

II

ՀԱՅ ԲԱԼԵՏԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՆԱԽԱՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

ԱՐԾՎԻ ԲԱԽՉԻՆՅԱՆ

Հայ բալետի՝ մեր իրականության մեջ արվեստի այդ համեմատաբար նոր տեսակի պատմության վերաբերյալ ցայժմ առկա է տպագիր մեկ աշխատություն՝ Հասմիկ Մարկոսյանի հեղինակությամբ<sup>1</sup>: Առանձին մասնագետներ (Նազենիկ Մարգարյան, Նաիրա Կիլիչյան)<sup>2</sup> գրել են նաև թեկնածուական ատենախոսություններ հայ բեմական պարի վերաբերյալ: Հայ բալետային արվեստի պատմության մանրակրկիտ ու գիտական շարադրումը և ուսումնասիրությունը թողնելով նեղ մասնագետներին՝ ստորև ներկայացնում ենք մեր պրպտումների արդյունքում հավաքված հայ բալետի նախապատմությանը և նրա առաջին քայլերին վերաբերող հաղորդումը, որը մեծ մասամբ անձանոթ է հայ կատարողական արվեստների պատմությունն ուսումնասիրողներին:

Հայերի նախնական առնչությունները բալետին: Հայտնի է, որ բալետը, որպես բեմարվեստի տեսակ, սկզբնավորվել և զարգացել է միջին դարերում Արևմտյան Եվրոպայում<sup>3</sup>, այնուհետև թափանցել ռուս իրականություն, որին էլ վերապահված էր արվեստի այդ տեսակին տալու նոր որակ և բարձունքներ: Հենց Ռուսաստանում է կայացել հայ ժողովրդի զավակների նախնական առնչություններն այդ արվեստին: Առաջին հայերից մեկը, որը դիտել է բալետային ներկայացում, թերևս, եղել է հայ մեծ լուսավորիչ Խաչատուր Աբովյանը: Ենթադրվում է, որ 1830 թվականին, Դորպատ մեկնելու ճանապարհին, երբ մի քանի օր մնացել է Սանկտ Պետերբուրգում, տեղի Փոքր թատրոնում դիտել է «Զեփյուտոսը և Ֆլորան» բալետը<sup>4</sup>: Սա ֆրանսիացի ականավոր բալետմայստեր Շառլ-Լուի Դիդլոյի (1767–1837), թերևս, ամենահայտնի բալետն է, որն առաջին անգամ բեմադրել է 1794 թ., իսկ 1801-ից աշխատելով Պետերբուրգում՝ այնտեղ ևս իրականացրել է այդ բեմադրությունը: Ցավոք, Աբովյանը որևէ հիշատակություն չի թո-

<sup>1</sup> А. Маркосян. Страницы истории армянского балета. Ереван, 2010.

<sup>2</sup> Н. Г. Саркисян. Армянский сценический танец II половины XIX и начала XX вв. (к синтезу музыки и хореографии). М., 1992; Ն. Կիլիչյան և Ն. Հայ ժողովրդական բեմական պարը 20-րդ դարի սկզբից մինչև 30-ական թթ. (պատմա-մշակութային հետազոտություն). – Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 26, Երևան, 2009, էջ 89–174:

<sup>3</sup> Բալետային արվեստին հայերի առնչությունների մի օրինակ կարող է լինել այն, որ նրա հիմնադիրներից մեկը համարվող ֆրանսիացի բալետմայստեր և պարի տեսաբան Ժան Ժորժ Նովերի (1727–1810) «Խանդոս առանց մրցակցի» բալետային ներկայացման մեջ իջրահարների հաշտեցման տեսարանը վերցված է ֆրանսիացի դրամատուրգ Կրեբիյոնի «Հոսթամեստ և Զենոբիա»՝ հայ հերոսներ ունեցող թատերախաղի համանման տեսարանից(տե՛ս Ж. Ж. Новерр. Письма о танце и балетах. Л.–М., 1965, с. 289):

<sup>4</sup> Պ. Հ ա կ ո բ յ ա ն և Ն. Խաչատուր Աբովյան. կյանքը, գործը, ժամանակը, Երևան, 1967, էջ 383:

դել այդ և առհասարակ բալետի մասին, թեև կարելի է ենթադրել, որ նա, լինելով եվրոպական մշակույթի ծարավի անձնավորություն, այլ առիթներով ու այլ վայրերում նս կարող էր դիտած լինել բալետային բեմադրություններ:

Դեռևս 1846–1851 թթ. հայ մեծահարուստ Գավրիլ Թամամշեր (Գաբրիել Թամամշյան) սեփական ծախսերով Թիֆլիսում կառուցել է Կովկասի առաջին թատերական շենքը, որը հայտնի է եղել Թամամշերի Արքունական (օպերային) թատրոն անունով: Սկզբնապես նրա երկացանկը կազմված է եղել դասական օպերային և բալետային ներկայացումներից, իսկ 1862-ին այստեղ իր գործունեությունն է սկսել հայկական թատերախումբը: Այս թատրոնի շենքը գոյատևել է մինչև 1874-ը, երբ դարձել է հրո ճարակ<sup>5</sup>:

Բալետին կամ թատերապարհի<sup>6</sup> հայ արվեստագետների առաջին առնչությունը եղել է Կոստանդնուպոլսում, որտեղ 1846 թ. հիմնադրվել է «Արամյան թատրոնը»: Այս հետաքրքրական խումբը, որն առաջին և միակ պրոֆեսիոնալ թատերախումբն է եղել ողջ Մերձավոր Արևելքում մինչև 1850-ականները, իր բեմադրություններում կրկեսային համարներից բացի ներկայացրել է նաև բալետ<sup>7</sup>: Մակայն «Արամյան թատրոնի» ներկայացրած «բալետը» չպետք է հասկանալ բառի այժմյան իմաստով, այն եղել է բեմական պար, պարային դիվերտիսմենտներ<sup>8</sup>:

Հայերեն բալետին վերաբերող եզր առաջին անգամ տպագրվել է, հավանաբար, 1859 թվականին: Խմբագիր, հրատարակախոս Ստեփաննոս Նազարյանցն այդ թվականին հրատարակած իր մի հոդվածի տողատակին, խոսելով թատերարվեստի ընդհանրապես կրթիչ դերի մասին, հարկ է համարել նշել. «Մեր խոսքը այս տեղ այն անառակ թեատրոնների վերա չէ, ուր պատանի աղջկունք, բալետյան կաքաղովք կարճ զգեստով և տրիկոյան մարմնագույն ստորահագուստով, այնպես թեթթվում ու ձգձգվում են, որ փոքր է մնում յուրյանց ամոթույքը ցուցանեին բազմությանը»<sup>9</sup> (ընդգծումը մերն է – Ա. Բ.):

<sup>5</sup> Театр в Тифлисе с 1854–1856 гг. Тифлис, 1888, с. 58–72.

<sup>6</sup> Արևմտահայերենում օգտագործվել է նաև պարախաղ եզրը կամ մինչև անգամ պարերգը [տե՛ս, օրինակ, Գ. Իս ու բ ո վ. Ա. Խաչատրեանի «Երջանկություն» պարերգը. – «Լրաբեր» (Նյու Յորք), 13. 04. 1940], ինչը ճիշտ չէ:

<sup>7</sup> «Արամյան թատրոնի» և առհասարակ XIX դարում հայ բեմական պարային մշակույթի մասին մանրամասն տե՛ս Н. С а р к и с я н. Европейские и восточные элементы в армянском бытовом и сценическом танце (вторая половина XIX века). – «Вестник общественных наук» АН АрмССР, 1985, № 12, с. 43–52.

<sup>8</sup> Հետագայում նս, թե՛ արևելահայ, թե՛ արևմտահայ իրականության մեջ երկար ժամանակ «բալետ» բառը գործածվել է առհասարակ բեմական պար կամ պարախումբ իմաստով: Այսպես, Բաքվի հայ մամուլը, ծանուցելով Ս. Մուրադյանի «Շունն ու կատուն» մանկական օպերայի բեմադրության մասին, մասնակիցների թվում նշել է՝ «Կենդանիների բալետ դեկավ. Գողակյանի» [«Արև» (Բաքու), 17. 12. 1916]: Ներկայացմանը նվիրված հոդվածում մասնավորապես նշված էր, որ «Օպերայի ամենահաջող կտորը պետք է համարել բալետի երաժշտությունը, իսկ պարը շատ անհաջող էր» («Արև», 20. 12. 1916): Թիֆլիսահայ մամուլը, ծանուցելով Հայ օպերետային դերասանական խմբի «Քրդի աղջիկը» ներկայացման մասին, նշել է, որ նաև «Կլինի բալետային բաժին մասնակցությամբ տ. Աստղիկի» [«Մշակ» (Թիֆլիս), 6. 01. 1921]: Իսկ պոլսահայ մամուլում Կովկասահայ դրամա-օպերային խմբի հայտարարության մեջ, ի թիվս այլ համարների, նշված է նաև «.. Պալեթ, պարսկական, արաբական և տաճկական» [«Ճակատամարտ» (Կ. Պոլիս), 29. 04. 1922]: Այսինքն, նկատի ունի ոչ թե դասական թատերապարք, այլ տարբեր ժողովուրդների ազգային պարերի բեմադրված տեսարաններ (թերևս՝ մնջախաղի տարրերով):

<sup>9</sup> Ս. Ն ա գ ա բ յ ա ն ց. Նկատողությունք թե ի՛նչ բարոյական խորհուրդ ունի մի ազգային թեատրոն. – «Հյուսիսափայլ» (Մոսկվա), 1859, հունվար, - 1, էջ 51:

Հայերի և քաղեստային արվեստի վաղ առնչություններին կարող է վերաբերել նաև այն փաստը, որ 1864 թ. Պետերբուրգի Մեծ թատրոնում հռչակավոր Մարիուս Պետիպայի բեմադրած «Փարավոնի դուստրը» քաղեստային ներկայացման մեջ (Չեզարե Պունյիի երաժշտությամբ) առաջին պատկերում առկա են հայ առևտրականների կերպարներ, որոնց քարավանն ընթանում է անապատով՝ իրենց հետ տանելով գերուհիների և քայադերկանների: Ավելի ուշ բեմադրված մեկ այլ ռուսական քաղեստում՝ Միխայիլ Մորդկինի «Ազիադե (Արաբական գիշերվա հեքիաթ)» մեկ գործողությամբ խորեոգրաֆիկ պոեմում (տարբեր կոմպոզիտորների երաժշտությամբ) առկա է Գայանեի կերպարը, որը 1917-ի մոսկովյան բեմադրության մեջ մարմնավորել է Ս. Կ. Նևելսկայան<sup>10</sup>:

Ընթացին իր «Թաթուններ» անավարտ վիպակում, որ պատկերում է Ռուսաստանի հայ ուսանողների կյանքը և գրվել է 1870-ականների սկզբին, հիշել է Մոսկովյայի Մեծ թատրոնի մենապարուհի Պրասկովյա Լեբեդևայի (1839–1917) անունը: «Ուսանողներից երկուսը վիճում էին երկու դերասանուհիների մասին, որոնք այն ժամանակ մեծ ֆուրոր էին անում Մոսկովյայի վրա: Լաբլաբովը գերադասում էր Լեբեդևային, որպես երևելի կաքավող և գտնում էր նրա մեջ շատ ինչ բանաստեղծական և սքանչելի», որին մեկ այլ ուսանող հակառակվում է՝ ասելով, որ «Լեբեդևան լավ է նրանով, որ ունի լիքը սրունքներ և գեղեցիկ փոքր ոտիկներ»<sup>11</sup>:

Հայ ժողովրդի ներկայացուցիչներից առաջինը քաղեստի մասին, թերևս, գրել է երաժշտագետ Վասիլի Կորգանովը (Բարսեղ Ղորղանյան): 1898-ին Թիֆլիսի «Կավկազ» թերթում լույս է տեսել «Թոուցիկ նշումներ: Բալետ» հոդվածը, որ ստորագրված էր՝ «Կազմեց պատահական Բալետասերը»<sup>12</sup>: Այստեղ ներկայացված է քաղեստի ծագումը, զարգացումը, բալետի պատմությունը Ռուսաստանում, հիշված են ռուս ականավոր պարող-պարուհիների անուններ (Գերդտ, Գելցեր, Բոգանսոն, Պետիպա, Կշեսինսկիներ), ինչպես նաև հիշված է, որ քաղեստային արվեստը նորություն չէ Թիֆլիսում, որ տակավին 1852–1854 թթ. գեղարվեստական երեկոներին պարերը ներկայացվել են դիվերտիսմենտների տեսքով: Հավանական չենք համարում, որ այդ դիվերտիսմենտներին մասնակցած լինեն հայորդիներ:

Նկատենք, որ թիֆլիսահայ մամուլը, 1890-ականներից սկսած, իր էջերում տեղ է տվել Արքունական թատրոնի քաղեստային ներկայացումների ծանուցումներին: Բալետի մասին հայ հոդվածագրի կարծիքի (թեկուզ ոչ պրոֆեսիոնալ) առաջին անգամ հանդիպում ենք 1909-ին՝ «Խաթաբալա» երգիծաթերթում. «Արքունական թատրոնում այս տարի ավելի աշխույժով են երգում, քան ուրիշ անգամներ, այս տարի ավելի լավ են պարում, քան ուրիշ տարիներ, այս տարի ավելի շատ են գոռում, բղավում, քան այդպես էր ուրիշ նվագներում: ... Լավ է քաղեստը, թեև քաղեստիանների թռիչքները շատ անգամ ավելի զզվելի են, քան թե գեղագիտական»<sup>13</sup>:

<sup>10</sup> Русский балет. Энциклопедия. М., 1997, с. 14.

<sup>11</sup> Ը ա Ֆ Ֆ ի. Երկերի ժողովածու 12 հատորով, հ. 3, Երևան, 1984, էջ 474:

<sup>12</sup> Летучие заметки. Балет. Составил Случайный балетоман.– «Кавказ» (Тифлис), 25. 05. 1898. Այն, որ սույն նյութի հեղինակը Վասիլի Կորգանովն է, վկայված է Բ. Հովակիմյանի «Հայոց ծածկանունների բառարանում» (Երևան, 2005, էջ 522):

<sup>13</sup> «Խաթաբալա» (Թիֆլիս), 1909, -42, էջ 504:

Հայկական բալետային առաջին ներկայացումները: *XX դարասկզբին հայ դրամատիկական և երաժշտական թատրոնի աննախադեպ զարգացումը մի կողմից, գործիքային երաժշտության զարգացումը մյուս կողմից խթանեցին, որ աստիճանաբար հայ արվեստի անդամատանում իր տեղը գրավի նաև բեմական պարը, նախ՝ անհատ կատարողների միջոցով, այնուհետև՝ պարային բեմադրություններով: Հատկապես 1910-ականներին արևելահայ իրականության մեջ պարերը՝ դասական, ժողովրդական, թե բնութագրական, ինչպես նաև պլաստիկ համարների կատարումները, դարձել են հայ դրամատիկական ներկայացումների բաղկացուցիչ մասը. ծանուցումներում հատուկ նշվում էր պարային համարների և առանձին կատարողների անունները, իսկ պարերը մաս են կազմել գեղարվեստական հայտագրերի<sup>14</sup>: Այսպես, 1916-ին Բաքվում կայացած «Հայկական երեկույթին» սիմֆոնիկ համերգի և հայկական պատմական դրամայի ներկայացման հետ ցուցադրվել է «խորեոգրաֆիական դիվերտիսմենտ մասնակցությամբ պարուհիների»։ ծրագրին մասնակցել են «պրիմաբալերինա» Թամարա Գամակուրդիան<sup>15</sup>, Օլգա Շպեերը, Անդրեան, Շիմոնովսկին և Ամիրզադյի բալետային խումբը<sup>16</sup>: 1919-ին Թիֆլիսի Հայ կանանց միությունը կազմակերպել է «Հայաստան» վերտառությամբ երեկույթ, որի առաջին՝ «Սգի օրեր», և երրորդ՝ «Հույսեր» բաժիններում ընդգրկված են եղել «Միմվոլիկ պատկերներ, երգ, երաժշտ., պլաստիկա»<sup>17</sup>:*

*Միաժամանակ, Ռուսաստանում ասպարեզ են իջել բալետի առաջին հայ արտիստուհիները՝ Լիդիա Արզումանյանը (առաջին հայր, որ ավարտել է Պետերբուրգի բալետի Կայսերական ակադեմիան, 1915-ին, հետագայում հաստատվել է Թուրքիայում), Լիլյա Բեկտարեկովան, Տադևոս Մելյանովան (հետագայում հաստատվել է ԱՄՆ-ում) և Եվգինե Արիստակյանը (հետագայում բնակվել է Եգիպտոսում, ապա՝ Հայաստանում): Թիֆլիսի օպերայի թատրոնում հանդես է եկել պարող Ալբերտը (Շահինյան), որը մենապարերով կամ իր ղեկավարած պարախմբով մասնակցել է նաև հայկական միջոցառումներին (օրինակ, 1918-ին Հակոբ Ոսկանյանի օպերային*

<sup>14</sup> Արդեն XX դարասկզբին պլաստիկ մարմնամարզությունը տեղ է գտել գեղարվեստական միջոցառումներում: Այսպես, 1909-ին Թիֆլիսի Արտիստական ընկերության մեծ դահլիճում կայացած մանկական երեկույթի ծրագրում համերգի, կինոցուցադրման և մանկական խաղերգերի հետ եղել է նաև «Պլաստիկական մարմնամարզություն՝ հատուկ հագուստներով» («Մշակ», 20. 12. 1909): 1919-ի մարտի 20-ին հոգուտ հայ սովյալների Թիֆլիսում ներկայացվել է «Հայաստան» վերտառությամբ երեկույթը, որի ժամանակ Սրբուհի Լիսիցյանի պլաստիկական ստուդիայի աշակերտները երգ-երաժշտության նվագակցությամբ ցուցադրել են խորհրդանշական պատկերներ, «որ էստետիկ մեծ բավականություն պատճառեց հասարակությանը. սա մի արտակարգ երևույթ է հայկական գեղարվեստի բնաշխարհում, որ միայն գոհունակությամբ ու իրախուսանքով պետք է արձանագրել և մաղթել ավելի նվաճումներ այդ ասպարիզում: Առանձնապես խորհրդավոր ու հմայիչ էին «Մոր վիշտը» և «Վահագնի ծունդը» հատվածները, որոնք ցայտուն կերպով ցուցադրում են մի ինքնուրույն ճաշակ ու գեղարվեստորեն նուրբ ըմբռնողություն» [Պ. Հայաստան. – «Ժողովրդի ձայն» (Թիֆլիս), 22. 03. 1919]:

<sup>15</sup> Թամարա Գամակուրդիա դե Կոբի (1896–1979) – վրաց-հունգարական ծագումով ռուսական բալետի պարուհի, որ հետագայում հաստատվել է Փարիզում և նշանավոր դարձել նորաձևության ասպարեզում: Եղել է գերմանացի հռչակավոր կինոդերասանուհի և երգչուհի Մառլեն Դիթրիխի մտերմուհին:

<sup>16</sup> «Արև», 3. 03. 1916:

<sup>17</sup> «Հառաջ» (Թիֆլիս), 9. 03. 1919:

խմբի ներկայացրած «Անուշ» օպերայից հետո ներկայացվել է «բալետ», ցուցադրվել է թիթեռնիկներով պարը՝ Ալբերտի ղեկավարությամբ<sup>18</sup>։

Ընդհանրապես, ընդունված էր համարել, որ հայ իրականության մեջ բալետը սկզբնավորվել է խորհրդային իշխանության ժամանակ, մինչդեռ դա մասամբ է ճշմարիտ։ Բալետային բեմադրությունների փորձեր հայերն արտերկրում կատարել են տակավին մինչև Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումը։ Վերոհիշյալ պարուհիներից Եվգինե Արիստակյանին (1890–1970), բեմական անունով՝ Եվգինե Կովկասյան, վիճակվեց բեմադրել հայկական բալետային առաջին ներկայացումը։ Հայ ազգային բալետային երկի (Արամ Խաչատրյանի «Երջանկությունը») ստեղծումից գրեթե երկու տասնամյակ առաջ հայ մշակույթի մեծ կենտրոն Կ. Պոլսում Արիստակյանի մասնակցությամբ ստեղծվեց հայկական թեմայով և երաժշտությամբ առաջին բալետային մեծ ներկայացումը՝ «Մեծ Տրդատ և Հռիփսիմե կույսը»։ Բալետի լիբրետտոն և երաժշտությունը գրել է պարուհու հայրը՝ Գերասիմ Արիստակյանը, իսկ գործիքավորումը կատարել է ռուս երաժիշտ Նիկոլանսկին։ Այս ստեղծագործությունից մեկ հատված 1921-ին կամ 1922-ին հաջողությամբ ներկայացվել է Կ. Պոլսի «Պրտի շան» թատրոնում<sup>19</sup>։

Այսպիսով, թեև բալետային այս ներկայացման մասին առկա են ժլատ տեղեկություններ և այն չի պահպանվել, մենք իրավունք ունենք 1921-ը համարել հայ բալետային առաջին բեմադրության տարի։ Ճիշտ է, դրանից տաս տարի առաջ, 1911-ին Լոնդոնում Արշակ Պենյանի օպերետային խումբը պարուհի Արմեն Օհանյանի հետ ներկայացրել է «Մի գիշեր սուլթան Համիդի մոտ» պարային պատկերը, որն անվանվել է «բալետ-ֆեերի»<sup>20</sup>։ Անշուշտ, այն բառի բուն իմաստով բալետ չէր, ոչ էլ կապ ուներ հայ մշակույթի հետ, սակայն բեմադրված լինելով ամբողջովին հայերից կազմված խմբի կողմից՝ նույնպես կարող է մուտք գործել հայ բալետի նախապատմության մեջ։

1921-ին Թիֆլիսում ներկայացված Լեոյի «Վարդանանք» պատմական ողբերգության բեմադրության մեջ մեծ տեղ է տրվել երաժշտական-պարային մասին, որն իրականացվել է ականավոր երգահան Ռոմանոս Մելիքյանի և Իլյա Արբաստով - Յադուբյանի ջանքերով։ Պահպանվել է մեկ թատերախոսական, որի հեղինակը մասնավորապես փորձել է պարզել, թե որքանով են կարողացել Մելիքյանը և Յադուբյանը տվյալ ողբերգությանը տալ հարազատությամբ երաժշտական և բալետային անհրաժեշտ կենդանի շունչն ու ոգին։ Պատմական տվյալ ժամանակաշրջանին վերաբերող պարային և երաժշտական գործերի չգոյության պայմաններում ներկայացման հեղինակները ջանացել են վերակենդանացնել անցյալ դարերի ու ժամանակների

<sup>18</sup> «Հորիզոն» (Թիֆլիս), 17. 08. 1918:

<sup>19</sup> Տե՛ս Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան (այսուհետև՝ ԳԱԹ), Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինայի ֆոնդ։ Նրա մասին մանրամասն տե՛ս Ա. Б а х ч и н я н. Первая армянка на пуантах.– «Элитарная газета» (Ереван), 23. 12. 2008.

<sup>20</sup> Ե. Թ. 35 տարվա թատերա-խմբագրական հիշողություններ, 2-րդ գիրք, 2-րդ օրինակ.– ԳԱԹ, Թատերական ֆոնդ, Հուլիսի բաժին, էջ 460։ Արմեն Օհանյանի մասին տե՛ս Ա. Բ ա խ չ ի ն յ ա ն, Վ. Մ ա տ թ է ո ս յ ա ն. Շամախեցի պարուհին. Արմեն Օհանյանի կյանքը և գործը, Երևան, 2007:

ամբողջականությունը՝ որոշ ոճավորման ենթարկելով նրանց երաժշտական և բալետային միջոցներով: «Եվ այդ տեսակետից, անշուշտ, գնահատելի է պ. Յաղոբյանի կատարած այն աշխատանքը, որ վերաբերում է նրա կազմակերպած հայկական բալետին: Այդ գործը հաջողացնելու համար նա օգտվել է 3, 4 և 5 դարերին պատկանող այլ և այլ ֆրեսկներից, որոնցից նա վերցրել է ժամանակին ու տարազներին համապատասխան ձևեր ու պոզաներ՝ տալով նրանց շունչ, կենդանություն և շարժում: Այդ պարերի ձևերի միջից և նրանց շարժումների ծալքերից, անշուշտ, փչում է մեր պատմական անցյալ դարերի կենդանի ոգին, և այդ ոգին անպայման համապատասխան է պ. Մելիքյանի հորինած երաժշտության, որ և իր ամբողջ էությամբ հիմնված է հայկական հին երաժշտական ձայնագրության երկու կարդինալ հոսանքների՝ Դորիականի և Ֆրիգիականի վրա: ...Այսպես էլ կատարվել է այդ հսկայական աշխատանքը, և նա ավելի արժեքավոր է դառնում, երբ նկատի ես առնում, թե որքան կարճ ժամանակամիջոց էր տրված երաժշտագրողին ու բալետ կազմակերպողին այդ պատասխանատու գործը զուլիս բերելու համար: ...Բավականանալիս այսքանով՝ արձանագրելով կատարած դրական գործը: Անշուշտ, ոչ հեղինակը, ոչ լավատեղյակ մասնագետները և ոչ էլ իրանք՝ երաժշտագրողն ու բալետ կազմակերպողը չեն կարող ապացուցել, որ Վարդանանց պատերազմի ժամանակ հայ գուսանները այդ նվագներն են երգել, իսկ հայ պարուհիները ա՛յդ պարերն են պարել: Սակայն կարևորը այն է, որ պահպանվի ժամանակի ոգին ու ոճը և առ առավելն՝ գեղարվեստական մի դրական և ամբողջական գործ ստեղծվի, որ գեթ մի քայլով առաջ կարողանա տանել մեր արվեստի նվաճողական շարժումը»<sup>21</sup>:

Մենք գիտակցաբար այսքան ընդարձակ մեջբերում կատարեցինք՝ ցույց տալու համար այն բարեխիղճ վերաբերմունքը, որ ցուցաբերել են բալետային առաջին բեմադրություններից մեկի հեղինակները՝ պատմական թեմային անդրադարձ կատարելիս:

Բալետի առաջին քայլերը Հայաստանում: Բուն Հայաստանում առաջին անգամ բալետային ներկայացում տալու մտադրություն եղել է 1919 թվականին: Երևանի «Հառաջ» թերթում տպագրվել է ինֆորմացիա այն մասին, որ 1919–1920 թթ. ձմեռային շրջանում Երևանում, Կարսում և Ալեքսանդրապոլում նախատեսված համերգների և դասախոսությունների շարքում նախատեսվում է ցուցադրել նաև «ԲԱԼԵՏ – Բարոնեսսա Կլեյստ, Բաուերգակս, Վակարեց»<sup>22</sup>: Այս համերգները, ամենայն հավանականությամբ, չեն կայացել՝ երկրում տիրող վիճակի պատճառով: Նշված անուններից Բաուերգակսը եղել է առաջին մենապարուհի, իսկ Ս. Ֆ. Վակարեցը հետագայում Ռուսաստանում հանդես է եկել որպես բալետմայստեր:

Ընդունված կարծիք է, որ Հայաստանում բալետային առաջին բեմադրությունը եղել է 1926 - ին՝ Վահրամ Արիստակեսյանի իրականացրած Դելիբի «Կոպելիա»

<sup>21</sup> Դ ո թ ե մ ի. «Վարդանանք» (նրա բալետային և երաժշտական մասի առթիվ) – «Մշակ», 2. 02. 1921:

<sup>22</sup> «Հառաջ» (Երևան), 3. 12. 1919:

բալետի<sup>23</sup> բեմադրությունը Երևանի պարարվեստի ստուդիայում<sup>24</sup>: Իրականում «Գոպել-լիայից» առնվազն երկու տարի առաջ Հայաստանում արդեն բեմադրվել էր բալետային ներկայացում, այն էլ ոչ թե մայրաքաղաքում, այլ՝ Գյումրիում, որն ավելի ուրբանիստական ավանդույթներով քաղաք էր, իսկ օպերան և բալետը, ինչպես հայտնի է, քաղաքային, ավելին, մայրաքաղաքային մշակույթ են: 1923-ին ստեղծված Գյումրիի օպերա-օպերետային թատերախումբը, որ ղեկավարել է ականավոր երգիչ Շարա Տայանը, ունեցել է ութ հոգիանոց բալետային խումբ, որի անդամներից են եղել Իյա Արքատով-Յաղուբյանը, Բ. Սերգենը և այլք<sup>25</sup>: 1924-ի հունիսի 17-ին Շառլ Գունոյի «Ֆաուստ» օպերայի ներկայացումից հետո ցուցադրվել է «Վալպուրգյան գիշերը»՝ Դմիտրի Դմիտրիև-Շիկանյանի բեմադրությամբ, պարող Գորսկու և պարուհիներ Ալֆյորովայի, Մեծինսկայայի, Ճաբուկիանիի մասնակցությամբ<sup>26</sup>: Ճիշտ է, «Վալպուրգյան գիշերը» նույն «Ֆաուստի» մի տեսարանն է՝ միայն պարային համարներով, սակայն այն վաղուց ի վեր աշխարհի թատրոններում ընդունված է ներկայացնել որպես առանձին լիարժեք բալետային բեմադրություն: Այնպես որ, հայ բալետային թատրոնի սկիզբը ճիշտ է այսուհետ ներկայացնել ոչ թե 1926-ը, այլ առնվազն 1924-ը, եթե ոչ 1921-ը (չենք ասում՝ 1911-ը):

Գյումրիում «Վալպուրգյան գիշերի» վերոհիշյալ բեմադրությունից երեք ամիս անց՝ 1924-ի սեպտեմբերի 12-ին, հայ բալետի հիմնադիրներից Բ. Արքատով-Յաղուբյանը Երևանի նորաբաց Պետթատրոնում ներկայացրել է «Շամիրամ և Արա Գեղեցիկ» բալետային ներկայացումը (ցավոք, հայտնի չէ, թե ինչ երաժշտությամբ): Ներկայացմանը մասնակցել են պարուհիներ Գրիգորևան, Աղաբաբյանը, Բեկտարեկովան, Հեջուբյանը, նաև Արքատովն ինքը, իսկ դերասանուհի Ղուկասյանը ռուսերեն կարդացել է չափածո բացատրությունը: Ժամանակի մամուլի վկայությամբ «Ընդհանուր առմամբ բեմադրությունը կարելի է հաջող համարել: Ավելի մեծ բեմի վրա, ավելի շքեղ դեկորացիաներով և մանավանդ ավելի մեծ խմբի հետ այդ բեմադրությունը պիտի ավելի աչքի ընկնի: Պարերը, գրուպպաները, առանձին շարժվածքները ցույց են տալիս, որ Արքատովն անկասկած բալետմեստերի շնորհք ունի: ... Պրիմա բալերինա Գրիգորևան չունի այն բոլոր տվյալները, որոնք անհրաժեշտ են «պրիմայի» համար: Այդպես, ուրեմն, էլի մի նոր նվաճում հայկական գեղարվեստի ասպարեզում – հայկական բալետ:

<sup>23</sup> Հետաքրքրական գուգադիպությամբ նույն 1920-ականներին «Գոպելիան» որպես առաջին բալետ բեմադրվել է նաև Աջարիայում (Բաթում), Ադրբեջանում (1921), Բելոռուսիայում (1922), Լիտվայում (1925), այն առաջին բեմադրված բալետ է եղել նաև Ղազախստանում (1937) ու Ղրղզստանում (1940): Այս իրողությունը պետք է բացատրել թերևս այն հանգամանքով, որ Հոֆմանի ստեղծագործության հիման վրա ստեղծված սույն բալետն իր պարզ կառուցվածքով, ինտրիգներով, հեքիաթային, տոնական մթնոլորտով, երջանիկ ավարտով միանգամայն հարմար է բալետ չտեսած հասարակությանն առաջին անգամ ներկայացնելու համար:

<sup>24</sup> Բալետ. – Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 2, Երևան, 1976, էջ 231:

<sup>25</sup> «Մարտակոչ» (Թիֆլիս), 11. 04. 1924:

<sup>26</sup> «Խորհրդային Հայաստան» (Երևան), 18. 06. 1924:

Եթե Արքատով-Յադուբյանը նվիրի իրեն այդ ասպարիզին, նա, անշուշտ, զարկ կտա հայկական գեղարվեստի այդ ճյուղին»<sup>27</sup>:

Կյանքը ցույց տվեց, որ Բ. Արքատով-Եդիա Յադուբյանը (1894–1967) ապրեց որպես բալետի նվիրյալ լինելով Հայաստանում բալետային արվեստի հիմնադիրը, բեմադրելով մի շարք ներկայացումներ, որոնք մեծապես նպաստեցին այդ արվեստի զարգացմանը:

Բալետային հյուրախաղեր Երևանում: Առհասարակ, 1924 թ. բալետային տարի է եղել Հայաստանում: Մայիսի 9-ին «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթը նշել է, որ այդ օրը ՀԱՄԽ-ի կուլտուրական բաժնի նախաձեռնությամբ «Մուպր»-ի օգտին Պետական թատրոնում տեղի է ունենալու «բալետային շքեղ երեկույթ, ղեկավարությամբ բալետմեյստր Մանկովսկու»<sup>28</sup> և մասնակցությամբ պրիմա-բալերինա Կորսակովայի»: Մայիսի 14-ին Պետական թատրոնում կայացել է Թիֆլիսից ժամանած Լ. Սեմյոնովայի, Լեոնովայի և Արքատովի բալետի առաջին երեկոն, որի ընթացքում ներկայացվել է Վիլնուի «Քրմուհին» մեկ գործողությամբ բալետը: Սեմյոնովան ներկայացրել է «Մեռնող կարապը» և «Սոխակը», Լեոնովան՝ «Բեռն» և «Տորեադորն ու Անդալուզիան» պարային համարները, Ե. Սեմյոնովան՝ ռուսական բոյարական պարը: Նվագախումբը ղեկավարել է Թիֆլիսի պետական օպերայի դիրիժոր Օ. Բրանը: Քննադատի կարծիքով՝ «Ընդհանուր տպավորությունն ուժեղ էր: Առավելապես պարուհիներն իրենց պլաստիկ պարով, մերթ հանդարտ երազական, մերթ անզուսպ խանդոտ՝ ունկնդրին ապրեցնում էին իրենց կատարածի ուրույն մտաշխարհով: ...Մի հայտարարի բերելով երեկոն, պիտի մատնանշել, որ երեկոյի կազմակերպությունը պատահական բնույթ չէր կրում: Լեցուն դահլիճի հասարակությունը տաղանդավոր արտիստների գեղարվեստական պարից գոհ մնաց, վարձատրելով նրանց բուռն ծափահարությամբ ու կրկնել տալով մի քանի լավագույն կատարվող կտորներ»<sup>29</sup>:

1927-ի հունվարի սկզբին Երևանում ելույթ է ունեցել վրացահայ պարուսույց, պարող և պարադիր Վահան Էթարյանի՝ ռիթմի, պարի և պլաստիկայի ստուղիան: Ու չնայած երևանցիները բեմական պարին ամեն օր չէ, որ առնչվել են, սակայն արդեն կարողացել են ըստ արժանվույն գնահատել իրենց հրաճվածը: Դրա վկայությունն է «Ա.» ծածկանունով հանդես եկած հողվածագրի քննադատությունը: Ըստ նրա՝ Էթարյանի ստուղիան, «գոնյա իր այն մասով, որ եկել է Երևան, ոչ մի կողմից հետաքրքրություն չի կարող առաջացնել: Ռիթմը ամենատարրական մարզանքներով է սահմանափակվում, պլաստիկան շատ հեռու է որևէ գեղարվեստականությունից, պարերը... հիշեցնում են էժանազին «պարահանդեսները»: Ստուղիա անունը պարտավորեցնում է, որ եթե ցանկանում են մեզ ցույց տալ այդ ստուղիայի-լուրջ դպրոցի արդյունքները, հանդես գան ավելի բովանդակալից նյութով: «Մաշա պրեմիա» ստացող Ասատուրը մի հասարակ

<sup>27</sup> Ռ. Հ ռ վ. Բալետ. – «Խորհրդային Հայաստան», 24. 09. 1924:

<sup>28</sup> Նկատի ունի ռուս բալետմայստր Ա. Բ. Մոնկովսկուն, որ հետագայում աշխատել է Պերմի օպերայի և բալետի թատրոնում:

<sup>29</sup> Ա. Տ Ե ր – Հ ռ վ ն ա ն յ ա ն. Բալետի երեկո. – «Խորհրդային Հայաստան», 16. 05. 1924:



լեզգիներն պարտոյ է, իսկ նա ստուղիայի գլխավոր հրապույրը պետք է հանդիսանա: Ռիթմի և պլաստիկայի մարզանքներով մասնակցող 8 օրհորդները դեռ կարոտ են հմուտ դեկավարության և աշխատանքի: Այդպիսի «բազաժով» դուրս գալ Երևանի հասարակության առաջ առնվազն թյուրիմացություն է»<sup>30</sup>, – եզրակացրել է հոդվածագիրը:

1928-ի ապրիլին Երևանում ելույթներ են ունեցել ռուս խորհրդային բալետի միանգամից երեք նշանավոր դերեր: Ամսի 19-ին և 21-ին բալետային երեկոներով հանդես են եկել լենինգրադյան բալետի աստղեր Ելենա Լյուկոմը և Բորիս Շավրովը<sup>31</sup>: Բսկ ապրիլի 20-ին Երևանի կուլտուրայի տան դահլիճում ելույթ է ունեցել Մեծ թատրոնի մենապարուհի Եկատերինա Գելցերը, որը դասական պարերից բացի ներկայացրել է նաև նորագույն պարեր<sup>32</sup>:

1929-ի օգոստոսին Երևանում հյուրախաղերով հանդես է եկել ամերիկյան պարուհի Այսեդորա Դունկանի ստուղիան<sup>33</sup>՝ տակավին դասական պարարվեստին մեծ մասամբ անհաղորդ հայաստանցի հանդիսատեսին գաղափար տալով նորագույն պարարվեստի մասին: Կոմունիստական վարչակարգը բուրժուական երկրի ներկայացուցիչ Դունկանին համարել է հեղափոխական պարուհի, ուստի նրա ստուղիայի ելույթները միանգամայն խրախուսվել են: Այդ իսկ պատճառով թատերախոսականներում հատկապես ընդգծվել է զանգվածներին նրա մատչելիությունը: «Եվ Այսեդորա Դունկանի հիմնադրած ստուղիայի ամենաեղանակալ առանձնահատկությունը հենց դա է, այն, որ գեղարվեստական առողջ և էմոցիոնալ լարումով խտացված պարի շնորհիվ երաժշտությունը դառնում է տեսանելի և շոշափելի, ինչպես նկարը, ինչպես քանդակը: Եվ այս մոմենտն անշուշտ մեծապես նպաստում է առաջադրած այն հիմնական լոգունգին՝ երաժշտությունը մասսաներին մոտեցնելուն: Շնորհիվ նման մերձեցման՝ երաժշտությունն ու պարը գեղարվեստորեն բաղդատելուն, երաժշտական այնպիսի բարդ վարպետները, ինչպես Բեթհովենը, Վագները, Մոցարտը և ուրիշները, կարող են նույնքան հասկանալի լինել մասսաներին, որքան նրանց խորքերից ծնունդ առած երաժշտությունը, որովհետև Այսեդորա Դունկանի ստուղիան փորձում է ցուցահանել երաժշտական գործի էմոցիոնալ բովանդակությունը, քանդակել նրա հնչյունական էությունը և վերածել այդպիսին մի նոր և թերևս ավելի բարձր արվեստի, քան սոսկ երաժշտությունը կամ սոսկ պարը: Շատ ցանկալի է, որ մեր մասսաներն օգտվեն առիթից՝ ծանոթանալու այդ հետաքրքրական արվեստը կերտող ստուղիայի հետ...»<sup>34</sup>:

<sup>30</sup> Ա. Էթայրյանի ստուղիայի երեկույթը. – «Խորհրդային Հայաստան», 13. 01. 1927:

<sup>31</sup> «ԵՐԳՉՈՒՂԻ ԼԻՊԿՈՎՍԿԱՅԱՅԻ համերգների համար վաճառված տոմսերը ուժի մեջ են ամսիս 19-ին և 21-ին կայանալիք ԼՅՈՒԿՈՄԻ և ՇԱՎՐՈՎԻ Բալետային երեկոների համար», – ծանուցել է Երևանի կուլտուրայի տունը («Խորհրդային Հայաստան», 20. 04. 1928):

<sup>32</sup> Հ. Բալերինա Գելցերի ելույթը. – «Խորհրդային Հայաստան», 20. 04. 1928:

<sup>33</sup> Այսեդորի Դունկանի անվան ստուղիայի գաստրոլները. – «Խորհրդային Հայաստան», 24. 08. 1929:

<sup>34</sup> Ն. Շ. Տեսանելի երաժշտության շկոլան (Այսեդորա Դունկանի ստուղիայի գաստրոլների առթիվ). – «Խորհրդային Հայաստան», 25. 08. 1929:

1933-ին Երևանում հյուրախաղերով հանդես է եկել Մոսկվայի պետական բալետային գեղարվեստական թատրոնը: Ռուսաստանի վաստակավոր արտիստուհի, արվեստի վաստակավոր գործիչ Վիկտորինա Կրիզերի ղեկավարությամբ գործած այս թատրոնի ներկայացումները համարվել են գեղարվեստական նշանակալի երևույթ Երևանի կյանքում: Հայ հանդիսատեսն առաջին անգամ ծանոթացել է խորհրդային բալետի նորաստեղծ նմուշներին, որոնց մեջ եղել են «Մրցակցուհիներ» կատակերգական բալետը (Գերտեյի «Բզուր զգուշավորություն» հայտնի բալետի պուժեով և երաժշտությամբ ստեղծված բեմադրություն) և չինական աշխատավորներին նվիրված «Կարմիր կակաչը», ինչպես նաև «Ծովահեններ»: Անշուշտ, առաջին երկու բեմադրությունները բալետային արվեստի պատմության մեջ մեծ դեր չունեն, դրանց ներկայացումը պայմանավորված է եղել ստեղծագործությունների գաղափարախոսական բնույթով: «Մրցակցուհիներ» բեմադրության մեջ առաջին անգամ երևանցիները դիտել են ներկայացում, որտեղ պարել են մատնաձայրերի վրա (ոտքի ծայրերի վրա կատարվող դասական պարի միջոցով ցանկացել են ընդգծել բուրժուա կերպարների սոցիալական հատկանիշը, իսկ գյուղացի կերպարները, ընդհակառակը, պարել են ժողովրդական պարի շարժումներով, տարերային մղումով): Ժամանակի թատերախոսը դարձյալ շեշտել է ներկայացման սոցիալական ենթատեքստը. «Մենք տեսնում ենք, թե ինչպես հին բալետի ձևերը, տեխնիկական նվաճումները օգտագործվում են ընդգծելու համար սոցիալիստական որոշ հատկանիշներ կամ դրսևորելու որոշ հոգեբանություն և տրամադրություն: ... Այստեղ արդեն պարի տեխնիկական ինքնանպատակ չէ, այլ ծառայում է որպես միջոց ներքին բովանդակությունը դրսևորելու համար: Օգտագործելով անցյալի ժառանգությունը, կլասիկ բալետի ձևերը՝ թատրոնը նպատակադրվում է գտնել նոր ձևեր՝ նոր բովանդակությունը ձևավորելու համար: Առաջադրվում է նոր ռեպերտուարի խնդիրը, որ պետք է դառնա թատրոնի հետագա աշխատանքի կարևոր մի մասը»<sup>35</sup>:

Վ. Կրիզերի պարային մեկնաբանությունների հետ երևանցի հանդիսականը հնարավորություն է ունեցել ծանոթանալ նաև ժամանակի աչքի ընկնող բալետային մենապարողներ՝ Ռուսաստանի վաստակավոր արտիստներ Մարիա Սորոկինայի, Ալեքսանդր Կլեյնի, արտիստներ Իվան Կուրիլովի և Անգելինա Ուրուսովայի արվեստի հետ:

Պարային կրթությունը Հայաստանում: Ըստ Վահրամ Արիստակեսյանի՝ մինչխորհրդային ժամանակներում «Երևանում գոյություն էին ունեցել մի քանի դպրոցներ, որտեղ դասավանդում էին սալոնական-եվրոպական պարեր՝ ֆոկլորոստներ, ուսնստեպներ, տուստեպներ և այլն: Այս պարերն իմպերիալիստական պատերազմի ժամանակ իրենց հետ Անդրկովկաս էին բերել անգլիական և ֆրանսիական սպաները: Նման դրությունը, իհարկե, երկար շարունակվել չէր կարող»<sup>36</sup>:

<sup>35</sup> Ն. Ս. Մոսկվայի բալետային գեղարվեստական թատրոնը Երևանում (Երևանի կուլտուրայի և հանգստի պարկի թատրոն). – «Խորհրդային արվեստ» (Երևան), 1933, -8-9, էջ 40-41:

<sup>36</sup> Վ. Արիստակեսյան. Հայ ժողովրդական պարերի խորեոգրաֆիկ ստուդիան. – «Հոկտեմբեր-նոյեմբեր», Տարեգիրք գրականության, արվեստի, գիտության և ժողովրդական

1920-ականների կեսին ինչպես ողջ Խորհրդային Միությունում, այնպես էլ Հայաստանում ընթանում էր ռիթմի և պլաստիկայի ու պարարվեստի ստուդիական շարժում: Երևանում 1924-ին Վահրամ Արիստակեսյանը հիմնել է Հայաստանի լուսժողովրդական կից պարարվեստի ստուդիան, Սրբուհի Լիսիցյանը՝ ռիթմ-պլաստիկայի ստուդիան: Նորահաստատ վարչակարգը տակավին չէր հասակեցրել արվեստի մի շարք տեսակների հանդեպ իր դիրքը, ուստի և երբեմն վերաբերմունքը եղել է ծայրահեղ: 1925-ին «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում տեղ է գտել «Մեզ հարկավոր չեն պարի դպրոցներ» վերնագրով մի նյութ, որի հեղինակը բարձրաձայնել է, թե իբր Երևանի պարարվեստի դպրոցներում մեծ մասամբ սովորում են դպրոցներից և հիմնարկություններից արտաքսված բախտախնդիրներ, որ այնտեղ չկան կոմունիստ երիտասարդներ, բանվորներ կամ կարմիրբանակայիներ: Շեշտվել է, որ պարի դպրոցի միջավայրում երիտասարդությունը վատթարանում է և ի վերջո հասարակությանը շոշափելի օգուտ չի տա, ուստի պարի դպրոցներն անհամապատասխան են ներկայի կյանքին ու դրանից բխող նոր կենցաղին<sup>37</sup>:

Նման ծայրահեղական կոչերը, սակայն, չեն խոչընդոտել, որպեսզի պարի դպրոցը շարունակի իր գործունեությունը՝ հիմք հանդիսանալով հետագայում Օպերայի և բալետի թատրոնի բալետային կազմի: Առաջին դասավանդողներից են եղել Վ. Արիստակեսյանը և բալետի պարուհի ու մանկավարժ Ա. Բռավուսան: Պարարվեստի ստուդիան պարբերաբար կազմակերպել է ցուցադրական երեկոներ: Ահա այդ ստուդիան է 1926-ի դեկտեմբերի 29-ին, Պետթատրոնում ներկայացրել վերոհիշյալ «Կոպելիան»՝ Երևանում բեմադրված երկու գործողությամբ առաջին դասական բալետը: Գլխավոր դերերում հանդես են եկել Լյալյա Աշխարումյանը (Սվանիլդա) և Վահրամ Արիստակեսյանը (Ֆրանց)<sup>38</sup>: Սակայն, դատելով տրված գնահատականներից, բեմադրությունն անհաջող է եղել. «Բռավուսայի մասնակցությունը խոստանում է որոշ նվաճումներ: Բայց առայժմ այդ նվաճումների մասին վաղաժամ է խոսել: Այն նյութը, որ Բռավուսայի ձեռքի տակ է, շատ հույս է: Մի ամբողջ բալետ տալու փորձը («Կոպելիա»), թեպետ և կրճատված, պետք է անհաջող համարել: Երևում է, որ արվում է դեռ առաջին քայլերը, բայց այդ քայլերը հեռու են որևէ ձևակերպումից: Գլխավոր դերակատար ուսանողուհին, ինչպես երևում է, որոշ տվյալներ ունի, բայց նա չկարողացավ առայժմ ցուցադրել մինչև անգամ այն պրիմիտիվ ձևերը, որ պահանջում է կլասիկ պարը: Անսամբլի տեսակետից էլ «Կոպելիան» բավարար չէր: Ավելի հաջող էին բալետային դիվերտիսմենտի առանձին կտորները, մանավանդ խմբականները, իսկ «Քիրմանի» պարը կատարելապես հաջող էր»<sup>39</sup>: Հոդվածում կարևոր է այն պահը, որ հեղինակը միանգամայն գիտակցել է պարարվեստի դպրոցի նշանակությունը բալետի, որպես ապագա արվեստի տեսակի համար. «Խորհրդային ստուդիայի

տնտեսության, խմբագրություն Ե. Չարենց, Ա. Բակունց, Ե. Չուբար, Երևան, 1932, էջ 291:

<sup>37</sup> Պարի դպրոցներ Երևանի մէջ. – «Նոր օր» (Ֆրեզնո), 7. 04. 1925:

<sup>38</sup> Ն. Գ ի լ ի չ յ ա ն. նշվ. աշխ., էջ 146:

<sup>39</sup> Հ. Բալետ. – «Խորհրդային Հայաստան», 4. 01. 1927:

աշխատողները պետք է ամեն կերպ խրախուսեն մեր ապագա բալետի սկզբնավորումը, որ մեզ հարկավոր կլինի միայն մեր ապագա օպերային թատրոնում: Բայց պահանջում է մեծ և երկար աշխատանք, մանավանդ որ այդ աշխատանքի համար նյութ կա»<sup>40</sup>:

Պարարվեստի նկատմամբ հետաքրքրությունը գնալով աճել է աշակերտության և երիտասարդության շրջանում: «Թեև մի քանի տարի է, ինչ գոյություն ունի Երևանի խորեոգրաֆիկ ստուդիան, այնուամենայնիվ մեզանում շատ քիչ է խոսվում ու գրվում այդ մասին: ...Ստուդիան տակավին գտնվում է որոնումների շրջանում, դեռ պարզ չէ ստուդիայի տիպը: Նա հիմք ունենալով ազգագրական, ժողովրդական պարեր, իր վրա է կրում և կլասիկ, և ազատ պարի, և ֆիզկուլտուրային պարի դպրոցների ազդեցությունը», – գրել է մի հոդվածագիր 1929-ին<sup>41</sup>: Նա վերլուծել է ստուդիայի ներկայացրած «Ջուլիականոց» դինամիկ էտյուդը (այն բեմադրել էր ջուլիակի ընտանիքից սերած Վահրամ Արիստակեսյանը), որտեղ պարերի միջոցով պատկերված է եղել արտադրական կյանքը՝ օգտագործելով դրա համար գլխավորապես ազատ շարժումներ և մարզական պար<sup>42</sup>: «Ճիշտ է, «Ջուլիականոցը» հասարակ, տեղ-տեղ անգամ պրիմիտիվ ձևերով է վերարտադրվում, բայց դա առաջին փորձն է, և հետագայում ստուդիան կդիմի ավելի բարդ և արտահայտիչ շարժումների, ժեստերի և պրիյումների: Իսկ այդ անխուսափելիորեն կապված է «ազատ» պարի դասավանդման հետ, որ հակառակ կլասիկ բալետի, խոշորագույն ուշադրություն է դարձվում պարողի ձեռքերի և մարմնի դաստիարակման և տրենինգով կայի վրա: Ստուդիայում այն թույլ է դրված»<sup>43</sup>: Պատահական չէ, որ գոհացուցիչ են եղել նույն երեկոյի երկրորդ մասում ցուցադրված արևելյան երկրորդական պարերը և ավելի ուժեղ են եղել տղաները, քանի որ «Աղջիկները հաճախ արևելյան պարը կապում են ավելորդ շարժումների, կեղծ-բալետային պրիյումների հետ, որով և տուժում է ժողովրդական պարի գեղարվեստական պարզությունն ու անմիջականությունը»: Հոդվածագիրն այնուհետ նշել է, որ նոր ուսումնական տարվանից ստուդիայում մտցվելու են մի շարք նոր առարկաներ՝ պարի և թատերական արվեստի պատմություն, երաժշտության ունկնդրում, շարժումների ֆիզիոլոգիա, պրոֆատոդոգրաֆիկություն, հասարակագիտություն և այլն:

Դասական պարարվեստի վերաբերյալ ժամանակին տիրող մտայնության մասին լավագույնս պատկերացում է տալիս 1931-ի սկզբին հրատարակված մի հոդված-գրախոսություն, որը վերաբերում է 1930-ին կայացած ՀՄԽՀ արվեստների առաջին օլիմպիադայում Երևանի պետական խորեոգրաֆիկական և ռիթմի ու պլաստիկայի ստուդիաների ելույթներին: Վերջինս ներկայացրել է «Բուդյոնո քայլերգը» պարային համարը և մի քանի բարեյեֆներ, իսկ պարարվեստի ստուդիայի ընդարձակ ծրագրում նկատելի

<sup>40</sup> Նույն տեղում:

<sup>41</sup> Ս. Բար. Խորեոգրաֆիկ ստուդիայի մասին. – Խորհրդային Հայաստան, 11. 07. 1929:

<sup>42</sup> Մեխանիկական պարի կամ մեքենայական վարժությունների զանգվածային պարահանդեսը թեև սկզբնավորվել է Եվրոպայում, այն, սակայն, առաջին անգամ բեմականացրել է ռուս Նիկոլայ Ֆորեգերինը: Մեխանիկական տարբեր գործողությունները ներկայացվել են պարային պլաստիկայի և ակրոբատիկայի հնարքներով:

<sup>43</sup> Ս. Բար. նշվ. հոդվ.:

տեղ են գրավել բալետային համարները: Ըստ վերոնշյալ գրախոսության՝ «Իբրև արիստոկրատական դասակարգի ստեղծագործություն, բալետը հիմնովին տոգորված է էրոտիզմով և պալատական ռներանսի պաթետիկ արտահայտություններով: Այդ իսկ պատճառով բալետը չի կարող լինել պրոլետարիական արվեստի ուղին, կամ ուղիներից մեկը: Բալետային էրոտիզմն այնքան է գերել ստուղիայի ուժերին, որ նրանք այդ էրոտիզմն արտահայտեցին մինչև անգամ «հունձը և բամբակի հավաքը» կատարելիս: Ժամանակակից աշխատանքային այս թեման վերածվեց բալետային էրոտիկական ժեստերի. կարևոր տեղը բռնում էին ոչ այնքան աշխատանքային շարժումները, որքան մարմնի հեշտահույզ դիրքավորումները»<sup>44</sup>: Շարունակելով՝ անստորագիր քննադատականի հեղինակը ժխտել է անգամ «Կարապի մահի» պես բալետային գլուխգործոցի բեմադրությունը. «Անհանդուրժելի են մանավանդ «մահացող կարապի» նման սանտիմենտալ ռեակցիոն համարները. ինչո՞ւ է ժամանակ և էներգիա սպառում խորեոգրաֆիկ ստուղիան այդպիսի մեռած արժեքներ վերակենդանացնելու վրա: Երբ մենք հարց ենք դնում արվեստի անցյալ ժառանգությունն օգտագործելու մասին, ապա մենք ջոկում և ընտրում ենք այդ ժառանգությունից միայն դրական արժեքները և այն էլ ոչ թե պարզապես վերցնում ենք, այլ քննադատական վերամշակման ենք ենթարկում, այսինքն՝ ուսումնասիրում ենք այդ արժեքները մեր սեփականը կառուցելու համար: Քննադատական յուրացման, դիալեկտիկական վերամշակման այս մեթոդը միանգամայն բացակայում է խորեոգրաֆիկական ստուղիայի աշխատանքներում»<sup>45</sup>: Հողվածագիրը բալետին հակադրել է հայ ժողովրդական շուրջպարերի ցուցադրումը, «որոնք իրավամբ համարվում են ստուղիայի հիմնական նվաճումը», քանի որ դրանք «աշխատավոր մասսաների դարավոր ստեղծագործության նմուշներն» են: «...անհրաժեշտ է և ժամանակն է բարձրանալ էրոտիկական բալետների, խալտուրային «կինտաուրիների» և ժողովրդական պրիմիտիվ պարերի մակարդակից և փնտրել պրոլետարական պարի կերտման ուղիները»<sup>46</sup>, – գրել է նա և այդ տեսակետից իբրև փորձ ուշագրավ համարել արդեն հիշատակված «Ջուլիականոցը» էտյուդը՝ որպես պարարվեստի լեզվով աշխատանքային գործընթացի ցուցադրման հաջող նմուշ:

Բալետային առաջին բեմադրությունները Երևանի օպերայի և բալետի թատրոնում: Ինչպես հայտնի է, Երևանի օպերայի և բալետի պետական թատրոնը բացվել է 1933 թվականին, և առաջին իսկ բեմադրության՝ Մպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի պարային տեսարաններում ընդգրկված է եղել բալետի խումբը, որը ձևավորել է Վ. Պրեսնյակովը: Խմբի կազմում եղել են Օդեսայի օպերայի և բալետի թատրոնի արտիստներ Օ. Նաումովան, Օ. Կրասնոշյոկովան, Վ. Պրեսնյակովան, Կ. Բելիցկայան և այլք:

<sup>44</sup> Խորեոգրաֆիկական և ռիթմի ու պլաստիկայի ստուղիաներն օլիմպիադայում.– «Գրական դիրքերում» (Երևան), 1931, հունվար, -1, էջ 57:

<sup>45</sup> Նույն տեղում:

<sup>46</sup> Նույն տեղում, էջ 58:

Հայ բալետի տարեգրության մեջ որպես Օպերայի և բալետի պետական թատրոնի առաջին բալետային բեմադրություն նշվում է 1934-ին Յու. Ռեյնեկեի բեմադրած Չայկովսկու «Կարապի լիճը»<sup>47</sup>: Սակայն անարդար է չնշել, որ 1933-ի օպերային թատրոնում ներկայացված «Ֆաուստ» օպերայում մասնակցել է նաև կորդեբալետը՝ «Վալպուրգյան գիշեր» հատվածում (բալետմայստեր՝ Վ. Պրեսնյակով): Եվ ինչպես հաճախ է պատահում, առաջին փորձը եղել է անհաջող: «Պարարվեստը մեր օպերայում պետք է ենթարկվի վերանայման ու վերամշակման, – այդ օրերին գրել է քննադատը: – «Ֆաուստ»-ում բեմադրված պարերը շատ հեռու էին արժեքավոր լինելուց, էլ չենք խոսում այն մասին, թե ցուցադրված պարերն ինչ չափով պահպանում էին կամ համապատասխանում «Ֆաուստի» ընդհանուր կառուցվածքին և ոճին: Երկրորդ գործողության մեջ կատարվող պարերը շփոթից այն կողմ չէին անցնում և չափազանցություն արած չենք լինի, եթե նշենք, որ վերոհիշյալ պարերը միևնույն մտցրին «Ֆաուստի» բեմադրության մեջ (երկրորդ գործողություն): Հարգելի բալետմայստեր Պրեսնյակովը պետք է վերանայի իր աշխատանքները և վերամշակության ենթարկի այն: Բսկ նա ընդունակ է այդ կատարելու»<sup>48</sup>:

Այս քննադատությունը, ըստ երևույթին, ազդեցություն է ունեցել, և հաջորդ տարվանից «Վալպուրգյան գիշերը» ներկայացվել է բալետմայստեր Յու. Ռեյնեկեի բեմադրությամբ, որն արդեն բեմադրել էր «Կարապի լիճը»: Արձագանքներն արդեն դրական են. «...Նոր բալետային խումբն առաջին ելույթն ունեցավ «Ֆաուստ» օպերայի «Վալպուրգյան գիշերում»: Բալետմայստեր Ռեյնիկեի բեմադրումն ընթանում է կլասիկ բալետի ուղիով: Ռեյնիկեն այդտեղ մտցրել է նաև ակրոբատիզմ, որը բոլորովին չի խանգարում ընդհանուր տպավորությանը և որոշ աշխուժություն է առաջացնում»<sup>49</sup>:

«Վալպուրգյան գիշերի» այս բեմադրությանն ընդարձակ հորվածով անդրադարձել է նաև պատմաբան Աբգար Հովհաննիսյանը, որն աչքի է ընկնում բալետային արվեստի քաջիմացությամբ: «Մեր պետական Օպերայի և Բալետի թատրոնում, դեկտեմբերի 7-ին, տեղի ունեցավ առաջին բալետային ներկայացումը: Ճիշտ է, մեր թատրոնի առաջին բալետային բեմադրությունը ոչ թե մի առանձին բալետ է, այլ «Ֆաուստ» օպերայի մի գործողությունը այսպես կոչված «Վալպուրգյան գիշերը»: Սակայն այդ գործողությունը կազմում է, փաստորեն, ինքնուրույն փոքրիկ մի բալետ: Այդ պատճառով «Վալպուրգյան գիշերի» բեմադրությունը կարելի է համարել մեր երիտասարդ թատրոնի առաջին ինքնուրույն բալետային բեմադրությունը, որը խնդիր է դնում մեր թատրոնի առաջ բալետային արվեստի զարգացման ուղիների և ձևերի տեսակետից մեզ մոտ՝ Հայաստանում, մի խնդիր, որ կապված է խորհրդային բալետի ստեղծման

<sup>47</sup> P. A. Торосян. Армянский театр оперы и балета.– Балет. Энциклопедия. М., 1981, с. 32.

<sup>48</sup> Ռ. Թեբլեգյան. «Ֆաուստը» պետական օպերայում.– «Խորհրդային արվեստ», 1933, -7, էջ 9:

<sup>49</sup> Ռ. Հով. Ֆաուստ.– «Խորհրդային Հայաստան», 9. 12. 1934:

և զարգացման ընդհանուր պրոբլեմի հետ»<sup>50</sup>: Այնուհետև նա նշել է, որ հաղթահարվել է խորհրդային բալետի զարգացումը խոչընդոտող երկու միտում, մի կողմից պահպանողական ակադեմիզմը, մյուս կողմից՝ դասական պարարվեստի «ձախ» ժխտումը, երբ որպես անցյալի մնացուկ չի ընդունվել դասական տեխնիկան: Հովհաննիսյանը գտել է, որ «Խորհրդային բալետը, հրաժարվելով անշուշտ նորագույն խորեոգրաֆիկ դպրոցների բոլոր դրական էլեմենտներն օգտագործելուց, աճում և զարգանում է, սակայն, կլասիկ պարարվեստի տեխնիկայի յուրացման և օգտագործման հիման վրա: Այդ են խորհրդային բալետի զարգացման ուղիները: Եթե այժմ մոտենանք այդ տեսակետից մեր առաջին բալետային բեմադրությանը, կարող ենք ասել, որ մեր թատրոնը հիմնականում ճիշտ ուղի բռնեց: «Վալբուրգյան գիշերի» բեմադրությունն ասպացուցեց, որ մեր թատրոնը չի կաշկանդված կոնսերվատիվ տրադիցիաներով, բայց, մյուս կողմից, չի հրաժարվում սկզբունքորեն կլասիկ պարարվեստի ժառանգությունից: Ճիշտ է, բեմադրության մեջ մեծ տեղ են գրավում նորագույն ակորդատիկ պարի էլեմենտները: Այդ պատճառով «օրթոդոքսալ» բալետումանները չեն կարող միանգամայն համաձայն լինել այդ բեմադրության հետ, որն անշուշտ «հերետիկոսական» է մաքուր կլասիկական տեսակետից: Պետք է սակայն նկատի առնել, որ ակորդատիկ էլեմենտները մտցված են պարերի մեջ բալետմեյստր ՌեՅՆԿԵԻ կողմից կլասիկ պարարվեստի ձևերի պահպանման հիման վրա: Նորագույն ակորդատիկ պարի էլեմենտների օգտագործումն ընթանում է, այդ պատճառով, կոնսերվատիվ տրադիցիայից հրաժարվելու ուղիով և ոչ թե կլասիկ պարարվեստի: Պետք է նաև նկատի առնել «Վալբուրգյան գիշերի» ինքնուրույն բնույթը: Հրապուրվել ակորդատիկով այնպիսի կլասիկ բալետը բեմադրելիս, որպիսին է, օրինակ, ամբողջական լիրիզմով տոգորված «Գարապի լիճը», անշուշտ, սխալ կլինեք, որից, հավատացած ենք, բալետմեյստր Ռեյնկեն կկարողանա խուսափել իր այդ հաջորդ բեմադրության մեջ: Սակայն «շաբաշ» ներկայացնող «Վալբուրգյան գիշերում» ակորդատիկ էլեմենտները կարելի է ընդունելի համարել: Բալետմեյստր Ռեյնկեի հակումը դեպի ակորդատիկ պարը, անշուշտ, մի արձագանք է նույնանման տենդենցների, որոնք մի քանի տարի սրանից առաջ բնորոշ են եղել մեր Միության ղեկավար բալետային թատրոնին, Լենինգրադի նախկին Մարիինսկի Թատրոնին: Պետք է նշել, սակայն, որ վերջին տարիներում Լենինգրադի Օպերայի և Բալետի թատրոնը նկատելի շրջադարձ կատարեց դեպի մաքուր կլասիկական, ինչ որ ասպացուցում է, օրինակ, Չայկովսկու «Շչեկունչիկ» բալետի 1929 և 1934 թթ. բեմադրությունների համեմատությունը»:

Այնուհետև Հովհաննիսյանը «Վալբուրգյան գիշերի» բեմադրության խոշոր արժանիքն է համարում նրա խորեոգրաֆիական ամբողջությունը, նշում, որ Շ. Գունոյի ստեղծագործությունը երաժշտական տեսակետից բաժանված է առանձին ամբողջական համարների, որոնց, հին բալետի ավանդույթների համաձայն, պետք է համապատասխանեին առանձին ինքնուրույն խորեոգրաֆիական համարներ: «Բալետմեյստր Ռեյնկեն փորձեց,

<sup>50</sup> Ա. Հ ո վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն. Առաջին բալետային բեմադրությունը («Վալբուրգյան գիշերը» Պետօպերայի և բալետի թատրոնում). – «Խորհրդային արվեստ», 1934, -12, էջ 2:

սակայն, չգնալ տրադիցիոն նվագագույն դիմադրության գծով և կառուցել ներկայացումն առանձին, դիվերտիսմենտի բնույթ կրող, բալետային համարների հիման վրա, այլ, շեշտը դնելով կոլեկտիվի վրա, ստեղծել ամբողջական, անընդհատ խորեոգրաֆիական մի պատկեր: Պայքարի մեջ մտնելով երաժշտական ֆակտուրայի հետ՝ նա կարողացավ, որքան դա հնարավոր էր, կապել առանձին համարները: Հողվածագիրը ոչ միայն բալետմայստերին է համարում «երիտասարդ, ընդունակ», այլև բալետային կոլեկտիվը գնահատում որպես «միանգամայն բավարար»: Կանգ չառնելով առանձին դերակատարների վրա՝ նա առաջին տպավորությամբ եկել է այն եզրակացության, որ «մենք ունենք մի քանի որակյալ, լավ դպրոց անցած սոլիստներ, բավարար են նաև ընդհանուր առմամբ կորիֆեյկաները, որոնց մեջ կան և լավ ուժեր: Խմբի ամենաթույլ օղակն է, թե՛ քանակական և թե՛ (մի քանի բացառությամբ) որակական տեսակետից, կորդեբալետը: Կորդեբալետի և բալետի ղեկավար օղակների միջև գոյություն ունի, անշուշտ, որոշ աններդաշնակություն, որը, հույս ունենք, հնարավորություն կլինի հետագայում վերացնել»: Նա դրվատիքով է հիշել նաև բեմադրության ձևավորումը (նկարիչ՝ Ալեքսեյ Դանդուրյան), փոքր-ինչ քննադատել զգեստների ձևավորումը. «Պարերի ակորդատիկ բնույթի կապակցությամբ տրադիցիոն տրիկոյի և զագային յուբկաների տեղն անհրաժեշտ եղավ մարմնի որոշ մերկություն, որը բեմադրության ասպարիզում ակորդատիկ սկզբունքի կիրառման տրամաբանական հետևանք է»<sup>51</sup>: Հովհաննիսյանը եզրակացրել է, որ «Ընդհանուր առմամբ «Վալբուրգյան գիշերի» բեմադրությունը մեր երիտասարդ թատրոնի անվիճելի հաղթանակն է»:

1939 թ. Երևանի օպերայի և բալետի պետական թատրոնն արդեն ականատեսը եղավ կարևոր մի իրադարձության՝ հայ ազգային բալետի ծնունդին, երբ Իլյա Արբատովը բեմադրեց Արամ Խաչատրյանի «Երջանկությունը», որն այնուհետև հիմք հանդիսացավ հայկական ամենից ճանաչված բալետի՝ «Գայանեի» համար:

Մենք փորձեցինք ի մի բերել մինչև հայ բալետային թատրոնի ստեղծումը հայության՝ արվեստի այդ տեսակի հետ ունեցած հեռո և մոտ առնչությունների վերաբերյալ փաստերը, ինչպես նաև անդրադառնալ առաջին բալետային բեմադ-

<sup>51</sup> Հատկանշական փաստ է, որ այս բեմադրության մեջ կորդեբալետում մասնակցել է ապագա նշանավոր քանդակագործ և նկարիչ Նիկողոս Նիկողոսյանը, որն այդ ժամանակ եղել է 15 տարեկան: Նա հորից թաքուն սովորել է բալետի դպրոցում և երկու տարի հանդես եկել Երևանի օպերային թատրոնի կորդեբալետում: Նիկողոսյանն իր բալետային կարիերայից հիշել է հետևյալը. «...հայրս չգիտեր, որ ես պարում եմ: [Մայրս] մի անգամ ասաց նրան. «Մեր տղան լավ պարում է բալետում, գնա նայիր»: Ադմինիստրատորն ինձ հորս համար տուն տվեց առաջին շաբթի համար, հենց նվագավարի կողքին: Դա «Ֆաուստ» ներկայացումն էր: Ես բեմում երևում էի միայն հինգերորդ գործողության մեջ, Վալբուրգյան գիշերվա տեսարանում: Ողջ դահլիճն այդ ներկայացման մեջ սպասում է հինգերորդ գործողությանը, քանի որ դա ցնցող հանդիսանք է: Բոլոր մասնակիցները գրեթե մերկ են: Ես պատկերում եմ սատանայի, ինձ մոտ այստեղ մորթի է, այնտեղ մորթի է և վարտիք, որից պոչ է կախված: Այնտեղ շատ աշխույժ երաժշտություն է, ես առաջ եմ թռչում, դեպի նախաբեմ, որպեսզի հայրս տեսնի ինձ: Իսկ նա տեղից ելավ և ինչպե՞ս թրեց դեպի իմ կողմը: Ու դահլիճից դուրս եկավ: Գնացի տուն, նա արդեն խմած էր: Ու ասաց. «Կամ դու կթողնես քո կապիկությունը, կամ հեռացի ր տնից»: Ես նրան ասացի. «Ես ընդմիջտ կգնամ»: «Դե եթե գնաս չվերադառնաս» [А. К а л а ш н и к о в. Художник должен рабски учиться всю жизнь.– «Огонек» (М.), 2009, № 49, июль. *Տե՛ս նաև*՝ «Новое время» (Ереван), 15. 07. 2009]:



*րություններին: Հետագա պրպտումները, թերևս, կբացահայտեն նորանոր մանրամասներ բալետային արվեստի և հայերի նախնական առնչությունների վերաբերյալ, սակայն ներկայացված նյութն էլ որոշակի պատկերացում տալիս է այն առաջին քայլերի մասին, որ XX դարում հայ մշակույթի պատմության մեջ արձանագրել է բեմարվեստի այդ տեսակը:*

## ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ ИСКУССТВА АРМЯНСКОГО БАЛЕТА

*АРЦВИ БАХЧИНЯН*

### Резюме

В конце 1910-х – начале 1920-х годов в драматических постановках в армянских театрах иногда большую часть составляли хореографические сцены (например, в спектакле «Вардананк», 1919 г., Тифлис, постановка Ильи Арбатова-Ягубяна и Романоса Меликяна). Хотя традиционно создание армянского балета связывается с советской властью, однако первая балетная постановка была осуществлена в 1921 г. за пределами Армении. Истории армянского балета оставался неизвестным тот факт, что в этом году в Константинополе был показан отрывок из первого армянского балетного произведения – «Трдат Великий и дева Рипсима» (постановка, либретто и музыка Герасима Аристакияна, балетмейстер и главная исполнительница – Евгине Аристакиан, одна из первых профессиональных армянских балерин). В литературе первой балетной постановкой в Армении принято было считать постановку «Копелии» Делиба в ереванском хореографическом училище. На самом деле до этого в 1924 г. уже были поставлены «Вальпургиева ночь» в Ленинакане (постановка Дмитрия Дмитриева-Шиканяна) и «Ара Прекрасный и Шамирам» в Ереване (постановка Ильи Арбатова-Ягубяна). Первой же балетной постановкой Ереванского театра оперы и балета считается «Лебединое озеро» в 1934 г., однако в 1933 г. уже была поставлена «Вальпургиева ночь» (балетмейстер – В. И. Пресняков, с 1934 г. – Ю. Рейнеке).

## FROM THE PRE-HISTORY OF THE ART OF ARMENIAN BALLET

*ARTSVI BAKHCHINYAN*

### Summary

At the end of the 1910s – the beginning of the 1920s, sometimes, dramatic productions at the time also included choreographic scenes (for example, in the play *Vardanank*, 1919, Tiflis, staged by Ilya Arbatov-Yaghubyan and Romanos Melikyan). The creation of Armenian ballet is traditionally associated with the Soviet regime, however, the first Armenian ballet performance appeared in 1921 outside of Armenia.

It was unknown to the history of the Armenian ballet that an excerpt from the first Armenian ballet, *Tiridates the Great and the Virgin Hripsime*, was shown that year, in Constantinople, the libretto and music were written by Gerasim Aristakyan, while Yevgine Aristakyan, one of the first Armenian professional ballerinas, was the choreographer and the main performer. According to scholarly literature, the first ballet staged in Armenia was considered to be *Coppelia*, by Leo Delibes, at the Choreographic School of Yerevan in 1926. But, in fact, two years before, in 1924, *Walpurgis Night* had already been staged in Leninakan (nowadays Gyumri) by Dmitry Dmitriev-Shikanyan and *Ara the Beautiful and Semiramis* in Yerevan by Ilya Arbatov-Yaghubyan. While *The Swan Lake* is considered to be the first ballet staged by the Yerevan Opera and Ballet Theater in 1934, it had actually been preceded in 1933 by *Walpurgis Night* (choreography by V. I. Presnyakov, replaced by Yuri Reinecke since 1934).