

КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ ЕРЕВАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. А. СПЕНДИАРЯНА В 30-40-Е ГОДЫ XX ВЕКА

НАЗЕНИК САРГСЯН*

Для цитирования: Саргсян, Назеник. “Краткий очерк истории балетной труппы Ереванского государственного театра оперы и балета им. А. Спендиаряна в 30-40-е годы XX века”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2022): 152-166. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-152

Очерк написан около сорока лет назад (не опубликован). Он почти полностью опирается на записи, сделанные в процессе личных бесед с балеринами, танцовщиками и хореографами, стоявшими у истоков формирования и первых двух десятилетий деятельности балетной труппы Ереванского государственного театра оперы и балета им. А. Спендиаряна. Охарактеризованы ведущие балерины и танцовщики 30-40-х гг. и отчасти репертуар. Значительное место уделено основоположнику армянского национального балета Илье Арбатову (Ягубяну).

Ключевые слова: балетная труппа Армении, Илья Арбатов, Любовь Воинова-Шиканян, Сергей Саркисян, Елена Араратова, Заре Мурадян, Тереза Григорян, Азат Гарибян.

Вступление

Настоящий очерк примечателен тем, что написан около сорока лет назад (не опубликован). Он почти полностью опирается на записи, – сделанные в процессе личных бесед с балеринами, танцовщиками и хореографами, стоявшими у истоков формирования и первых двух десятилетий деятельности балетной труппы Ереванского государственного театра оперы и балета им. А. Спендиаряна. Они рассказывали не только о себе, но и о других исполнителях, хореографах и постановках того периода. Сопоставив эти характеристики, нам удалось составить более или менее полную картину исполнительского и балетмейстерского искусства начального этапа деятельности нашей профессиональной балетной труппы. Мы искренне благодарим Дмитрия Азарьевича Шиканяна, Любовь Павловну Воинову-Шиканян, Сергея Константиновича Саркисяна, Елену Христофоровну Араратову, Зарé Мурадовича Мурадяна, Терезу Рачиевну Григорян, Азата Торгомовича Гарибяна за содержательную беседу и ценные сведения, легшие в основу предлагаемого вниманию читателей очерка. Светлая им память...

* Ведущий научный сотрудник отдела театра Института искусств НАН РА, доктор искусствоведения, nazeniks@gmail.com, статья представлена 12.01.2022, рецензирована 07.12.2022, принята к публикации 15.12.2022.

Изложение основного материала

«Трдат, разгоряченный вином, увидел женщину, чрезвычайно красивую, по имени Назеник, которая пела руками...» [10, с. 110].

Приведенные в эпитафии строки, написанные Мовсесом Хоренаци о придворной танцовщице III века, являются по существу, первой, очень краткой и очень образной «балетной» рецензией. Наверное, было бы правильнее начать историю танцевального искусства Армении с этого периода, поскольку исполнительские традиции и исполнительский стиль, проявляющиеся и через десять, и через двадцать столетий, складываются на протяжении всей истории народа, на протяжении неотрывной от нее истории искусства. Сопоставим приведенные выше строки из написанной в V веке «Истории Армении» с высказыванием М. Горького об армянских танцовщицах XX века: «...И снова все мы были очарованы изумительной ритмичностью их движений, красотой жестов» [2, с. 138]. Преемственность очевидна, но тем не менее в нашем очерке мы рассматриваем лишь небольшой временной отрезок истории исполнительского искусства армянского балетного театра, точнее, истории балетной труппы Ереванского театра оперы и балета имени Спендиаряна, а именно, 30-50-е гг. XX века.

Не уходя в глубину столетий, скажем несколько слов о почти столетнем процессе становления в Армении сценического танцевального искусства европейской традиции.

Итак, в 40-60-е годы XIX века первый армянский танцовщик Георг Чилинкирян выступал в полуцирковой-полудраматической труппе Ованнеса Гаспаряна Театра Арамян в Константинополе. В труппе были и первые танцовщицы-армянки – девочки 10-13 лет, родители которых, с трудом переборов восточные предрассудки (женщина на сцене!) разрешили им до достижения брачного возраста принимать участие в концертных программах в массовых танцах. Первым армянским композитором, создавшим «балетную» музыку – тоже в XIX веке – был Тигран Чухаджян: в его операх получили сценическое воплощение танцевальные сцены. Первым армянским постановщиком танцев и педагогом был Еранос-Микаэл Чапраст, изучивший искусство танца у итальянских педагогов в Константинополе. Чапраст организовал несколько танцевальных школ бытового бального танца, а также осуществил постановку танцев в опереточных представлениях Театра Вардовяна, а затем и в опереточной труппе Серовбе Пенкляна. Здесь выделялись исполнением танцев актрисы Анник Чухаджян, Астхик, Гоарик Ширинян... Это были 60-90-е годы XIX века. А в начале XX заблистали исполнительницы восточных танцев Виктория Хачикян, получившая признание на всемирном фестивале в Париже в 1900 году, Армен Оганян – вызвавшая на поэтическое откровение не одного французского поэта и писателя, в числе которых был Анатоль Франс.

В дальнейшем одна за другой последовали студии: студия ритма и пластики С.С. Лисициан, основанная в 1917 году и просуществовавшая около 15 лет, различные студии кавказских танцев, хореографическая студия Ваграма Аристакесяна, созданная в 1924 году в Ереване...

Имена профессиональных балетных исполнителей появляются в 10-20-х годах XX века. Александр Артемьевич Александров (Мартиросянц) выступал в Современном театре и Театре комической оперы в Петрограде, а также на сцене Большого театра в Москве. С его именем связаны и первые шаги казахского балета. Сергей Никитич Кеворков получил профессиональную подготовку в Петербурге, на протяжении долгих лет был балетмейстером бакинского Театра оперы и балета им. Ахундова. Сергей Николаевич Сергеев (Вартанбабов) окончил студию М.И. Перини в Тифлисе, был артистом и балетмейстером Тифлисского театра оперы и балета, балетмейстером Свердловского театра, затем на протяжении десяти лет возглавлял балетную труппу Киевского театра оперы и балета им. Тараса Шевченко. Студию Перини в Тифлисе окончили также Дмитрий Азарьевич Шиканян (псевдоним Дмитриев), принимавший участие в спектаклях гастролирующей труппы М. Мордкина и впоследствии ставший солистом Тифлисского театра оперы и балета; Сурен Григорьевич Горский (Тер-Гевондян) – солист балета тифлисского, бакинского, свердловского, новосибирского театров, в дальнейшем – дирижер Театра оперы и балета им. З. Палиашвили.

Многие балерины и танцовщики, такие как Е.Х. Араратова, Л.П. Воинова-Шиканян, С.К. Саркисян, Г. Георгиан, Р. Тавризян, З. Мурадян работали в различных городах Советского Союза и со временем вошли в состав балетной труппы Театра им. Спендиаряна.

В 1932 году в Ереван приехал друг и единомышленник Михаила Фокина, бывший танцовщик Мариинского театра и профессор Петербургской консерватории В. Пресняков, с чьим именем связано начало истории балетной труппы Ереванского театра оперы и балета им. А. Спендиаряна.

Валентин Иванович Пресняков приехал в Ереван из Одессы. После Октябрьской революции он проработал в Витебске, где основал народную консерваторию и курсы ритмики по системе Э. Жак-Далькроза, а с 1924-го по 1932 гг. преподавал в Одесском музыкально-драматическом институте. В Ереван с ним приехали солистка балета В.Г. Преснякова и пять молодых танцовщиц, окончивших Одесскую хореографическую студию. В сезон 1933-34 гг. весь состав труппы вместе с воспитанниками Ереванского хореографического техникума исчислялся в 17 человек. Первое выступление труппы состоялось в 1933 году в опере «Алмаст» А. Спендиаряна. Постановку танцев осуществил В. Аристакесян. В первые годы существования труппы её состав был не только малочисленным (34 артиста к 1938 году), но и нестабильным. Танцоры и балетмейстеры задерживались лишь на один-два сезона. Кроме Преснякова в этот период в театре работали балетмейстеры Ю. Рейнке, осуществивший постановку «Лебединого озера» (1934 г., первый балетный спектакль на сцене Ере-

ванского театра) и Е. М. Кузнецов. Приехав из Перми, Е. Кузнецов пробыл в театре сезон 1937-38 годов, в течение которого поставил «Вальпургиеву ночь» из оперы Ш. Гуно «Фауст», танцевальные сцены в операх «Тихий Дон» И. Держинского и «Русалка» А. Даргомыжского. Таким образом, наибольшая заслуга в формировании и заложении основ, необходимых для существования труппы, вне всякого сомнения, принадлежит Преснякову. За период работы в театре им поставлены балеты «Проказницы» («Тщетная предосторожность») Гертеля (1936 г.), «Вечер балета» (1936), танцы в операх «Евгений Онегин» (1933), «Кармен» (1934), «Лакме» и «Половецкие пляски» в опере «Князь Игорь» (1936). Пресняков организовал при театре студию классического танца. В 1938 году на базе этой студии и хореографического техникума стало действовать Ереванское хореографическое училище.

Если во всех вышеуказанных постановках труппа проходила «школу» европейского танца и осваивала азы классического балета, то в национальных операх «Алмаст», «Ануш», «Храбрый Назар», «Тапарникос» закладывались основы национальной хореографии. Постановку танцев в этих операх осуществили: В. Аристакесян – «Алмаст» (1933), «Ануш» (1935); С. Лисициан – «Храбрый Назар» (1934), «На рассвете» (1938) и Г. Бархударян – «Тапарникос» (1937). В состав труппы входили исполнители Е. Араратова, П. Бурназян, Г. Арут, В. Преснякова, Н. Есипова, О. Наумова, К. Белицкая, О. Краснощек, А. Абагян, С. Саркисова, М. Смученко, А. Боганькова, К. Гаиглебова, Г. Демидова, Ю. Баденмюллер, Р. Тавризян, Ш. Варосян, М. Самвелов, М. Алавердян, А. Лебедев, Эд. Манукян, В. Силаев, И. Найденов, И. Ефимов и др.

В сезон 1938-39 года произошла почти полная «перемена декораций». Подготовка к первой Декаде армянского искусства в Москве сыграла решающую роль в истории труппы. Состав увеличился вдвое. К уже работавшим в труппе солистам: Е. Араратовой, П. Бурназян, Г. Арут присоединились приглашенные Л. Воинова-Шиканян, С. Саркисян, Р. Тавризян, Г. Георгиан, З. Мурадян. В декадных спектаклях приняли участие и будущие артисты, в то время еще учащиеся хореографического училища: Т. Григорян, А. Гарибян, В. Ханамирян, С. Минасян. Возглавил труппу И. Арбатов.

* * *

«На мою долю выпало счастье постановки первого национального советского балета Армении», – писал Илья Ильич Арбатов [1, с. 203].

В биографии Арбатова (1894-1967) поражает чрезвычайно обширная география его деятельности, разносторонняя одаренность и многообразие творческих проявлений.

Илья Ильич Арбатов (Ягубян) получил хореографическое образование в студии М. И. Перини в Тифлисе. В 1921 году он выступал на эстраде с исполнением характерных танцев, а также ставил танцы в спектаклях армянских драматических трупп в Тифлисе. В 1922 году, уже в Батуми, он преподавал в организованной Д. Казаряном музыкальной студии на отделении балета и плас-

тики, являясь в то же время балетмейстером опереточной труппы Шарá Тальяна. В 1925 году он балетмейстер Армянского театра музыкальной комедии (рук. М. Ваншир) в Ростове-на-Дону. В 1927, вновь с Шара Тальяном, он в труппе «Русская музыкальная комедия». В том же 1927 году приглашается солистом и главным балетмейстером в Театр оперы и балета им. З. Палиашвили в Тифлисе. С 1920 по 40-е годы Арбатов работал в Уфе, Казани, Баку, Тбилиси, Харькове, Ташкенте и Ереване. Особо стоит отметить его деятельность в Ташкенте. В период с 1929-го по 1933 гг., будучи балетмейстером Русского театра оперы и балета им. Свердлова, он осуществил постановки балетов «Шехерезада» Н. Римского-Корсакова (1929), «Саламбо» А. Арендса (1932), «Ференджи» Б. Яновского, «Арлекинада» Р. Дриго (1933). А в 1940 году, совместно с Тамарой Ханум, У. Камилловым и В. Губской в Театре оперы и балета им. Навои им была осуществлена постановка узбекского национального балета «Гуляндом» Е. Брусиловского. Балетную труппу Ереванского театра оперы и балета И. Арбатов с перерывами возглавлял в период с 1938-го по 1957 годы. С 1942-го по 1967 годы, также с перерывами, он руководил танцевальным ансамблем Закавказского военного округа. Помимо балетов, Арбатовым осуществлены постановки танцев в операх, опереттах, для Ансамбля песни и танца и Ансамбля танца Армении, Эстрадного ансамбля Армении (рук. А. Айвазян), народных хореографических ансамблей Грузии, Азербайджана, Северной Осетии. Им создано также огромное количество концертных хореографических номеров. Арбатов был наделен и даром живописца, сам оформлял свои постановки: «Арлекинаду», «Красный мак» Р. Глиэра, «Доктор Айболит» И. Морозова. По его эскизам были выполнены костюмы в балетах «Хандут» А. Спендиаряна и «Мармар» Э. Оганесяна. Он является соавтором сценариев балетов «Севан» Г. Егиазаряна (совместно с В. Вартаняном) и «Мармар» (совместно с О. Гукасяном). Красивый, с эффектной сценической внешностью, артистичный, но для балетного танцовщика несколько полноватый, Арбатов выступал преимущественно в мимических партиях: Гирей («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева), Ли-Шанфу («Красный мак»), Петр I («Медный всадник» Р. Глиэра), Доктор («Доктор Айболит»), Габобидза («Счастье» А. Хачатуряна), Мато («Севан»), Князь Бакур («Мармар»).

Актерское дарование Арбатова проявлялось и в работе с исполнителями. В процессе постановки он с равным мастерством иллюстрировал и женские, и мужские образы. Как отмечала прославленная артистка балета и педагог Тереза Григорян, скрупулезное следование его показам приносило исполнителю колоссальную пользу во время работы над ролью [4]. Вспоминают также его чрезвычайно грациозное иллюстрирование армянских женских танцев (как известно, таким же даром был наделен Комитас). Однако постановочный процесс протекал у Арбатова неравномерно. Повышенная творческая активность сменялась у него периодами спада. Вдобавок, он обладал несколько неуравновешенным характером и болезненным самолюбием. При этом, за 50 лет существования Ереванской балетной труппы вряд ли кто был любим всеми так, как Илья Ильич Арбатов.

На сцене театра оперы и балета им. Спендиаряна Арбатов осуществил постановку балетов «Арлекинад» (1938), «Бахчисарайский фонтан», «Счастье» (1939), «Хандут» (1945), «Доктор Айболит», «Медный всадник» (1949), «Севан» (1956) и «Мармар» (1957).

Индивидуальный почерк Арбатова проявлялся при постановке классических и русских советских балетов, но мы остановимся только на принципах его постановки национальных балетных спектаклей. Во-первых, потому что четыре из семи балетов армянских композиторов, получивших сценическое воплощение в 1939-1960 гг., поставлены им, во-вторых, что отнюдь не менее важно, потому что трудно переоценить вклад Арбатова в дело становления армянского национального сценического танца и балета.

Сразу отметим, что драматургия арбатовских балетов всецело вписывается в общую картину занявшего в 30-40-е годы ведущее положение в советском балете направления «хореодрамы», со всеми ее достоинствами и недостатками: четкой определенностью места и времени действия, социальной и профессиональной принадлежности героев, последовательной мотивированностью их поступков, обилием сюжетных ситуаций и пантомимных эпизодов. Но, поскольку большой упор делался на пантомимную часть, можно задаться вопросом: могла ли проявиться национальная специфика в пантомиме? Думаем, что могла, ибо у каждой нации, наряду со всеобщими, присущими всему человечеству жестами, есть определенный набор специфических жестов, присущих лишь данному народу, либо народам, живущим по соседству. И потом, у людей различной национальной принадлежности неодинакова и манера «интонирования» жестов. Не менее важно, что в данной сфере проявляется почерк не только балетмейстера, но и исполнителя. Стремление максимально насытить балет зрелищностью проявлялось у Арбатова даже в дивертисментных танцах, как сольных и дуэтных, так и массовых: он всегда привносил в них хотя бы небольшой локальный сюжетный мотив.

Танцевальные сцены в арбатовских балетах можно разделить на два типа: построенные преимущественно на элементах национального танца, и сочетающие классические элементы с национальными. Метод введения Арбатовым национальных выразительных средств в сценический танец можно сопоставить с методом, используемым композитором Н. Тиграняном в музыке: оба обращались преимущественно к городскому фольклору, подвергая фольклорный источник значительной обработке. Но Арбатов пошел значительно дальше Тиграняна. В арбатовской композиции совмещались движения и фигуры, сходные по типу и характеру исполнения, но принадлежащие различным национальным танцевальным жанрам. В массовые сцены проникли элементы как мужского, так и женского сольного танца, в силу чего был нарушен общий принцип построения армянских массовых танцев: в них мужчины и женщины исполняют как правило одну и ту же фигуру или формулу. Таким образом у Арбатова произошло разделение лексики на мужскую и женскую.

Значительные изменения произошли в построении рисунка танца. Если в армянских массовых танцах участники продвигаются в одном направлении (чаще всего вправо) по прямой, по дуге, по кругу, то при совмещении этого принципа с принципом симметричности, расположение участников в профессиональном сценическом танце и во множестве других вариантов построения рисунка, предлагаемых классическим балетом, выработались совершенно новые композиционные принципы.

Наконец, самое главное – арбатовские руки. Как отметил Азат Гарибян, «Арбатов понимал, что если человеческое тело – это остов танца, то руки – это его душа, его биография и национальная принадлежность» [5]. Лексика женских рук – самое большое художественное достижение Арбатова. Это была цельная система, в которой были спаяны положения и переходы, ведущие родословную от армянской, грузинской, азербайджанской и узбекской национальных лексик. Установить их этнографическую принадлежность довольно затруднительно. В конечном счете это была система самого Арбатова – своеобразная, зрелищная и очень живучая.

В сфере синтеза классического и национального танцев, метод Арбатова можно сравнить с методом пионеров армянского многоголосия: как многоголосная обработка монодии повлияла на специфику композиции, гармонии и ритма, так введение в систему классического танца национальной лексики привело к ранее отмеченным изменениям в рисунке, метrorитмическом соотношении танцевальных элементов в композиции и к перестановке акцентов. Помимо этого, изменились и хореографические формы классического балета, положения частей тела (ног, рук, головы, корпуса) в классических позах, в движениях. Круг лексики, закрепленный Арбатовым за национальными – героическими, лирическими, комическими, отрицательными персонажами, переходя из балета в балет и шлифуясь, постепенно из индивидуально характерного преобразовывался в типологический, создавая, таким образом, тот фундамент, опираясь на который можно было продолжать дальнейшую разработку национальной балетной хореографии.

Как отмечалось выше, танцевальные образы, в частности, женские танцевальные образы, в балетах Арбатова разделялись на два типа: сочетающие классические и национальные па, и партии, основанные на национальной лексике партерного плана, строящиеся на плавных ходах, мягких, незначительных изгибах корпуса и поворотах головы и главное – на развитой пластике рук. Именно в таких партиях партерного плана проявилась индивидуальность Павлине Бурназян.

Павлине Арамовна Бурназян окончила Ереванскую хореографическую студию В. Аристакесяна и была одной из первых армянских танцовщиц, пришедших в труппу театра в 1932 году. Миниатюрная, с грациозными манерами, тонкими чертами лица и скромно опущенными глазами, П. Бурназян можно считать основоположницей исполнительского стиля сугубо национальных женских

лирических танцев. Особенно выразительны были кисти ее рук, вьющие тонкие узоры. Если говорить о преемственности, то стиль Павлине Бурназян, правда, преломленный сквозь призму классического танца, проявился в исполнительском стиле армянских балерин лирического амплуа – Сильвы Минасян, Джульетты Калантарян, Эльвиры Мнацаканян.

Другой исполнительницей танцев партерного плана, но с иной манерой интонирования, была Галя Арут (Гаяне Овсепян), тоже одна из первых пришедшая в ереванскую труппу. Хореографическое образование получила в Тифлисе, в студии М.И. Перини, и до 1936 года танцевала на сцене тифлисского театра. Необычайно красивая, высокая, статная, с горделивой осанкой, Галя Арут могла бы быть героиней фокинских ориентальных балетов. Несколько замедленные, плавные движения, перемежающиеся с эффектными остановками в позах вызвали в воображении образы гаремных танцовщиц Востока. Г. Арут выступала преимущественно в танцевальных сценах в оперных спектаклях: в последнем акте «Кармен», во втором акте «Ануш». Особенно запомнилось современникам исполнение ею танца «Узундара» в последнем акте балета «Счастье» – номере, сочиненном специально для нее.

Павлине Бурназян и Галю Арут можно назвать скорее танцовщицами, нежели балеринами. Балериной была Елена Христофоровна Араратова. Внешними данными уступавшая Гале Арут, она была балериной по призванию, выбрала эту профессию с первых шагов сознательной жизни. В пятилетнем возрасте мать привела ее в студию М.И. Перини, а в 14 лет, будучи еще ученицей общеобразовательной школы, Араратова уже была зачислена в труппу Тбилисского театра оперы и балета, где ей поручались небольшие сольные партии. С 1933 по 1942 год Араратова работала на сценах Ереванского, Свердловского, Донецкого, Ворошиловградского театров на положении ведущей солистки. С 1942 года она – солистка Театра им. Спендиаряна. Исполняла партии преимущественно полуклассического и характерного плана: Заремы, Марэ («Гаянэ» Хачатуряна), Чмшчик («Хандут»), Мерседес («Дон Кихот» Минкуса), Сандухт («Севан»), множество отдельных дивертисментных номеров в операх и балетах. Очень красивые, пластичные, выразительные движения рук, высокий подъем, большой прыжок... Но главное в Араратовой – это свой, индивидуальный почерк, благодаря которому она запомнилась всем, кто хоть раз видел ее на сцене. В формировании этого почерка, этого стиля, не последнюю роль сыграло то обстоятельство, что Араратова в свое время окончила фортепианное отделение музыкального училища. Знание музыки на профессиональном уровне обусловило ту своеобразную манеру, в которой не соседствовали, а сочетались на первый взгляд несочетаемые певучесть и кантилена со стремительностью и огненным темпераментом. Рецензенты, не подозревая о ее музыкальном образовании, часто подчеркивали ее исключительно ритмичное исполнение. Однако ритмично танцевали многие; танец Араратовой отличался тем, что выпевалась каждая нота, каждая интонация, каждая фраза. Она – из того небольшого числа

исполнительниц, которые танцевали образы, заключенные в музыку, придавая им тем самым бóльшую глубину и искренность, пленяя, не оставляя зрителей равнодушными.

В первые годы перед балетной труппой ереванского театра, впрочем, как и перед всеми труппами, сформировавшимися в национальных республиках, стояли две задачи: освоение классического и создание национального репертуара. Первое требовало постижения основ классического танца и традиций русской исполнительской школы, второе – формирования на этой базе национального исполнительского стиля в балете. Его истоками, как представляется, являются не только идущие из глубины веков исключительно танцевальные традиции. В таком случае в национальных женских образах и в исполнительском стиле армянских балерин доминировала бы лирическая линия. Однако попытки ограничиться одной только этой линией потерпели бы (и потерпели) фиаско. В истории армянского народа известно немало страниц, свидетельствующих о выпадавших на долю армянок тяжелых испытаниях. Им нередко приходилось брать в руки меч и наравне с мужчинами отстаивать независимость и право своего народа на жизнь. Не случайно в эпосе «Давид Сасунский» избранница героя Хандут охарактеризована словами: «Как храбр Давид, побеждает всех его сила, храбра Хандут и всех красой полонила...» [3, с. 303]. И так же не случайно Хандут признала Давида достойным себя лишь после того, как он победил ее в равном – мужском – бою. Активность, воля, большое мужество и решительность, даже некоторая воинственность не менее характерны для армянки, чем культивируемые в национальном женском танце скромность, нежность, грациозность. Исполнительский стиль Араратовой наглядно демонстрировал оба эти качества в их единстве, и они, эти качества, если не столь сбалансированно, как у Араратовой, но в той или иной степени были присущи танцу армянских балерин при исполнении не только национальных, но и классических балетных партий.

Обратимся к артистам, принесшим с собой на ереванскую сцену исполнительские традиции московской и ленинградской балетных школ, и в первую очередь – к Л.П. Воиновой-Шиканян. Любовь Павловна Воинова-Шиканян родилась в Москве, в семье артиста оперы Павла Васильевича Воинова. В возрасте пяти лет вышла на сцену в роли маленькой Русалочки в опере А. Даргомыжского «Русалка»; отметим, что роль Мельника в ней исполнял сам Федор Шаляпин. Первым педагогом классического танца Л. Воиновой был Михаил Мордкин. Получив в его частной студии начальное хореографическое образование, она перешла в хореографическое училище при Большом театре, где занималась в классе Аделины Антоновны Джури, а в последние годы – под руководством Александра Алексеевича Горского. В 1924–26 гг. Воинова выступала в Экспериментальном театре в постановках Касьяна Ярославича Голейзовского. Мы не случайно подробно остановились на ученическом периоде Воиновой-Шиканян. Мало кто из выступавших на Ереванской сцене артистов

получил столь блестящее образование. А.А. Джури была одной из самых виртуозных балерин конца XIX века, о которой В.М. Красовская писала: «Ее танцевальное мастерство обозначило тот высокий уровень, на который равнялись талантливые молодые современницы» [8, с. 508]. А. Джури передала Л. Воиновой характерные для ее собственного танца стремительность, силу и виртуозный блеск; немалую роль сыграли занятия у Горского, уделявшего большое внимание пластической выразительности и «драматически содержательной балетной образности» [9, с. 147], и, несомненно, работа с К. Голейзовским, требующим от артиста передачи тончайших эмоциональных нюансов.

В сезон 1926-27 гг. Воинова – солистка Новосибирского театра оперы и балета; в 1927-28 гг. – ведущая солистка балета в Свердловском театре оперы и балета им. Луначарского; в 1928-38 гг. – ведущая солистка Тбилисского театра оперы и балета. Впервые на сцене ереванского театра Воинова-Шиканян появилась в 1936 году в роли Лизы в балете «Проказницы» («Тщетная предосторожность»). С 1938 г. на протяжении 15 лет она прима-балерина театра им. Спендиаряна. Прима-балерина – это самый высокий статус солистки балета, и Воинова-Шиканян соответствовала ему как внешне – красивое русское лицо, выразительные глаза, величавая осанка, так и высочайшим уровнем профессионального мастерства. Совершенное владение ею техникой вращения, ее стремительные туры и фуэте всегда заканчивались четкой и эффектной позой. На сцене ереванского театра Воинова-Шиканян исполнила партии Одетты-Одиллии, Раймонды, Марии, Княжны Мэри («Кавказский пленник» Б. Асафьева), Гюльнары («Шехерезада»), Параши («Медный всадник»), Танечки («Доктор Айболит»).

Л.П. Воинова-Шиканян – первая исполнительница партий Каринэ («Счастье»), Хандут, Гаянэ. Героические черты, привносимые Воиновой-Шиканян во все исполняемые ею роли, подсказали верную интонацию в интерпретации женских образов в армянских балетах. Так, например, в «Хандут», где в постановке Арбатова на первый план была выведена романтическая линия Хандут-Давид и окрашенному лирическими тонами образу Хандут противопоставлялся волевой, сильный (и потому более верный) образ Чмшкик-Султан, Воинова, интуитивно прочувствовав истинный характер Хандут, внесла в образ величие и героичность. В результате в борьбу за любовь Давида вступали равные соперницы. «Главное, что я хотела передать в этом балете, – говорит Любовь Павловна Воинова-Шиканян, – это чувство любви не только к Давиду, но и ко всему армянскому народу, мое сочувствие к пережитым им страданиям и мою гордость за его стойкость и мужество» [6].

Постоянным партнером Л.П. Воиновой-Шиканян и ведущим танцовщиком театра в этот период был С.К. Саркисян. На глазах у ереванских зрителей осуществляется контакт двух ведущих школ русского балета – московской и ленинградской.

Сергей Константинович Саркисян окончил студию М.И. Перини в 1927 году и в течение одного сезона выступал на сцене тифлисского Театра им. З. Па-

лиашвили. По настоянию Вахтанга Чабукиани, с которым его с детства связывала большая дружба, в 1928 году С. Саркисян переехал в Ленинград и поступил в хореографическое училище, в класс Владимира Ивановича Пономарева. Чтоб охарактеризовать профессиональную подготовку, прошедшую здесь С. Саркисяном, достаточно привести имена учеников Пономарева: Алексей Ермолаев, Вахтанг Чабукиани, Константин Сергеев, Николай Зубковский, Сергей Каплан...

С 1932 по 1938 гг. С. Саркисян танцевал на сцене театра им. Кирова бок о бок с корифеями ленинградской сцены Г. Улановой, Н. Дудинской, К. Сергеевым. С этого периода и до конца своей сценической деятельности С. Саркисян «духом и телом» всецело остался верен ленинградскому балету. Это проявлялось в соблюдении максимальной чистоты и правильности позиций, в отточенности и элегантности выполнения технических деталей, в скульптурной законченности классических поз, красота которых подчеркивалась прекрасным телосложением. Закономерно, что лучшие партии созданы С. Саркисяном в классических и русских советских балетах – Зигфрид, Жан де Бриен, Вацлав, Евгений. С 1938-го по 1987-й год С. Саркисян преподавал в Ереванском хореографическом училище, сохраняя и здесь свою преданность классическим традициям.

Другой ведущей парой в 40-50 годы были Русудан Тавризян и Георгий Георгиан.

Русудан Леонидовна Тавризян (Романова), пластичная, женственная, обладала красивой сценической внешностью, правда, без блеска и величавости Воиновой-Шиканян. Она была танцовщицей сугубо лирического плана, скорее Одетта, нежели Одиллия, Мария, Гюльнара в «Шехерезаде», романтическая, нежная Хандут. Благодаря прекрасной школе (окончила Ленинградское хореографическое училище) и колоссальной работоспособности, Тавризян вела партии на хорошем профессиональном уровне, хотя отсутствие прыжка придавало ее танцу некую тяжеловесность. В целом, говоря языком живописи, Воинова-Шиканян писала портреты яркими красками и широкими мазками, в то время как Тавризян выписывала их в более приглушенных тонах. Добавим, что на протяжении долгих лет Тавризян была педагогом-репетитором ереванской балетной труппы, прививала своим ученикам присущие ей трудолюбие и высокую требовательность к себе.

Относительно мужского танца важно отметить, что в армянском балете сразу определилась характерная и гротескная линия. Все балетные восточные деспоты, злодеи, неудачливые влюбленные, стремящиеся во что бы то ни стало добиться своей цели, бунтари, разбитные парни, шуты и старики – вся гамма, составляющая цветовую палитру гротеска от Абдерахмана в «Раймонде» и кончая Тибальдом в «Ромео и Джульетте», получили на ереванской сцене весьма колоритное воплощение. Илья Арбатов отличился в пантомимных ролях, создав галерею выпуклых образов Гирея, Петра I («Медный всадник»), Габобидзы («Счастье»), Доктора Айболита. Казалось бы, сугубо классический танцовщик, С. Саркисян запомнился современникам в роли Диверсанта в «Счастье». Свое второе амплуа на этом поприще открыл Г. Георгиан – Гирей,

Абдерахман, князь Бакур («Мармар»). Но если Саркисян и Георгиан обращались к гротеску эпизодично или в конце артистического пути, то Заре Мурадян посвятил ему всю свою сценическую жизнь.

Заре Мурадович Мурадян окончил в 1935 году московское хореографическое училище по классу выдающегося русского танцовщика Виктора Александровича Семенова. Он обладал таким же колоссальным прыжком с элевацией и баллоном, мягким плие, как учитель, перенял у него и виртуозность, подобную «виртуозности музыканта-инструменталиста» [9, с. 369]. Но в отличие от Семенова, выступавшего в лирическом амплуа, Мурадян преломил все эти качества в сфере гротеска, привнеся туда долю лирики. Маленького роста, легкий, словно парящий по сцене, Заре Мурадян выработал свой самобытный стиль, сочетающий легкость и стремительность с пластичностью. Все движения исполнялись им как бы с придыханием, с плавными затакатами, переливаясь одно в другое. Сосредоточившись внутри одного жанра, Заре Мурадян в его пределах охватывал весь диапазон выразительности от комического до трагического гротеска. Назовем исполненные им партии: Нурали («Бахчисарайский фонтан»), Авет («Счастье»), Абдерахман («Раймонда»), Бармалей («Доктор Айболит»), Карен («Гаянэ»), Шут и Злой Гений («Лебединое озеро»), Ли-Шанфу («Красный мак») и, наконец, роль, в которой наиболее полно воплотилось дарование Мурадяна – стремительный, виртуозный, воздушный и лиричный Ашуг в «Хандут».

Мы уже упоминали, что в первые 20 лет труппой руководил Илья Арбатов, правда, с перерывами, и порой довольно длительными, в течение которых приезжали и уезжали другие балетмейстеры, кто на один-два сезона, кто на одну постановку. В этой ситуации был необходим человек, кто стабильно руководил бы труппой, поддерживал на уровне текущий репертуар, осуществлял постановки в операх. Таким человеком был Заре Мурадян. На протяжении более чем 30-и лет он поставил танцевальные сцены в операх «Давид-Бек», «Кёр-Оглы», «Самсон и Далила», «Кармен», «Пиковая дама». Благодаря З. Мурадяну в классический репертуар театра были включены «Коппелия» Делиба и «Дон Кихот». З. Мурадян был соавтором постановки национальных балетов «Мармар» (совместно с Арбатовым), «Сона» (совместно с А. Гарибяном), «Хандут» (совместно с Лавровским). Как балетмейстер, Мурадян проявился наиболее интересно в камерном жанре – им создано большое количество концертных номеров. Характеристику творчества Заре Мурадяна закончим словами Азата Гарибяна: «Заре Мурадян – это блестящая страница в армянском профессиональном искусстве танца. Будучи тонким художником, мастером исполнительского искусства и умелым воспитателем, он за очень короткий срок способствовал переезду на Родину и заразил своим профессионализмом нас, начинающих, не имевших совершенно никакого представления о современном искусстве балета. Заре Мурадян был человек большой души, руководитель, педагог и товарищ» [7].

Зрители, пришедшие в один прекрасный день на спектакль «Аршак II», увидели в балетной интермедии «Ара Прекрасный и Семирамида» вариацию-дуэт, построенную на своего рода состязании в технике двух танцовщиков: Заре Мурадяна и Азата Гарибяна.

Артист балета, балетмейстер и хореограф Азат Торгомович Гарибян окончил Ереванское хореографическое училище в 1940 году, а затем, в периоды 1940-41 гг. и 1945-47 гг. прошел курс обучения в Ленинградском хореографическом училище. Выше мы упомянули вариацию-дуэт не случайно: это было единственное появление Заре Мурадяна и Азата Гарибяна в одном балетном действе. Дело в том, что в спектаклях они обычно бывали задействованы в одних и тех же ролях. Оба невысокого роста, оба с высоким прыжком и подвижной техникой, они, тем не менее, вносили в образы различный, свойственный темпераменту каждого из них оттенок. Так, если танец Заре Мурадяна – это блестящий и стремительный пассаж, исполненный легато и «глубоким звуком», то у Азата Гарибяна это – стаккато, с резким акцентом на сильные доли. Кстати отметим, что Азат Гарибян был первым выпускником Ереванского хореографического училища, занявшим ведущее положение в отечественном балете. О балетмейстерской деятельности А. Гарибяна мы поговорим ниже, а поскольку речь зашла о национальных кадрах, обратимся к творчеству первой выпускницы армянской школы балета, ставшей ведущей солисткой.

Тереза Рачиевна Григорян окончила Ереванское хореографическое училище в 1941 году. В первые годы занималась в классе С.К. Саркисяна, а в выпускном классе и на протяжении всей последующей сценической деятельности – под руководством Л.П. Воиновой-Шиканян. С преподавателем они составили на сцене слаженный дуэт, основанный на принципе контраста – Мария-Зарема, Хандут-Чмшчик, Гаянэ-Маро. Преемница Воиновой-Шиканян по «школе», по амплуа Т. Григорян продолжила линию Е. Араратовой. Их, кстати, объединяло и другое: если в формировании исполнительской индивидуальности Араратовой большую роль сыграло музыкальное образование, то Григорян получила профессиональную подготовку драматической актрисы, довольно редкую в практике балетного театра. В 1945 году, находясь на стажировке в Большом театре, Т. Григорян прошла курс актерского мастерства под руководством Рубена Симонова в московском Доме культуры Армении, а в 1956 году окончила актерское отделение Ереванского театрального института. Профессиональное владение мастерством актера было, безусловно, самой сильной стороной существования Т. Григорян на сцене. Оно проявлялось и в детальной продуманности психологического подтекста каждого танцевального и пантомимного элемента партии, и в умении связать все эпизоды единым стержнем драматургии образа. Т. Григорян великолепно управляла мимикой лица, красноречивыми жестами была способна передать широкую гамму чувств от тончайших душевных нюансов до бурных страстей. Опираясь на эти умения и навыки, танцовщица добивалась непосредственности и сиюминутности переживаний

своей героини в спектакле. Миниатюрная, с красивыми, но несколько мелкими для сцены чертами лица, она обладала врожденной женственностью; ее плавные, с оттенком восточной лени движения в определенных ролях способны были передать решительность, гордость, силу, причем не столько внешне, за счет динамичности танца, сколько умением отразить внутреннюю духовную динамику. Обе грани амплуа Григорян наиболее глубоко воплотились в балете «Хандут» в партии Чмшкик: тщетно пытающаяся пленить, увлечь Давида, доходящая до отчаяния и ненависти и скрывающая свою драму за маской нежности – такой запомнилась Тереза Григорян современникам.

(продолжение следует).

Литература

1. Арбатов И.И. Особенности постановки балета. В сб.: «Театр оперы и балета Армении». Москва, 1939.
2. Горький М. Сочинения, т. 17, По Советскому Союзу. Москва, 1952.
3. Давид Сасунский. Ереван, перевод С.В. Шервинского, 1939.
4. Из личной беседы с народной артисткой Армянской ССР Т.Р. Григорян, 15 марта 1983 г.
5. Из личной беседы с заслуженным артистом Армянской ССР А.Т. Гарибяном, 15 марта 1983 г.
6. Из личной беседы с народной артисткой Армянской ССР Л.П. Воиновой-Шиканян, 1.04.83 г.
7. Из личной беседы с А. Т. Гарибяном 15 марта 1982 года.
8. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Москва-Ленинград, 1963.
9. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века, т. II, Танцовщики. Ленинград, 1972.
10. Мовсес Хоренаци. История Армении. Москва, 1893.

References

1. Arbatov I. I. Specific Features of Staging a Ballet. In: The Opera and Ballet Theatre in Armenia. Moscow, 1939 (in Russian).
2. Gorky M. Works, vol. 17, Around the Soviet Union. Moscow, 1952 (in Russian).
3. David of Sassoun. Yerevan, translated by S.V. Shervinsky, 1939 (in Russian).
4. From the personal conversation with the People's Artist of the Armenian SSR T.H. Grigorian, March 15, 1983.
5. From the personal conversation with Honored Artist of the Armenian SSR A.T. Gharibian, March 15, 1983.
6. From the personal conversation with the People's Artist of the Armenian SSR L.P. Voinova-Shikanyan, April 1, 1983.
7. From the personal conversation with A.T. Gharibian, March 15, 1982.
8. Krasovskaya V. The Russian Ballet Theatre of the Second Half of the 19th Century, Moscow-Leningrad, 1963 (in Russian).
9. Krasovskaya V. The Russian Ballet Theatre of the Beginning the 20th Century, vol. II, Dancers. Leningrad, 1972 (in Russian).
10. Movses Khorenatsi. The History of Armenia. Moscow, 1893 (in Russian).

**ԵՐԵՎԱՆԻ ԱԼ. ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ՕՊԵՐԱՅԻ ԵՎ ԲԱԼԵՏԻ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԲԱԼԵՏԱՅԻՆ ԽՄԲԻ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ 30-40-ԱՎԱՆ
ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՌՈՏ ԱԿՆԱՐԿ**

ՆԱԶԵՆԻԿ ՍԱՐԳՍՅԱՆ*

Հղման համար. Սարգսյան, Նազենիկ: «Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնի բալետային խմբի 20-րդ դարի 30-40-ական թվականների պատմության համառոտ ակնարկ»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2022): 152-166. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-152

Ակնարկը գրվել է (չի հրատարակվել) մոտ քառասուն տարի առաջ և գրեթե ամբողջությամբ հիմնված է բալետի այն պարուհիների, պարողների և բալետմայստրների հետ անձնական զրույցների ընթացքում արված գրառումների վրա, ովքեր կանգնած են եղել Երևանի օպերայի և բալետի պետական թատրոնի բալետային խմբի ծնավորման ակունքներում և մեծապես նպաստել են նրա զարգացմանը առաջին երկու տասնամյակներում: Բնութագրված են 1930-1940-ականների առաջատար պարուհիներն ու պարողները, մասամբ նաև խաղացանկը: Զգալի տեղ է հատկացված հայ ազգային բալետի հիմնադիր Իլյա Արբատովին (Յաղոբյան):

Բանալի բառեր¹ Իլյա Արբատով, Լյուբով Վոինովա-Շիկանյան, Սերգեյ Սարգսյան, Ելենա Արարատովա, Ջարեհ Մուրադյան, Թերեզա Գրիգորյան, Ազատ Ղարիբյան:

**A BRIEF OVERVIEW OF THE HISTORY OF THE YEREVAN STATE OPERA AND
BALLET THEATRE BALLET GROUP IN THE 1930s-1940s OF THE 20th CENTURY**

NAZENIK SARGSYAN*

For citation: Sargsyan, Nazenik. “A brief overview of the history of the Yerevan State Opera and Ballet Theatre ballet group in the 1930s-1940s of the XX Century”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2022): 152-166. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.2(8)-152

The review was written (not published) almost forty years ago and is almost entirely based on the notes recorded during the personal conversations with those dancers and ballet-masters who contributed greatly to the formation and the first two decades of activities of the ballet group of the Yerevan State Opera and Ballet Theatre. The leading ballerinas, dancers, choreographers, as well as the repertoire of the 1930s-1940s are characterized. A considerable portion is dedicated to Ilya Arbatov (Yaghubian), the founder of the Armenian National Ballet.

Key words: Ilya Arbatov, Lyubov Voinova-Shikanian, Sergey Sargsyan, Yelena Araratova, Zareh Muradian, Tereza Grigorian, Azat Gharibian.

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության դոկտոր, nazeniks@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 12.01.2022, գրախոսելու օրը՝ 07.12.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 15.12.2022:

* Leading Researcher at the Department of Theater of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Sciences (Arts), nazeniks@gmail.com. The article was submitted on 12.01.2022, reviewed on 07.12.2022, accepted for publication on 15.12.2022.