє бачення драми, припускаючи те, що хотів сказати поет між рядків. Уявні персонажі – умовно «тіні» – реалізовані засобами неklasичного танцю.

Даний підхід відкрив великі можливості, які були реалізовані в спектаклі. По мірі необхідності сучасною мовою танцю було по черзі представлено і образи героїв, і атмосфера, яка панувала в суспільстві, і порочні пристрасті та бажання, і добрі й злі духи, які уособлюють боротьбу пристрастей персонажів вистави.

У певних ситуаціях «тіні» уособлюють думки персонажів, в інших – зображають риси справжнього характеру персонажу, коли він намагається удавати з себе іншого (наприклад, Шприх). На початку балету «тіні» покликани зобразити прогниле суспільство – без лоску та краси. Після чого вони у гарному вбранні на ту ж саму музику танцюють вальс. Таким чином, «тіні» передують розвиток сюжету, коли ці самі персонажі проявлять себе у якості інтриганів. І тут «тіні» вирішені через неправильні рухи та пози, які позбавлені краси та форми, сповнені зламності та скривлення. «Тіні», які зображають характер Ніни, зовсім інші. Їх рухи красиві, легкі та повітряні, пози відкриті. Зустрічаючись поряд з іншими персонажами, світлі «тіні» символізують думки про Ніну. Наприклад, коли Арбеніна мучить совість через отруєння коханої жінки. Ці «тіні» одягнені в біле вбрання, «тіні» світського суспільства – у чорне. Так на сцені метафорично показано, як темні «тіні» принижують, «душать» Ніну, заважають їй вирватися. Пластика рухів «тіней» наближається до «мови тіла», без пояснень зрозумілої глядачу. Переважно тіні спілкуються з глядачем, а не з дійовими особами.

При цьому кожному герою характерний свій хореографічний стиль, що відповідає його ролі в спектаклі. Та коли різко змінюється зовнішній образ героя та його характер, зміна стилю хореографії персонажа дає можливість глядачеві миттєво зрозуміти підгрунтя і смислове навантаження певної сцени. Наприклад, музичним лейтмотивом Невідомого є тема, яка звучить переважно соло, або дублюється в октаву, – тобто часто без оркестрового супроводу. У сценографії він також часто відокремлений від інших персонажів, часто наодинці. Шприх характеризується закритою позою, корпус його тіла часто зігнутий, присутній типовий характерний жест руками. Дуже технічно вирішений хореографічний образ Звездича – рухи уривчасті, енергійні, насичені складними технічними прийомами. До нього схожа за характеристикою й Штраль, яка виділяється яскравістю танцю, імпульсивністю та емоційністю. Хореографічна мова Ніни дуже контрастна до Штраль – в партії Ніни багато повільних плавних елементів та обійм, їй характерна ліричність та легатність. Деякі з цих елементів є й у Арбеніна, партія якого відрізняється продуманістю та артистизмом.

Важливу роль на просторово-сценічному рівні відіграє дзеркальний екран. Він виконаний з тканини, натягнутою на ферму, каркас. У разі прямої проєкції, екран стає прозорим, і герой може дивлячись в нього відображати свої думки, бачення. У разі коли за екраном гасить світло, екран стає повністю дзеркальним додаючи світловий ефект і збільшуючи простір сцени. Також за допомогою додаткових опцій, таких проєкція, додавати відео інсталяцію персонажів, знятих попередньо.

За словами Станіслава Скринника, який виконував роль Звездича, дзеркало дозволяє бачити танцюристів з усіх точок на всій сцені, тому з образу не можна виходити ні на секунду. На думку головного художника театру Ігора Анісенко, дороге «чарівне дзеркало» з тканини, що працює як на просвіт, так і в якості екрану, дозволить зробити дію балету багатоплановою та оголити душі персонажів. «Це дзеркало і нитяні завіси, за якими персонаж може стати невидимим, вислизнути в інший світ, демонструють, яким я бачу перспективи розвитку сценографії в нашому театрі. Чорний лінолеум підказав образ міста, куди не проникають промені сонця. Тема маскараду, де перетинаються кілька просторів одночасно, інтер'єр і екстер'єр, дзеркало і задзеркалля ... Глядачі можуть бачити в дзеркалі своє відображення та розуміти, що ця історія – насправді про нас» (Гудыма, 2018).

Нитяна завіса дозволяє без зупинок або додаткових перерв змінювати картини й дії. Залежно від типу освітлення він може ставати прозорим, та дія відбувається як за завісою, так і перед ним, або не пропускати світло, і тоді під час картини на авансцені спокійно відбуваються навіть складні перестановки. Таким чином, дія вистави проходить на одному диханні, а режисеру та балетмейстеру не доводиться вдаватися до надуманих й логічно необгрунтованих вставок в музичний та сценографічний матеріал.

І тому фінал спектаклю не є випадковим. Коли суспільство, яке згубило Арбеніна, повертається до буденного для себе життя, з екрана спадає пелена, він приймає вертикальне положення та повільно загоряються бра залу для глядачів, дозволяють глядачам в дзеркалі побачити себе. Такий режисерський хід дає глядачам зрозуміти, що пристрасті вирують й по іншу сторону рампи, що вони взяті з реального життя, а любов і вірність, пристрасть і азарт живуть не тільки по той бік театральної завіси. В результаті сучасний глядач навіть перебуваючи в приміщенні театру, отримує кінематографічний ефект на театральній сцені, не відчуваючи дискомфорт від застарілих та алогічних методів сценографії та режисури.

Художнє спілкування включає комунікацію зі зворотним зв'язком, що передбачає не тільки вплив твору на реципієнта, а й глядача на твор. Художнє спілкування втілює інтелектуально-емоційний творчий зв'язок автора

і сприймає передачу художньої інформації, що містить певне бачення світу, художню концепцію, аксіологічні орієнтири. У хореографічному мистецтві цей зв'язок реалізується за допомогою засобів його мови, сенс і призначення яких – не зображати, а висловлювати, за допомогою руху, знаків втілювати, являти в зримо, наочному вигляді якийсь смисловий зміст. Досягаючи органічного злиття пластичних поз, танцювальних рухів, жестів і міміки, танцівник створює характер героя, висловлює глибину його психологічних переживань, передає сутність зображуваних подій. Тому танець часто називають таким, що говорить: виконавець не тільки вражає оточуючих спритністю і тренуваністю тіла, але і вступає в спілкування з глядачами. Балетмейстер логічно й нерозривно поєднує окремі рухи, кожен з яких містить в собі не закінчену думку, а лише її потенцію, відтінок, який dorостає до закінченої думки, лише з'єднавшись з іншими рухами в цілісний, осмислено побудований фрагмент. Тільки в контексті твору окремі рухи наповнюються сенсом. Хореографічний текст – цілісність, що складається з елементів – образів, виражених за допомогою хореографічних знаків. Знаки несуть часткове значення, але завдяки відносинам між знаками текст наповнюється певним змістом. Сучасна хореографія допускає більш вільне трактування тембрового колориту й оркестровки в цілому, і часто більш складну – коли всі найдрібніші деталі оркестрової партитури знаходять свій візуальний дозвіл на сцені.

Висновки. Режисура та хореографічне рішення вистави, зокрема балету «Маскарад» в Одеському національному театрі опери та балету, орієнтовані на сучасного глядача та дозволяють йому насолодитись класичною спадщиною, вибираючи інформацію доступною йому мовою.

Список використаних джерел:

1. Амирханян М.Д., Амирханян А.М. Лермонтов и армянский мир. ЕГУ языков и соц. наук им. В.В. Брюсова. Ереван : Лусабац, 2014. 118 с.
2. Гудыма М. Опера готовит новый «Маскарад». *Вечерняя Одесса*, 25 октября 2018 г. № 118-119. URL : <http://vo.od.ua/rubrics/kultura/41413.php>.
3. Саркисян С. «Маскарад» – балет Хачатуряна или Оганесяна? *Ноев Ковчег*. Ереван, 2003. № 8. URL : <http://old.noev-kovcheg.ru/article.php?n=66&a=17>.
4. Сарьян К. Выдающаяся премьера юбилейного года. *Музыкальная жизнь*. 1982. № 19. С. 4.
5. Тигранов Г. Арам Ильич Хачатурян. Москва : Музыка, 1987. 283 с.

References:

1. Amirkhanian M.D., Amirkhanian A.M. Lermontov i armianskii mir [Lermontov and the Armenian world]. EGU iazykov i soc. nauk im. V.V. Briusova. Erevan: Lusabac, 2014. 118 p [in Russian].
2. Gudyma M. Opera gotovit novyi «Maskarad» [Opera is preparing a new «Masquerade»]. *Vecherniaia Odessa*, 25 oktiabria 2018 g. №118–119 [in Russian]. URL: <http://vo.od.ua/rubrics/kultura/41413.php>
3. Sarkisian S. «Maskarad» – balet Khachaturiana ili Oganesia? [«Masquerade» – ballet by Khachaturian or Ogannisyan?]. *Noev Kovcheg*. Erevan, 2003. № 8 [in Russian]. URL: <http://old.noev-kovcheg.ru/article.php?n=66&a=17>
4. Sarian K. Vydaiushchiasia premera iubileinogo goda [Outstanding premiere of the jubilee year]. *Muzykalnaia zhizn*, 1982. № 19. P. 4 [in Russian].
5. Tigranov G. Aram Ilich Khachaturian [Aram Ilich Khachaturian]. M.: Muzyka, 1987. 283 p [in Russian].