

Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина



## Искусство движения. История и современность.

*Материалы научно-практической конференции*

Москва 2002

**Н.С.Лисициан**

**С.С.Лисициан-Азарапетиан и ее методика преподавания  
свободного танца**

Публикуемый ниже отрывок из воспоминаний Н.С.Лисициан имеет несомненный интерес для данного сборника, поскольку в нем идет речь о педагогических методах С.С.Азарапетиан (урожденной Лисициан), явившейся в 1920-е годы руководителем Тифлисского института ритма и пластики. Назели Степановна, будучи младшой сестрой и ученицей Србуи Степановны, принимала непосредственное участие во всем, что связано с историей Института и его гастролями в Москве в 1924 г., документальное подтверждение которых было представлено фотоматериалами на выставке «Человек пластический» ( см. каталог данной выставки: №№ 1.18(18); 1.19(19). С. 25).

ГЦТМ им. А.А.Бахрушина благодарит Н.С.Лисициан за любезно предоставленные материалы, которые займут достойное место в архивах нашего музея.

\* \* \*

В данной статье я попыталась не только описать основные факты и события, касающиеся работы Тифлисского института ритма и пластики за период с 1917 по 1930 гг., но и сделать некоторые обобщения и основные выводы из особенностей методики преподавания С.С.Лисициан-Азарапетиан, конечный результат которой получил весьма высокую оценку театральной и хореографической общественности как Закавказья, так и Москвы, а затем и Германии.

Именно сейчас, спустя три четверти века, можно без преувеличения утверждать, что эти особенности выдержали испытание временем и сохраняют определенную актуальность. Из этого следует, что Србуи Степановна внесла существенный вклад в первый период развития отечественного пластического танца. Наиболее весомым результатом этого вклада явилось то, что ей удалось творчески синтезировать, слить в единую целостную систему своей педагогической и режиссерской деятельности многие из тех существенных положительных сторон теории и практики танцевального искусства, которые сложились к началу 20-х годов прошлого столетия как в России, так и в ряде других стран мира.

Србуи Степановна Азарапетиан неукоснительно придержи-

валась в своей работе того основного направления развития танцевального искусства, который провозгласила и осуществляла Айседора Дункан — принцип «свободно танцующего тела», принцип пластического танца. Но в практическое претворение этого принципа Србуи Степановна внесла ряд своих, новых для того времени правил и приемов. К ним следует отнести:

- разработку необходимой техники пластического танца;
- правила композиции телодвижений, т. е. координацию движений отдельных частей тела;
- всестороннее, органическое сочетание танцевального движения и соответствующего музыкального произведения.

Прежде чем рассмотреть все из вышеперечисленного в отдельности, необходимо предварительно изложить некоторые общие соображения.

Процесс преподавания пластического танца в Тифлисской студии ритма и пластики не был простым механическим повторением тех правил и навыков, которые Србуи Степановна приобрела, занимаясь в 1915-1917 гг. в Москве, в студии ритма и пластики И.С.Чернецкой.<sup>1</sup> Инна Самойловна, в свою очередь, училась в 1910 г. в Германии у сестры Айседоры Дункан Элизабет.

Именно в результате занятий в студии Чернецкой у Азараптиан твердо сформировалось то увлечение пластическим танцем, приверженность которому она сохранила (правда, в разных конкретных формах) на протяжении всей своей долголетней плодотворной (1915-1979 гг.) деятельности, начав процесс работы в родном г. Тифлисе в своей студии, которая в 1923 г. была преобразована в институт при Наркомпросе ССР Грузии. Србуи Степановна постоянно творчески совершенствовала свою работу, развивая «вширь» и «вглубь». Все это достигалось, помимо сказанного выше, благодаря творческому переосмыслению системы Дельсарта, которой в то время интересовались многие, — в том числе и Станиславский.<sup>2</sup> Эти и другие стороны ее педагогической и режиссерской деятельности были неоднократно положительно оценены многими специалистами.

Неизменно опираясь в своей педагогической работе на прин-

цип, провозглашенный Дункан — «свободно танцующего тела» (в противовес телу «закрепленному» в классическом балете с целью твердой устойчивости на пуантах), — Србуи Степановна в то же время учла и негативную сторону практического его применения.

По-видимому, А.Дункан понимала данный принцип абсолютно, как полную свободу тела — даже от техники. Именно это и привело к тому, что освобожденное для танца тело оказалось у нее «освобожденным» и от необходимой технической оснастки. Таким образом, в этом плане А.Дункан ничего не смогла противопоставить технике классического балета.

В недостаточности же надлежащей техники рук у самой А.Дункан я убедилась, когда мне посчастливилось увидеть ее выступление во время гастролей в середине 1923 г. в Тифлисе. Я говорю именно «посчастливилось», ибо, несмотря на высказанное критическое замечание в ее адрес, нельзя не признать ее величайший талант и огромную — поистине революционную — заслугу и смелость в области мирового танцевального искусства — освобождение закрепленного классическим балетом танцующего тела...

Возвращаясь к своим впечатлениям от ее выступления, хочу отметить, что меня удивили две детали. Первое — Дункан ступала по сцене всей стопой.<sup>3</sup> И второе это то, что мышцы плечевой части ее рук дрябло свисали и заметно тряслись во время движения. Видимо, это было связано с уже не очень молодым в то время возрастом танцовщицы, а главное — с недостаточностью тренировки рук. Само собой возникает сопоставление рук Айседоры Дункан с упругими руками тоже уже не очень молодой Майи Плисецкой в ее несравненном исполнении «Умирающего лебедя».

Касаясь еще раз проблемы техники свободного танца, необходимо подчеркнуть, что весьма важным вкладом, внесенным Србуи Азарапетиан в его развитие, является разработка и применение соответствующих приемов.

Так, в процессе своих занятий с учениками (в Институте учились и мальчики, но их было сравнительно мало) она стала вводить некоторые элементы технических упражнений для ног, ши-

роко использовавшихся в классическом балете. Однако Србуи Степановне удалось решить и существенно важную смежную большую задачу: не ограничившись тренировкой отдельных частей тела, она стала широко применять метод комплексной тренировки, прививая ученикам навыки одновременного движения нескольких частей тела, соблюдая соотношения между ними, а также правила композиции.

Для этого она смогла творчески использовать многие элементы техники, выработанной многовековыми традициями восточных танцев, особенно для верхних частей тела, включая пальцы рук: все они должны как бы «откликаться», реагировать в определенной последовательности и интенсивности движения друг на друга и на движения других частей тела. Именно благодаря этому достигалось непрерывное движение всего тела и его особая выразительность.

В процессе исполнения технических упражнений к учащимся предъявлялось то же требование, что и при исполнении танцев: на отдельное движение данной части тела обязательно должна была соответственным образом реагировать (но в более мягкой форме) и определенная другая его часть. Так, поднимая ногу вперед, необходимо было несколько наклонять и голову вперед. И наоборот, при вскидывании ноги назад требовалось и голову откидывать назад. При упражнениях же рук голову, как правило (если не ставились иные условия) надо было направлять в сторону, обратную от движения руки. Но самым важным было то, что применяемый Србуи Степановой комплексный метод технических упражнений носил в целом характер танца.

Некоторые упражнения исполнялись под декламацию одной из участниц, что являлось компонентой их подготовки к сценической деятельности, которая была одним из направлений учебы в Институте.

Конечный результат методики, использованной С.Азарапетиан для технических упражнений (равно как в других областях ее преподавательской и режиссерской деятельности), был высоко оценен специалистами в 1924 г. в Москве (подробнее — во втором

разделе этой статьи). Однако совершенно противоположное — сугубо отрицательное — отношение к тем же упражнениям, выполненным теми же исполнительницами за полгода до этого, выразила А.Дункан, посетив наше выступление, будучи на гастролях в Тифлисе в середине 1923 г.<sup>4</sup> Думается, что это явилось следствием ее взгляда на применение техники в пластическом танце.

Убедительным доказательством того, что Србуи Степановна придавала техническим упражнениям очень большое значение, служит то, что она их включала в концерты нашего института, где им отводилось целиком первое отделение. После своего вступительного слова о значении системы Дельсарта, Азарапетиан демонстрировала на сцене как бы «открытый урок» и сама его комментировала. А затем во втором и третьем отделениях исполнялись танцы в ее постановке (как индивидуальные, так и массовые).

Именно весь этот комплекс наших достижений, продемонстрированный в 1924 г. в Москве, удостоился высокой оценки специалистов, из которых некоторые высказывали пожелания о переводе нашего института в Москву.

Дополнительным доводом стало в том числе признание и прочих положительных сторон работы нашего института, в частности, — достижение органической связи музыки и танца, а также его высокой выразительности.

Этот принцип был одним из основополагающих во всей педагогической и режиссерской деятельности Азарапетиан. Он неукоснительно соблюдался ею с самого начала обучения учеников. О его плодотворности и вообще о системе обучения Србуи Степановны рассказывает в своих воспоминаниях одна из ее учениц — ее кузина Мария Вартановна Лисициан.

«...Обладая большим научным и организаторским талантом, Србуи Степановна сумела поставить работу студии, основываясь на истинном понимании специфики выразительного движения, гармонического сочетания с музыкой, причем с музыкой высокого класса. Все части урока сопровождались классической и народной музыкой в зависимости от поставленных задач...

с 29,  
б. Исаак  
Н. Б.  
М. Чигисан

Хочется отметить удивительно бережное отношение С.С. к музыке. Она никогда не допускала неграмотных купюр, искажение темпа, неправильную нюансировку и характер музыкального произведения. Она консультировалась с большими музыкантами, всегда прислушивалась к их советам...

Для поставленных задач необходимо было приглашать на работу Института очень квалифицированных пианистов-концертмейстеров, владеющих также гармонией импровизации. Мы могли гордиться нашими аккомпаниаторами, которые обладали большой музыкальной культурой и даже сочинительством (пианист Выгодский). Нас приучали к высококачественной музыке, даже если она была малой формы. Наравне с Патетической сонатой Бетховена в зале звучала и легкая танцевальная форма — Штраус — вальсы и польки, Дебюсси — Кекуок, Госсек — Гавот и многое другое...

Очень важно было в процессе обучения воспитывать в нас вкус к музыке, понимание ее характера и нюансировки. Большое внимание уделялось урокам импровизации, творческой инициативе учащихся, которые под предложенную определенную музыку придумывали и самостоятельно составляли комплекс движений, созвучных данному музыкальному отрезку...» «...раздел импровизации охватывал весь контингент учащихся, не взирая на возраст. При этом Србуи Степановна уделяла большое внимание законам композиции, использованию площадки — разнообразию перестроений, а также логике и содержанию музыкального произведения. Нас обучали большой эмоциональной выразительности, музыкальной образности — не конкретному драматическому образу, а образу музыкальному. Очень важно было заронить в нас творческую активность, научить самостоятельно мыслить и воплощать эти мысли в конкретную танцевальную форму...

Когда Србуи Степановна приступала к работе над новой постановкой, она совместно с нами «раскрывала» отобранное музыкальное произведение, определяя задачи каждого музыкального отрезка; тем самым нас обучали творческому процессу, столь необходимому дальнейшему обучению».<sup>5</sup>

Начальная стадия каждой постановки Србуи Степановны зак-

лючалась в том, чтобы исполнитель достигал полного и всестороннего отображения своими телодвижениями соответствующего музыкального произведения. Необходимо было соблюдать не только ритм, но и направленность отдельных его частей. Сама Србуи Степановна так охарактеризовала это правило, будучи в Москве: «Сочетание пространственного и временного ритмов мы проводим систематически, например, при гамме назад, отступаем назад»<sup>6</sup>.

Но главной, конечной задачей этой стадии ее работы являлось возможно более полное отражение в движениях самого «духа» исполняемого музыкального произведения, а тем самым посильное раскрытие основного замысла композитора, в результате чего музыка получала как бы двойное выражение — не только в звуках, но и в телодвижениях танцовщика. Благодаря этому оказывалось возможным то, что она не просто «сопровождала» танец (как это зачастую практикуется), а превращалась в органическое единство с последним. Более того, становясь по существу ведущим, начальным звеном танцевальных движений, музыка в то же время и сама как бы еще больше обогащалась благодаря последним.

Многие из окончивших Институт в дальнейшей своей работе продолжали соблюдать методические правила, привитые Србуи Степановной, достигая тем самым весьма положительных результатов. Так, М. В. Лисициан завершает приведенные выше воспоминания утверждением: «Все знания, которые я имею в области движения — вкус, музыкальное воплощение движений, гармонию движений — мне дало мое пребывание в институте, которым руководила Србуи Степановна ... Заложенное зерно навсегда осталось путеводной звездой во всей моей работе и помогло мне добиться определенных результатов».<sup>7</sup>

К концу 1923 г. полностью сформировалась система преподавания, применявшаяся в нашем Институте, подготовлены кадры, овладевшие ею (первый выпуск был осуществлен в 1923 г.). У самой Азарапетиан был накоплен существенный опыт педагогической и режиссерской работы. Возрос авторитет и успех Института как в Тифлисе, так и в ряде закавказских городов, в которых про-

ходили наши гастроли, значительно увеличилось общее количество его учеников — с трех человек в 1917 году до ста шестидесяти в 1920 году. Учитывая все это, Наркомпрос ССР Грузии командировал нас, окончивших Институт, в Москву для показа его достижений. Все руководство по проведению этих гастролей, которые начались в феврале 1924 г., легло на плечи Србуи Степановны.

За время нашего пребывания в Москве из наиболее значимых событий особенно можно выделить четыре.

Первое связано с МХАТ. Дело в том, что наши выступления привлекли внимание Вл.И.Немировича-Данченко, который пригласил нас выступить 3 марта на сцене этого прославленного театра, причем роль его актеров и сотрудников всех четырех студий на этом вечере изменилась: они были зрителями, а мы — исполнителями. В начале этого вечера мы исполнили, как всегда, некоторые технические упражнения, а потом — целый ряд танцев.

Свое впечатление об этом вечере Немирович-Данченко высказал в письме руководителям Института, которое потом было опубликовано в московской прессе:

*«Многоуважаемая Србуи Степановна.*

*Приношу Вам свою большую благодарность за вечер Вашего института в Художественном театре.*

*Этот вечер был интересен не только как художественное зрелище, но и как показ школы для молодого актера.*

*Ваш вечер еще и еще раз подтвердил необходимость ритмического воспитания — мы все были искренно захвачены достижениями Ваших воспитанников в умении владеть телом, в великолепной ритмичности, в хорошем вкусе.*

*Еще раз благодарю.*

*Вл.Немирович-Данченко.*

*27 марта 1924 года».<sup>8</sup>*

Во-вторых, — что очень существенно, — нашими выступлениями заинтересовался Нарком Просвещения РСФСР А.В.Луначарский. Он не только дважды посетил их, — а на одном из них и выступил перед публикой, — но и присутствовал на расширенном

заседании, специально организованном в Российской Академии художественных наук (РАХН) 12 марта 1924 г. Этому заседанию-обсуждению предшествовало наше развернутое выступление.

Об этом показательном вечере сохранились интересные архивные документы: фотографии целого ряда фрагментов исполненных нами танцев (четыре из них были включены в каталог выставки, о которой сказано в начале данной статьи); подробный протокол с записями высказываний участников этого заседания и заметка в одной из московских газет.

Весьма примечательное заключение было сделано председателем этого заседания проф. А. Сидоровым, что «молодая Грузия дала людей с европейской квалификацией, которые в своей работе над постановкой выразительности человеческого тела и искусства движения в чисто научном масштабе опередили Москву». Конечным итогом этого заседания стало постановление, в котором отмечалось, что поскольку для «Москвы работа и методы института представляют большой интерес», то необходимо возбудить вопрос о переводе института в Москву.

Это предложение продолжало интересовать столичную общественность на протяжении целого года, о чем свидетельствует приводимое ниже письмо Луначарского Наркому Грузии:<sup>9</sup>

«РСФСР. Народный комиссар по просвещению. 31/1 1925 г.  
№ 264. Г. Москва.

Наркомпрос Грузии. Тов. Канделаки.

Школа Србуи Азарапетян<sup>10</sup> произвела на всех знатоков хореографической педагогики в Москве очень хорошее впечатление. Мы подумывали о том, чтобы согласиться даже на перевод этого института в Москву, и не смогли этого сделать только ввиду всем известных крайних затруднений с помещением и плана сокращения довольно большого количества хореографических школ, при каковом условии введение новой школы могло бы быть принято неблагоприятно. В общем же институт Азарапетян заслуживает безусловного внимания.

Нарком по просвещению А.Луначарский».

Еще в нашу бытность в Москве, многие из участниц гастролей по рекомендации Луначарского получили приглашения на постоянную работу в столице. Но самое лестное приглашение получила сама Србуи Степановна: Немирович-Данченко предложил ей работать во МХАТ помощником режиссера по движению. Однако по ряду причин (главным образом, семейных) никто из нас не мог принять эти предложения.

В-третьих, в результате специально организованного нашего выступления для хореографического отделения Государственного института театральных искусств (ГИТИС) был получен отзыв от его декана, где было сказано: «методы и работа руководителей института, — научно проводимые в строго продуманном плане, связаны с применением в нем необходимой хореографии системы Дельсарта — делают работы Института одухотворенными, осмысленными, ценными и интересными».<sup>11</sup>

В-четвертых, по инициативе и по ходатайству Художественного совета МГСПС (в частности, одного из его членов — Сергея Городецкого) были организованы два наших полных — в три отделения — концерта в Колонном зале Дома Союзов, а также в клубе «Пролетарская кузница». Свое постановление по этому вопросу худсовет аргументировал тем, что просмотр работы Тифлисского института ритма и пластики показал: его работа «не имеет никаких вредных для здоровья уклонов и в художественном смысле представляет серьезное достижение», поэтому целесообразно «показать означенную работу рабочим массам».

Следует подчеркнуть, что сама возможность наших выступлений в Колонном зале расценивалась в тот период как весьма почетная акция не только потому, что он был тогда самой большой концертной площадкой, но и потому, что наши концерты оказались в числе первых, которые стали проводиться здесь после смерти Ленина, прощание с телом которого незадолго до этого происходило именно в этом зале.

Высший совет физкультуры Москвы после соответствующих «измерений» нашей физической закалки также пришел к положительному заключению о нашем «телесном развитии и состоянии

здравья».

Таким образом, вся система обучения в Тифлисском институте подверглась в Москве самой тщательной, всесторонней и серьезной проверке со стороны специалистов культуры и спорта, связанных с пластическим танцем. Поэтому с полным основанием можно утверждать, что система, разработанная Србуи Степановной и применявшаяся ею в ее практической деятельности, получила в целом высокую оценку: она блестяще выдержала общественный экзамен. Всего за период нашего месячного пребывания в Москве состоялось 11 полных концертов и три отдельных выступления в различных сборных концертах города.

После такого успеха авторитет нашего института и внимание к нему в самом Тифлисе существенно возросли, о чем свидетельствует и местная пресса, и весьма повысившийся интерес публики к нашим выступлениям. На одном из них присутствовал Сталин, посетивший Тифлис летом 1926 г. После концерта он высказал работникам Заккрайкома свою положительную оценку и рекомендовал ознакомить с достижениями Института и зарубежные страны.

Осенью 1926 г. Наркомпрос ССР Грузии командировал группу окончивших Институт во главе с Азарапетиан в Германию. В нее входило всего три человека (одна из учениц Србуи Степановны уже находилась в это время в Берлине по семейным обстоятельствам, где и присоединилась к нам). Малочисленность группы объяснялась тем, что Наркомпрос не имел возможности обеспечить необходимыми средствами большого количества участников. На свои собственные средства удалось выехать всего троим, а также Србуи Степановне, поехавшей вместе с 6-летним сыном (ее муж Л.Я.Азарапетиан<sup>12</sup> выехал раньше).

В Германии мы также пользовались успехом, но в Москве он был иной: существенно то, что мы здесь удостоились высокой оценки не только благодаря личным качествам (исполнению танцев и их постановки), но и благодаря признанию всей системы обучения Азарапетиан.

В 20-х гг. в нашей стране шел бурный процесс поиска новых

форм творческого самовыражения, как в искусстве, так и в науке, поэтому наши гастроли в Москве и в Германии пришлись на благоприятное время.

Возвращаясь к выступлениям в Германии, отмечу, что они проходили главным образом в четырех городах: Мюнхене, Франкфурте-на-Майне, Гамбурге и Дюссельдорфе. Во всех этих городах мы исполняли только три танца, которые выбрал импресарио Спадони на предварительном просмотре в Берлине, где был показан почти весь репертуар. Это были «Восточный танец», представлявший собой композицию из нескольких пьес С.Бархударяна в исполнении Л.Каспарян, Н.Лисициан и Д.Тер-Саркисян; затем два танца из большой пантомимы «Египетская ночь» на музыку Аренского, поставленной Србуи Степановной в Тифлисе; а также «Укротительница змей» в исполнении Е.Алибеговой (см. его фрагмент в каталоге выставки, упомянутом в начале статьи) и арабский танец «Гази», который исполняли Л.Каспарян и автор этих воспоминаний.

В промежутках между длительными гастролями и после их окончания мы выступали на нескольких театральных площадках Берлина, а также участвовали в концертах, устраиваемых в советском посольстве. Наши выступления проходили с неизменным успехом.

Кроме того, Србуи Степановна некоторое время вела занятия с учениками школы при посольстве, а также в творческой организации под названием «Красные блузы» – «Roten Blusen», возглавляемой сыном генерального секретаря компартии Германии Вильгельма Пика.

Заканчивая свои воспоминания о деятельности Тифлисского института ритма и пластики в 20-х годах, об особенностях применяемой в нем методики обучения, можно сделать вывод, что эта система выдержала серьезный экзамен (правда, в разных формах) не только в нашей стране, но и за рубежом.

Вернувшись в 1929 г. из Германии на родину вместе со своим сыном и участницами гастролей (ее муж не пожелал возвращаться, и она развелась с ним еще в Берлине), Србуи Степановна про-

должала внедрять эту систему в своей педагогической и режиссерской работе в институте. В 1930 г. она переехала в Ереван, где прошла вся ее дальнейшая жизнь до 1979 г., насыщенная очень плодотворной, напряженной работой. Первое время (с 1930 по 1938 гг.) она продолжала вести педагогическую и режиссерскую деятельность, затем постепенно переключилась на научно-исследовательскую работу. В результате диапазон ее творческой деятельности по проблеме танца оказался весьма обширным.

Сюда можно включить огромное литературное наследие, которое она оставила в области истории народного танца. Хотя автор скромно назвала свою трехтомную монографию «Старинные пляски и театральные представления армянского народа», однако в ней по существу выявлены те общие закономерности, которые присущи танцам и других народов мира. Она вполне справедливо раскрывает связь этих танцев не только с производственной деятельностью народа, но и с многими другими сторонами его материальной и духовной культуры. Весьма ценной является и монография об изобретенной Србуи Степановной записи движения (кинетографии), изданная в Москве в 1940 г. издательством «Искусство».

Значение данных трудов Србуи Степановна требует особого рассмотрения. В данной же статье уместно дать лишь общую количественную характеристику четырех объемистых ее монографий по проблемам танцевального искусства и человеческого движения. Это около 220 печатных листов, дополненных большим количеством иллюстраций.<sup>13</sup> Эти книги (по одному экземпляру) и ряд других документов, связанных с деятельностью Србуи Степановны Лисициан-Азарапетиан хранятся в архивах ГЦТМ им. А.А.Бахрушина . Все они ждут новых исследователей пластического танца, который естественным образом связан с традициями народной танцевальной культуры.

## Примечания:

<sup>1</sup> Занятия в студии Чернецкой Србуи Степановна вела одновременно с учебой на Высших женских курсах им. Герье (1911-1917), которую сочетала также и с занятиями в студии «Живого слова» О.Э.Озаровской.

<sup>2</sup> Читателя, интересующегося данной темой, можно отослать к книге С.Волконского «Выразительный человек».

<sup>3</sup> С.С.Азарапетиан твердо придерживалась иного правила — ступать «с носка на пятку» и вообще исполнять танец на носках — на пальцах ног (мы, кстати, выступали как «босоножки»). Это придавало нашим танцам легкость и эластичность.

<sup>4</sup> Этот эпизод описан в книге И.Шнейдера «Встречи с Есениным. Воспоминания», М., 1966. С. 78

<sup>5</sup> Сама Србуи Степановна получила музыкальное образование, занимаясь в Тифлисском музыкальном училище, преобразованном впоследствии в консерваторию.

<sup>6</sup> О выступлении 12 марта 1924 г. на заседании РАХН см. на стр. 125.

<sup>7</sup> А результаты эти были значительными: она, работая продолжительное время вместе со своей сестрой — тоже ученицей Србуи Степановны Тамарой Вартановной Лисциан, в смежной с пластическим танцем области — художественной гимнастике — подготовили трех абсолютных чемпионок мира (Е.Карпухину, Т.Кравичко, Л.Савинкову); их ученицы успешно выступали в многочисленных соревнованиях. Мария Вартановна стала со временем Заслуженным тренером СССР и Судьей Всесоюзной категории.

<sup>8</sup> ЦГИА, г. Ереван, ф. 428, оп. 5, д. 354, л. 2

<sup>9</sup> Канделаки — в 1924 г. нарком просвещения Грузии.

<sup>10</sup> Так у Луначарского.

<sup>11</sup> Все фактические данные, приводимые в статье, базируются на подлинных документах, хранящихся в архиве г. Еревана — ЦГИА, ф. 428. Некоторые копии переданы в архив ГЦТМ им. А.А.Бахрушина.

<sup>12</sup> Левон Яковлевич Азарапетиан окончил Мюнхенскую Академию художеств. После брака с Србуи Степановной он стал художественным руководителем Тифлисского института ритма и пластики.

<sup>13</sup> Помимо этого в указанном архиве хранятся ее многочисленные рукописи, ждущие своих исследователей и публикаторов.