

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СРБУИ СТЕПАНОВНЫ ЛИСИЦИАН В 10–20-е ГОДЫ XX ВЕКА

НАЗЕНИК САРГСЯН*

На сегодняшний день мало известен и по достоинству не оценен первый период деятельности Србуи Лисициан. В 10-е гг., в бытность ее студенткой московских высших женских курсов им. Герье, Юрий Веселовский, обратился к ней, по поручению Александра Спендиарова с просьбой написать либретто для оперы «Старые боги» по одноименной драме Левона Шанта. Лисициан подготовила либретто, однако вскоре Спендиаров отказался от этого сюжета.

В 1917 году Лисициан основала в Тифлисе «Студию декламации, ритма и пластики», которая в 1923 г. была переименована в «Институт Ритма и Пластики», где разрабатывалось, преподавалось и сценически воплощалось одно из направлений ритмопластического танца. Институт был первым хореографическим учебным заведением в армянской действительности, имеющим профессиональный статус, целенаправленно подобранный цикл предметов и четко сформулированную систему и метод преподавания. Это первое учебное заведение, подготовившее кадры исполнителей, постановщиков, преподавателей, которые на протяжении определенного времени (конец 10-х и 20-ые годы) фактически нивелировали отсутствие профессиональных специалистов в области классического танца. В процессе деятельности института постепенно формировался своеобразный хореографический язык, охватывающий, с одной стороны, элементы различных ритмопластических систем, с другой – элементы местных восточных танцев, что привело к созданию своего рода ритмопластического ориентализма. Деятельность Института Ритма и Пластики явилась предтечей формирования хореографического училища в Ереване.

Ключевые слова – Лисициан, студия, ритм, пластика, хореография, ориентализм.

Введение

Имя Србуи Степановны Лисициан (1893–1979)¹ в наши дни звучит весомо прежде всего для специалистов, занимающихся проблемами фольклористики и этнографии. Исследования Лисициан в сфере армянского танце-

* Ведущий научный сотрудник отдела театра Института искусств НАН РА, доктор искусствоведения, nazeniks@gmail.com, статья представлена 20.01.2021, рецензирована 26.02.2021, принята к публикации 11.03.2021.

¹ О творческой и научной биографии С. Лисициан см.: **Կիլիցյան Ն., Հայկական ժողովրդական բեմադրական պարը (XX դարի սկիզբ – 30-ական թվականներ), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն. Նյութեր և ուսումնասիրություններ**, պր. 26: Երևան, 2009, էջ 120-143: **Սրբուհի Ստեփանի Լիսիցյան: Կենսամատենագիտություն /Կազմ.՝ Խաչատրյան Ժ.Կ., Պետրոսյան Է.Խ., Երևան, 2009**, а также ряд отдельных статей Н. Лисициан, М. Лисициан, Л. Варданян, Н. Саргсян.

вального фольклора² поражают многогранностью аспектов. Это огромное количество фиксированных образов армянских народных танцев, систематизация и классификация движений этих танцев, их детальное описание, жанровая классификация, а в связи с последним – изучение танца как структурного и функционального компонента различных обрядов, интерпретация символики танцевальных движений. Разработанная Лисициан методика записи движений принята и практикуется во многих странах³.

Выделение нерешенных прежде частей общей проблемы и формулирование целей статьи

Однако на сегодняшний день мало известен и по достоинству не оценен первый период деятельности Србуи Лисициан, далекий от этнографии и посвященный разработке, преподаванию и сценическому воплощению одного из направлений ритмопластического танца⁴.

Изложение основного материала исследования

Србуи Степановна Лисициан родилась 15 (27) июня 1893 г. в Тифлисе. Отец Србуи Лисициан – Степан Данилович, выдающийся деятель армянской науки и культуры, один из основоположников армянской этнографической школы. Мать – Екатерина Христофоровна, внесла большой вклад в становление и развитие армянской общеобразовательной школы⁵.

В семье Лисициан большое значение придавалось обучению иностранным языкам. Назели Степановна Лисициан⁶ – младшая сестра Србуи, пишет

² См.: **Лисициан С.** Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Т. I – Ереван, Т. II – Ереван, 1972, а также **Лисициан С.** Армянские старинные пляски (сост. и отв. редактор Э.Петросян), Ереван, 1983.

³ См.: **Лисициан С.** Запись движения (кинетोगрафия), М., 1940.

⁴ После смерти Србуи Степановны Лисициан в 1979 г. все материалы касающиеся ее деятельности хранились в неразобранном состоянии в ее же квартире. Через некоторое время ученица и последователь Лисициан – доктор исторических наук Э.Х.Петросян любезно предложила мне не только ознакомиться с материалами, касающиеся деятельности «Института Ритма и Пластики», сформированного Лисициан в 1917 году в Тифлисе, но и самой полностью систематизировать их, что я и выполнила. В настоящее время они хранятся в Этнографическо-фольклорном архиве-кабинете им. Степана и Србуи Лисициан Института археологии и этнографии НАН РА (в дальнейшем **АКЛ**). Вся совокупность материалов и документов связанных с деятельностью Србуи Лисициан хранится в Национальном архиве Армении (в дальнейшем **НАА**), № 428. Фонд семьи Лисициан, список 4 и 5.

⁵ Деятельности супругов Лисициан, а также о роде Лисицианов, к которому принадлежат множество талантливых деятелей в области науки, культуры, архитектуры, посвящена часть монографии Л. Варданян. См.: **Варданян Л.** Степан Лисициан и истоки армянской этнографии, Ереван, 2005, стр. 49–103.

⁶ Назели Степановна Лисициан (1906–2006) – сестра Србуи, одна из первых выпускниц Института ритма и пластики С.Лисициан. В 20-е годы успешно выступала как танцовщица в Тифлисе, Ереване, Москве, в городах Германии, в 30-е годы – в Ленинграде. Впоследствии стала крупным учёным в области экономики. Доктор эко-

об этом в своих воспоминаниях: «Србуи и Левон⁷ помимо занятий языками в школе учились и частно. Очень длительное время и весьма успешно они занимались у Елены Ивановны Вальтер. Я помню её систематические посещения к нам. В результате и Левон и Србуи настолько хорошо владели немецким языком, что совершенно свободно говорили»⁸.

С 15-летнего возраста начинается переводческая деятельность Србуи Лисициан, занявшая впоследствии важную роль в её деятельности. В 1908 году она осуществила перевод с немецкого на армянский язык рождественской сказки «Кривая ель» Гиде Гольдшмидта, которая была опубликована в журнале «ԻԱսկեր»⁹.

В течение нескольких лет Лисициан обучалась также в Тифлисском музыкальном училище РМО. «Србуи начала заниматься по классу рояля у Ядвиги Карловны Стахановой. По словам мамы и самой Србуи, занятия у нее шли успешно, и учительница к ней проявляла внимание. Затем Србуи перешла к Айсбергу, очень известному педагогу, и с увлечением занималась с ним. Вообще, увлеченность не проходящая, а длительная являлась характерной особенностью Србуи. И не просто увлеченность, но творческая увлеченность. Мне думается, что именно Айсберг пробудил и развил в Србуи не только любовь, но и глубокое понимание и чувство музыки. Несомненно, это оказалось впоследствии одной из очень важных основ её хореографических постановок, а затем и сбора и научного обогащения армянских плясок»¹⁰.

В 1909 г. Србуи Степановна окончила с золотой медалью I Тифлискую женскую гимназию. В 1909-1910 гг. преподавала немецкий язык и историю в гимназии, основанной её родителями. В 1910 г. летом, как отмечает она сама в автобиографии, она побывала с родителями за границей. Где именно, не указано¹¹.

А осенью 1910 г. она поехала в Москву и поступила на историко-филологический факультет московских высших женских курсов им. Герье.

номических наук. Подробно деятельность Назели Лисициан в области ритмопластического танца мы осветим ниже.

⁷ Левон Степанович Лисициан (1892-1921) – брат Србуи Степановны, очень ярко проявил себя в области исследования армянской архитектуры. Он был убит в расцвете творческих сил в 1921 г. во время февральского восстания против установившейся власти большевиков.

⁸ См.: **Лисициан Н.** Мои воспоминания о родителях, Србуи и Левоне. Рукопись. В 7-и тетрадях. Хранится в архиве С. Лисициан в Институте Археологии и Этнографии. Датирована 1981 годом. Указанную цитату см. в тетради № 4, стр. 125–126. Хранятся в АКЛ.

⁹ См.: **Գոլդշմիտ Հ., «Ծոռ եղևնի», Ծննդյան տոների հերթաթ, «Հասկեր», Թիֆլիս, 1908, էջ 12.**

¹⁰ См.: **Лисициан Н.** Мои воспоминания о родителях, Србуи и Левоне. Рукопись. тетрадь № 4, стр. 135-136.

¹¹ Сведения приводятся в соответствии с «Автобиографией» Србуи Лисициан, датированной 1942 г. Рукопись. Хранится в АКЛ.

В 1912 г. она стала посещать студию живого слова Ольги Озаровской. «Србуи стал одной из лучших учениц, – пишет Эмма Петросян. – Впоследствии в дарственной надписи “Школы чтеца” О. Озаровская написала: “Этой книжкой я хочу отпраздновать тот памятный день, когда по газетному объявлению раздался звонок и задыхающаяся от волнения армяночка положила начало первой группе”»¹². Сохранившиеся программки¹³ свидетельствуют о том, что, по крайней мере, в течение 1914 г. Лисициан неоднократно выступала с декламацией произведений русских и армянских поэтов (Г. Державина, Е. Кострова, К. Бальмонта, Вяч. Иванова, А. Блока, Ф. Сологуба, А. Цатуряна, М. Шагинян) в концертах студии вместе с О. Озаровской и певицей Г. Дарнэ-Карповой. Рецензент одного из концертов пишет: «С неподдельным огоньком госпожа Лисициан продекламировала «Ручей» Цатуряна и «Чеченку» Шагинян – стиль кавказской поэзии»¹⁴. Принимала также участие в сеансах Московского просветительного кинематографа, где читала тексты, сопровождающие показ кинофильмов¹⁵, а также играла в драматических спектаклях. В представленной в концерте «3-е утро родной поэзии» комедии «Невеста-невидимка», принадлежащей перу императрицы Екатерины II, в I-м действии Лисициан сыграла роль Кристины, а в драматическом этюде К. Микаэляна «Красная гвоздика», показанном на «Вечере дамского общества вспомоществования армянским учащимся в Москве», состоявшемся 27 января 1914 г. в Русском Охотничьем клубе – роль Гаянэ¹⁶. С 1915 года Лисициан начала преподавать в студии Озаровской художественно чтение, а также ездила с Озаровской в Архангельскую губернию, где совместно с ней записывала русские сказки. Это были первые шаги Лисициан в области фольклористики¹⁷.

Однако уже до этого в конце 1913 г. происходят события, которые непосредственно связывают имя Србуи с событиями, связанными с созданием высокопрофессиональной армянской оперы. Начнем с цитирования нескольких фрагментов переписки Юрия Алексеевича Веселовского с Александром Афанасьевичем Спендиаровым. 9 декабря 1913 г. Ю. Веселовский пишет из Москвы в Судак А. Спендиарову: «Я не забыл своего обещания, ко-

¹² См.: **Петросян Э.** Этнограф-искусствовед. Рукопись статьи к 75-летию со дня рождения и 55-летию научной деятельности С.Ст. Лисициан. рукопись хранится Хранится в АКЛ, 1968, стр. 1-2.

¹³ См.: Программки концертов: «3-е утро родной поэзии, устраиваемые О.Э.Озаровской». Слово XVIII века, сост. 12 января 1914; «Утро лирики и стиля, устраиваемое О.Э. Озаровской», сост. 3 февраля 1914; «4-е утро родной поэзии, устраиваемое О.Э. Озаровской»; «Современные поэты», сост. 14 февраля 1914г. Программки хранятся там же.

¹⁴ См.: М.Н. «Утро лирики и стиля», газета «Столичная молва», 1914, № 352.

¹⁵ См.: анонс фильма «Сказка о рыбаке и рыбке», газете «Рязанская жизнь», 18 января 1914, № 14.

¹⁶ См.: программу «Вечер дамского общества вспомоществования армянским учащимся в Москве» от 27 января 1914.

¹⁷ См.: **Лисициан С.** Автобиография, стр. 2.

торое я Вам дал при нашей встрече и беседе в Ялте относительно присылки сценария пьесы Шанта «Старые боги», который мог бы быть обработан в виде оперы. Одна почитательница дарования Шанта, госпожа С.С. Лисициан, дочь известного тифлисского деятеля, любезно составила для нас с вами этот сценарий, который занял более 100 страниц! Многие сцены она перевела целиком, что, конечно, очень удобно для Вас. Буду рад, если Вы воспользуетесь трудом госпожи Лисициан и если вообще наш с вами проект осуществится. Пьеса, безусловно, этого стоит, и было бы так приятно вместе поработать над созданием армянской оперы. Нужно будет только по закону о литературной собственности снестись с самим Шантом и получить своего рода авторизацию»¹⁸.

14 декабря 1913 г. Спендиаров отвечает Веселовскому: «...Позвольте мне выразить Вам мою глубокую благодарность за Ваши хлопоты по делу сценария пьесы Шанта. С величайшим интересом прочту этот сценарий, который прошу по получении моего письма выслать мне... Непременно заеду в Москву, чтобы повидаться с Вами и совместно обсудить переработку сценария г-жи Лисициан в оперное либретто»¹⁹.

Однако встреча не состоялась и Веселовский послал Спендиарову конспект драмы «Старые боги», а затем и сценарий С. Лисициан.

6 января 1914 г. Спендиаров пишет Веселовскому: «Конспект драмы «Старые боги» я прочел с большим удовольствием. Нахожу её глубокой, интересной, а главное, вижу в ней благодатный материал для музыки. Отрицательной стороной является отсутствие в этой пьесе специфического национального колорита»²⁰.

Известно, что Спендиаров долго искал подходящий сюжет для своей оперы и в 1916 г. выбрал «Взятие крепости Тмук» Ов. Туманяна, на основе которой и была создана опера «Алмаст». Таким образом, сценарий, созданный Србуи Лисициан был отвергнут. Здесь кажется уместным привести ряд выдержек из воспоминаний Србуи Лисициан по поводу создания этого сценария.

«В 1914 г. в Москве, в бытность мою слушательницей Московских высших женских курсов им. Герье, сын моего профессора Алексея Николаевича Веселовского – Юрий Алексеевич Веселовский – известный переводчик произведений армянской литературы на русский язык, обратился ко мне по поручению А.А. Спендиарова с просьбой написать либретто для оперы «Старые боги»»²¹.

«Старые боги» – драма известного армянского писателя Левона Шанта (Сегбосиана), имела в те годы исключительно большой успех. Я была

¹⁸ См.: **Спендиарова М.** Летопись жизни и творчества А.А. Спендиарова, Ереван, 1975, стр. 265.

¹⁹ Там же, стр. 265.

²⁰ Там же, стр. 267.

²¹ Как видно из датировки писем Веселовского и Спендиарова, приведенных выше, Веселовский обратился к С. Лисициан не в 1914, а в 1913г.

уверена, что опера на сюжет этой драмы, которой увлекалось не только все армянское студенчество, но и все слои армянской передовой интеллигенции, будет чрезвычайно красочной, волнующей, захватывающей, тем более, что писать её будет такой самобытный мастер оркестровых красок и восточного мелоса как А.А. Спендиаров. Волнуясь, заражаясь напряжением каждой драматической коллизии в переживаниях действующих лиц, упиваясь красотой языка их диалогов и монологов, я довольно быстро написала либретто для оперы «Старые боги». Юрий Веселовский остался доволен, по его словам остался доволен и Александр Афанасьевич, получив либретто в Крыму, где он тогда проживал. Юрий Веселовский убедил меня перевести на русский язык всю эту драму Л. Шанта полностью. Я последовала его совету, тем более, что Шант был мною очень любим не только как писатель, но и как человек с кристаллически чистой душой, глубоко интеллигентный и высоко культурный. Он был учеником и воспитанником моего отца профессора С. Д. Лисициана и годами жил у нас в доме»²². «Мой перевод «Старых богов» Л. Шанта был напечатан в 1915 г. в журнале «Русская мысль», редактором которого был П.Б. Струве (В.И. Ленин дал ему кличку «Близнец»), а ещё и в «Сборнике армянской литературы» под редакцией М. Горького»²³.

Здесь уместно привести оценку Веселовским перевода «Старых богов» С. Лисициан. В своей статье «Литературное творчество турецких армян», говоря о переводах «Старых богов» Л. Шанта на русский язык, он отмечает: «Лучший перевод этой драмы – г-жи Лисициан – помещен в сентябрьской книге журнала «Русская мысль» за 1915 год»²⁴. Как отмечают Н. Лисициан и Л. Вартамян: «Помимо высокохудожественных достоинств, её перевод особенно ценен и тем, что является единственным авторизованным переводом «Старых богов», выполненным и изданным с одобрения самого Шанта. На титульном листе его значится: «Единственный одобренный и допущенный автором перевод с армянского Лисицианъ»»²⁵.

Далее Лисициан и Вартамян пишут: «Воодушевленная подобным признанием, она переводит и другую драму Шанта “Император”, причем это также был авторизованный и допущенный автором к печати перевод. Она переводит также и драму Л. Шанта “Женщина”. Они до сих пор в её пе-

²² Об этом см.: **Лисициан Н., Вартамян Л.** О дружбе Левона Шанта с семьей Степана Лисициана, газета «Ноев Ковчег», Москва, 2004, № 6, стр. 8.

²³ См.: **Лисициан С.** Мои воспоминания о Спендиарове. Рукопись. Хранится в АКЛ.

Опубликованный переводы, упомянутые С. Лисициан см.: **Шант Л.** Старые боги. Пер. Србуи Лисициан, ж. «Русская мысль», сентябрь 1915, стр. 120-185. То же: Сборник армянской литературы под ред. М. Горького, Пг., 1916, стр. 203-272.

²⁴ См.: **Веселовский Ю.** Очерки армянской литературы, истории и культуры. Ереван, 1972, стр. 20, сн. 2.

²⁵ См.: **Лисициан Н., Вартамян Л.** О дружбе Левона Шанта с семьей Степана Лисициана, газета «Ноев Ковчег», Москва, 2004, № 6, стр. 8.

реводе на русский язык не опубликованы»²⁶.

Сама Србуи Степановна пишет: «Драма была встречена русским читателем с большим интересом и принята к постановке в Московском художественном театре. Постановка не была осуществлена в связи с революционными событиями и невозможностью проехать на Севан и на месте подготовить декорации, о чем К.С. Станиславский известил меня.

Мое либретто «Старых богов» длительно хранилось в архиве А.А. Спендиарова в Судакe, а затем, по словам дочери композитора поэтессы Татьяны Александровны, исчезло во время фашистского нашествия на Судак во Вторую Отечественную войну.

Около 1920-21 гг. композитор А.Г. Тер-Гевондян стал просить меня восстановить либретто «Старых богов». Он написал на него свою оперу «Седа». Вместе с ним я работала над музыкально-литературной редакцией арий действующих лиц»²⁷.

Сценарий оперы «Седа» для А. Тер-Гевондяна был создан в соавторстве со Ст. Капанакяном. так, в 1923 г. на основе этого сценария была создана опера, о которой В. Корганов сказал: «Опера “Седа” А. Тер-Гевондяна является первой армянской оперой, написанной на высоком профессиональном уровне»²⁸. Как верно отмечает Г. Тигранов, место «Седа» в истории армянской оперы не совсем точно определено Коргановым. Уже, как известно, в XIX в. были созданы оперы Т. Чухаджяна «Аршак II» и «Земирэ»²⁹. Однако в сфере восточноармянской музыки опера «Седа» действительно отвечает самым высоким требованиям оперы XX века и как таковая действительно является первой восточноармянской оперой, написанной на высокопрофессиональном уровне. Созданная в 1910 г. и пользующаяся тогда же большой популярностью опера «Ануш» А. Тиграняна, мелодически очень привлекательная, в аспекте оркестровки никак не может быть удостоена высокой оценки³⁰. Работу над оперой «Алмаст» А. Спендиаров продолжал ещё на протяжении нескольких лет 20-х годов. Можно только сожалеть, что опера «Седа» до сих пор не увидела подмостков оперного театра³¹.

Однако вернемся к периоду пребывания С. Лисицян в Москве.

В 1914 г. Лисицян стала посещать Студию пластического танца Инны Чернецкой. Выступала в концертах студии, в частности, в номере «Пляска

²⁶ Там же. Переводы названных произведений Шанта хранятся в Музее литературы и искусства в Ереване.

²⁷ Лисицян С. Цит. рукопись.

²⁸ См.: Корганов В. Беседа с корреспондентом газета «Ереван», Париж, 1926, 21 июля. Цит. по Тигранов Г. Армянский музыкальный театр, Ереван, 1960, стр. 17.

²⁹ Тигранов Г. Армянский музыкальный театр, стр. 17.

³⁰ В этом мы убедились ещё в конце 80-х годов, ознакомившись с оригиналом партитуры «Ануш» в МЛИ (ф. Армена Тиграняна № 1).

³¹ В высоком профессиональном уровне оперы «Седа» я убедилась в 1987 г., когда её партитура мне была любезно предоставлена дочерью А. Тер-Гевондяна Еленой Тер-Гевондян.

смерти» на музыку К. Сен-Санса, о чем свидетельствуют фотографии, запечатлевшие фрагменты этой пластической композиции с участием Лисициан³².

О студии И. Чернецкой нам, к сожалению, не удалось найти подробных сведений. Шереметьевская отмечает, что «Инна Чернецкая восприняла черты немецкого экспрессионистического танца. В своих постановках («Полишинель» на музыку Рахманинова, «Dance Macabre» Дебюсси³³ и др.) она воплощала трагедийные сюжеты, облакая их в гротесковую форму пластики»³⁴.

В эти же годы Лисициан была досконально изучена книга князя Сергея Волконского «Выразительный человек»³⁵.

«С 1910/11 по 17 гг. прошла весь курс на Московских высших курсах по двум специальностям – русская и романская литература, специализируясь по истории театра и драматургии, но, выехав летом после Февральской революции в Тбилиси, не смогла вернуться в Москву для оформления диплома и сдачи кандидатской работы по истории театра»³⁶.

В 10-е годы XX века главным средоточием художественной и научной жизни армян явился Тифлис. Здесь функционировали многочисленные армянские драматические и опереточные труппы, здесь располагался Айартун – Дом армянского искусства, возглавляемый поэтом Ованесом Туманяном, являющийся средоточием армянской интеллигенции. Актеры, режиссеры, музыканты, композиторы, художники, писатели, в 20-ые годы обеспечившие высокий уровень художественной жизни Еревана в 10-ые годы жили в Тифлисе и не подозревали о предстоящем переезде.

С начала XX века на Тифлисской сцене наибольшей популярностью пользуются сценические версии европейских салонных танцев (вальс, танго, кекуок и т.п.) и «кавказские» танцы – сценические обработки городских бытовых танцев закавказского региона. На сцене Тифлисского оперного театра господствует классический репертуар русского балета. Здесь гастролируют Е.Гельцер, Т.Карсавина, М.Кшесинская, М.Мордкин, М.Фокин. В спектаклях опереточных трупп, специализирующихся в области очень популярного жанра «азиатской оперетты», танцовщики Альберт (Альберт Шаинов) и Ваган Этарян воплощают «восточные балеты» – «турецкие», «арабские», «персидские» – языком европейского балетного ориентализма. Лишь на момент промелькнула на тифлисской сцене танцовщица Армен Оганян, самобытное искусство которой, базирующееся на синтезе свободного танца в стиле Айседоры Дункан и танцев Ближнего и Среднего Востока, приобрело большую популярность сначала в Каире, Александрии, Константинополе, а затем в Лондоне, Париже, Брюсселе, Нью-Йорке. Танцам обучаются в школах «баль-

³² Оригиналы этих фотографий находятся в домашнем фонде семьи Лисициан.

³³ Здесь ошибка. «Dance Macabre» поставлен на музыку К. Сен-Санса.

³⁴ См.: Шереметьевская Н. Танец на эстраде. Москва, 1985, стр. 45. О студии И. Чернецкой см. также Ирина Сироткина. Свободное движение и пластический танец в России, Москва, изд. «Новое литературное обозрение», 2012.

³⁵ См.: Волконский С. Выразительный человек, Спб., 1913.

³⁶ См.: Лисициан С. Автобиография. стр. 2

ного и кавказского танца», а с 1916 года – в единственной студии классического танца итальянки Марии Иосифовны Перини.

«Здоровое, гармоничное, ритмичное, нервно-уравновешенное, плавное и красивое тело, музыкально-чуткое и выразительное, а через него и музыкально чуткая душа, полная стремления к красоте, бодрая и жизнерадостная, разве этого мало, чтобы заняться системой Дельсарта в целях не только искусства, но и воспитания»³⁷. Этот призыв только возвратившейся из Москвы в Тифлис Србуи Лисициан на первых порах не встретил в тифлисской среде, затруднявшейся представить своих юных дочерей в роли босоножек «а la Дункан», бурного отклика. Во всяком случае в 1917 году, когда Лисициан организовала в Тифлисе «Студию декламации, ритма и пластики», весь контингент её составляли всего лишь три ученицы. К концу первого года их стало 25, в 1918 году – 50, в 1919 году – 160. В достаточно короткий промежуток времени деятельность студии стала настолько популярна, что Тифлисские высшие женские гимназии С.Аргутинской-Долгоруковой и Петрашевской пригласили старших учениц студии для преподавания у них ритмопластической системы вместо уроков гимнастики.³⁸ Безусловно быстрорастущей известности студии способствовали уже постоянные сценические выступления учащихся с конца 1918 года, в которых теоретически и практически пропагандировалась система Дельсарт-Жироде-Волконский. Сохранились тексты двух, предваряющих концертную часть докладов С.Лисициан. Первый³⁹ преимущественно посвящен истории танца, с особым упором на древнегреческий период. Затем следует критика системы классического танца и, наконец, повествуется о возрождении Франсуа Дельсартом в середине прошлого века греческой пластики, о возвращении к свободному, не сказанному позициями и условными жестами танцу. В последней части подчеркиваются преимущества ритмопластической системы художественного и эстетического воспитания детей. «Иди телом за музыкой, дети нащупывают также и внутреннее психологическое движение в музыкальных произведениях и переживая её, как бы шлифуют свою душу, приучают её к чуткости и восприимчивости к чужим душевным переживаниям, к восприимчивости к произведениям искусства».

Во втором докладе излагается биография Франсуа Дельсарта, дается характеристика его деятельности, излагаются основы его системы и её влияния на последующие школы ритма и танца, в частности в России, как системы, в которой сохраняется «чистота античных линий, античного гармонического человеческого тела, сознательного в каждом своем движении». «Глубина законов человеческой души, жизни и телодвижений неограничен-

³⁷ Цитата из выступления Србуи Лисициан, прочитанного на «Вечере пластики пляски» 16 мая 1920 г. Хранится в АКЛ.

³⁸ Некоторая часть фактов, связанных с деятельностью студии почерпнута из «Отчетов деятельности студии». Хранятся в АКЛ.

³⁹ АКЛ. Доклад, прочитанный на «Вечере пластики и пляски» Србуи Лисициан 9 и 16 мая 1920 года.

ны, как мир звуков. Каждый композитор рождает новые созвучия и музыкальные темы. Бесконечна и неисчерпаема работа в области композиции человеческого движения и ритма. Задачи студии – ознакомив учащихся со всеми принципами Дельсарта, научив их практически разбираться в ней, подготовить, таким образом, ряд сценических деятелей, способных как в области пляски, так и в области жеста-драмы, проявить свою индивидуальность».

За вступительным словом следовала демонстрация пластических и ритмических упражнений «по системе Дельсарта». Ученицы... под воздействием различных музыкальных фрагментов исполнили такие движения головы, лица, спины, рук и ног, которые соответствовали духу данной музыки. Их движения убыстрялись и замедлялись, усложнялись или упрощались соответственно содержанию музыкальных фрагментов.⁴⁰ Во втором и третьем отделениях демонстрировались пластические композиции.

Такая форма выступлений, доклады, демонстрации упражнений, концертные номера – являлись основой и сохранялись на протяжении всей деятельности студии.

Следует отметить, что номера, которые исполнялись учащимися студии в период до 1920 года, частично заимствовались из репертуара «Живого слова» О. Озаровской и студии Инны Чернецкой. К числу первых принадлежат инсценировки стихов «Фантазия» К. Бальмонта и «Нимфа» Верховенского. Приводим фрагмент из рецензии, в котором описывается форма исполнения этих номеров: «Декламирует С. Лисициан, звучит музыка и танцующие выражают движение и смысл каждого слова, каждого такта. Гармонический эскиз к этим двум стихотворениям, который написал музыкант Овс. Тер-Григорян, аккорд за аккордом дает точное выражение словам и пластике».⁴¹

Среди номеров, заимствованных из репертуара студии И. Чернецкой, отметим «Полишинель» С. Рахманинова и «Пляску смерти» К. Сен-Санса, в которых Чернецкая воплощала трагедийные сюжеты, облекая их в гротесковую форму».⁴²

Следует подчеркнуть, что начальный период деятельности студии С. Лисициан в целом можно назвать периодом «воспроизведения» той разновидности ритмопластического танца, которая получила название «школы немецкого экспрессионистического танца». На 20-е годы приходится период «переосмысления», когда система, преподаваемая в студии, начала обретать индивидуальные черты в результате введения элементов восточных танцев в контекст пластического танца⁴³.

Первые выступления студии были благотворительными, либо давались

⁴⁰ См.: Որոնող., Առողջ, ճկուն և գեղեցիկ մարմին, «Ժողովրդի ծայն», Թիֆլիս, 1919, 20 հունիսի, № 129.

⁴¹ См.: Մայիլյան Ա., Սրբուհի Լիսիցիան. Պարի և պլաստիկայի երկրորդ երեկո, «Ժողովրդի ծայն», Թիֆլիս, 1919, 8 հունիսի, № 199.

⁴² См.: Шереметьевская Н. Танец на эстраде. М., 1985, стр. 45.

⁴³ Об этом подробнее далее.

бесплатно. Лишь на третий год концерты начали окупать расходы студии. Надо отдать должное Наркомпросу Грузии, который с 1920 года оказывал помощь студии. При его содействии в 1921 году в Государственном оперном театре был организован грандиозный вечер памяти Франсуа Дельсарта.

Почти с первых шагов второй и немаловажной стороной деятельности студии Лисицян было сотрудничество с театральными труппами. В 1918 и 1919 годах Лисицян проводила занятия с учащимися Драматической студии, организованной режиссером Ов. Севумяном. Совместными усилиями Севумяна и Лисицян было подготовлено большое представление «Армения», которое состоялось 20 марта 1919 года в зале Артистического общества в Тифлисе. В первом отделении, которому была предписана программа «Дни уныния», были показаны четыре символические картины с музыкой, пением и танцами в постановке С.Лисицян – «Наша родина», «Переселение», «Страдание матери», «Пляска смерти». Во втором отделении были представлены две картины «Мать предателя» и «Пир Васака» из исторической драмы В. Папазяна «За Родину» – в постановке Ов. Севумяна. Наконец в третьем отделении, которому была предпослана программа «Надежды», были снова представлены картины с музыкой, пением и пластическими танцами – «Армянская молитва» и «Рождение Ваагна»⁴⁴. Последняя из названных картин, по всей вероятности являлась фрагментом III акта пьесы «Старые боги» Л. Шанта. Опыт в сфере создания композиций, базирующихся на синтезе слова, музыки и пластики, делали студию Србуи Лисицян практически незаменимой при постановке этой пьесы. В одном из своих выступлений Лисицян вспоминает о постановке танцев в спектакле «Старые боги», осуществленном режиссером Овс. Восканяном в 20-е годы в Тифлисе. «Арус Восканян исполняла в ней роль Седы, а учащиеся руководимой мной студии были приглашены на роли Морских пенек, Ветерков, Волн и т.п. Мне было поручено поставить сцены, в которых они участвовали, а с Арус Восканян пройти движения в партии Седы, в особенности во время её монолога «Слетайте, грёзы»⁴⁵. В 20-е годы Србуи Степановна и её ученицы вели пластику в Драматической студии при Айартуне (Доме армянского искусства), возглавляемой режиссером Бурджаляном.

Но вернемся к истории студии. В начале 20-х годов Србуи Лисицян вступила в брак с художником Леоном Азарапетяном⁴⁶. Благодаря его участию в оформлении сценографии и костюмов в концертах и спектаклях студии, эта сторона постановок всегда особо отмечалась в прессе. Летом 1923

⁴⁴ См.: Պ., Հայաստանի, «Ժողովրդի ծայն», Թիֆլիս, 1919, 21 մարտի, № 61.

⁴⁵ Србуи Лисицян была также осуществлена постановка танца Саломеи для Арус Восканян в одноименной драме О. Уайльда. В опере «Аида» и оперетте «Гейша», входящих в репертуар армянской оперной труппы сформированной Шара Тальяном, танцы также поставлены были Лисицян. В фильме «Нателла» Амо Бекназаряна «Танец со змеей» исполняется ученицей студии Лисицян Екатериной Алибековой.

⁴⁶ Леон Азарапетян получил образование в Мюнхенской академии художеств; сотрудничал в театре Макса Рейнгхарта.

года был разработан устав Института Ритма и Пластики Србуи и Леона Азарпетян с правилами государственных специальных учебных заведений и в ноябре утвержден Наркомпросом ССР Грузии. В газете «Мартакоч» по этому поводу опубликовано следующее объявление: «Наркомпрос Грузии утвердил Институт Ритма и Пластики Србуи и Леона Азарпетян, который реорганизован из Студии пластики и сценической декламации. Программа Института разделена между двумя факультетами: 1. Сценический (для танцовщиков и декламаторов, актеров драмы, оперы и кино; 2. Педагогический (ритм и пластика по системе Дельсарта).

Для детей и подростков в институте имеется воспитательное отделение, которое преследует цель дать эстетическое и ритмическое физическое воспитание. На это отделение принимаются дети с 4-х лет. Занятия в институте по вечерам. Оплата 3 руб. червонцами в месяц»⁴⁷.

Институт имел свою эмблему и форму аттестата.

С 1923 года начались гастрольные поездки Института. В мае состоялся цикл концертов на сцене Бакинской Государственной оперы. После выступлений режиссер оперы Н. Боголюбов предложил прислать десять учащихся для работы в театре, а также перевести Институт в Баку. Две ученицы Института Н. Бабаджанова и О. Орлова в сезон 1923-1924 гг. вели курсы ритма и пластики в Госопере, консерватории и Тюркском драматическом театре и основали бакинское отделение Института Ритма и Пластики. Осенью 1923 года Институт гастролировал в Ереване и в Ленинакане.

В феврале 1924 года состоялись гастроли Института в Москве, где на его долю выпал большой успех. 20 февраля состоялся концерт в Доме Съездов, 25 февраля – в Лазаревском институте, 29 февраля – в ГИТИС-е, 3 марта – в МХАТ-е, 11 марта – в МГСПС (Голубой зал), 12 марта – в Академии художественных наук, 22 марта – в Колонном зале, 23 марта – в Эрмитаже. 12 марта, после выступления, Российская Академия художественных наук организовала обсуждение, на котором присутствовал А. Луначарский, президент Академии П. Коган, член РАХН Л. Сабанеев. Приводим отзыв А. Луначарского: «Школа Србуи Азарпетян произвела на всех знатоков хореографической педагогики в Москве очень хорошее впечатление. Мы подумывали о том, чтобы согласиться даже на перевод этого института в Москву, но не смогли этого сделать только в виду крайних затруднений с помещениями и плана сокращения довольно большого количества хореографических школ, при каковом условии введение новой школы могло быть воспринято неблагоприятно. В общем же Институт Азарпетян заслуживает полного внимания»⁴⁸. После выступления студии в МХАТ-е Владимир Немирович-Данченко передал отзыв Московского художественного театра: «Многоуважаемая Србуи Степановна! Приношу Вам большую благодарность за вечер вашего искусства в Художественном театре. Этот вечер был интересен не только как

⁴⁷ См.: «Մարտակոչ», Թիֆլիս, 1923, 8 նոյեմբերի, № 222.

⁴⁸ Протокол обсуждения в Российской Академии художественных наук, хранится в АКЛ.

художественное зрелище, но и как показ школы для молодого актера. Ваш вечер ещё и ещё раз подтвердил необходимость ритмического воспитания. Все мы были искренне захвачены достижениями Ваших воспитанников в умении владеть телом, в великолепной ритмичности, в хорошем вкусе. Ещё раз благодарю. Владимир Немирович-Данченко. 27 марта, 1924 года»⁴⁹.

В журнале «Зрелища» обстоятельно описано одно из выступлений Института в Москве. «Тифлиссские босоножки ... показали... экзерсис и практику. Экзерсис «метафизический» по схемам Дельсарт-Жироде-Волконский, где руки и верхняя часть корпуса играют преобладающую роль. Девуцы прекрасно тренированы... Вот уж действительно каждый палец руки участвует в упражнении и экзерсис, как и всегда и всякая напряженная ритмизованная работа, производит на зрителя огромное впечатление... Интереснее практика... Обнаруживается очень привлекательная – очень важная сейчас сторона работы: художественная обработка восточной пляски... Пляски к «Египетским ночам», грубоватые и неуверенные по сравнению с блестящими фантазиями Фокина, полны покоряющей действенности, увлекающего темперамента, горячей южной крови. Да и как возможно было бы иначе, если и сами танцовщицы по своему происхождению оттуда, с настоящего, а не бутафорского Востока»⁵⁰.

По возвращении в Тифлис летом 1924 года был дан первый выпуск Института в 15 человек. В 1925 году Институт окончили 4 человека, в 1926 году – 5. Выпускниц института можно разделить на три категории, по роду их дальнейшей специализации. Так, Екатерина Алибекова, Мария, Тамара и Назели Лисицян стали необычайно популярны как исполнительницы в жанре сольного ритмопластического танца. Екатерина Алибекова, тоненькая, с оригинальными чертами лица и выразительным взглядом, всегда привлекала внимание публики и особенно выделялась при исполнении номера «Заклинательница змей». Этот танец был запечатлен в фильме Амо Бекназаряна «На телла». Впечатление от номера «Заклинательница змей» передал московский рецензент: «Такой фрагмент, как «Заклинательница змей» достигает... с технической стороны значимости непревзойденного ещё образца – смуглое, почти обнажённое стройное тело, без следа «городских» эксцессов, буйно звенит и вихриться по сцене, не оставляя ни одного момента для рефлексии, и увлекая за собой бесповоротно и безоглядно в густые, насыщенные ритмом пляски»⁵¹.

Тамара, Мария и Назели Лисицян имели очень широкую сценическую практику, особенно в концертах, носящих название «Вечер пляски Востока и Запада», где танцы, в которых элементы ритмопластической системы сочетались с движениями восточных танцев, исполнялись на музыку армянских и русских композиторов, а часто в сопровождении Восточного оркестра под управлением А. Оганезашвили.

⁴⁹ Отзыв Вл. Немировича-Данченко хранится в АКЛ.

⁵⁰ См.: «Зрелища», 1924, № 76, стр. 6. ЛИ «Тифлиссские босоножки».

⁵¹ Там же.

Тамара Адамян очень ярко проявила себя как хореограф. В концертах института и в выступлениях Тамары, Марии и Назели Лисицян постановки Адамян, как на музыку западноевропейских, так и армянских композиторов, занимали равноправное положение с номерами, сочиненными Србуи Лисицян. Ею осуществлялись также постановки танцев в драматических спектаклях.

Другая часть выпускниц специализировалась в области преподавания основ ритмопластики. Мы уже упоминали, что ученицы О. Орлова и Н. Бабаджанова возглавили отделение Института Ритма и Пластики в Баку. Часть учениц преподавали в различных школах Тифлиса. Среди них выделялась Шогик Варосян, о которой газета «Мартакоч» пишет: «Но наиболее глубокое впечатление произвела на зрителей 113-я школа, преподаватель пластики в которой Варосян является одной из выпускниц института. Тов. Варосян сумела сразу вывести на сцену около 100 детей и заставить их красиво исполнить движения»⁵². Одна из учениц студии Седа Мирзоян-Сюни, выехавшая за границу, организовала в Нью-Йорке «Seda's Studio Of Dance», где обучались преимущественно дети представителей армянской диаспоры США⁵³.

В 1930 году Србуи Степановна переехала в Ереван. В 1953 году она пишет: «После переезда моего в Ереван, Институтом некоторое время руководила Тамара Вартановна Лисицян, окончившая его в первом выпуске. Её артистическая деятельность – разъезды на гастроли, мешали её руководящей и педагогической деятельности в Институте. В 1931 году Институт прекратил свое существование по этой причине». Однако деятельность Института фактически не прекратилась, а как бы совершила переезд. В 1927 году выпускницы тифлисского Института Анна Дуринян и Асмик Сирунян организовали в Ереване Студию Ритма и Пластики. Чуть раньше – в 1924 году была сформирована Студия Ваграма Аристакесяна, преимущественно с этнографическим уклоном, но включившая в программу обучения ритмопластический танец, который вела Назели Лисицян. В 1930 году студии Дуринян-Сирунян и Аристакесяна были объединены. Так появился Ереванский хореографический профтехникум, который возглавила Србуи Степановна Лисицян. В 1937 году профтехникум был переименован **в Ереванское хореографическое училище**, директором которого до начала 50-ых годов была выпускница института Анна Аркадьевна Дуринян.

Как уже отмечалось, в архиве Србуи Лисицян хранятся тетради, содержащие конспекты уроков, описание движений, постановочных фрагментов. Содержание нескольких тетрадей составляют конспекты теоретических положений систем Ф. Дельсарта и Э. Жак-Далькроза, а также практические

⁵² См.: Պլաստիկայի երեկո, «Մարտակոչ», Թիֆլիս, 1925, 28 մայիսի, № 120:

⁵³ В АКЛ находится программка концерта «Seda's Studio Of Dance» от 17 мая 1936 года в Нью-Йорке в «Heckcher Theatre», в котором помимо концертных номеров исполняются балеты «Гензель и Греттель» на музыку Ф. Шуберта, «Хореографическая симфония» на музыку IV симфонии П. Чайковского, «Караван» на музыку Второй рапсодии Ф. Листа, все в постановке Седы Сюни.

указания к преподаванию занятий по этим системам.

Записи, сделанные в двух тетрадах, позволяют восстановить методику преподавания пластики в Институте. Урок начинался с шагов разного типа и бега; затем следовали дыхательные упражнения лежа на полу. Движения у станка преимущественно способствовали развитию подвижности суставов – вращательные движения ступни, колена, бедра; далее – вынимание полусогнутой ноги во всех направлениях, выпады, коленопреклонения. Эти движения сопровождалась прогибами корпуса. Отдельный раздел урока составили движения рук – вращение кистей в локтях, в плечах, а также крупные и мелкие волны, змеевидные движения – способствующие развитию пластичности. Упражнений, способствующих развитию мускулатуры очень мало.

В одной из тетрадей подробно описан комплекс основных пластических жестов и их комбинаций, образующих базис хореографического языка танцевальных композиций.⁵⁴

На примере постановки «Борьба с роком» на музыку Второй прелюдии С.Рахманинова мы имеем возможность проиллюстрировать принцип пластического воплощения образно-эмоциональной программы номера. Эта программа запечатлена в одной из рецензий: «На сцене появилось само страдание и трагедия. Первые тяжелые и таинственные аккорды Рахманинова поднимают плечи девушки, поднимают и опускают её голову. Лицо бледное, глаза полны слез, черты лица – глубокие борозды мучений. Ах, печаль этой девушки трагична, страдание безнадежно, одиночество – безысходно. И вот, со второй части прелюдии... она пробуждается и с мольбой простирает руки к небу. Вот она воспряла, жизнь вскипает в ней, но, увы, старые раны вновь наносят ей удар, вновь аккорды, как тяжелый молот ударили по её плечам и вновь отяжелевшая, сникшая от горестей мира, она сжалась перед скорбью и более ни единого движения. С последними звуками музыки угасла девушка в таинственный час своего возрождения, своей весны»⁵⁵. Теперь приведем

⁵⁴ Одно из основных движений – «Молитвенный жест» («правая рука вытягивается... , медленно поднимается, ведя непрерывную линию, кисть опущена к низу, на счет шесть плечи отклоняются немного назад и влекут за собой руку; кисть, благодаря сопротивлению воздуха снизу откидывается назад и рука также медленно опускается»), и его разновидности – «Большой молитвенный жест», «Малый молитвенный жест», «Молитвенный жест с колебаниями», «Длинный жест», выполняемые в различных направлениях. Движения для корпуса – «свертывание», начиная с головы к поясу и «развертывание» в обратном порядке, что создает ощущение волнообразного движения туловища и, наконец, комбинации «жестов» с коленопреклонениями, «свертыванием», «развертыванием», выпадами и различными типами шагов (круглый шаг, острый шаг и т.д.). Очень важны для понимания специфики этого пластического языка примечания о положении головы и плеч: «При движении вперед голова отклоняется назад и наоборот, при движении корпуса назад, голова наклоняется вперед. При движении в сторону голова отклоняется в противоположную сторону. При движении вперед плечи откидываются немного назад и наоборот». См. АКЛ. Тетрадь с записью комбинаций движений.

⁵⁵ См.: Մայիսյան Ա., Սրբուհի Լիսիցիան. Պարի և պլաստիկայի երկրորդ երեկո.

пример последовательности движений в номере «Борьба с роком», приведенный в соответствии с музыкой. Теперь приведем фрагмент последовательности движений в номере «Борьба с роком». Такт 1:1 – шаг, голова вниз, кулаки сжать; 2 – кулаки разжать, голова назад – шаг; Такт 2:3 – падение, на бок, голова к нижнему колену, руки почти вытянуты вперед. Четыре такта – вращения при следующих движениях: Такт 3: 4 – пауза, 5 – подняться наверх (голова вниз), 6 – спасть, голова назад, 7 – подняться, 8 – спасть, и т.д.⁵⁶

В приведенном примере примечательно, во-первых, отсутствие плавности в чередовании движений – резкий переход из одного положения в другое, с последующей фиксацией позы; во-вторых – частота чередования движений, обусловленная стремлением отразить в пластике каждую ритмическую долю. Обе отмеченные особенности типичны для пластического прочтения музыки «по системе Дельсарта». Однако название такой системы именем Дельсарта очень условно. Теория сценического движения Ф.Дельсарта, разработанная им в середине прошлого столетия, систематизирует все телодвижения человека и располагает их по шкале, которая устанавливает соответствие каждого возможного взаимного соотношения разных частей тела с определенным выразительным значением этого соотношения. Специфика интерпретации теории Дельсарта в рассматриваемой нами системе пластического танца заключается в том, что все положения и позы в композиции не переходят плавно одна в другую, а резко сменяются в соответствии с запрограммированной эмоциональной гаммой. Следует отметить, что Дельсарт разработал свою теорию телодвижений исходя из их собственной природы, вне связи с музыкой. Подмеченная рецензентом тенденция пластически интерпретировать ритмический рисунок в деталях вытекает из метода «телесного переживания ритма», разработанного Э.Жак-Далькрозом. Таким образом, пластический танец «по системе Дельсарта» базировался на пересечении теории Дельсарта системы ритмического восприятия Жак-Далькроза.

Теперь попытаемся классифицировать репертуар. Музыкальный материал – это всегда образцы классической музыки различных эпох, стран и стилей (Бах, Гендель, Бетховен, Шуман, Григ, Скрябин, Римский-Корсаков, Рахманинов, Спендиаров, Тигранян, Бархударян и т.д.), и все принадлежащие к жанрам камерно-инструментальной и симфонической музыки, для танца изначально не предназначенной. Исключение составляют спектакли «Египетские ночи» А.Аренского и «Вальпургиева ночь» Ш.Гуно – балетные партитуры.

В аспекте сценической жанровой классификации большая часть постановок – концертные номера, и всего три одноактных спектакля – уже упомянутые «Вальпургиева ночь», «Египетские ночи», а также «Праздник фонарей в Китае» на музыку Крейслера. Все остальные многочисленные постановки –

⁵⁶ См.: Тетрадь с записью последовательности движений постановки концертного номера «Борьба с роком» на музыку Второй прелюдии С. Рахманинова в постановке С. Лисициан. Хранится в АКЛ.

это как уже отметили, концертные номера – массовые, в которых участвовали от 30 до 100 человек («Мефисто вальс» Ф. Листа, «Патетическая соната» Л. Бетховена, «Рондо» В. Моцарта, «Перпетум мобиле» К. Вебера, «Утро» из сюиты «Пер Гюнт» Э. Григ), ансамблевые, рассчитанные на 3-5 исполнителей (Пятая прелюдия С. Рахманинова, Соната ре-минор И. Гайдна, «Трепак» М. Мусоргского, «Симфонические этюды» Р. Шумана, отдельные номера из «Карнавала» Р. Шумана т.д.) и, наконец, в наибольшем количестве – сольные (более 50-ти номеров), в т.ч. этюды и экспромты А. Скрябина, «Музыкальный момент» Ф. Шуберта, вальсы, этюды, прелюдии Ф. Шопена, «Жеманница» Крейсlera-Куперена, «Вальс» И. Брамса, «Кекуок» К. Дебюси.

Все концертные номера имели программу, которую можно определить как «образно-эмоциональную» или «картинно-изобразительную». Так, к примеру, номер, исполнявшийся на музыку «Юморески» Дворжака, имел подзаголовок «Девушка с бабочкой», «Скерцандо» Шумана – «Потухающий огонь», «Ноктюрн № 2» Шопена – «Просыпающаяся девушка», «Этюд» Геллера – «Всадница», «Серенада» Дриго – «Влюбленный Пьеро», «Патетическая соната» Бетховена – «Плач о народном бедствии, доброе предзнаменование, хоровод».

До 1920 года в репертуаре Института преобладали номера, созданные на музыку русских и западноевропейских композиторов. С 20-х годов в концертах все большее место начинает занимать восточная тематика. В контекст ритмопластического танца вплетаются элементы танцевальных культур различных регионов Востока. Можно выделить три типа восточных элементов. Первый тип относится к танцевальной лексике тех регионов Востока, которые настолько же экзотичны по отношению к армянской культуре, настолько к русской или французской. Такая экзотичность свойственна постановкам «Египетские ночи», «Праздник фонарей в Китае», «Индийский барельеф». В данном случае можно говорить лишь о стилизации, родственной ориентальной ветви классического балета.⁵⁷

Более пристального внимания заслуживают номера, тематика которых предполагает использование элементов танцев Ближнего и Среднего Востока. По поводу выпускного вечера Института Ритма и Пластики газета «Заря Востока» пишет: «Следует в первую главу выдвинуть обе восточные пляски: «Эйдары» (исп. Ш. Варосян) и «Хайтарму» (исп. Н. Лисицян), уловившие ха-

⁵⁷ Приводим фрагмент из постановки «Египетского танца», из «Египетских ночей» Аренского. «Начало египетского танца (счет на 4). 1. На первый такт руки свободно висят по бокам. 2. Пальцы натягиваются вбок ладонями вниз. 3. Вносится вперед с прижатыми локтями. 4. Ладони вместе, пальцы вперед. 5. Пальцы вверх, ладони вместе. 6. В этом положении руки поднимаются на голову. 7. Пауза. 8. Правая рука поднимается под прямым углом, голова в сторону поднятой руки. 9. Левая рука делает все как правая. 10. Руки расходятся вбок в согнутом положении, ладонями вверх. 11. Ладони поворачиваются вниз. 12. Левая рука вытягивается, правая согнута». См. АКЛ. Тетрадь с записью последовательности движений из постановки «Египетского танца».

ракет, давшие мягкий изящный рисунок и живописные красочные картины. В эту область – «ориентализм» в пластике – институт вносит собственный вклад и не даром эта часть его работы была особенно оценена ...художественными кругами центра во время московских спектаклей института».⁵⁸ Ниже приводим список постановок С.Лисициан, выдержанных в восточном стиле: Н.Римский-Корсаков – Фрагмент симфонической картины «Шехерезада» – «Перед Тираном»; А. Рубинштейн – «Пляска кашмирских невест» из оперы «Фераморс»; Ц. Кюи – «Ориенталь»; Н. Тигранян – «Эйдари и Шахназ» – Персидские танцы; Персидская мутруба в обработке А. Оганезашвили: «Долой чадру»; «Арабский танец» в обработке А. Оганезашвили; Ал. Спендиаров – «Хайтарма» (танец крымских татар); Уз. Гаджибеков – «Турецкий танец»; С. Бархударян – «Хоровод» из оперы «Ануш», «Восточная пляска №2», «Восточная пляска №4», «Наз пар», «Акварель»; Д.Аракчеев – «Давлури», Лезгинка. Среди перечисленных номеров три созданы на музыку, принадлежащую прекрасным образцам русского ориентализма. Большая же часть постановок была осуществлена на музыку армянских композиторов, но выбор достаточно специфический – это обработка образцов танцевальной музыки Ближнего и Среднего Востока. В том же ряду находится и «Турецкий танец» Уз. Гаджибекова. Далее следуют два грузинских танца – «Давлури» и Лезгинка. Следовательно, в подавляющем большинстве названные танцы должны были опираться на элементы танцев Ближнего и Среднего Востока. Однако реальная возможность воплощения такого замысла вызывает большие сомнения. Несмотря на то, что армянская музыкальная культура имеет точки соприкосновения с музыкой Ирана, Турции и арабских стран, танцевальная лексика названных стран была практически недоступна жителям кавказского региона, поскольку культивировалась в гаремах, куда проникнуть было невозможно. Таким образом, язык восточных пластических композиций, созданных на базе ритмопластического танца, формировался из двух слагаемых. Первое – это элементы, выработанные на балетной сцене в контексте спектаклей о Востоке⁵⁹.

⁵⁸ См.: С-ий «Вечер Института С. и Л. Азарпетян», газета «Заря Востока», Тифлис, 27 мая 1925.

⁵⁹ Приведем в подтверждение сказанному описание композиции «Восточные жесты»: 1. Выпад с правой ноги, руки наверху скрещиваются (в кистях). 2. Весь корпус вместе с руками и головой делает поворот кругом, таким образом, что вытянутые руки делают большой круг, сперва направо, вниз, налево, вверх. Голова с руками. Делается этот круг главным образом в талии, всем корпусом. Руки внизу почти касаются пола. 3. Опять выпад и руки твёрдо вытянутые, сгибаясь в локте, приводятся к груди, голова опускается на грудь (маленькое свертывание корпуса). 4. Локти раздвигаются назад совершенно выпрямляясь, весь корпус выгибается как можно дальше и голова тоже совсем назад (развертывание). 5. Все тело выпрямляется, руки раскрытые идут вперед. 6. Тело сгибается немного вперед, руки сгибаются в локтях и с открытыми согнутыми кистями доходят (соединяются) до груди над опущенной головой. 7. Руки вытягиваются обратно, начиная с кистей, отводятся кистями в стороны и вытягиваются вместе с головой и телом».См. АКЛ. Тетрадь с

Вместе с тем, наряду с ориентальными элементами, создавались постановки, включающие элементы подлинного восточного генезиса. Вот что отмечает в двух фрагментах своих воспоминаний Назели Лисицян⁶⁰. Восточные танцы Србуи начала ставить немного позже, после открытия своей студии. Сначала ставились танцы на музыку европейских композиторов. Предшественником её восточных постановок был танец «Ориенталь» Ц. Кюи. Он был поставлен в несколько стилизованном восточном духе. Кисти (точнее пальцы) рук в нём были закреплены (на подобии египетских), тем самым основа восточного кавказского женского танца как бы игнорировалась или, мягче говоря, не подчёркивалась, но движения танца передавали его общевосточный колорит. Я тоже исполняла его. Сама музыка, по-моему, настраивала на известную стилизацию. Позднее Србуи обратила внимание на движения кистей, пальцев рук, поэтому в более поздних постановках руки и пальцы были под ее особым контролем и принимали активное участие в танце⁶¹... Приехав в Ереван с родителями осенью 1924 г., я начала преподавать ритмику в ряде организаций (Центральный детсад, Гостеатр Армении, Консерватория), а также в организованной при Наркомпросе Армении студии. Там преподавал и Аристакесян, мы вели параллельные классы. Как-то Србуи телеграммой вызвала меня из Еревана в Тифлис. Нужно было среди других номеров концерта Института показать «Мутрубу». Этот танец ещё никто другой не исполнял, потом (после 1930 г.) его исполняла Асмик Сирунян в Ереване. О «Мутрубе» надо сказать несколько слов. Тему этого танца подсказал Србуи Саша Оганезашвили, известный кяманчист. Он написал, а точнее, записал эту музыку одного танца в Персии, где был музыкантом во дворце шаха. Во время постановки этого танца Саша Оганезашвили не только играл, но и подробно рассказывал мне, как надо его исполнять. С сини (символ замкнутости восточной женщины) на коленях, вся согнутая, припав лицом к коленям, сидит женщина, покрытая чадрой. Под начальные печальные аккорды она понемногу поднимает голову, осматривается, все выше и выше поднимает торс, выпрямляется, а потом сначала встает во весь рост на сини, а затем выходит из него, постепенно во всё более быстром темпе начинает танцевать вокруг сини, доходит до очень быстрого темпа и заканчивает тем, что ногами ударяет сини и сбрасывает чадру (кажется, чадру сбрасывает раньше?). Танец назывался «Долой чадру». Он исполнялся с жестяными круглыми кастаньетами, которые Србуи заказала по рисунку Саши Оганезова. Потом с этими же кастаньетами мы с Люсей Каспарян исполняли арабский танец «Гази», который всегда включался в нашу программу в германских гастролях. Интересная деталь танца «Мутруби» (так в Персии называются уличные танцовщицы). Они не только танцуют ногами, в танце руками обязательно должны участвовать и мускулы живота. Более того, как нам показывал Саша Огане-

записью комбинаций движений.

⁶⁰ См.: АКЛ, **Лисицян Н.** Мои воспоминания о родителях, Србуи и Левоне, стр. 187.

⁶¹ Там же, стр. 188.

зашвили, надо было, чтоб шевелились и волосы. Мне заказали парик, и Саша научил кончиками губ дуть то налево, то направо, то вверх, и этим дуновением шевелить волосы. Я научилась дуть так, что волосы шевелились веерообразно, начиная от одного бока до другого»⁶². «О постановке Хайтармы, – пишет Назели Лисициан, – Спендиаров по ходу рассказывал, как его танцевали татары в Крыму. Приходила на уроки и его дочь Елена, которая позже стала моей ученицей в Ереване. Она показывала, что исполнять танец надо, ставя ступни с пятки на носок и смотреть, поворачивая голову направо и налево, на вытянутые вбок руки (точнее, ладони), которые надо поворачивать в запястьях вверх и вниз. Я купила где-то на окраине Еревана у одной татарки очень широкую юбку типа атласа, вторая была присборена на шнурке у талии. Точнее, юбки надевались ниже талии, почти под животом, так как надо было во время танца так шевелить бедрами, чтобы юбки все время колыхались»⁶³.

Заключение

Подведем итоги о месте и значении деятельности Института Ритма и Пластики в контексте армянской культуры:

Институт был первым хореографическим учебным заведением в армянской действительности, имеющим профессиональный статус, целенаправленно подобранный цикл предметов и четко сформулированную систему и метод преподавания.

Это первое учебное заведение, подготовившее кадры исполнителей, постановщиков, преподавателей, которые на протяжении определенного времени (конец 10-х и 20-ые годы) фактически босполюняли отсутствие профессиональных специалистов в области классического танца.

То же касается и исполнительского репертуара, как в пределах концертной деятельности самого Института, так и в драматических и музыкальных спектаклях, представляемых на армянской сцене. Иначе говоря, профессиональное хореографическое искусство на армянской сцене конца 10-ых и с 20-ые годы XX века было представлено ритмопластическим танцем. Формирование же балетного театра пришлось на более поздний период – на 30-ые годы XX века.

Вместе с тем деятельность Института Ритма и Пластики явилась предтечей **формирования хореографического училища в Ереване**.

В процессе деятельности института постепенно формировался своеобразный хореографический язык, охватывающий, с одной стороны, элементы различных ритмопластических систем, с другой – элементы подлинных восточных танцев, что привело к созданию своего рода ритмопластического ориентализма.

Приверженность Србуи Лисициан к музыке камерно-инструментального

⁶² Там же, стр. 169–170.

⁶³ Там же, стр. 186.

и симфонического жанра безусловно определилась в русле тенденций, господствовавших в русской и западноевропейской культуре начала XX века.

Но, возникшие как следствие этой приверженности постановки на камерно-инструментальную и симфоническую музыку армянских композиторов не имели в армянской культуре прецедентов в 20-ые годы. Более того. Второе обращение армянских хореографов к армянской классической музыке «небалетного» жанра можно в дальнейшем зафиксировать только в 60-ые годы XX столетия.

Дальнейшее развитие опыта синтеза хореографических элементов ритмопластического и армянского танцев могло привести к формированию своеобразного стиля, который занял бы свое самобытное место среди различных школ и направлений ритмопластического танца, существующих на сегодняшний день.

ՍՐԲՈՒԿԻ ԼԻՍԻՑՅԱՆԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ XX ԴԱՐԻ 10-20-ԱԿԱՆ ԹԹ.

ՆԱԶԵՆԻԿ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Մեր օրերում ըստ արժանվույն գնահատված չէ Սրբուհի Լիսիցյանի գործունեության առաջին՝ սակավ հայտնի, շրջանը: 1910-ական թվականներին, նա երբ ուսանում էր Մոսկվայի Գերյեյի անվան բարձրագույն կանանց կուրսերում, Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անունից նրան դիմեց Յուրի Վեսելովսկին՝ Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի հիմքով օպերային լիբրետտո գրելու խնդրանքով: Լիսիցյանը նախապատրաստեց լիբրետտոն, բայց շուտով Սպենդիարյանը հրաժարվեց այդ սյուժեից:

1917-ին Լիսիցյանը հիմնադրել է Թիֆլիսի «Ամունքի ուղի» և պլաստիկայի ստուդիա», որը 1923-ին վերանվանվեց «Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտ»։ այստեղ զարգացվում, դասավանդվում և բեմական մարմնավորում էր ստանում ուղիղություններից մեկը: Ինստիտուտը հայ իրականության մեջ առաջին խորեոգրաֆիկ ուսումնական հաստատությունն էր, որն ուներ մասնագիտական կարգավիճակ, առարկաների նպատակային ընտրված համակարգ և ուսուցման հստակ ձևակերպված մեթոդաբանություն: Սա առաջին ուսումնական հաստատությունն է, որը նախապատրաստել է կատարողներ, ռեժիսորներ և ուսուցիչներ, որոնք որոշ ժամանակով (10-20-ականներին), փաստորեն, լրացրել են դասական պարերի ոլորտում պրոֆեսիոնալ մասնագետների պակասը: Ինստիտուտի գործունեության ընթացքում աստիճանաբար ձևավորվեց յուրօրինակ խորեոգրաֆիկ լեզու, որը մի կողմից՝ ընդգրկում էր տարբեր ուղիղությունների համակարգերի, իսկ մյուս կողմից՝ արևելյան պարերի տարրեր, ինչը հանգեցրեց յուրօրինակ ուղիղությունների օրինաչափի ստեղծմանը: Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտի գործունեությունը դարձավ Երևանում խորեոգրաֆիկ դպրոցի ձևավորման նախադրյալը:

Քանալի քանթեր – Լիսիցյան, ստուդիա, ուղիղ, պլաստիկա, խորեոգրաֆիա, օրինաչափ:

SRBUHI LISITSIAN'S ACTIVITIES IN THE 1910s–1920s

NAZENIK SARGSYAN

To date, the first period of Srбуhi Lisitsian's activity has not been sufficiently studied and assessed at its true worth. In the 1910s, when she was a student at the Moscow Guerrier Higher Women's Courses, Yuri Veselovsky, on behalf of Alexander Spendiarov, turned to her with a request to write a libretto for the opera "Ancient Gods", based on Levon Shant's drama of the same name. Lisitsian prepared the libretto, but before long, Spendiarov gave up this plot.

In 1917, Lisitsian founded the "Studio of Recitation, Rhythm and Plastique" in Tiflis, which in 1923 was renamed the "Institute of Rhythm and Plastique". Here, a new direction in the rhythm-and-plastique dance was developed, taught and staged. The Institute was the first choreographic educational institution in the Armenian reality with a professional status, purposefully selected set of subjects and a clearly formulated system and method of teaching. It was the first educational institution to train performers, stage directors, teachers, who, within the period between the late 1910s – 1920s, eliminated the lack of professional specialists in the field of classical dance. While working for the Institute, they developed a distinctive choreographic language, which embraced the elements of various rhythm-and-plastique systems, on the one hand, and those of local oriental dances, on the other. This led to the emergence of a kind of rhythm-and-plastique orientalism. The "Institute of Rhythm and Plastique" was the forerunner of the Choreography School in Yerevan.

Key words – Lisitsian, studio, rhythm, plastique, choreography, orientalism.