

**ՄՐԲՈՒՀԻ ԼԻՍԻՑԵԱՆԻ ԿԵԱՆՔՆ ՈՒ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹԻՒՆԸ
(1910-20ԱԿԱՆՆԵՐ)**

ՆԱԶԵՆԻԿ ՍԱՐԳՍԵԱՆ
m_ag@inbox.ru

Մեր օրերում Սրբուհի Ստեփանի Լիսիցեանի (1893-1979) անունը հանրաճանաչ է առաջին հերթին ազգագրութեան հարցերով զբաղուող գիտնականների ասպարէզում: Լիսիցեանի հետազոտութիւնները հայ պարային ֆոլկլորի բնագաւառում զարմացնում են դիտարկման եւ վերլուծման տեսանկիւնների բազմազանութեամբ: Դա դրսեւորւում է հայ ազգային պարերի նմուշների հաւաքագրուած հսկայական քանակութեամբ (մօտ 2000), այդ պարերի շարժումների համակարգումով եւ դասակարգումով, շարժումների խորհրդանշական իմաստների մեկնաբանութեամբ, այնուհետեւ պարերի ժանրային դասակարգումով եւ վերջինիս հետ կապուած հետազոտութեամբ՝ պարը որպէս տարբեր ծէսերի կառուցուածքային եւ գործառոյթային բաղադրամաս¹: Լիսիցեանի շարժումների գրառման մեթոդը ընդունուել է եւ կիրառուել մի շարք երկրներում²: Սակայն Սրբուհի Լիսիցեանի գործունէութիւնը եղել է չափազանց բազմակողմանի: Մինչեւ օրս շատ չի լուսարանուել եւ ըստ արժանւոյն գնահատուել Լիսիցեանի ներդրումը մասնագիտական պարարուեստի, մասնաւորապէս՝ հայ բեմական (թատերական եւ էստրադային) պարի, հայ օպերայի եւ բալէտի, Հայաստանում խորհրդրաֆիկ մասնագիտական դպրոցի ստեղծման, Խորհրդային Միութիւնում գեղարուեստական մարմնամարզութիւն մարզաձեւի, ինչպէս նաեւ գեղարուեստական թարգմանութեան, հրապարակախօսութեան եւ ազգագրութեան ասպարէզում մասնագէտների նախապատրաստման բնագաւառում³:

Սոյն յօդուածը կազմուած է մեր կողմից նախապատրաստուող Լիսիցեանի կեանքին եւ գործունէութեանը նուիրուած մենագրութեան մի շարք հատուածներից: Այստեղ կը լուսարանուեն Լիսիցեանի գործունէութեան առաջին շրջանը՝ 1910-20ականները, Մոսկուայում ուսումնառութեան տարիները, նրա մասնակցութիւնը Լեւոն Շանթի «Հին Աստուածներ» դրամայի հիմքով օպերային բեմագիրի ստեղծման, ինչպէս նաեւ Լիսիցեանի կազմակերպչական եւ ստեղծագործական տաղանդի շնորհիւ Անդրկովկասում ռիթմօպլաստիկ պարի արմատաւորման

պատմութեան եւ ռիթմօպլաստիկ ուղղութեան իւրայատուկ մեկնարանութեան առանձնայատկութիւնները :

ՄՈՍԿՈՎԵԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐԸ

Հայ գիտութեան եւ մշակոյթի ականաւոր գործիչ, Հայաստանի ազգագրական դպրոցի հիմնադիրներից մէկի՝ Ստեփան Լիսիցեանի 18ամեայ դուստրը՝ Սրբուհին⁵, 1911ին Թիֆլիսից մեկնեց Մոսկուա, որտեղ ընդունուեց Գերիէի Անուան Մոսկովեան Իգական Բարձրագոյն Կուրսերի Պատմաբանասիրական Բաժինը: Շուտով նա սկսեց յաճախել Օլգա Օզարովսկայայի «Կենդանի Խօսք»ի Ստուդիան: Պահպանուած համերգային ծրագրերը⁶ վկայում են, որ 1914ի ընթացքում Լիսիցեանը բազմիցս հանդէս է եկել ուսու եւ հայ բանաստեղծների (Գալրիլա Դերժաւին, Եւգենի Կոստրով, Կոնստանտին Բալմոնտ, Վիաչեսլաւ Իււանով, Ալեքսանդր Բլոկ, Ֆէոդոր Սոլոգուբ, Ալեքսանդր Մատուրեան, Մարիետա Շահինեան) երկերի արտասանութեամբ: Համերգներից մէկի առիթով տպագրուած գրախօսականում նշուած է. «Անկեղծ ախիւնով տիկին Լիսիցեանը արտասանեց Ծառուբեանի «Առուակը» եւ Շահինեանի «Չեչէնուիին» կովկասեան քանաստեղծական ոճը»⁷: Լիսիցեանը մասնակցել է նաեւ Մոսկուայի լուսաւորչական կինեմատոգրաֆի աշխատանքներին, կարդացել է նաեւ համր շարժանկարների ուղեկցող տեքստերը⁸: Հանդէս է եկել մի շարք դրամատիկ ներկայացումներում: Օզարովսկայայի Ստուդիայի համերգներից մէկում ցուցադրուել է կայսրուհի Եկատերինա Բ.ի հեղինակած «Աներեւութացող Հարսնացուն», որտեղ Լիսիցեանը կատարել է Քրիստինէի դերը: 1914 Յունուարի 27ին «Մոսկուայի Հայ Ուսանողներին Համաօգնութեան Կանանց Ընկերութեան Երեկոյ»ում ներկայացուել է Կարէն Միքայէլեանի «Կարմիր Մեխակ» դրամատիկ էտիւդը, որտեղ Լիսիցեանը հանդէս է եկել Գայիանէի դերում⁹:

Նոյն ժամանակաշրջանում Լիսիցեանը յաճախել է Իննա Չեռնեցկայայի Պլաստիկ Պարի Ստուդիան: Բազմիցս հանդէս է եկել նշուած ստուդիայի համերգներում, մասնաւորապէս Կամիլ Սէն-Սանսի «Մահուան Պարը» համարում, ինչի մասին վկայում են մի շարք լուսանկարներ, որտեղ դրոշմուել են այդ պլաստիկ յորինուածքի հատուածները:

Եւ այստեղ, Մոսկուայում, տեղի են ունենում իրադարձութիւններ, որոնք անմիջականօրէն կապում են Լիսիցեանի անունը բարձր մասնագիտական մակարդակի հայ օպերայի ստեղծման առնչուող իրողութիւնների:

Սկսենք Եուրի Վեսելովսկու¹⁰ եւ Ալեքսանդր Սպենդիարեանի նամակագրութիւնից մի քանի քաղուածքների մէջբերումից¹¹:

1913 Դեկտեմբերի 9ին Վեսելովսկին Մոսկուայից Սուդակ (Ղրիմ) գրել է Սպենդիարեանին. «Ես շեմ մտաացել իմ խոստումը, որ տուել եմ Եալթայում մեր հանդիպման ժամանակ՝ ուղարկել Շանթի «Հին Աստուածներ» պիեսի բեմագիրը, որը հնարատր կը լինէր մշակել օպերային լիբրետոյի տեսքով: Շանթի տաղանդի մի երկրպագու՝ Տիկ. Սրբուհի Լիսիցեանը, թիֆլիսեան յայտնի գործչի դուստրը, սիրալիր կազմեց մեզ համար այդ բեմագիրը, որն ընդգրկում է աւելի քան 100 էջ: Տեսարաններից շատերը նա թարգմանեց ամբողջութեամբ, ինչը, իհարկէ, յարմար է Ձեզ համար: Ուրախ կը լինեմ, եթէ Դուք օգտուէք Տիկ. Լիսիցեանի աշխատանքից եւ, ընդհանրապէս, եթէ մեր նախագիծը իրականանայ: Պիէսը, անկասկած, արժանի է դրան, եւ որքան հաճելի կը լինէր աշխատել հայ օպերայի ստեղծման վրայ»¹²:

1913 Դեկտեմբերի 14ին Սպենդիարեանը պատասխան նամակ է ուղարկում Վեսելովսկուն. «Թոյլ տուէք յայտնել Ձեզ խորը շնորհակալութիւն Շանթի պիեսի սցենարի կապակցութեամբ: Մեծ հետաքրքրութեամբ կը կարդամ այդ բեմագիրը, որը խնդրում եմ իմ նամակը ստանալուց յետոյ անմիջապէս ուղարկել ինձ: Անպայման կ'այցելեմ Մոսկուա՝ Ձեզ հետ հանդիպելու եւ քննարկելու Տիկ. Լիսիցեանի բեմագիրը օպերային լիբրետոյի վերամշակելու նպատակով: Որից յետոյ կը սկսեմ գործը...»¹³:

Սակայն նախատեսուած հանդիպումը չկայացաւ, եւ Վեսելովսկին ուղարկեց Սպենդիարեանին «Հին Աստուածներ» դրամայի համառօտագիրը, իսկ յետագայում նաեւ՝ Լիսիցեանի օպերային բեմագիրը:

1914 Յունուարի 6ին Սպենդիարեանը գրում է Վեսելովսկուն. «Հին Աստուածներ» դրամայի համառօտագիրը ես կարդացի մեծ հաճոյքով: Գտնում եմ այն խորը, հետաքրքիր, իսկ, ամենակարեւորը՝ տեսնում եմ նրա մէջ շնորհակալ նիւթ երաժշտութեան համար: Բացասական կողմը այդ պիէսում ազգային իւրայատուկ երանգատրման բացակայութիւնն է»¹⁴:

Յայտնի է, որ Սպենդիարեանը երկար էր որոնում յարմար սիւժէ իր օպերայի համար, եւ 1916ին ընտրեց Թումանեանի «Թմկաբերդի Առումը», որի հիմքով էլ ստեղծուեց «Ալմաստ» օպերան: Այսպիսով, Լիսիցեանի բեմագիրը մերժուեց:

Այստեղ տեղին է մէջբերել Սրբուհի Լիսիցեանի յիշողութիւնները այդ բեմագրի ստեղծման մասին¹⁵.

«1914ին, երբ մոսկովեան Գերիէի անուան Բարձրագոյն Դասընթացների ունկնդիր էի, իմ պրոֆեսոր Ալեքսէյ Նիկոլայի Վեսելովսկու¹⁶ որդին՝ Եւրի Ալեքսէյի Վեսելովսկին՝ հայ գրականութեան երկերի ռուսերէն լեզուի յայտնի թարգմանիչ, Ա. Ա. Սպենդիարեանի յանձնարարութեամբ դիմեց ինձ խնդրանքով՝ գրել լիբրետո «Հին Աստուածներ» օպերայի համար:

Ես համոզուած էի, որ օպերան այդ դրամայի սիւժեով, որով տարւում էր ոչ միայն ողջ հայ ուսանողութիւնը, այլեւ հայ առաջատար մտատրականութիւնը, կը լինի չափազանց գունեղ, յուզիչ, հրապուրիչ, առաւել եւս, որ այն գրելու էր նուագախմբային երանգների եւ արեւելեան մեղեդայնութեան այնպիսի վարպետ, ինչպիսին էր Ա. Ա. Սպենդիարովը:

Յուզուելով, վարակուելով գործող անձերի ապրումների ամէն դրամատիկ բախումով, արբենալով նրանց երկխօսութիւնների եւ մենախօսութիւնների լեզուով՝ ես բաւականաչափ արագ գրեցի լիբրետո «Հին Աստուածներ» օպերայի համար: Եւրի Վեսելովսկին գոհ էր, գոհ էր, իր խօսքերով, նաեւ Ալեքսանդր Աֆանասեւիչը՝ լիբրետոն ստանալով Գրիմում, որտեղ բնակւում էր այդ պահին:

Եւրի Վեսելովսկին համոզեց ինձ թարգմանել Լեւոն Շանթի այս դրաման անբողջութեամբ¹⁷: Ես հետեւեցի նրա խորհրդին, առաւել եւս, որ Շանթը իմ կողմից սիրուած էր ոչ միայն որպէս գրող, այլեւ որպէս քիւրեղեայ մաքուր հոգով խորը մտատրական եւ բարձրաստիճան կուլտուրական մարդ: Նա եղել է հօրս՝ պրոֆ. Ստ. Դան. Լիսիցեանի աշակերտը եւ սանը, եւ տարիներով ապրել է մեր տանը¹⁸:

Լեւոն Շանթի «Հին Աստուածներ»ի իմ թարգմանութիւնը տպագրուել է 1915ին *Ռուսակայա Միսլ* (*Ռուսական միտք - Ն.Ս.*) հանդէտում, որի խմբագիրն էր Ստրուվէն, իսկ մէկ տարի անց նաեւ՝ Գորկու խմբագրած *Հայ Գրականութեան Ժողովածոյում*:

Տեղին է մէջբերել Վեսելովսկու գնահատականը Լիսիցեանի «Հին Աստուածներ»ի թարգմանութեան վերաբերեալ¹⁹: Իր «Թրքահայերի Գրական Ստեղծագործութիւնը» յօդուածում, գրելով Շանթի «Հին Աստուածներ»ի ուսերէն թարգմանութիւնների մասին, նա նշում է. «Այս դրամայի լուսագոյն թարգմանութիւնը Տիկ. Սրբոսի Լիսիցեանինն է, զետեղուած Ռուսակայա Միսլի 1915 թուականի սեպտեմբերեան հատորում»²⁰:

Լիսիցեանի «Հին Աստուածներ»ի ուսերէն թարգմանութիւնը 1915ից մինչեւ մեր օրերը այլեւս լոյս չի տեսել, իսկ նոյն հեղինակի

«Կայսրը» եւ «Կինը»՝ Լիսիցեանի թարգմանութեամբ ընդհանրապէս չեն հրատարակուել: Յուսանք, որ կը հրատարակուեն ապագայում:

Նորից անդրադառնանք Սրբուհի Լիսիցեանի յուշերին:

«Դրաման («Հին Աստուածներ»ը - Ն.Ս.) ...ընդունուած էր բեմադրուելու Մոսկուայի Գեղարուեստական Թատրոնում: Յեղափոխական իրադարձութիւնների պատճառով եւ Սեւան մեկնելու ու տեղում բեմանկարներ պատրաստելու անհնարինութեան հետ կապուած՝ բեմադրութիւնը չիրականացուեց, ինչի մասին ինձ տեղեկացրեց Կ. Ս. Ստանիսլաւսկին»: Ըստ Լիսիցեանի վկայութեան՝ «Հին Աստուածներ»ի լիրեւօն երկար ժամանակ պահպանուեւ էր Սուդակում, իսկ յետոյ, կոմպոզիտորի դստեր՝ Տատիանա Սպենդիարովայի խօսքերով, անհետացաւ Բ. Համաշխարհային Պատերազմի օրերին Սուդակի վրայ Փաշխտական ներխուժման ժամանակ:

Սակայն սրանով չաւարտուեց «Հին Աստուածներ»ի լիրեւօնի պատմութիւնը:

Ըստ Լիսիցեանի վկայութեան, մօտ 1920-1921ին, իսկ մեր պարզաբանութեամբ՝ 1917-1918ին, կոմպոզիտոր Անուշաւան Տէր-Ղեւոնդեանը խնդրեց Լիսիցեանին վերականգնել լիրեւօն: Այնուհետեւ Լիսիցեանը եւ բեմադրիչ Ստեփան Քափանակեանը կազմեցին բեմագիր «Հին Աստուածներ» դրամայի հիմքով, եւ արդիւնքում 1921ին Տէր-Ղեւոնդեանն աւարտեց «Սեղա» օպերան: Սրբուհի Լիսիցեանը Տէր-Ղեւոնդեանի հետ աշխատեց գործող անձանց մեներգերի երաժշտագրական խմբագրութեան վրայ²¹: Այսպէս, ստեղծուեց մի երկ, որի մասին հայ երաժշտագէտ Վասիլի Կորգանովն ասաց. «Ա. Տեր-Ղեւոնդեանի «Սեղա» օպերան հանդիսանում է հայ առաջին օպերան՝ գրուած բարձր մասնագիտական մակարդակով»²²:

Ինչպէս իրաւացիօրէն նշում է հայ ականաւոր երաժշտագէտ Գէորգի Տիգրանովը, Կորգանովի կողմից «Սեղա»յի պատմական տեղը ճշգրիտ չի որոշուած: Իսկապէս, հայ կոմպոզիտորներից բարձր մասնագիտական օպերաներ ստեղծել է Տիգրան Չուխանեանը («Արշակ Բ.» եւ «Զեմիրէ» օպերաները): Սակայն արեւելահայ երաժշտութեան ոլորտում «Սեղա»ն իսկապէս Ի. դարի օպերայի բարձր շափանիչներին համապատասխանող երկ է եւ որպէս այդպիսին՝ առաջինը արեւելահայ երաժշտութեան պատմութեան մէջ: 1910ականներից մեծ համբաւ վայելող Արմէն Տիգրանեանի «Անոյշ» օպերան, մեղեդայնօրէն շատ գրաւիչ, այնուամենայնիւ գործիքաւորման իր որակով չէր կարող արժանանալ բարձր գնահատականի, իսկ Սպենդիարեանի աշխատանքը «Ալմաստ»ի

վրայ շարունակուում էր դեռևս 1920ականներին: Կարելի է միայն ասուսալ, որ այդ օպերան մինչ օրս չի ներկայացուել բեմում²³:

ԳՈՐԾՈՒՆԷՆՈՒԹԵԱՆ ԹԻՖԼԻՍԵԱՆ ՇՐՋԱՆԸ

Ինչպէս յայտնի է, Ի. դարի սկզբին (ինչպես եւ նախորդ՝ ԺԹ. դարում) հայ մշակույթը գերազանցապէս սփիւռքի մշակույթ էր, որի կենտրոնները գտնուում էին փոքրասիական եւ կովկասեան խոշոր քաղաքներում: Ի. դարի 10ականներին արեւելահայերի գեղարուեստական եւ գիտական հիմնական օջախները գործում էին մասամբ Բաքուում եւ հիմնականում՝ Թիֆլիսում: Այստեղ էին բազմաթիւ հայ դրամատիկ եւ օպերային խմբերը, այստեղ էր Հայարտունը՝ հայ մտաւորականութեան կենտրոնը: Այն դերասանները, ռեժիսորները, երաժիշտները, կոմպոզիտորները, նկարիչները, գրողները, որոնք 1920ականներին ապահովեցին Երեւանի գեղարուեստական կեանքի բարձր մակարդակը, 10ականներին ապրում էին Թիֆլիսում ու Բաքուում եւ անգամ չէին ենթադրում, որ շուտով կը փոխեն իրենց բնակավայրը:

Ի. դարի սկզբից անդրկովկասեան թատրոնում եւ համերգներում մեծ համբաւ էին վայելում եւրոպական սալոնային-պարահանդէսային պարերի բեմական տարրերակները եւ «կովկասեան» պարերը՝ անդրկովկասեան շրջանի կենցաղային պարերի բեմական մշակումները²⁴:

Թիֆլիսի Կայսերական Օպերային Թատրոնում իշխում էր ռուսական բալետի դասական խաղացանկը: Այստեղ հիւրախաղերով հանդէս էին գալիս ականաւոր բեմապարուհիներ Մաթիլդա Կշեսինսկայան, Թամարա Կարսաւինան, Եկատերինա Գելցերը, ականաւոր պարողներ եւ պարադիրներ Միխայիլ Ֆոկինը եւ Միխայիլ Մորդկինը: Հայ օպերէտային խմբերում, որոնք «մասնագիտանում» էին հանրամատչելի «ասիական օպերէտի»²⁵ ասպարէզում, պարողներ Ալբերտը (Ալբերտ Շահինովը) եւ Վահան էթարեանը մատուցում էին «արեւելեան բալետներ»՝ «թուրքական», «պարսկական», «արաբական», եւրոպական բալետային օրինատալիզմի խորհրդագրաֆիկ լեզուով:

1909ին Թիֆլիսի հանդիսատեսը հարեւանցիօրէն ծանօթանում է «ազատ պար»ի ներկայացուցչի հետ՝ ի դէմս Արմէն Օհանեանի: Վերջինիս ինքնատիպ պարարուեստը հիմնուած “a la Duncan” ազատ պարի եւ Մերձաւոր ու Միջին Արեւելքի պարերի համադրութեան վրայ, մեծ համբաւ վայելեց 1910-20ականներին՝ Պոլսում, Իզմիրում, Կահիրէում, Ալեքսանդրիայում, իսկ յետագայում՝ Լոնդոնում, Փարիզում, Բրիւսէլում, Նիւ Եորքում եւ այլուր²⁶:

Երեխաները յաճախում էին պարահանդէսային եւ կովկասեան պարի դպրոցները, իսկ 1916ից՝ իտալուհի Մարիա Պերինիի դասական պարի միակ ստուղիան:

«...Առողջ, ներդաշնակ, ռիթմիկ նեարդահաւասարակշռուած, սահուն եւ գեղեցիկ մարմինը երաժշտականօրէն նրբազգած եւ արտայայտիչ, իսկ դրա միջոցով նաեւ երաժշտականօրէն նրբազգած հոգին, լի գեղեցկութեան հանդէպ ձգտումով, առոյգ եւ կենսութիւն. մի՞թէ դա քիչ է Դելսարտի համակարգով պարապելու համար, ոչ միայն արուեստի, այլեւ դաստիարակչական նպատակներով»²⁷: Մոսկուայից Թիֆլիս նոր վերադարձած Լիսիցեանի այս կոչը սկզբնական շրջանում լայն արձագանգ չգտաւ Թիֆլիսեան միջավայրում: Վերջինս դժուարանում էր պատկերացնել իրենց դեռահաս դուստրերին “a la Duncan” ոտաբորիկ պարուհիների կերպարանքով: Ինչեւիցէ, երբ 1917ին Լիսիցեանը Թիֆլիսում կազմակերպեց Արտասանութեան, Ռիթմի եւ Պլաստիկայի Ստուղիան (Ստուղիա), դրա ողջ աշակերտական կազմը բաղկացած էր երեք հոգուց: Տարուայ վերջին նրանց թիւը հասաւ քսանհինգի, 1918ին՝ 50ի, 1919ին՝ 160ի: Կարճ ժամանակում Ստուղիայի գործունէութիւնը հանրաճանաչ է դառնում: Թիֆլիսի Սոֆիա Արզուտինսկայա-Դոյզորուկովայի եւ Պետրաշելսկայայի բարձրագոյն գիմնազիաները հրաւիրեցին Ստուղիայի աշակերտուհիներին դասաւանդելու իրենց մօտ ռիթմօպլաստիկ համակարգը՝ մարմնամարզութեան դասերի փոխարէն²⁸: Անշուշտ, Ստուղիայի արագ աճող հանրաճանաչութեանը նպաստում էին Ստուղիայի աշակերտուհիների ելոյթները արդէն 1918ի վերջից, որոնց ընթացքում տեսականօրէն եւ գործնականօրէն առաջ էր մղւում Դելսարտ-ժիրոնդէ-Վոլկոնսկու համակարգը: Պահպանուել են համերգային մասին նախորդող Լիսիցեանի զեկուցումների բնագրերը: Դրանցից երկուսի շարադրանքը ամբողջութեամբ գետեղել ենք սոյն յօդուածի յաւելուածում:

Զեկուցմանը հետեւում էր տարրեր պլաստիկ եւ ռիթմիկ վարժութիւնների ցուցադրումը, որոնք նոյնպէս ուղեկցւում էին Լիսիցեանի մեկնարանութիւններով: Այնուհետեւ երկրորդ եւ երրորդ բաժիններում ցուցադրւում էին պլաստիկ-պարային յօրինուածքները: Յուցադրումների այդպիսի ձեւը՝ զեկուցում, վարժութիւնների ցուցադրում, համերգային համարներ, պահպանւում էր նաեւ յետագայում:

Ստուղիայի առաջին ելոյթները եղել են անվճար կամ էլ բարեգործական: Եւ միայն երրորդ տարում համերգները սկսեցին փոխհատուցել Ստուղիայի ծախսերը: Պէտք է ըստ արժանւոյն գնահատել Վրաստանի

Հուստոսիանին²⁹, որը 1920ից օգնութիւն էր ցոյց տալիս Ստուդիային: Նրա աջակցութեամբ 1921ին Պետական Օպերային Թատրոնում կազմակերպուեց ճոխ երեկոյ՝ նուիրուած Ֆրանսուա Դելսարտի յիշատակին:

Համարեա թէ առաջին տարուանից Հիսիցեանի Ստուդիայի եւ գործունէութեան երկրորդ եւ կարեւոր ասպարէզն էր համագործակցութիւնը հայ թատերական խմբերի հետ: 1918ին եւ 1919ին Հիսիցեանը պարապմունքներ էր վարում Օւի Սելուսեանի կազմակերպած Դրամատիկ Ստուդիայի սաների հետ³⁰: Հիսիցեանի եւ Սելուսեանի ստուդիաների միացեալ ուժերով նախապատրաստուեց «Հայաստան» մեծ ներկայացումը, որը կայացաւ 1919 Մարտի 20ին, Թիֆլիսի Դերասանական Միութեան դահլիճում: Առաջին բաժնում, որի ծրագրային անուանումն էր «Վատութեան Օրեր», ցուցադրուեց չորս խորհրդանշական պատկեր՝ երաժշտութեամբ, երգեցողութեամբ եւ պարերով, Հիսիցեանի բեմադրութեամբ՝ «Մեր Հայրենիք», «Գաղթ», «Մօր Տառապանքներ», «Մահուան Պար»: Երկրորդ բաժնում ներկայացուեց երկու պատկեր՝ Վրթանէս Փափագեանի «Հայրենիքի համար» պատմական դրամայից՝ «Դաւաճանի Մայրը» եւ «Վասակի Խնջոյքը»՝ Սելուսեանի բեմադրութեամբ: Վերջապէս երրորդ բաժնում, որը կրում էր «Յոյս» նշանաբանը, ներկայացուեց երկու պատկեր՝ «Հայկական Աղօթք» եւ «Վահագնի Մնունդը»՝ երգեցողութեամբ եւ Հիսիցեանի բեմադրած պլաստիկ պարերով: Յիշատակուած պատկերներից վերջինը, ըստ երեւոյթին հանդիսանում էր Շանթի «Հին Աստուածներ» դրամայի երրորդ գործողութեան դրուագը³¹:

Վերը արդէն անդրադարձել ենք Հիսիցեանի բեմագիրերին, որոնք ստեղծուել են այդ դրամայի հիմքով օպերայի ստեղծման նպատակով: Աւելացնենք, որ Հիսիցեանի եւ նրա Ստուդիայի փորձը խօսքի, երաժշտութեան եւ պլաստիկայի համաձուլման հիմքով յօրինուածքների ստեղծման ասպարէզում, դարձնում էին նրանց գործնականօրէն անփոխարինելի այդ պիէսի բազմաթիւ բեմադրութիւնների ժամանակ: Իր յիշողութիւններից մէկում Հիսիցեանը պատմում է պարերի բեմադրութեան մասին «Հին Աստուածներ»ի այն ներկայացման մէջ, որն իրականացրել էր Յովսէփ Ոսկանեանը 20ականների Թիֆլիսում: «Արուս Ոսկանեանը կատարում էր այդտեղ Սեդայի դերը, իսկ իմ դեկավարած Ստուդիայի ուսանողները հրաւիրուած էին միգանուշների, հովիկների, ալիքների եւ այլ դերերի կատարման համար: Ինձ յանձնուած էր բեմադրել այն տեսարանները, որտեղ նրանք մասնակցում էին, իսկ Արուս Ոսկանեանի հետ անցնել Սեդայի դերի շարժումները, մանաւանդ

նրա «Իջէ՛ք, իջէ՛ք, երագներ» մենախօսութեան ընթացքում: Այդ պահից սկսուեցին մեր բարեկամական յարաբերութիւնները ... Վրաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումից յետոյ Արուս Ռսկանեանը սկսեց ինձնից շարժման արուեստի եւ ոճերի անհատական դասեր առնել: Իր խնդրանքով ես բեմադրեցի նրա համար Սալոմէի պարը, որի դերը նա կատարում էր Օսկար Ռայլիի համանուն պիէսում: Նա եղել է անչափ տաղանդաւոր եւ ընդունակ: Նրա հետ պարապելը ինձ մեծ ստեղծագործական բաւականութիւն էր պատճառում: Նրա մէջ կար առանձնայատուկ խորը կանացի հմայք, անընդմէջ պրպտող, անընդմէջ իր արուեստում կատարելութեան ձգտող դերասանական անհատականութիւն»³²:

1920ականներին *Լիսիցեանը եւ իր սաները պլաստիկայի դասընթացներ էին վարում Հայարտանը կից Գրամատիկական Ստուդիայում, որի ղեկավարն էր Արշակ Բուրջայեանը: 1925ին Համօ Բեկնազարեանի նկարահանած «Նաթելա» համը շարժանկարում նոյնպէս մասնակցում են Լիսիցեանի սաները, որոնցից Եկատերինա Ալիբեկովան կատարում էր «Օձադիւթուհին» պարը (Արենսկու «Եգիպտական Գիշերներ» խորէոգրաֆիկ ներկայացումից): Կինոնկարում բոլոր պարերի բեմադրութիւնն իրականացրել է Լիսիցեանը»³³:*

1920ի սկզբին Լիսիցեանն ամուսնացաւ նկարիչ Լէօն Հազարապետեանի հետ³⁴: 1923ի Նոյեմբերին Վրաստանի Լուսաւորութեան Ժողկոմի սարիատը հաստատեց Սրբուհի եւ Լէօն Հազարապետեանների Ռիթմի եւ Պլաստիկայի Ինստիտուտի (Ինստիտուտ) կանոնադրութիւնը մասնագիտական կրթօջախների պետական կանոններով: Հաստատուում են նաեւ Ինստիտուտի խորհրդանշանը եւ աւարտական վկայականի ձեւը: Մարտակոչ օրաթերթում այդ առիթով հրատարակուել է հետեւեալ յայտարարութիւնը. «Վրաստանի Լուսժողկոմը հաստատեց Սրբուհի եւ Լէօն Հազարապետեանների «Ռիթմի եւ Պլաստիկայի» Ինստիտուտը, որը վերակազմաւորուած է Պլաստիկայի եւ Բեմական Արտասանութեան Ստուդիայից: Ինստիտուտի ծրագիրը բաժանուած է երկու բաժանմունքների (Ֆակուլտետների) միջեւ.

1. Բեմական (պարողների եւ ասմունքողների, դրամայի, օպերայի եւ կինոյի դերասանների համար):

2. Մանկավարժական (ռիթմ եւ պլաստիկա Գելսարտի համակարգով):

Դասընթացը եռամեայ է: Ինստիտուտ են ընդունում երկու սեռի անձինք 15 տարեկանից բարձր: Ինստիտուտը աւարտածները ստանում են դիպլոմ աւարտելու մասին, որը իրաւունք է տալիս, կապուած

քեմական գործունեութեան հետ եւ ռիթմի ու պլաստիկայի դասաւանդողի կոչում: Դիպլոմը ստանալու համար անհրաժեշտ է միջնակարգ կրթութիւն:

Երեխաների եւ դեռահասների համար ինստիտուտում գործում է դաստիարակչական բաժինը, որը նպատակ է հետապնդում տալ գեղագիտական եւ ռիթմիկ ֆիզիկական դաստիարակութիւն: Այս բաժին ընդունում են երեխաներ, սկսած 4 տարեկանից: Պարապմունքները [անցկացում են] ինստիտուտում երեկոյեան ժամերին»³⁵:

Ահա շրջանաւարտներից մէկին ինստիտուտի շնորհած վկայագրի ձեւը եւ բովանդակութիւնը.

«Լուսատրութեան Ժողովրդական Կոմիսարիատ
Վկայագիր

Տրուած է սոյն Սրբուհի եւ Լեօն Հազարապետեանների Ռիթմի եւ Պլաստիկայի Ինստիտուտի կողմից, Պետական Մասնագիտական Ուսումնական Հաստատութիւնների բոլոր օրէնքներով օգտուող 1901 թուականի Յունիսի 19ին ծնուած Աննա Արկադիի Դուրինովային առ այն, որ նա 1926ին աւարտել է նշուած Ինստիտուտի մանկավարժական բաժինը եւ ուսումնասիրել է հետեւեալ առարկաները. Դելսարտ-Հազարապետեան համակարգով ռիթմ, պլաստիկա, դիմախաղ, ժեստ, պար (տեսութիւն եւ տեխնիկա), ֆիզիկական կրթութեան դասընթաց, Դելսարտի տեսութիւն, պլաստիկայի մեթոդաբանութիւն եւ լրացուցիչ դիմայարդարում, արուեստի պատմութիւն, երաժշտութեան տեսութիւն, սոլֆեջօ եւ քաղաքագիտութիւն: Այս հիմքով Աննա Արկադիի Դուրինովային սոյն վկայականով տրուած է Դելսարտ-Հազարապետեանի համակարգով դասաւանդողի իրաւունք եւ կոչում:

1926 Յուլիսի 28, Թիֆլիս»³⁶

Վկայականում թուարկուած առարկաների ցանկը պատկերացում է տալիս, որ Ինստիտուտում ստանում էին բազմակողմանի արուեստագիտական կրթութիւն: Ինստիտուտում դասաւանդուող հիմնական պարային-պլաստիկ համակարգի մատուցման առանձնապատկութիւնները շօշափելի լրացում են Ինստիտուտը աւարտած երկու սաների՝ Մարիա Լիսիցեանի եւ Նազելի Լիսիցեանի յիշողութիւններով: Այս մասին Մարիա Լիսիցեանը գրում է.

«Մեծ գիտական եւ կազմակերպչական ունակութիւններով օժտուած Սրբուհի Լիսիցեանին յաջողուեց կարգաւորել Ստուդիայի գործունեութիւնը, յենուելով արտայայտիչ շարժման իւրօրինակութեան

ճշմարիտ ընթրնման, երաժշտութեան՝ ընդ որում բարձրորակ երաժշտութեան հետ նրա (շարժման - Ն.Ս.) ներդաշնակ զուգակցման վրայ:

Դասի բոլոր բաժիններն ուղեկցում էին դասական եւ ժողովրդական երաժշտութեամբ, դրուած խնդիրներին համաձայն: Շատ կարեւոր էր ուսուցման ընթացքում դաստիարակել մեր մեջ երաժշտութեան ընթրնողութիւնն եւ ճաշակը, նրա (երաժշտութեան - Ն.Ս.) բնոյթը եւ նրբերանգութիւնը: Մեծ տեղ էր տրուում յանկարծաստեղծութեան դասերին, ստեղծագործական նախաձեռնութեանը աշակերտների կողմից, որոնք առաջադրուած որոշակի երաժշտութեամբ հնարում էին եւ ինքնուրոյնաբար կազմում շարժումների միակցութիւններ, համահնչիւն տուեալ երաժշտական հատուածին: Պէտք է նկատեմ, որ յանկարծաստեղծութեան մասում ընդգրկուած էր աշակերտների ողջ կազմը, անկախ տարիքից: Ընդ որում, Սրբուհի Ստեփանովնան մեծ տեղ էր յատկացնում յօրինուածքի օրինաչափութիւններին, հարթատեղի օգտագործմանը՝ շարուածքների բազմազանութեանը, ինչպէս նաեւ երաժշտական երկի տրամաբանութեանը եւ բովանդակութեանը:

Մեզ ընտելացնում էին մեծ յուզական արտայայտչականութեանը, երաժշտական՝ ոչ կոնկրետ դրամատիկ, այլ երաժշտական կերպարի պատկերաւորութեանը: Անչափ կարեւոր էր սերմանել մեր մեջ ստեղծագործական ակտիւութիւն, սովորեցնել ինքնուրոյնաբար մտածել եւ մարմնատրել այդ մտքերը որոշակի պարային ձեւով:

Երբ Սրբուհի Ստեփանովնան ձեռնամուխ էր լինում նոր բեմադրման գործընթացին, նա մեզ հետ միասին բացայայտում էր ընտրուած երաժշտական երկը՝ սահմանելով ամէն երաժշտական հատուածի խնդիրները: Դրանով իսկ մեզ վարժեցնում էին ստեղծագործական ընթացքին, այդքան անհրաժեշտ ուսման համար ... Սրբուհի Ստեփանովնան եղել է գերազանց դասաւանդող: Նա հոյակապ ճանաչում էր իր սաներից իւրաքանչիւրի անհատականութիւնը՝ նրա կարողութիւնները եւ բնատրութիւնը:

Իհարկէ, այն հեռու ժամանակներում մենք Ստուդիայում մեծ տեխնիկական վարպետութեան չէինք տիրապետում եւ դա միանգամայն բնական է: Բայց եւ միեւնոյն ժամանակ մեր սաները տիրապետում էին մեծ արտայայտչականութեան եւ շարժման ամբողջականութեան, նամանաւանդ իրանի վերին մասի տեխնիկայի կարողութիւններին: Դրուած խնդիրների նպատակով անհրաժեշտ էր հրաւիրել շատ որակեալ դաշնակահար-նուագակցողների, որոնք օժտուած էին նաեւ յանկարծաստեղծութեան ունակութեամբ: Մենք կարող էինք պարծենալ մեր նուագակցողներով, որոնք մեծ երաժշտական մշակոյթի եւ

ստեղծագործական ունակութիւնների տէր էին (դաշնակահար Վիգո-
կին)»³⁷ :

Ինչպէս վկայում է Լիսիցեանի սան եւ կրտսեր քոյր Նազելի Լիսիցեանը, Ինստիտուտի պարային-պլաստիկ դասընթացը լրացուած էր դասական բալէտում կիրառուող այնպիսի շարժումներով, որոնք նպատակ ունէին ոտքերի տեխնիկայի զարգացմանը: «Չսահմանափակուելով մարմնի առանձին մասերի մարզմամբ, - շարունակում է Նազելի Լիսիցեանը, - նա (Սրբուհի Լիսիցեանը - Ն.Ս.) սկսեց լայնօրէն գործածել համալրուած մարզման մեթոդաբանութիւնը, հաղորդելով աշակերտներին մարմնի մասերի միաժամանակ շարժման հմտութիւնը՝ պահպանելով նրանց (մասերի - Ն.Ս.) միջեւ յարաբերակցութիւն, ինչպէս նաեւ յօրինուածքի օրինաչափութիւնները: Այդ նպատակով նրան յաջողուեց ստեղծագործաբար օգտագործել բազմադարեան աւանդոյթներով մշակուած արեւելեան պարերի տեխնիկայի տարրերից շատերը, մանաւանդ մարմնի վերին մասի համար, ներառելով՝ ձեռքի մատները: Դրանք բոլորը պետք է կարծես «պատասխան ձայն տային», արձագանգէին որոշակի հերթականութեամբ եւ շարժման լարուածութեամբ (ուժգնութեամբ) իրար եւ մարմնի այլ մասերի շարժումներին: Յատկապէս դրա շնորհիւ ձեռք էր բերում ամբողջ մարմնի անդադար շարժումը եւ յատուկ արտայայտչականութիւնը»³⁸ :

1923 Մայիսին Ինստիտուտին կից կազմակերպւում է յատուկ կատարողական խումբ, որը հիւրախաղերով մեկնում է Բաքու, հանդէս գալիս Պետական Օպերայի բեմում, աշնանը համերգներ են կազմակերպւում Երեւանում եւ Լենինականում: 1924 Փետրուար-Մարտ ամիսներին Ինստիտուտը հանդէս է գալիս հիւրախաղերով Մոսկուայում. Փետրուարի 20ին՝ Համագումարների Տանը, Փետրուարի 25ին՝ Լազարեան Ինստիտուտում, Փետրուարի 29ին՝ Թատերական Արուեստի Պետական Ինստիտուտում, Մարտի 3ին՝ Մոսկուայի Ակադեմիական Գեղարուեստական Թատրոնում, Մարտի 12ին՝ Ռուսաստանի Գեղարուեստական Գիտութիւնների Ակադեմիայում, Մարտի 22ին՝ Սիւնազարդ Դահլիճում, Մարտի 23ին՝ «Էրմիտաժ» թատրոնում: Ինստիտուտի համերգներին արձագանգել է մայրաքաղաքի պարբերական մամուլը, կազմակերպուել է քննարկում Գեղարուեստական Գիտութիւնների Ակադեմիայում, որին մասնակցել են Լուսաւորութեան Նախարար Անատոլի Լունաչարսկին, երաժշտագէտ եւ երգահան Սարանէելը, գրականագէտ Պիոտր Կոզանը: Այստեղ Ինստիտուտի գործունէութեանը բարձր գնահատական է տրուել: Մոսկուայի Գեղարուեստական Թատրոնում ցու-

ցաղրուած երեկոյթից յետոյ բեմադրիչ Վլադիմիր Նեմիրովիչ-Դանչենկոն Լիսիցեանին է յղել հետեւեալ կարծիքը. «Մեծարգոյ Սրբուհի Ստեփանովնա: Մեծագոյն շնորհակալութիւն եմ յայտնում Ձեզ գեղարուեստական Թատրոնում Ձեր տուած երեկոյթի համար: Այդ երեկոյթը հետաքրքրական էր ոչ միայն որպէս գեղարուեստական ներկայացում, այլեւ որպէս երիտասարդ դերասանի դպրոցի ցուցադրում: Ձեր երեկոյթը կրկին եւ կրկին հաստատեց ռիթմական դաստիարակութեան անհրաժեշտութիւնը: Մենք բոլորս անկեղծօրէն յափշտակուած ենք եղել Ձեր սաների ձեռքբերումներով, մարմնին տիրապետելու նրանց ունակութեամբ, ռիթմի հոյակապ զգացումով, բարձր ճաշակով: Կրկին շնորհակալութիւն եմ յայտնում:

Վլադիմիր Նեմիրովիչ-Դանչենկո: 27 Մարտի, 1924»³⁰:

Նոյն՝ 1924ի ամռանը Ինստիտուտն աւարտեցին առաջին 14 աշակերտուհիները: 1925ին Ինստիտուտը աւարտեց 4 աշակերտուհի, 1926ին՝ դարձեալ չորսը: Նոյն թուականին Լիսիցեանը Ինստիտուտի մի խումբ աշակերտուհիներով հիւրախաղերի մեկնեց Գերմանիա⁴⁰: Այդ շրջանից Ինստիտուտի ղեկավարութիւնը ստանձնեցին Թամարա եւ Մարիա Լիսիցեանները: Մինչեւ 1930ականները Ինստիտուտի գործունէութիւնը դանդաղօրէն սկսում է մարել: 1931ին Թիֆլիսի Ինստիտուտը դադարեցրեց իր գործունէութիւնը:

Ինստիտուտը աւարտածներին կարելի է բաժանել երեք խմբի՝ ըստ նրանց յետագայ գործունէութեան. 20ականներ՝ Մանկավարժական՝ Մարիա Բարաջանովա, Օլգա Օւլովսկայա, Շողիկ Վարոսեան, Յասմիկ Սիրունեան, Աննա Դուրինեան: Բեմադրական՝ Թամարա Աղամեան: Կատարողական՝ Եկատերինա Ալիբեկովա, Մարիա, Թամարա եւ Նազելի Լիսիցեաններ⁴¹: Յատկապէս վերջինիս կատարողական գործունէութեան առնչութեամբ կայացաւ Լիսիցեանի հանդիպումը Սպենդիարեանի հետ:

1924ին Լիսիցեանների ընտանիքը՝ հայրը, մայրը եւ կրտսեր քոյրը՝ Նազելին, տեղափոխուեցին Երեւան: Նազելի Լիսիցեանը այդ ժամանակ աւարտել էր Լիսիցեանի Ինստիտուտը եւ մեծ համբաւ էր վայելում որպէս պարուհի: Նա յաճախակի հանդէս է գալիս ելոյթներով, որտեղ կատարում է իր քրոջ բեմադրութիւնները: Նոյն տարին Նազելի Լիսիցեանը Երեւանում հիմնադրեց «Ռիթմի, Պլաստիկայի եւ Պարի Ստուդիա»-ն (Ստուդիա): Սպենդիարեանը այդ ժամանակ արդէն ապրում էր Երեւանում, եւ նրա դուստր Ելենան յաճախում էր այդ ստուդիան: Լիսիցեանների եւ Սպենդիարեանների ընտանիքների միջեւ հաստատուեցին ջերմ

յարարեցութիւններ: Նոյն տարում Լիսիցեանը որոշ ժամանակով եկաւ Երեւան եւ անձամբ ծանօթանալով Սպենդիարեանի եւ նրա դուստրերի հետ՝ յաճախակի գրուցում էր երաժշտութեան եւ պարի մասին: Զրոյցներից մէկի ընթացքում Սպենդիարեանը առաջարկեց Լիսիցեանին բեմադրել Ղրիմի թաթարների պարը իր «Սայթարմա»-յի երաժշտութեամբ: Նա ինքն անձամբ էր դաշնամուրի վրայ նուագակցում՝ պարի բեմադրման փորձերի ժամանակ: Սպենդիարեանի դուստր Ելենան ցոյց տուեց Լիսիցեանին Ղրիմի թաթարուհիների մենապարերի ձեռքերի եւ ոտքերի շարժումները: Սպենդիարեանը շատ համբերատար նուագակցում էր եւ երբեք չէր հրաժարուում բազում անգամ կրկնել նոյն դրուագը, որպէսզի Նազելին կարողանայ սովորել բեմադրութեան շարժումները եւ մշակել դրանք տեխնիկապէս եւ յուզականօրէն: Առաջին ցուցադրումը բեմում նոյնպէս ընթացել է Սպենդիարեանի անմիջական նուագակցութեամբ եւ մեծ յաջողութիւն է ունեցել⁴²:

Այստեղ անհրաժեշտ է նշել, որ «Սայթարմա»-յի բեմադրութիւնը Սպենդիարեանի երաժշտութեամբ երրորդ պարային բեմադրութիւնն էր: Առաջին երկուսը իրականացրել է ռուսական բալէտի ականաւոր գործիչ Միխայիլ Ծոկինը 1913ին՝ ռուս հանճարեղ պարուհի Աննա Պալուպի խմբի համար: Ծոկինը բեմադրել է Սպենդիարեանի «Երեք Արմաւենի» սիմֆոնիկ պատկերը՝ այդ բալէտին տալով «Զինների Արքայի Եօթ Դուստրերը» անուանումը⁴³: Երկրորդ բեմադրութիւնը, որը նոյն «Սայթարմա»-ն էր, նոյնպէս իրականացրել էր Ծոկինը 1916ին:

Ծոկինի եւ Լիսիցեանի բեմադրութիւնների համեմատումը թոյլ կը տայ բացայայտել «արեւելեան» թեմայի եւ պարի բեմական մեկնարանման տարբերութիւնները խորէնգրաֆիկ երկու համակարգերի համատեքստում:

Սկսենք ընդհանրութիւններից.

1. Ֆրանսուա Դելսարտի եւ էմմանուէլ ժաք-Դալկրոզի միաձուլուած համակարգերի կիրառումը⁴⁴:

Դելսարտի եւ ժաք-Դալկրոզի համակարգերի միաձուլման եւ դրա էութեան ու տարածման հարցը հանգամանօրէն քննարկուում է Վ. Տէյդէրի «Իմպրեսիոնիզմի Ակունքներ Բալէտում» յօդուածում⁴⁵: Ինչպէս նշում է յօդուածի հեղինակը, Դելսարտի ուսմունքը ոչ մի ձեւով կապուած չէր երաժշտապլաստիկ արուեստի հետ: Խնդիրը լուծեց ժաք-Դալկրոզը, որը միաձուլեց Դելսարտի արտայայտիչ ժեստի համակարգը երաժշտութեան հետ: Իր համակարգի, որպէս երաժշտութեան եւ պլաստիկայի միաձուլման հիմք նա դրեց կշռոյթը: «Ռիթմը երաժշտութեան

մէջ եւ ուրիշ պլաստիկայում կապուած են իրար հետ սերտ կապե-
րով»⁴⁶։

Դելսարտ-ժաք-Դալկրոզի համակարգն ընդունեց բազմաթիւ եւ իւ-
րայատուկ մեկնարանութիւններ, բազմաթիւ երկրներում եւ բազմա-
թիւ արուեստարանների ստեղծագործութեան մէջ։ Այս համակարգը ըն-
կալեցին Այսեդորա Դունկանը, Ալեքսանդր Գորսկին, Վաքլաւ Նիժինս-
կին, Ֆէոդոր Լոպուխովը, Կոնստանտին Ստանիսլաւսկին... Սանկտ-Պե-
տերբուրգում եւ Մոսկուայում, բացուեցին բազմաթիւ դպրոցներ եւ
ստուդիաներ, որտեղ այս կամ այլ կերպ մեկնարանուած եւ ձեւափոխ-
ուած մատուցում էր Դելսարտ-ժաք-Դալկրոզ համակարգը։ Պէտք է
նշել, որ այս համակարգը բաժանեց պարարուեստի գործիչներին երկու
ճամբարի։ Մի մասն ընկալում էր այդ համակարգը որպէս բալետի՝ ա-
կադեմիական պարի դիմակայութիւն (ընդդիմութիւն)։ Միւսները, հիմ-
նականում պրոֆեսիոնալ բալետի դպրոց անցած պարաստեղծները, այդ
համակարգն ուղղակի ընդգրկեցին բալետի բնագաւառ՝ նոյնպէս առա-
ջարկելով ռիթմօպլաստիկ պարի եւ ակադեմիական բալետի տարրերի
միաձուլման բազմազան տարրերակներ։

Թէ՛ Զոկինի եւ թէ՛ Լիսիցեանի ստեղծագործութիւնները կրում են
Դելսարտ-Դալկրոզ համակարգի ազդեցութիւնը։ Սակայն, եթէ Զոկինի
մօտ այն տարրալուծուեց ակադեմիական բալետում, ապա Լիսիցեանը
յենւում էր անմիջականօրէն այդ համակարգի վրայ՝ հակադրելով բալե-
տին եւ ստեղծելով իր պարային-պլաստիկ իւրայատուկ ոճը։

2. Երկրորդ ընդհանրութիւնը, որը ի յայտ է գալիս Զոկինի եւ Լիսիցեա-
նի ստեղծագործական ժառանգութիւնը վերլուծելիս, այն է, որ երկուսն
էլ գերադասում էին բեմադրել իրենց պարային երկերը «ոչ-բալետա-
յին» սիմֆոնիկ եւ կամերային գործիքային երաժշտութեան յօրին-
ուածքներ օգտագործելով։ Դա ոչ միայն իրենց, այլեւ ժ.թ. դարի վերջի
եւ նամանականոց Ի. դարի պարային արուեստի առանձնայատկութիւն-
ներից մէկն է՝⁴⁷։

3. Թէ՛ Զոկինը եւ թէ՛ Լիսիցեանը ձգտում էին «ծրագրային» բեմադրու-
թիւններ ստեղծել։ Զոկինի ստեղծած բալետների գերիշխող մասը ունի
սիւժէ։ Լիսիցեանի բեմադրութիւնները նոյնպէս ունեն «կոնկրէտ» կամ
«կերպարային-յուզական» ծրագիր։

4. Թէ՛ Զոկինը, թէ՛ Լիսիցեանը զգալի նշանակութիւն էին տալիս իրենց
բեմադրութիւններում բեմանկարին եւ բեմական զգեստին։ Սա ան-
շուշտ «Դիագիլեւեան սեզոններ»ի եւ «Միր Իսկուստուա» (Արուեստի
աշխարհ) խմբի ազդեցութեան հետեւանք է։ Զոկինի բեմադրութիւննե-

րը ձեւաւորել են Ալեքսանդր Բենուան, Լ. Բակստր, Բորիս Անիաֆելդը: Նրանց ոճը արտայայտուեց նաեւ Լիսիցեանի ամուսնու՝ նկարիչ Լէօն Հազարապետեանի ստեղծագործութեան մէջ⁴⁸: Բազմիցս ձեւաւորելով Լիսիցեանի ներկայացումները՝ նա ստեղծում էր այն ճոխ եւ գունեղ միջնուրարը, որը յատուկ էր Սերգէյ Դիագիլեւի բալետի խմբի եւ մասնաւորապէս Ֆոկինի ներկայացումներին:

5. Ինստիտուտի բեմադրութիւնները ուսումնասիրելիս կարելի է նկատել Ֆոկինի ոճի որոշ ազդեցութիւն՝ Լիսիցեանի ստեղծագործութեան վրայ: Սա արտայայտուեց որոշ չափով Ա. Արենսկու «Եգիպտական Գիշերներ»ի բեմադրութեան մէջ (նոյն բալետը բեմադրել է Ֆոկինը 1908ին), ինչպէս նաեւ Կրէյսլէրի երաժշտութեամբ ստեղծուած «Լապտերների Տօնը Չինաստանում» բալետում, որի բաւական հանգամանօրէն շարադրուած լիրբետօն⁴⁹ թոյլ է տալիս համեմատութիւններ անցկացնել Իգոր Ստրաւինսկու «Պետրուշկա» բալետի Ֆոկինի բեմադրութեան հետ:

6. Վերջապէս, ե՛ւ Ֆոկինը ե՛ւ Լիսիցեանը ստեղծել են պարային երկեր, որոնք ենթադրում են արեւելեան պարերի տարրերի ընդգրկումը: Արեւելեան սիւժէներին Ֆոկինն անդրադարձել է 1908-1913ին, այդ թւում՝ 1908ին՝ Արենսկու «Եգիպտական Գիշերներ», 1910ին՝ «Շահրեզադէ» Ռիմսկի-Կորսակովի սիմֆոնիկ պարերի երաժշտութեամբ, 1912ին՝ «Թամար»՝ Միլիյ Բալակիրեւի համանուն սիմֆոնիկ պոէմի երաժշտութեամբ եւ 1913ին՝ «Ջիների Արքայի Եօթ Դուստրերը» Սպենդիարեանի «Երեք Արմաւենի» սիմֆոնիկ պատկերի երաժշտութեամբ: 2007ի ամռանը ռուսական «Կուլտուրա» հեռուստաալիքով ցուցադրուած «Շահրեզադէ» բալետի վերաբեմադրութիւնը (Անդրիս Լիեպայի մասնակցութեամբ) թոյլ տուեց որոշ չափով պատկերացում ստանալ Ֆոկինի «արեւելեան» պարային լեզուի մասին: Բարձր որակի, վարպետօրէն բեմադրուած բալետը, այնուամենայնիւ, ըստ պարային լեզուի, պատկանում է արեւելեան ոճաւորման (օրիենտալիզմի) Ի. դարի սկզբի ռուս բալետային ուղղութեանը:

Իսկ ինչօ՞վ էր առանձնանում Լիսիցեանի արեւելեան ոճը:

Մինչեւ 1920ը ինստիտուտի խաղացանկում գերակշռում էին ռուս եւ արեւմտաեւրոպական կոմպոզիտորների երաժշտութեամբ ստեղծուած յորինուածքները: 1920ականներից համերգներում հետզհետէ մեծ տեղ է սկսում գրաւել արեւելեան թեմատիկան: Ռիթմօպլաստիկ յորինուածքների համատեքստի մէջ ներհիւսւում են արեւելքի տարրեր տարածաշրջանների պարային մշակոյթների տարրերը: Նրանց մի մասն

առնչուում է այն արեւելեան տարածաշրջանի պարային լեզուի հետ, որը հաւասարապէս օտարոտի էր թէ՛ հայ, թէ՛ ռուս, թէ՛ ֆրանսիական մշակոյթին: Սա վերաբերւում է «Եգիպտական Գիշերներ», «Հնդկական Հարթաքանդակ», «Լապտերների Տօնը Չինաստանում» բեմադրութիւններին: Տուեալ դէպքում կարելի է խօսել միայն ռճաւորման մասին, որը հարագատ է դասական բալէտի «արեւելեան» ճիւղին: Առաւել ուշագրաւ են այն յօրինուածքները, որոնց թեմատիկան ենթադրում է Մերձաւոր եւ Միջին Արեւելքի եւ անդրկովկասեան պարային մշակոյթի տարրերի օգտագործումը: 1925ի գարնանը կայացած Ինստիտուտի աւարտական համերգի առնչութեամբ գրախօսականներից մէկում նշուած է. «Անհրաժեշտ է առանձնացնել երկու արեւելեան պարերը՝ «Հայդարի»ն... եւ «Խայթարմա»ն... որտեղ ըմբոնուած է բնոյթը, տրրուած է մեղմ եւ նրբագեղ զարդանկար եւ գեղատեսիլ ու գունեղ պատկեր: Այս ասպարէզում՝ «օրիենտալիզմ» պլաստիկայում, Ինստիտուտը իր ներդրումն է անում, եւ գուր չէ, որ նրա գործունէութեան այս մասը արժանացաւ յատուկ գնահատականի կենտրոնի գեղարուեստական շրջանակներում՝ Ինստիտուտի մոսկովեան ներկայացումների ժամանակ»⁵⁰:

Լիսիցեանի արեւելեան տարրեր պարունակող յօրինուածքներն են.՝ Նիկոլայ Ռիմսկի-Կորսակով՝ հատուած «Շահրեզադէ» սիմֆոնիկ պատկերից (ծրագրային անուանումը՝ «Բռնակալի առջեւ»), Անտոն Ռուբինշտէյն՝ «Քաշմիրեան Հարսնացուների Պարը» «Ֆերամորս» օպերայից, Սեզար Կէուի՝ «Օրիենտալ», Նիկոլայ Տիգրանեան՝ «Հէյդարի» եւ «Շահնագ»՝ պարսկական պարեր, «Պարսկական Մութրուրա» Սաշա Օգանեզաշուիլիի մշակմամբ (ծրագրային անուանումը՝ «Կորչի Չաղրան»), «Արարական Պար» Սաշա Օգանեզաշուիլիի մշակմամբ, Սպենդիարեան՝ «Խայթարմա», Ուզէիր Հաջիրեկով՝ «Թուրքական Պար», Դ. Արակչիեւ՝ «Դաւլուրի», «Լեզգինկա», Սարգիս Բարխուդարեան՝ «Շուրջ պար», «Անոյշ» օպերայից, «Արեւելեան Պար Թիւ 2», «Արեւելեան Պար Թիւ 4», «Նազպար», «Ակուարէլ»:

Նշեցինք արդէն Լիսիցեանի հակուածութիւնը կամերային-գործիքային եւ սիմֆոնիկ ժանրի երկերի բեմականացման, ինչը պայմանաւորուած է Ի. դարի սկզբի ռուս եւ արեւմտաեւրոպական պարային մշակոյթում տիրող միտումներով: Միաժամանակ պէտք է նշել, որ դրա հետեւանքով հայ կոմպոզիտորների կամերային-գործիքային եւ սիմֆոնիկ երաժշտութեամբ ստեղծուած Լիսիցեանի բեմադրութիւնները նմանը չունեցան Ի. դարի 20ականների հայ մշակոյթի ոլորտում:

Տարբեր համակարգերի միաձուլումները յատուկ են ժ.թ. դարի վերջ-ի. դարի պարային մշակոյթին: «Մողեոն» պար անուանումը ստացած ուղղութիւնը (որն ընդգրկում է նաեւ ռիթմօպլաստիկ պարը) մինչեւ մեր օրերը շարունակում է գոյատեւել եւ բազմաթիւ տարբերակների ստեղծման առիթ տալ: Սակայն պէտք է մատնանշել այն իւրօրինակութիւնը, որը Լիսիցեանը տուեց ռիթմօպլաստիկ պարին: Դա անդրկովկասեան տարածաշրջանի պարերի տարրերի ներմուծումն էր «մողեոն» պարի համակարգի մէջ: Այս հանգամանքի շնորհիւ էր, որ Լիսիցեանի ռիթմօպլաստիկ արեւելեան ոճը կտրուկ տարբերում էր եւրոպական օրինակաւորից՝ արեւելեան պարի ոչ-ճշգրիտ ոճաւորման ուղղութիւններից: Եւ սա է Լիսիցեանի ամենակարեւոր ներմուծումը համաշխարհային պարային-պլաստիկ մշակոյթի ասպարէզում⁵¹:

Յատկում 1

ՁԵԿՈՒՅՈՒՄ ՊԼԱՍՏԻԿԱՅԻ ԵՒ ԳԵԼՍԱՐՏԻ ՀԱՍՍԿԱՐԳԻ ՄԱՍԻՆ
Կարդացում Սրբուհի Լիսիցեան-Հագարապետեանի Մտտոյիայի
Ներկայացումներին 1920, Մայիսի 9ին եւ 16ին⁵²

«Կեանքի հենց այն հեղեղը, որ հոսում է օր ու գիշեր իմ երակներով, հոսում է տիեզերքով եւ համաշափ պար է կաքաում: Սա հենց այն կեանքն է, որ քափանցում է բերկրալից հողից խոտի անհամար ցօղուններով եւ յորդում ծաղիկների եւ սաղարթի աղմկոտ ալիքներով: Սա հենց այն կեանքն է, որ ծածանում է ովկիանոսում, ծնունդների ու մահերի օրօրոցում, մակրնթացութիւններում եւ տեղատուութիւններում: Ես զգում եմ, որ իմ անդամները ճաճանշափայլ են դառնում այս կեանքի հետ շփուելով: Եւ իմ հպարտութիւնը այս դարաւոր կեանքի բաբախումից է, որ պարում է արեանս մէջ: Մի՞թէ ի վիճակի չես հրճուել դու այդ կշռոյթի բերկրանքով, պտտուել, անհետանալ, յանձնուել այս սաստիկ հրճուանքին: Ամէն ինչ անդադար դէպի առաջ է ձգտում, առանց յետադարձ հայեացքի, եւ չկայ այն ոյժը, որն ի վիճակի է զսպել այդ ձգտումը: Այս անդադար երաժշտութեան ներքոյ՝ պարելով պտտում եւ հեռանում են տարուայ եղանակները, գոյները, հնչիւնները եւ բուրմունքները, անվերջ ջրով լեժներով հոսում են լի ուրախութեամբ, որը ծնում ու մեռնում է ամէն պահ»:

Այսպէս է հրճում հնդիկ բանաստեղծ Ռաբինդրանատ Տագորը տիեզերքի բաբախման արձագանգմանը իր մարմնում, եւ չեն ասում՝ իր հոգում, բանգի հոգին մարմնի գոտ շարունակութիւնն է, այսինքն՝ արձագանգը տիեզերքի:

«Աւելի շատ բանականութիւն կայ մարմնում քո, քան քարձրագոյն քո իմաստնութեան մէջ», ասում է Նիցշէն Ջրադաշտի շուրթերով: «Մարմնիդ զէնքն է քո փոքր բանականութիւնը, եղբայր իմ, - շարունակում է նա, - դու «ոգի» եւ կոչում այս փոքր զէնքը՝ քո մեծ բանականութեան խաղալիքը»:

Թույլ է, թե որքան երկար է ապրում մարդկութիւնը, այնքան պարզօրէն պէտք է նրա համար բացայայտուի մարմնի առաջնայնութիւնը, որն իր իսկ գոյութեամբ ապահովում է ոգու գոյութիւնը: Չննող հայեացքով բախանցելով դարերի խորքերը՝ ակամայից ընդունում ենք, որ վերջին երկու հազարամեակների ընթացքում հնագանդութիւնը մահուան առջեւ գերազանցում է հրճուանքը կեանքով, մարմնի հանդէպ արհամարհանքը հասցնում է ոգու հիւանդութիւններին՝ հիստերիային, ճգնառութեանը, ինքնախարազանմանը եւ լոկ հազուագիտ պահերի, ինչպէս դա եղել է Վերածննդի դարաշրջանում, մարմնին յաջողում է վերականգնել իր առաջնայնութիւնը: Մարմնի եւ նրա հպատակ ոգու խուլ պայքարը շարունակում է մինչեւ մեր օրերը: Այնինչ հետադարձացնելու է եղել է մի ապաստան, որտեղ իշխում էր մարմինը. այդ իսկ պատճառով բարձր ու վեհ էր պահում ոգին:

Մեծ Յունաստանը ազդարարեց՝ «առողջ մարմնում՝ առողջ ոգի» եւ ապացուցեց սա գործնականօրէն:

Մեր ժամանակներում, երբ մեր մարմնի առողջացման հարցը այդքան սուր կերպով է դրուած, հետաքրքիր է զննել, թէ ինչպէս էին յոյները հասնում մարմնի եւ ոգու առողջութեանը: Յունաստանի հասարակական-քաղաքական կեանքի ողջ կարգը, որի մասին այժմ չեն ծառայուի, ազատ մարդուց ուսման (զինուոր, մարտիկ, զօրական) քաղաքացի էր նախապատրաստում: Պատերազմը ֆիզիկական ոյժ, ճարպկութիւն եւ առողջութիւն էր պահանջում, եւ պետութիւնն իրաքանչիւր քաղաքացու վերցնում էր իր հովանաւորութեան տակ՝ նրա ծննդեան իսկ օրից, նրա յետագայ գործունէութիւնը նախապատրաստելու նպատակով: Յիշենք Սպարտան, որը յանուն առողջ սերնդի ձեռքբերման, կեանք էր շնորհում միայն առողջ նորածիններին, որն իր գիմնագիտներում ֆիզիկական վարժութիւններին ընտելացնում էր թէ՛ տղաներին եւ թէ՛ աղջիկներին, ընտելացնում էր կրել մէկ հազուստ՝ պատմութեան եւ սանդալներ, տարուայ ամէն եղանակի՝ ձմեռ թէ ամառ: Ընթշմարտը, սկաւառակի եւ նիզակի նետումը, վազքի մրցումը, առլետիկ մարտը, պարը, յունական պլաստիկ շարժումների ողջ համակարգը համաչափօրէն զարգացնում էր ողջ մարմինը, մարմնին շնորհում առողջութիւն եւ առոյգ ոգի: Առաջինները (մարմնի զարգացման ձեւերը - Ն.Ս.) հասան մեզ յունական նկարչութեան եւ քանդակագործութեան կոթողների ձեւով, երկրորդը (ոգին - Ն.Ս.)՝ յունական բանաստեղծների, գրողների, փիլիսոփաների եւ գիտնականների ստեղծագործութիւնների միջոցով:

Յունաստանի մեծ մարդիկ չեն խորշել պլաստիկայից եւ պարից, քաներական եւ դերասանական արուեստը չեն դիտարկել որպէս քամահրելի խեղկատակային գործ, նրանք անձամբ մասնակցել են բոլոր ժողովրդական տօնակատարութիւններին որպէս պարողներ, դերասաններ, խմբերգիչներ, ստատիստներ, երգչախմբի ղեկավարներ:

Յունաստանի ժողովրդական տօնակատարութիւնները օպերայի շքահանդէսներ էին, դրամատիկական արարներ եւ հանդիսատք բալետներ: Թշնամու հանդէպ տարած յաղթանակը կամ պարտութիւնը, ժողովրդական

խրախճանքը եւ ողբը, յաղթանակը Օլիմպիական խաղերում կամ էլ քանաստեղծական երգի մրցոյթներում՝ յոյն ժողովրդի կեանքի բոլոր այս պահերն ուղեկցում էին սահմանուած կամ էլ տեղում ստեղծուած յատուկ երաժշտութեամբ եւ պարով: Մեզ հասել է յունական պարերի աւելի քան 200 պարի անուանում:

Ալեքսանդր Մակեդոնացին, ժամանելով Տրովադա, մինչեւ վերջ մերկանում եւ պարում էր Աքիլլէսի դամբարանի շուրջ: Բանաստեղծ Սոփոկլէսը նոյնպէս լրի մերկանդամ պարում էր Սամոսի յաղթանակից յետոյ: Եւ այդ մերկ մարմինը արժանանում էր ամբոխի հիացմունքին ու երկրպագութեանը: Պարում եւ մրցոյթում յաղթանակածներին քանդակներ էին կանգնեցնում, գեղեցիկ մարմնով հպարտանում էին նոյն կերպ, ինչպէս արուեստի հիանալի կոթողով: Այո՛, յոյնի համար, յոյն երգչի, ստատիստի, բնատիպարի, դերասանի եւ պարողի մարմինն էր եղել իրական արուեստի կոթող՝ այդ բառի ամենաազնիւ իմաստով:

Մակայն, ահա, գալիս է քրիստոնէութիւնը՝ իր հետ առաջ քաշելով միջին դարերի գաղափարախօսութիւնը: Մարմինը նահանջում է յետին պլան՝ ելնելով ոգու առաջնութիւնը հաստատելու ձգտումից, որի առոյգ կենսութախօսութիւնը փոխարինում է, ինչպէս արդէն ասացի՝ ճգնաւորութեամբ, ինքնախարագանմամբ, հիստերիայով՝ այն հիւանդագին երեւոյթներով, որոնք յանգեցնում են նեարդաթուլութեան եւ ճղճղան ընկնաւորութեան:

Մարմնի եւ նրա գեղեցկութեան հանդէպ արհամարհանքը պարը վիժեցնում են ինչ-որ անարժան եւ արհամարհուած աստիճանի: Եւ չնայած պարը չի դադարեցնում իր գոյութիւնը, սակայն, աւաղ, մեր մարմնի գեղեցիկ կազմուածքից եւ ոլորապտոյտ պարեգօտուց մտնում է ծանր հագուստի մէջ, որը քողարկում է թորշոմած, այլայլուած սեղմիրանով գոթական շրջանի մարմինը, եւ մի պահ, վերակենդանանալով Վերածննդի դարաշրջանում, անցնում է բալետ, որտեղ հագուստը արդէն չի վերարտադրում մեր մարմնի բնական ձեւերը, այլ քաքցնելով վերջին դարերին պատուաստուած նրա բոլոր թերութիւններն ու աղաւաղումները՝ մերձեցնում է մարդկային շարժումները տիկնիկի շարժումներին: Գեղեցիկ մարդկային մարմինը եզակի երեւոյթ է դառնում: Բնորդի հայթայթումը դառնում է նկարչի համար չափազանց դժուար գործ, այն ժամանակ, երբ Յունաստանը եղել է նրա (բնորդի - Ն.Ս.) օջախը: Արուեստի երկերը չափազանց նսեմանում են մարդկային գեղեցկութեան կատարելատիպի տեսանկիւնից: Եիչտ է, ֆիզիկական վարժութիւնների պահանջը շատերի կողմից է զգացում, մանաւանդ, աւելի ու աւելի զարգացող ռազմականութեան նպատակներով, սակայն առկայ մարմնամարզական համակարգերը ի վիճակի չեն գոհացնել այդ [պահանջը]. նրանք բոլորը տառապում են միակողմանիութեամբ, առաջացնում են, մեծ մասամբ, սրտի գործունէութեան խախտումներ, քանի որ կառուցում են արհեստական, մարդու յօրինած հիմքերով, այլ ոչ բնութեան ոչ-արհեստական օրէնքների համաձայն: Այսպիսով, նոր ժամանակը մարդու ֆիզիկական զարգացման քանական ու

բնական համակարգ շառաջարկեց մինչև մեծն Դելսարտը, որն ապրում էր ժԹ. դարի երկրորդ կեսին:

Ես չեմ կենտրոնանայ մարդկային գեղեցկութեան յունական կատարելութեան այդ վերածնողի մանրամասն ներկայացման վրայ: Ասեմ միայն, որ լինելով օպերային երգիչ, հոյակապ ասմունքող եւ դերասան, եւ մտորելով իր արուեստի խնդիրների շուրջ, Դելսարտը ձեռնամուխ եղաւ մարդկային մարմնի, որպէս դերասանի արուեստի գլխաւոր տարրի, մշակմանը: Նա մշակեց մարդկային վերապրումների մարմնական արտայայտութիւնները՝ հնագոյն ժամանակների եւ Վերածննդի մեծ ստեղծագործողների երկերի, այնպէս էլ սեփական դիտարկումների հիմքով, եւ թողեց մեզ ֆիզիկական շարժումների մի համակարգ, որն էլ այսօր կը ներկայացնեն ինչպէս արուեստի տեսանկիւնից, որն ինքնին ակնյայտ է, այնպէս էլ դաստիարակութեան տեսանկիւնից:

Դելսարտը վերածնեց յունական պլաստիկայի օրէնքները, հոգեբանական եւ տեխնիկական տեսակետից այն մշակեց՝ կապակցուած միւս արուեստների հետ: Դէ լաւ, կ'ասեն շատերը, թող նրանք, որոնց համար արտայայտիչ ժեստը եւ արտայայտիչ մարմինը անհրաժեշտ է իրենց արուեստի համար, այսինքն՝ օպերային եւ դրամատիկ դերասանները եւ պարողները, ուսումնասիրեն Դելսարտի բոլոր յայտնագործութիւնները եւ պարապեն նրա համակարգով: Ի՞նչ նշանակութիւն կարող է ունենալ համակարգը այն աճող սերնդի համար, որը չի ընտրում թատրոնը, որպէս մասնագիտութիւն, եւ ինչպիսի՞ն են ընդհանուր առմամբ պլաստիկայի նպատակները դերասանական արուեստից դուրս մեր ժամանակներում:

Ահա այն հարցը, որի վրայ ես ցանկանում եմ այսօր հանգամանօրէն կանգ առնել: Ոչ ոք չի հերքում, որ արդէն վաղ ժամանակներից երաժշտութիւնը եւ նկարչութիւնը սկսեցին ուսումնասիրել ոչ միայն նրանք, ովքեր ցանկութիւն ունէին դառնալ երաժիշտ կամ նկարիչ, այլ բոլոր նրանք, ովքեր ունէին դրա համար ազատ ժամանակ եւ ցանկութիւն, ինչպէս նաեւ [ոչ ոք չի հերքում] այդ պարապմունքների դաստիարակչական նշանակութիւնը: Նրանք բարերար ազդեցութիւնը հոգու եւ մտքի, ճաշակի նրբացման եւ բնական կոպտութեան փափկեցման վրայ այնքան ակնյայտ է, որ այդ արուեստներն ընդգրկում են գիմնագիւսների ծրագրի մէջ որպէս պարտադիր առարկաներ: Նոյնը կարելի է նշել որոշ արհեստների վերաբերեալ: Մի՞թէ ձեր բոլոր երեսխաները պատրաստում են դառնալ ատաղձագործներ, դերձակներ, կազմարարներ, փականագործներ եւ կօշկակարներ, եթէ յաճախում են ձեռային աշխատանքի դասերին: Ո՛չ, եւ այդքան էլ կարելու չեն այն գործնական գիտելիքները, որոնք ձեռք են բերում այդ պարապմունքների շնորհիւ, որքան այն հոգեկան եւ ֆիզիկական հմտութիւնները, որոնք ձեռք են բերում այդ պարապմունքների արդիւնքում՝ ճարակութիւնը, հնարամտութիւնը, հմտութիւնը, աշխատունակութիւնը եւ այլ կարողութիւններ, որոնք կիրառելի են ամէն գործում եւ կեանքի բոլոր պայմաններում: Ինչպիսի՞ յատկութիւններ կարող է դաստիարակել պլաստիկան՝ մարմնական արտայայտչականութեան արուեստը այն անհատների մէջ, որոնք չեն նուիրուելու րեմին: Առաջին հերթին՝

առողջութիւն: Դելսարտի համակարգը, մշակած մարմնի առանձին մասերի եւ նրա մկանների գործունեութեան յարաբերակցութիւնը, տարբերում է բոլոր առկայ մարմնամարզական համակարգերից, ոչ միայն որովհետեւ այն արուեստ է, այլեւ՝ որովհետեւ ճշգրիտ հետեւելով մարմնական շարժումների օրէնքներին՝ դիտարկում է ամէն առանձին շարժում որպէս ամբողջ մարմնական ակորդի՝ գլխի, ոտքերի, ձեռքերի, իրանի շարժում: Ինչպէս յայտնի է, երաժշտական ակորդում իւրաքանչիւր մէկ ձայնի փոփոխութիւնը բերում է մէկ այլ կամ էլ բոլոր միւս ձայների փոփոխութեան, նոյնանման, եւ մարմնի ամէն մի մասի իւրաքանչիւր շարժումը բերում է այս կամ այլ մասերի դիրքերի փոփոխութեանը: Այն պարագայում, երբ բոլոր գոյութիւն ունեցող մարմնամարզական համակարգերը յաճախ շեշտում են վերջաւորութիւնների եւ գլխի կամ իրանի առանձին զատ-զատ վարժեցմանը՝ չստիպելով մարմնի մնացած մասերին արձագանգել տուեալ շարժման վրայ, ինչն առաջացնում է սրտի տարբեր հիւանդութիւններ, ընդհուպ մինչեւ [սրտի] արատը: Իսկ Դելսարտի համակարգը այդպիսի հիւանդութիւններ չի կարող առաջացնել նաեւ այն պատճառով, որ իւրաքանչիւր շարժումը կարգաւորում է երաժշտական կշռոյթով. կշռոյթը իր հերթին կարգաւորում է մարդու սրտի գործունեութիւնը՝ ունենալով իր հիմքում նրա տրոփիւնների ճիշտ հերթականութիւնը, ինչը բարեբար կերպով արձագանգում է նեարդային համակարգում:

Դրանից բացի, յունական պարեգօտի թեթեւութիւնը եւ յարմարաւետութիւնը ապահովում է կոփման համակարգը՝ վերացնելով յաճախակի մրսածութիւնների սպառնալիքը:

Մարմնական եւ երաժշտական ներդաշնակութեան օրէնքների հետ ստոյգ համաձայնեցումը մարմնի առանձին շարժումների բաշխման վերաբերեալ ասածից կարելի է եզրակացնել, որ մարմինը դառնում է ոչ միայն առողջ, այլեւ ներդաշնակ:

Առողջ եւ ներդաշնակ մարմինն իր մէջ է կրում առողջ եւ ներդաշնակ ոգի՝ վերջինիս հաղորդելով առողջութիւն, էներգիա եւ կենսութախտութիւն: Յատուկ վարժութիւնները, որոնք եւ այսօր ձեզ կը ցուցադրեն, ապացուցում են, որ համակարգը կիրառելի է նաեւ այն ուսումնական հաստատութիւններում, որտեղ դասերն ընթանում են մեծ խմբերով:

Շարունակենք: Ճշգրտօրէն հետեւելով ոչ միայն մարմնի, այլեւ երաժշտութեան կանոններին, Դելսարտը մարմնաշարժման միջոցով ուսուցանում է երաժշտական կշռոյթի բոլոր երանգները՝ ծանօթացնելով երաժշտական զարգացման բոլոր տարրերի հետ, մարմնով իւրացնել տալով երաժշտութեան տեսութիւնը եւ հարմոնիան:

Մարմնով հետեւելով երաժշտութեանը՝ երեխաները շօշափում են նաեւ երաժշտական ստեղծագործութիւնների ներքին հոգեբանական շարժումը եւ վերապրելով այն, այսպէս ասած, յղկում են իրենց հոգին, վարժեցնում են նրան նրբազգացութեանը, օտար մարդկանց հոգեկան ապրումների ընկալողունակութեանը եւ արուեստի երկերի դիրքին ընկալմանը:



Սիրուհի Լիսիցեան (Հազարապետեան), 1924



Սրբուհի եւ Լեօն Հազարապետեան-
նրի «Ռիթմի եւ Պլաստիկայի
Ինստիտուտ»ի խորհրդանիշը



Սրբուհի Լիսիցեանը Իննա Չոնեց-
կայայի Ստուդիայի «Մահուան Պարը»
Կանի Սէն-Սանսի եկաժշտու-
թեանը յօրինուածքում



«Արեւելեան Պար» Սարգիս Բարխու-
դարեանի երաժժութեանը: Քեմ. Ս.
Լիսիցեան-Հազարապետեանի: Աջից
ձախ՝ Լիսի Կասպարեան, Ն. Լիսից-
եան, Լիլիա Տէր-Սարգիսեան, 1926



Եկատերինա Ալիքեկովան «Օճաղի-
րոտին» պարում: Քեմ.Ս Լիսիցեան-
Հազարապետեանի, 1924

Գեղեցիկ բնական շարժանը, մարմնի ճիշտ կեցուածքների ընդունմանը եւ համամասնութեանը ընտելացած աչքը սովորում է արագ ընկալել եւ յիշել տեսածը, ճիշտ վերարտադրել այն քղքի վրայ: Որպէս արդիւնք՝ զարգանում են գեղանկարչական ունակութիւնները:

Իմ ստուդիայի վիճակագրութիւնը արձանագրում է գեղանկարչութեան եւ երաժշտութեան ուսումնասիրման մեծ ձգտման առաջացումը, որպէս պլաստիկայով պարապելու արդիւնք:

Այսպիսով, նորից ամբողջացնելով վերը ասածը, կրկնում եմ՝ առողջ, ներդաշնակ, կշռութաւոր նեարդահաւասարակշռուած, սահուն եւ գեղեցիկ մարմինը երաժշտականօրէն նրբագգած եւ արտայայտիչ, իսկ դրա միջոցով նաեւ երաժշտականօրէն նրբագգած հոգին, լի գեղեցկութեան հանդէպ ձգտումով, առոյգ եւ կենսութախ. մի՞թէ դա քիչ է Դելսարտի համակարգով պարապելու համար ոչ միայն արուեստի, այլեւ դաստիարակչական նպատակներով:

Չուր չի ասում դէպի գերմարդը ուղին նշած Ջրադաշտը. «Ես կը հաւատայի միայն այնպիսի աստծու, որը ունակ կը լինէր պարել»:

Յատկում 2

ԴԵԼՍԱՐՏԻ ՀԱՍՆԿԱՐԳԻ ՄԱՍԻՆ ՆԵՐԱԾԱԿԱՆ ԽՕՍԸԸ

Կարդացուած 1922 Յունիսի 14ին Սրբուհի Հագարապետեանի

«Պլաստիկայի եւ Պարի Երեկոյ»ի Ժամանակ,

Թիֆլիսի Օպերային Թատրոնում⁵³

Ես կը ցանկանայի այսօր պարզաբանել ձեզ մեր Ստուդիայի գործունեութեան բնոյթը, նրա կապը Դելսարտի համակարգի հետ, նրա նպատակները եւ նուաճումները:

Պլաստիկան, որի հանդէպ շրջադարձը պարզորոշ զգացում է Ռուսաստանի եւ Եւրոպայի բատրոնի արուեստում, յայտնուելով որպէս յեղափոխութիւն բալետային ձեւերի արհեստականութեան դէմ, անկարող եղաւ սկզբից հակադրել բալետային արուեստի խիստ համակարգուածութեանը իր նոյնաման կայուն մշակուած խիստ համակարգը: Նոր արուեստը սկզբից շարժում էր խարխափելով: Նրա նախագուշակը պարի ասպարէզում եղաւ Այսեղորա Դունկանը: Հրապուրուելով անտիկ աշխարհի գեղեցկութեամբ՝ նա ձրգտում էր այն փոխադրել մարդկային մարմնի մէջ: Դունկանն ինքը, լինելով «հանճարեղ կաքսող անձ», այնուամենայնիւ, շարժում էր խարխափելով իր բացայայտումները յետնորդներին հաղորդելիս: Որեւէ նախօրինակ չունենալով իր շօշափած ասպարէզում՝ նա դժուարանում էր համակարգել իր անձնական զննումները եւ ձեւակերպել դրանք կանոնաւոր յաջորդականութեամբ:

Չկարողացան իրականացնել դա նաեւ իրենից յետոյ յայտնուած մի շարք, այսպէս կոչուած «ոտարօքիկային» դպրոցները:

Սակայն ԺԹ. դարի կէսերին, Դունկանի յայտնուելուց շատ ատելի վաղ, ապրում էր մի մարդ, որին յաջողութեց ստեղծել մարդկային մարմնի մշակման այն կուռ համակարգը, որի պահանջն այժմ այդքան յստակօրէն է զգացում:

Դա օպերային երգիչ Ֆրանսուա Դելսարտն էր (1811-1871): Նա բացայայտեց ստոժանիական շնչառութիւնը երգեցողութեան ասպարեզում եւ իր «Դելսարտի դասընթացներ»-ում նախապատրաստեց ԺԹ. դարի լատագոյն դերասաններին, ինչպիսիք էին՝ Վիարդօն, Մոլիքրանը, Ռաշելը, Պասկալն ու ուրիշները: Ցաւն այն է միայն, որ հանճարեղօրէն բացայայտելով մարմնաշարժման օրէնքները, նրանց յարաբերակցութիւնը երաժշտութեան եւ ձայնի հետ, բացայայտելով մարդու հոգեկան եւ ֆիզիկական կեանքի՝ դիմախաղի փոխյարաբերութիւնները, կառուցելով բեմական արտայայտչականութեան ուսուցման մի ամբողջ փիլիսոփայական համակարգ, Դելսարտը չգրտեց, թէ ինչպէս էր նա կիրառում իր համակարգը գործնականում: Նրա վարժութիւնների մեծ մասը, իր կեանքի գլխաւոր գործը, նրա մահուան հետ կործանուեց: Դելսարտի ամենամեծատոր աշակերտները (օրինակ, Ժիրոնդէն), կարողացան, այնուամենայնիւ, կարգի բերել նրա տեսական ուրուագծերը եւ այդպիսով պահպանեցին սերունդների համար Դելսարտի տեսութիւնը, նրա գաղափարները եւ համակարգը:

Դելսարտի մահից յետոյ (նա մահացաւ 1871ին) մինչեւ Ի. դարի սկիզբը քչերն էին, որ ջանում էին նորից տեսականօրէն վերակառուցել այդ հանճարեղ համակարգը: Բալետը այդ պահին ապրում էր իր ծաղկունքի շրջանը, քատրոնը դեռեւս սնում էր Դելսարտի գործունէութեան հիւքերով:

Ի. դարի սկզբին, բոլոր արուեստների բնագաւառում, նոր որոնումների հետ, դէպի բնդհանրացուած ապրումների ասպարեզ քատրոնի շրջադարձի հետ մէկտեղ (ինչպէս Մէլերիստղի եւ Գորդըն Քրէյզի մօտ) եւ ինքնուրոյնաբար, Դելսարտից անկախ, անտիկ աշխարհով հրապուրուած Այսեդորա Դունկանի հետ նորից երեսն եկաւ անտիկ զօների մաքրութեան, գիտակից ամէն շարժման մէջ անտիկ ներդաշնակ մարմնի պահանջը: Յայտնուեցին մի շարք անձինք, որոնք վերագտան Դելսարտի տեսութիւնը եւ ջանացին իրենց ստուղիաներում նորից այն գործնականօրէն վերամշակել: Բալետային համակարգին հետզհետէ հակադրուեց ներդաշնակ հեղինակական մարմնի համակարգը: Դալկրոզը՝ Դելսարտի տեսութեան մի մասի հիմքով, կառուցեց իր կշռութային մարմնամարզութիւնը: Թատրոնի յայտնի գիտակ՝ Մերգէյ Վոլկոնսկին, նուիրեց այդ համակարգին մի հետաքրքիր գիրք՝ «Արտայայտիչ Մարդը» խորագրով: Ահա այսպէս, մի շարք դպրոցներում սկսեց վերածնունդ Դելսարտը:

Նրա մարդկային ժեստի տեսութեամբ այժմ հրապուրուած է Կ. Ս. Ստանիսլաւսկին եւ ամբողջ Մոսկուայի Գեղարուեստական Թատրոնը, որտեղ այդ մասին դասախօսում է ինքը՝ Վոլկոնսկին: Դելսարտի համակարգի գործնական մշակմանն է նուիրուած մեր ստուղիայի աշխատանքը... Քայլ առ քայլ մշակում են եւ իմ աշակերտների հետ այդ տեսութիւնը:

Մեզ դեռ մեծ աշխատանք կատարել է սպասում, որպէսզի սկսածը տանենք մինչեւ վերջ:

Մարդկային հոգու, կեանքի եւ մարմնաշարժման օրէնքների խորութիւնը անսպառ է, ինչպէս է հնչիւնների աշխարհը: Ամէն կոմպոզիտոր ծննդաբերում

է նոր հարմոնիաներ եւ երաժշտական քննաներ: Անվերջ ու անսպառ է նաեւ ստեղծագործութիւնը մարմնային շարժման եւ կշռոյթի յօրինուածքի ասպարեզում:

Ստուդիայի խնդիրն է՝ ծանօթացնելով աշակերտներին (սովորողներին, ուսանողներին) Դելսարտի բոլոր սկզբունքներին, սովորեցնելով նրանց գործնականում հասկանալ այն, այսպիսով նախասպատրաստել մի շարք բեմական գործիչների, ինչպէս պարի բնագաւառում, այնպէս էլ ժեստի՝ դրամայի, դրսետրել իրենց անհատականութիւնը, ինչպէս նաեւ ստանալ անհրաժեշտ տեխնիկական նախասպատրաստութիւն որոշակի ժամանակահատուածի ընթացքում, որից յետոյ նրանք կը կարողանան աշխատել ինքնուրոյնաբար: Կշռոյթի եւ վարժութիւնների դաստիարակչական դերը մարմնի հարմոնիայում այնքան պարզորոշ է, որ այժմ եւ չէի ցանկանայ կենտրոնանալ այդ հարցի վրայ:

Ամէն տարի, հաշուետու ներկայացմանը Ստուդիան ցուցադրում է տարուայ ընթացքում մշակուած վարժութիւնները եւ երաժշտական երկերի բեմադրութիւնը:

Աւարտուած ուսումնական տարուայ իր համեստ աշխատանքը՝ Դելսարտի համակարգի գործնական մշակումը այս տարուայ ընթացքում, մեր ստուդիան այսօր ցանկանում է ներկայացնել Ձեզ:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹՒՆՆԵՐ

¹ S. Lisitsyan, *Starinnie Plyaski Teatralnie Predstavleniya Armyanskogo Naroda*, Հտր. I-II (Հայ ժողովրդի հինաւուրց պարերը եւ թատերական ներկայացումները), Երեւան, 1958-1972, նաեւ՝ *Armyanskie Starinnie Plyaski* (Հայկական հինաւուրց պարերը), կազմող եւ պատասխանատու խմբագիր՝ Էմմա Պետրոսեան Երեւան, 1983: Դժբախտաբար *Starinnye Plyaski* հսկայական, բազմաէջանոց հետազոտութեան Գ. Հատորի զգալի մասը եւ Դ. Հատորը (որտեղ վերլուծուած էին Հայ ազգային ծէսերը) չեն հրատարակուել: Դրանք պահպանուած են Հայաստանի Ազգային Արխիւում, Լիսիցեանների ընտանիքի ֆոնդում:

² Srбуhi Lisitsyan, *Zapis Dvijeniya (Kinetografia)* (Շարժման գրառում), Մոսկուա-Լեհինգրադ, 1940:

³ Վերջին տասնամեակում գրուել, լոյս են տեսել մի շարք նիւթեր՝ նուիրուած Արրուհի Լիսիցեանին: Միաժամանակ՝ պատեհ առիթներով անդրադարձ է եղել նրա արուեստին, ինչպէս՝ ա) Լիսիցեանի սան եւ հետեւորդ, պատմական գիտութիւնների դոկտոր, ազգագրագէտ Էմմա Պետրոսեանի ղեկավարութեամբ գրուած Նաիրա Կիլիչեանի «Հայ ժողովրդարեմական Պարը 20րդ Դարի Սկզբներից մինչեւ 30ական թթ. (Պատմաճակութային Հետազոտութիւն)» թեկնածուական ատենախօսութիւնը, պաշտպանուած 1998ին: Սոյն ատենախօսութեան Գ. գլուխն ամբողջութեամբ նուիրուած է Լիսիցեանին: Այնտեղ մասնաւորապէս դիտարկուած է նրա գործունէութիւնը Հայ ժողովրդարեմական պարի ձեւաւորման բնագաւառում, վերլուծուած են նրա հետազոտութիւնները: Բ) 2003ին կազմակերպուեց Լիսիցեանի 110ամեակին նուիրուած գիտաժողով, որի նիւթերը տպագրուեցին Պար, Երաժշտութիւն ժողովածուում (Երեւան,

2003): Այս նիւթերից մի քանիսը անմիջականօրէն վերաբերում են Լիւիցեանին եւ նրա ստեղծագործական ու գիտական ժառանգութեանը: զ) Դարասկզբից Լիւիցեանի ազգականները, որոնք եղել են նաեւ նրա սաները Ռիթմի եւ Պլաստիկայի Ինստիտուտում Հանդէս են եկել յիշողութիւններով՝ Հայ եւ ռուս պարրերական մամուլում: դ) Լիւիցեանի յիշատակի պահպանմանը մեծապէս նպաստում են նրա սաները՝ ազգագրութեան բնագաւառում՝ Էմմա Պետրոսեանը, պատմական գիտութիւնների թեկնածու Ժենիա Խաչատրեանը: Վերջինս պատրաստում է Լիւիցեանի կենսամատենագրութիւնը: ե) Սոյն յօդուածի հեղինակը Լիւիցեանի գործունէութեան սկզբնական տարիներին անդրադարձել է իր ատենախօսութեան Գ. զխում (սեղմագիրը՝ N. Sargsyan, *Armyanski Stsenicheski Tanets Vtoroi Polovini XIX i Nachala XX vv. (K Sintezu Muzik i Khoreografii)*) (Հայ բեմական պարը ԺԹ- դարի երկրորդ կէսին եւ Ի. դարի սկզբին (երաժշտութեան եւ խորէնգրաֆիայի համաձուլման մասին), Երեւան, 1992):

Այստեղ ցանկանում ենք շնորհակութիւն յայտնել պատմական գիտութիւնների դոկտոր, ազգագրագէտ Էմմա Պետրոսեանին եւ պատմական գիտութիւնների դոկտոր, ազգագրագէտ Լիլիա Վարդանեանին (Սրբուհի Լիւիցեանի կրտսեր քրոջ դստերը): Էմմա Պետրոսեանը 1980ականների վերջին մեզ սիրալիք առաջարկեց ծանօթանալ այն նիւթերին եւ փաստաթղթերին, որոնք վերաբերում են Լիւիցեանի Ռիթմի եւ Պլաստիկայի Ինստիտուտի գործունէութեանը, իսկ այնուհետեւ մեզ յանձնեց դրանք համակարգելու պարտականութիւնը, ինչը եւ իրականացրինք: (Հիմնուելով այդ նիւթերի վրայ, դեռեւս 1992ին գրեցինք յօդուած՝ “Institute Ritma i Plastiki Srbui Lisitsyan” (Սրբուհի Լիւիցեանի Ռիթմի եւ Պլաստիկայի Ինստիտուտը), որն ինձ պատուիրել էր յայտնի ռուս բալետագէտ Ելիզաւետա Սուրիցը՝ Անգլիայում հրատարակուող *Մոդեռն* պարի վերաբերեալ ժողովածուում տեղադրելու նպատակով: Սակայն յօդուածը չհրատարակուեց: Յետագայում յօդուածի համառօտ տարրերակը հրատարակուեց Հայաստանում (Նազենիկ Սարգսեան «Ռիթմի եւ Պլաստիկայի Ինստիտուտը», Հայ Արուեստի Հարցեր. Գիտական Յօդուածների Ժողովածու, Հտր. 1, Երեւան, ՀՀ ԳԱԱ Արուեստի Ինստիտուտի Հրատարակչութիւն, 2006, էջ 288-301): Ներկայ յօդուածում մենք շարադրում ենք ամբողջական յօդուածից այն դրուագները, որոնք չմտան Հայ Արուեստի Հարցերում հրատարակուած յօդուածում՝ հիմնականում շարադրելով Ինստիտուտի պատմութեանը վերաբերուող հատուածները՝ որոշ չափով համալրուած: Այսպիսով, այն ամբողջ մեծածաւալ հատուածը, որտեղ հանգամանօրէն վերականուցուում է Ինստիտուտում դասաւանդուող ութամօպլաստիկ համակարգի տարրերը, Դեյսարտ-Հագարապետեան (Լիւիցեան) համակարգով բեմագրութիւնների նկարագրութիւնը եւ վերլուծութիւնը (այսինքն՝ ամբողջ տեսական մասը) դեռեւս մնում է չհրատարակուած: Այդ հատուածը մաս կը կազմի Լիւիցեանին նուիրուած մեր մենագրութեան): Վերոյիշեալ նիւթերն այժմ պահպանուում են ՀՀ Գիտութիւնների Ազգային Ակադեմիայի Հնագիտութեան եւ Ազգագրութեան Ինստիտուտում:

Լիլիա Վարդանեանը մեզ պատրաստակամօրէն տրամադրեց մի շարք նիւթեր՝ ընտանեկան արխիւից: Լիւիցեանի գրաւոր ժառանգութիւնը, նրա գործունէութեան հետ կապուած նիւթերի, փաստաթղթերի եւ նամակագրութեան ստուար բաժինը պահպանուում է Հայաստանի Ազգային Արխիւում: Որոշ նիւթեր գտնուում են Չարենցի անուան Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանում: Մի շարք փաստեր քաղուած են գիտական գրականութիւնից եւ պարրերական մամուլից:

⁵ Լիսիցեանը ծնուել է 1893 Յունիսի 15 (27)ին Թիֆլիսում: Հայրը ականաւոր հասարակական գործիչ, մանկավարժ, ազգագրագէտ Ստեփան Դանիէլի Լիսիցեանն էր, մայրը՝ Օկատերինա Քրիստափորի Լիսիցեանը մանկավարժ եւ հասարակական գործիչ էր: 1898ին Լիսիցեան ամուսինները Թիֆլիսում հիմնում են առաջին երկսեռ տարրական հայկական դպրոցը: 1904ին այդ դպրոցը ստացաւ գիմնազիայի կարգավիճակ, 1911ից վերանուանուեց կատարինէ Լիսիցեանի Առաջին Հայկական Գիմնազիա: 1905-1917 եւ 1922ին Լիսիցեան ամուսինները խմբագրել են իրենց կողմից իսկ հիմնուած Արեւելեան Հայաստանում առաջին Հասկեր մանկական հանդէսը, որին աշխատակցում էին հայ մշակոյթի նշանաւոր գործիչներ Յովհաննէս Թումանեանը, Աւետիք Իսահակեանը, Ալեքսանդր Շիրվանզադէն, Լեւոն Շանթը, Գրիգոր Բաշինջաղեանը եւ այլք: Լիսիցեանների տունը, որը տուել է գիտութեան, մշակոյթի, ճարտարապետութեան բնագաւառում բազմաթիւ տաղանդաւոր գործիչներ, բաւական հանգամանորէն ներկայացուել է Լիլիա Վարդանեանի՝ Ստեփան Լիսիցեանին նուիրուած մենագրութեան մէջ (Լ. Մ. Vardanyan, Stepan Lisitsyan i Istoki Armyanskoy Etnografii, (Ստեփան Լիսիցեանը եւ հայ ազգագրութեան ակունքները), Երեւան, 2005):

⁶ Համերգային ծրագրեր՝ 3-е Утро Родной Поэзии, Устраиваемое О. Е. Озаровской. Слово XVIII Века, Сост. 12 Января, 1914 г. (Օ. Է. Օզարովսկայայի կազմակերպած մայրենի պոէզիայի երրորդ ցերեկոյթ, ԺԸ. դարի պոէզիա, կը կայանայ 1914 Յունուարի 12ին), նաեւ՝ Утро Лирики и Стилы, Устраиваемое О. Е. Озаровской, Сост. 3 Февраля 1914 г. (Օ. Է. Օզարովսկայայի կազմակերպած քնարերգութեան եւ ոճի ցերեկոյթ, կը կայանայ 1914 Փետրուարի 3ին), նաեւ՝ 4-е Утро Родной Поэзии, Устраиваемое О. Е. Озаровской. Современная Поэзия, Сост. 14 Февраля 1914 г. (Օ. Է. Օզարովսկայայի կազմակերպած մայրենի բանաստեղծութեան նոր ցերեկոյթ. ժամանակակից բանաստեղծներ, կը կայանայ 1914 Փետրուարի 14ին):

⁷ Մ. Ն., «Утро Лирики и Стилы» (Քնարերգութեան եւ ոճի ցերեկոյթ), *Stolichnaya Molva* (Մայրաքաղաքի լուրեր), 1914, թիւ 352:

⁸ «Հեքիաթ Ձկնորսի եւ Ձկան Մասին» կինոնկարի ազգաթերթը, *Ryazanskaya Jizn* (Ռեազանի կեանք), 18.01.1914:

⁹ Համերգային ծրագիր՝ *Vecher Vsepomoshchestvuvaniya Armyanskim Uchashchimsya v Moskve* (Մոսկուայի հայ ուսանողների համագնութեան երեկոյ), 27.01.1914:

¹⁰ Օուրի Ալեքսէյի Վեսելովսկի (1872-1919), ուսւ գրականագէտ, բանաստեղծ, հայագէտ: 1886-1890ին ուսանել է Լազարեան Ճեմարանում. սովորել հայոց լեզու, յետագայում ուսումնասիրել է Հայաստանի պատմութիւնը, գրականութիւնը եւ արուեստը: Մեծապէս սատարել է Ռուսաստանում ապրող հայ մտաւորականութեանը, համագործակցել նրա ներկայացուցիչների հետ: Ունի բազում յոգուածներ՝ նուիրուած հայ մշակոյթին, գրականութեանը, թատրոնին:

¹¹ Սոյն յոդուածում բոլոր թարգմանութիւնները ուսերէնից հայերէն կատարել ենք մենք:

¹² Marina Spendiarova, *Letopis' Jizni i Tvorchestva A. A. Spendiarova* (Ա. Ա. Սպենդիարովի կեանքի եւ ստեղծագործութեան տարեգրութիւնը), Երեւան, 1975, էջ 265:

¹³ Նոյն:

¹⁴ Նոյն, էջ 267:

¹⁵ S. Lisitsyan, *Moi Vstrechi S A. A. Spendiarovym* (Իմ հանդիպումները Ա. Ա. Սպենդիարովի հետ), Հայաստանի Ազգային Արխիւ, Փոնդ 428, ցուցակ 5, գործ 46, էջ 1:

¹⁶ Ալեքսէյ Նիկոլայի Վեսելովսկի (1843-1918), Եւրոյի Վեսելովսկու հայրը, գրականութեան պատմարան, համընդհանուր գրականութեան պատմութեան ղոկատը, Մոսկուայի Համալսարանի եւ Լազարեան Ճեմարանի պրոֆեսոր (1891-ից): 1906ին ընտրուել է Ռուսաստանի Գիտութիւնների Ակադեմիայի պատուաւոր ակադեմիկոս: Հիմնական հետազոտութիւնները նուիրել է արեւմտաեւրոպական գրականութեանը:

¹⁷ Լիսիցեանը նոր չէր թարգմանութեան ասպարէզում: Դեռեւս 15 տարեկանում գերմաներէնից հայերէն է թարգմանել եւ տպագրել ութամեայ Հիդէ Գոլդշմիտի «Մուռ Եղեւնի» Մենդեան տօներէ հեքիաթը (Հասկեր, 1908, թ. 12): Ընդհանուր առմամբ Լիսիցեանի թարգմանչական գործունէութիւնը առանձին հետազոտութեան առարկայ է հանդիսանում: Այստեղ նշենք, որ բացի նշուած Լեւոն Շանթի երկերից, Լիսիցեանը թարգմանել է նաեւ Ռաֆֆու *Ոսկի Արաղաղ* վէպը, Աւետիք Իսահակեանի *Արու-Հայա Մահարի* պոէմը (երկուսն էլ անտիպ), ինչպէս նաեւ Ի. դարի Բ. կէսի մի շարք գիտնական ազգագրագէտների յօդուածներ, նաեւ հայ պարերգերի բանահիւսական տեքստեր: Վերջիններս զետեղուած են նրա հետազոտութիւններում (տե՛ս՝ ծանօթ. 1):

¹⁸ Լիսիցեանների եւ Շանթի սերտ փոխյարաբերութիւնները բաւականաչափ հանգամանորէն լուսարանուած են նազելի Լիսիցեանի եւ Լիլիա Վարդանեանի յօդուածում (Nazeli Lisitsyan, Lilia Vardanian "O Drujbe Levona Shanta s Semyoy Stepana Lisitsyana" (Մտեփան Լիսիցեանի ընտանիքի հետ Լեւոն Շանթի բարեկամութեան մասին), Noev Kovcheg (Նոյեան տապան), Երեւան, 2004, Երեւնիս): Նոյն յօդուածում տեղ են գտել մի շարք դրուագներ Լիսիցեանի յիշողութիւններից՝ Սպենդիարեանի մասին, որոնք արտացոլուել են նաեւ սոյն յօդուածում:

¹⁹ Yu. A. Veselovskiy, *Ocherki Armyanskoy Literaturi, Istorii i Kulturi* (Հայ գրականութեան, պատմութեան եւ մշակոյթի ակնարկներ), Երեւան, 1972, էջ 240:

²⁰ Նոյնանման կարծիք է յայտնել Մարիետա Շահինեանը իր *Stoletie Lejit na Ladoni*, (Հարիւրամեակն է դրուած ափի մէջ) ժողովածուում՝ Մոսկուա, 1981: Լիսիցեանին նուիրուած գլխում նա գրում է. «Շատ տարիներ առաջ, դեռեւս մինչեւ Հոկտեմբերեան յեղափոխութիւնը, մեր հաստափոր հանդէսներից մէկում յայտնուեց հայ գրող Լեւոն Շանթի «Հին Աստուածներ»ի բարգմանութիւնը: Թարգմանութիւնը իրականացուած էր անթերի եւ ստորագրուած հայտնի բարգմանչուհի Սրբուհի Լիսիցեանի կողմից: Այդ պահին ինձ անմասօք անուն էր: Սակայն մոսկովեան գրական շրջանակներում բարգմանութիւնը բարձր էր գնահատուած եւ խօսուած էին բարգմանչուհու՝ որպէս բարձր կուլտուրական մակարդակի հայ ընտանիքի գաւակի մասին» (մէջբերուած է Lisitsyan, Vardanian "O Drujbe..."-ից): ... «Բացի բարձր գեղարուեստական արժանիքներից, նրա (Ս. Լիսիցեանի - Ն.Ս.) բարգմանութիւնը առանձնապէս արժէքատր է նաեւ այն պատճառով, որ հանդիսանում է «Հին Աստուածներ»ի միակ հեղինակագործուած բարգմանութիւնը՝ իրականացուած եւ հրատարակուած Շանթի խրախուսանքով: Նրա տիտղոսաբերքի վրայ նշուած է. «Հեղինակի կողմից միակ խրախուսուած եւ հրատարակութեան թոյլտուութիւն ստացած Ս. Լիսիցեանի բարգմանութիւնը հայերէնից» (նոյն):

²¹ Այս դրուագը շարադրուած է ըստ՝ S. Lisitsyan, *Moi Vstrechi*, էջ 2:

²² V. Korganov, "Beseda s Korrespondentom Gazety "Yerevan" (Զրոյց Երեւան թերթի թղթակցի հետ, Փարիզ, 1928, Երեւնիսի 21ին): Մէջբերուած է Գէորգի Տիգրանովի *Armyanskiy Muzykal'niy Teatr* (Հայ երաժշտական թատրոնը) քառահատոր մենագրութեան Բ. հատորից, 1960, էջ 17):

²³ «Սեղա» օպերայի ստեղծման պատմությունը եւ նրա պատմա-տեսական վերլուծությունը տե՛ս՝ Տիգրանովի Armyanskiy Muzykal'niy Teatr աշխատութեան Բ. Հատորում, որի առաջին գլուխը նուիրուած է Անուշաւան Տէր-Ղեւոնդեանին («Սեղա» օպերայի մասին մասնաւորապէս՝ էջ 9-18):

²⁴ Այդ մասին՝ Sargsian Nazenik Gagikovna, «Armyanskiy Stsenicheskiy Tanets Vtoroy Poloviny XIX i Nachala XX Vekov (K Sintezu Muziki i Khoreografii)» (ԺԹ. դարի երկրորդ կէսի եւ Ի. դարի սկզբի հայ բեմական պարը (երաժտութեան եւ խորէնոգրաֆիայի համաձուլման մասին) թեկնածուական ատենախօսութիւնը (պաշտպանուել է 1992ին, Մոսկուայում) եւ սեղմագիրը, նաեւ՝ նոյն հեղինակի «Evropeyskie i Vostochnye Elementy v Armyanskom Bitovom i Stsenicheskom Tantsе (Vtoraya Polovina XIX Veka)» (Եւրոպական եւ արեւելեան տարրերը հայ կենցաղային եւ բեմական պարում (ԺԹ. դ. երկրորդ կէս) յօդուածը (Լրաբեր Հասարակական Գիտութիւններ, 1985, 12, էջ 43-52):

²⁵ Այդ մասին տե՛ս՝ մեր վերոյիշեալ ատենախօսութիւնը, ինչպէս նաեւ մեր՝ «Աշուղական Սիրապէպը Հայ Երաժշտական Թատրոնում» յօդուածը (Հայ Աշուղագիտութիւնը եւ Արդի Հիմնարկները. Գիտաժողովի Զեկուցումների Ժողովածու, Երևան, 2005, էջ 47-53):

²⁶ 2007ին լոյս տեսաւ Արծուի Բախչինեանի եւ Վարդան Մատթէոսեանի Շամայեցի Պարուհին հետազօտութիւնը, որտեղ հանգամանօրէն լուսարանուած են Արմէն Օհանեանի կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը: Գրքի էջ 6ի տողատակում թուարկուած են այդ պարուհուն նուիրուած եւ Հայաստանում լոյս տեսած բոլոր հրատարակումները: Արմէն Օհանեանին է նուիրուած մեր վերոնշեալ թեկնածուական ատենախօսութեան Գ. գլխի Բ. բաժինը:

²⁷ Սոյն դրուագը վերցուած է մեր յօդուածի Յաւելուած նում գետեղուած Լիսիցեանի գեկուցումից:

²⁸ Այստեղ եւ յետագայում Լիսիցեանի Ռիթմի եւ Պլաստիկայի Ստուդիային եւ Սրբուհի եւ Լէօն Հազարապետեանների Ռիթմի եւ Պլաստիկայի Ինստիտուտին վերաբերուող փաստերը վերցուած են մեծ մասամբ նշուած ինստիտուտի գործունէութեան մասին մանրամասն «Հաշուետուութիւն»ներից, որոնք պահպանուած են ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտութեան եւ Ազգագրութեան Ինստիտուտում:

²⁹ Լուսժողկոմ - Լուսաւորութեան Ժողովրդական Կոմիտարիատ, 1920ականներին ԽՍՀՄում համապատասխանում էր Լուսաւորութեան Նախարարութիւն հասկացողութեանը:

³⁰ S. Lisitsyan, «Vstrechi s Sundukyanovtsami» (Հանդիպումներ սունդուկեանցիների հետ), Սունդուկեանի Անուան Պետական Դրամատիկական Թատրոնի 20ամեակին նուիրուած երեկոյում Լիսիցեանի ելոյթի մեքենագիր շարադրանքը: Պահպանուած է ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտութեան եւ Ազգագրութեան Ինստիտուտի արխիւում:

³¹ Պ., «Հայաստան», Ժողովրդի Չայն, 21.03.1919:

³² Lisitsyan, «Vstrechi s Sundukyanovtsami», էջ 1-2:

³³ «Նաթեյա» կինօնկարի ժապաւէնի մի օրինակ պահպանուած է Հայաստանի Ազգային Ծիլմագարանում:

³⁴ Մարտիրոս Սարեանը Աւետիք Իսահակեանին 1925ի Հոկտեմբերի 28ին Երևանից գրած նամակում, իշխով Լէօն Հազարապետեանին, նշել է, որ «Դա Ստ. Լիսիցեանի աղջկայ հետ ամուսնացած է, որ պարիի դպրոց ունի Դոմնկանի ոճով» (Մարտիրոս

Մարեան, Նամակներ, Հոր- Առաջին, 1908-1928, կազմ. Թուգան Մարեան, Երեւան, «Տիգրան Մեծ» Հրատարակչութիւն, 2002, էջ 300):

³⁵ Մարտակոչ, 8.11.1923: Յայտարարութիւնը տպագրուած է ուսերէն:

³⁶ Վկայականի բնօրինակը պահպանուած է Աննա Դուրինեանի անձնական արխիւում: Նմանատիպ աւարտական վկայականներ պահպանուած են Հայաստանի Ազգային Արխիւի Լիւիցեանների ընտանիքի Ֆոնդում (Ֆոնդ 428, ցուցակ 2, գործ 331-339):

³⁷ Maria Vardanovna Lisitsyan, "O Moem Dorogom Uchitele i Druge, Kotoriy Podaril Mne Radost' Poznaniya Bolshogo Iskusstva" (Իմ թանկագին ուսուցչի եւ ընկերոջ մասին, որը ինձ նուիրեց մեծ արուեստի ճանաչման ուրախութիւնը), մեքենագիր, էջ 1-3: Պահպանուած է Լիլիա Վարդանեանի անձնական արխիւում: Հայերէն տպագրուած է առաջին անգամ:

³⁸ Nazeli Lisitsyan, "S. S. Lisitsyan-Azarapetyan i Ee Metodika Prepodavaniya Svobodnogo Tantsa" (Ս. Ս. Լիւիցեան-Հազարապետեանը եւ ազատ պարի դասաւանդման նրա մեթոդարանութիւնը), *Iskusstvo Dvijeniya. Istoriya i Sovremennost'* (Շարժման արուեստագիտութիւն եւ այժմէականութիւն. Միջազգային գիտագործնական կոնֆերանսի նիւթերի ժողովածու), էջ 119-120: Հայերէն տպագրուած է առաջին անգամ: Բերուած լիչողութիւններից բացի, Մարիա եւ Նազելի Լիւիցեանների լիչողութիւնները տպագրուել են "Sportivnaya Jizn' Rossii" («Ռուսաստանի սպորտային կեանք») ամենամսեայ Հանդէսում (տե՛ս՝ Հանդէսի 2004 Մայիսի թիւ 4ում տեղ գտած "Sestri Lisitsyan - Svobodniy Tanets" (Լիւիցեան քույրեր- ազատ պար) յօդուածը, էջ 40-43 եւ թիւ 5, էջ 33-36):

³⁹ Հայաստանի Ազգային Արխիւ, Լիւիցեանների Ընտանիքի Ֆոնդ 428, ց. 2, գ. 323:

⁴⁰ Այդ առիթով Նազելի Լիւիցեանը գրում է. «1926 աշնանը Վրացական ԽՍՀ Ժողովուրդի Ինստիտուտը աւարտածների խումբը Հազարապետեանի գլխատրութեամբ զորուդեց Գերմանիա: Նրա մէջ մտնում էին միայն երեք հոգի (Սրբոտի Ստեփանովնայի աշակերտներից մէկը արդէն գտնում էր այդ ժամանակ Բեռլինում ընտանեկան հանգամանքներով, որտեղ եւ միացաւ մեզ): Խմբի փոքրաթիւ լինելը բացատրում էր նրանով, որ Լուսժողովուրդը հնարատրութիւն չունէր ապահովել անհրաժեշտ կարողութիւններով՝ սովորողների աւելի մեծ քանակ: ...Ելոյթները Գերմանիայում... անցնում էին հիմնականում չորս քաղաքներում՝ Մյունխենում, Մայնի Ֆրանկֆուրտում, Համբուրգում եւ Գիսելդորֆում: Բոլոր այդ քաղաքներում մենք կատարում էինք միայն երեք պար, որոնք ընտրել էր իմպրեսարիօ Սպադոնին Բեռլինում, նախնական ստուգատեսի ժամանակ: Դրանք էին «Արեւելեան Պար»ը, որը ներկայացնում էր Ս. Բարխուդարեանի մի քանի պիէսների յօրինուածը՝ Լ. Կասպարեանի, Ն. Լիւիցեանի եւ Լ. Տեր-Սարգսեանի կատարմամբ, այնուհետեւ երկու պար՝ Արեւսկու երաժշտութեամբ «Եգիպտական Գիշերներ» մեծ մնջախաղից, որը բեմադրել էր Սրբոտի Ստեփանովնան Թիֆլիսում, ինչպէս նաեւ Ե. Ալիբեկովայի կատարմամբ «Օճաղիթոտի» պարը եւ «Գազի» արաբական պարը, որը կատարում էին Լ. Կասպարեանը եւ սոյն տողերի հեղինակը (Նազելի Լիւիցեանը - Ն.Ա.): Երկարատեւ հիւրախաղերի ընդմիջումներին եւ դրանց աւարտից յետոյ մենք հանդէս էինք գալիս Բեռլինի մի շարք թատերահարթակներում, ինչպէս նաեւ մասնակցում էինք համերգների, որոնք կազմակերպում էին խորհրդային դեսպանատանը: Մեր ելոյթներն անցնում էին անփոփոխ յաջողութեամբ: Դրանից զատ, Սրբոտի Ստեփանովնան որոշ ժամանակ աշակերտների հետ պարապմունքներ էր վարում դեսպանատանը կից, ինչպէս նաեւ «Կարմիր Վերնաշապիկ» (Roten Bluse) անունը կրող ստեղծագործական կազ-

մակերայութիւնում, որը ղեկավարում էր Գերմանիայի Կոմկուսակցութեան գլխաւոր քարտուղար Վիլիելմ Պիկի որդին» (Nazeli Lisitsyan "S.S.Lisitsyan-Azarapetyan..." էջ 127-128)։

⁴¹ Մարիա Բարաջանովան եւ Օլգա Օռլովան 1923ից ղեկավարել են Հազարապետեանների Ինստիտուտի բաժանմունքը Բաքուում։ Ինստիտուտը աւարտած մի շարք սաներ դասաւանդել են Թիֆլիսի տարրեր դպրոցներում։ Նրանցից առանձնապատուկ ուշադրութեան է արժանացել Շողիկ Վարսեանը։ Գրախօսականներից մէկում նշուած է, որ նրան յաջողուեց բեմ հանել մօտ 100 երեխայ, որոնք աչքի ընկան շարժումների գեղեցիկ կատարմամբ («Պլաստիկայի Երեկոյ», Մարտակոչ, 28.05.1925)։ 1927ին Ինստիտուտի նախկին սաներ Աննա Դուրինեանը եւ Յասմինկ Սիրունեանը Երեւանում հիմնեցին Ռիթմի եւ Պլաստիկայի Ստուդիան։ 1930ին Դուրինեանի եւ Սիրունեանի ստուդիաները եւ 1924ին հիմնուած Վահրամ Արիստակէսեանի ստուդիան (որտեղ պլաստիկայի դասընթացները վարում էր Նազելի Լիսիցեանը) միաձուլուեցին։ Այդպէս հիմնուեց Երեւանի Պարարուեստի Մասնագիտական Ուսումնարանը, որի ղեկավարութիւնը ստանձնեց Արրուհի Լիսիցեանը։ 1937ին այն վերանուանուեց Երեւանի Պարարուեստի Ուսումնարան։ Մինչեւ 1950ականների սկիզբը ուսումնարանի գեղարուեստական ղեկավարն էր Դուրինեանը։ Վերջինս, ինչպէս նաեւ Սիրունեանը, Ռիթմիկայի, պլաստիկայի, բեմական շարժման դասընթացներ էին վարում Երեւանի Գեղարուեստա-Թատերական Ինստիտուտում եւ Երեւանի Կոմիտասի Անուան Պետական Կոնսերվատորիայում։ Դեռեւս Լիսիցեանի Ասմունքի, Ռիթմի եւ Պլաստիկայի Ստուդիայում ուսանած Սեդա Սիւնին, որը 1921ին գաղթեց Կ.Պոլիս, ապա՝ ԱՄՆ, Նիւ Եորքում հիմնեց "Seda's Studio of Dance", որտեղ դասաւանդում էր իր իսկ խոստովանութեամբ՝ Արրուհի Լիսիցեանի մեթոդարանութեամբ։ Եկատերինա Ալիբեկովան, որի պարը միշտ թէ՛ հանդիսատեսի եւ թէ՛ մամուլի հիացմունքի առարկայ էր եղել, իր բեմական գործունէութիւնը դադարեցրեց արդէն 20ականներին։ Թամարա Աղամեանը իրեն վառ դրսեւորեց որպէս բեմադրող։ Ինստիտուտի, իսկ յետագայում Նազելի, Մարիա եւ Թամարա Լիսիցեանների համերգներում Աղամեանի յորինուածքները համահաւասար դիրք էին գրաւում Լիսիցեանի յորինուածքների հետ։ 30ականներին Երեւանում նա որպէս պարերի բեմադրող մասնակցել է բազում դրամատիկական ներկայացումների։ Նազելի, Մարիա եւ Թամարա Լիսիցեանները բեմական լայն գործունէութիւն են ծաւալել Երեւանում՝ հանդէս գալով «Արեւելքի եւ Արեւմուտքի Պարի Երեկոյթ» անուանումը կրող համերգներով։ Նազելի Լիսիցեանը 1928ին դադարեցրեց իր փայլուն կատարողական գործունէութիւնը եւ յետագայում իրեն նուիրեց գիտութեանը։ Նա անտեսագիտութեան դոկտոր էր, տնտեսագիտութեանը նուիրուած բազում աշխատանքների հեղինակ։ Մարիա եւ Թամարա Լիսիցեանները դարձել են ԽՍՀՄ վաստակաւոր մարզիչներ, եղել ԽՍՀՄում գեղարուեստական մարմնամարզութեան հիմնադիրներից, գեղարուեստական մարմնամարզութեան ԽՍՀՄ հաւաքականի երկարամեայ մարզիչներ։ Նրանց աշակերտուհիներից շատերը, այդ թւում Լիւդմիլա Սալինկովան, Ելենա Կարպուխինան, Տատիանա Կրաւչենկօն, դարձել են օլիմպիական ախոյեանուհիներ (Yelena Karpukhina, Tatyana Kravchenko, "... Vse Chto Yest" v Vashem Serdtse" (... Այն ամէնը, ինչ կայ ձեր սրտում), Vestnik SAR, Թողարկում 1, 2003, Յուճուար)։

⁴² Lisitsyan, "Moi Vstrechi", էջ 3-4։

- ⁴³ Այդ բեմադրութեան պատմութեանը եւ առանձնաշատութիւնների բացառապատճառները ենթարկել ենք առանձին հետազոտութիւն (Ն. Գ. Սարգսեան, «Մի էջ Ալեքսանդր Սպենդիարեանի եւ Միրայիլ Զոկինի Համագործակցութեան Պատմութիւնից», *Պատմաբանասիրական Հանդէս*, 1986, թ. 3, էջ 67-77)։
- ⁴⁴ Փրանսուա Դելսարտի համակարգին նուիրուած է մեծածաւալ գրականութիւն։ Լիսիցեանը այդ համակարգը պարզաբանուած է սոյն յոդուածի Յաւելուած 1 եւ Յաւելուած 2ում։ 1940ին նա գիտականօրէն եւ մանրամասն ներկայացնում է այդ համակարգը իր *Zapis Dvijeniya...* (տե՛ս՝ ծանօթ. 2) գրքում (էջ 62-66)։
- ⁴⁵ V. Teyder, "Istoki Impressionizma v Baleta", *Muzika i Khoreografiya Sovremennogo Baleta* (Իմպրեսիոնիզմի ակունքները բալէտում՝ Ժամանակակից Բալէտի Երաժշտութիւնը Եւ Ռորէոգրաֆիան), յոդուածների ժողովածու, թողարկուած Ծրդ. Լենինգրադ, 1987, էջ 59-76։
- ⁴⁶ Նոյն, էջ 65։
- ⁴⁷ Նման տիպի պարային երկերը հետազօտել ենք մեր մի անտիպ աշխատութեան մէջ ("Balety na Nebaletnyyu Muziku" Բալէտներ ոչ-բալէտային երաժշտութեամբ, 1980), որը պաշտպանուել է որպէս դիպլոմային աշխատանք Երեւանի Կոմիտասի անուան Կոնսերվատորիայում։
- ⁴⁸ Լէօն Հազարապետեանի ստեղծագործական ոճի նկարագիրը տուել է արուեստագիտութեան դոկտոր Արարատ Աղասեանը դոկտորական ատենախօսութեան մէջ (Արարատ Աղասեան, «Հայ Կերպարուեստի Չարգացման Ուղիները XIX-XX Դարերում (1828-1991)», արուեստագիտութեան դոկտորի գիտական աստիճանի հայցման ատենախօսութիւն, Երեւան, 2007)։
- ⁴⁹ Հայաստանի Ազգային Արխիւ, Փ. 428, ց. 5, գ. 90։
- ⁵⁰ S-iy, "Vecher Instituta S. i L. Azarapetyan" (Մ. եւ Լ. Հազարապետեանների ինստիտուտի երեկոն), *Zarya Vostoka*, 25.05.1925։ 1920ից մինչեւ 20ականների վերջը Լիսիցեանը կրել է ամուսնու՝ Լէօն Հազարապետեանի ազգանունը, հետեւաբար ուրիշմի եւ պլաստիկայի հարցերով զբաղուող արուեստագէտների ոլորտում տարածուած է «Սրբուհի եւ Լէօն Հազարապետեանների «Ռիթմի Եւ Պլաստիկայի Ինստիտուտ» տարբերակը, եւ Լիսիցեանի 1920ականների բեմադրութիւնները կրում են Սրբուհի Հազարապետեանի ազգանունը։
- ⁵¹ 2000ին Մոսկուայում կազմակերպուեց «Պլաստիկ Մարդը» ցուցահանդէսը, որտեղ ընդգրկուած էին նաեւ Լիսիցեանի (Հազարապետեանի ազգանունով) մի շարք բեմադրութիւնների լուսանկարներ (Katalog Vistavki "Chelovek Plasticheskiy", (Պլաստիկ մարդը ցուցահանդէսի կատալոգը), Մոսկուա, 2000։ Նշուած ցուցահանդէսի շրջանակներում տեղի ունեցաւ միջազգային գիտագործնական համագումար, որի նիւթերը լոյս տեսան առանձին ժողովածուով՝ *Iskusstvo Dvijeniya. Istoriya i Sovremennost* (Շարժման արուեստ. պատմութիւն եւ այժմէականութիւն), Մոսկուա, 2002)։ Ժողովածուում գետեղուած են Լիսիցեանի քրոջ՝ Նազելի Լիսիցեանի յիշողութիւնները Սրբուհի Լիսիցեանի Ռիթմի եւ Պլաստիկայի Ինստիտուտի մասին (S. S. Lisitsyan-Azarapetyan i Ee Metodika Prepodavaniya Svobodnogo Tantsa, էջ 117-130)։ Ժողովածուի գիտական խմբագիր՝ Տ. Բ. Կլիմը, ներածութեան մէջ նշում է. «Ժողովածուի մէջ մտան նաեւ յիշողութիւնների բնոյթ կրող երկու հեղինակի՝ Ի. Լ. Մայակի (1920ի առաջատար պլաստիկ ստուդիաներից մէկի ղեկավար Վերա Մախյայի դստեր) եւ Ն. Ս. Լիսիցեանի՝ Թիֆլիսի «Ռիթմի եւ Պլաստիկայի» Ինստիտուտի» հիմնադիր Ս.

Ս. Լիսիցեանի կրտսեր քրոջ յիշողութիւնները: Կենդանի եւ վառ մանրամասներից եւ փաստերից զատ այս յիշողութիւնները արժէք են ներկայացնում մեզ համար նաեւ այն պատճառով, որ դրանք գրուած են պլաստիկ պարի բնագաւառում ստեղծագործական որոնումների վկաների եւ անմիջական մասնակիցների կողմից եւ շատ արժէքաւոր փաստեր են պարունակում ազատ պարի այդ երկու խոշոր դասաւանդողների եւ քեմադրողների մասին, որոնց անունները արդէն անբաժան են նրա (ազատ պարի - Ն.Ս.) պատմութիւնից» (էջ 5):

⁵² *Տպագրուած է առաջին անգամ: Ռուսերէն ինքնագիրը գտնուում է ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտութեան եւ Ազգագրութեան ինստիտուտի արխիւում:*

⁵³ *Տպագրուած է առաջին անգամ: Ռուսերէն ինքնագիրը գտնուում է ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտութեան եւ Ազգագրութեան ինստիտուտի արխիւում:*

THE LIFE AND ARTISTIC CREATION OF SERBUHI LISITSYAN (1910-20s)
(Summary)

NAZENIK SARGSYAN

Serbuhi Stepan Lisitsyan (1893-1979) is a renowned name in Armenian ethnography. She had a very productive, multifaceted artistic life. Her input in founding professional choreographic education in Armenia as well as in artistic sports, her involvement in literary translations and pamphletting, etc. are significant and interesting. However, until recently her role and place in Armenian professional choreography and in the formation of Armenian opera and ballet were not adequately uncovered and assessed.

Enriched with Armenian and Russian artistic figures' memoirs, views, letters and documents, as well as those of Lisitsyan's close friends about her early 1910-1920s' activities, the article highlights Lisitsyan's activities of the first two decades of 20th century. These included her studies in Moscow, when she translated Levon Shant's play, "Ancient Gods" and wrote its operatic libretto. They also include Lisitsyan's organizational and creative talent and the taking root of the rhythmo-plastic trend in Trans-Caucasia and the features of its unique interpretation.

These include her studies at Gerice's women's school of historico-philology in Moscow between 1911-1917; her enrollment in Olga Ozarovskaya and Inna Chernetskaya's studios in 1914; her participation in several functions through reciting, acting and dancing; and upon the request of poet Yuri Veselovski, the writing of a scenario based on Shant's play, "Ancient Gods" in late 1913. The composer Alexander Spendaryan started to create an opera based on this scenario but soon abandoned his plan. Using this same scenario in 1917-1921, Anoushavan Ter Ghevondyan created "Seda", the first Eastern Armenian professional, high quality opera. Meanwhile in 1915, the Russian translation of Lisitsyan's "Ancient Gods" was published and was highly appreciated by Armenian and Russian scholars as well as Shant, the author himself. After her return to her birthplace Tbilisi in 1917 Lisitsyan organized the Reciting, Rhythm and Plastic Art Studio which was renamed the Institute of Rhythm and Plastic Form in 1923. The performances of Lisitsyan and her students in their diverse expressions were outstanding in the Russian Trans-Caucasian and Armenian artistic milieu of the time.

In this article Sargsyan underlies the uniqueness of Lisitsyan's rhythmo-plastic dance which was based on Francois Delsard's theory. The article particularly highlights the oriental motifs Lisitsyan included in it. Sargsyan assesses Lisitsyan's teaching methodology, the characteristics of her directorial style and the input of the institute in the development of rhythmo-plastic dance in Trans-Caucasia and in Armenia.

In Appendix 1 and 2, Lisitsyan's two short papers on rhythmo-plastic dance and Delsard's system are published for the first time.