

Ժ. Կ. Խաչատուրյան

ՀԱՄՇԵՆԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ՊԱՐԵՐԸ

Սև ծովի կովկասյան ափերում, այժմյան Աբխազական ԱՍՍՌ-ում, ապրում են բազմաթիվ հայեր, որոնք իրենց մայր երկրով ու հայրենավանդ սովորություններով կապված են Սև ծովի անատոլիական ափերին ապրող հայերի հետ: Նրանք հավաքված լինելով անատոլիական ափերին գտնվող տարբեր դյուղերից, խոսում են իրենց բարբառներով, պահելով նույնիսկ տեղական անունները (Սամսոնցի, Ճենիկցի, Տրապիզոնցի և այլն): Աբխազիա գաղթած հայերի մեծամասնությունն իրեն համարում է «համշենցի» կամ ինչպես իրենք են արտասանում «հոմշենցի»:

Համամշենը կամ Համշենը բարձրաբերձ և անմատչելի լեռներով շրջապատված մի գավառ էր, որը գտնվում էր Սև ծովի անատոլիական ափերին: Այն տեղավորված էր Տրապիզոն և Խուփթա (Բաթումի) քաղաքների գրեթե մեջտեղում, Բիզանդից դեպի հարավ արևելք՝ Ճորոխ գետի հովտում: «Համշեն էր քաղաք մեծին հայոց ի Տայոց աշխարհի յարևմտից կողմանէ Ճորոխ դեպքով»¹:

Ն. Ինճիճյանն իր աշխատության մեջ խոսելով Համշենի մասին, վկայակոչում է Հովհան Մամիկոնյանի պատմությունը, որով ավանդված է՝ «թէ Վաշդեան «վրաց իշխան» հալածելով իւր քեռորդին Համամ, պարսիկ զեղաւ «էանց ընդ գետն Ճորոխ, եւ գնաց ի քաղաքն Համամայ, որ կոչի Տամբուր: Եհար սրով եւ հրով եւ գերեաց զքաղաքն»²:

Հավանաբար գերված քաղաքն ավերվել է, որովհետև Վաշդեան վրաց իշխանի կողմից հալածված Համամը մոտ 632³ թ. վերակառուցել է Տամբուր քաղաքը և վերանվանել այն իր անունով: «Սա ինքն Համամ քանզի նորոգեաց զսա ՚ի է գարուն կոչեաց յիւր անուն զքաղաքն Համամշեն»⁴:

Համամը Տամբուր քաղաքը վերանորոգել է 7-րդ դարում: Ուրեմն Տամբուրը գոյություն է ունեցել 7-րդ դարից առաջ, իսկ երբ է հիմնվել այն, այդ մասին տեղեկություններ մեզ չեն հասել:

Համշենցիները տարիների ընթացքում ենթարկվելով մահմեդականների հալածանքներին, իրենց հայրենիքից գաղթել են Տրապիզոնի մոտակա գյուղերը և Խուրշունլի, Գարա-Տերե, Սյուրմենե գավառները: Ապա ավելի արևմուտք՝ Օրդու, Սամսոնի գյուղերը, մինչև Նիկոմիդիա և Բարերդ:

17-րդ դ. հալածանքներն ավելի են խստացել: 1715 թ. տեղի է ունեցել

1 Համշեն, Մխիթար Աբբայի աշակերտներ, «Բաղդիրք Հայկազեան լեզուի», հ. 2, բառարան Յատուկ Անունանց, 1769:

2 Վ. Տաշեան, Հայ բնակչությունը Սև ծովին մինչև Կարին, Վիեննա, 1921, էջ 23:

3 Համամ, Հր. Աճառյան, Անձնանունների բառարան:

4 Ղ. Ինճիճեան, Ստորագրություն հին Հայաստանեաց, Մեծ Հայք, Վենետիկ, 1822, թ. 524:

Սյուրմենեյի Գարա-Տերեյի կոտորածը, որը ծանր հետևանքներ է ունեցել բոլոր համշենցի հայերի համար:

Համշենից արևմուտք՝ Գայլ գետից սկսած մինչև Մահոնա գետը, ընկած է Սյուրմենեյի ծովեզրյա անտառախիտ դավառը: Այս գավառում է Գարա-Տերե (Սև գետ) կոչված գետը, որի ձորում նույն 1715 թ. ծվարած էին 16000 հայեր: Նրանք 17-րդ դ. սկզբին փախել էին Համշենից:

18-րդ դ. սկզբին Սյուրմենեյի մոլեռանդ մուլլա Ղուռուֆ օղլի Մեհմեդը որոշել էր Գարա-Տերեի հայերին կրոնափոխ անել: Պահանջը շատ խիստ էր: Համշենցիները դիմադրեցին: Սկսվեց կոտորած: Դիմադրողները սպանվեցին: Սարսափած բնակիչների մի մասն ընդունեց մահմեդականությունը, մյուս մասը գիշերով թողեց իր հայրենիքը: Կոտորածները սկսեցին հաջորդել մեկը մյուսին: Համշենցիներն իրենց սոսկալի կացությունից հուսահատված 19-րդ դ. երկրորդ կեսերից դիմեցին ղեպի օտար ավեր:

Այսպես 19-րդ դ. գաղթն իր ուղղությունն անատոլիական ավերից փոխեց ղեպի հյուսիս արևելք, այսինքն ղեպի Սև ծովի կովկասյան ավերը:

Տեղաշարժը հիմնականում սկսվել է 19-րդ դ. վաթսունական թվականներից, իսկ իննսունական թվականներին դարձել մասսայական:

Վաթսունական թվականներին գաղթած համշենցիները հաստատվել են Սուխումիում և նրա շրջակայքում, հիմնելով բազմաթիվ նոր գյուղեր, իսկ իննսունական թվականներին համշենցիների ավելի ստվար խումբ հաստատվել է ինչպես Սուխումի, այնպես էլ Սոչի, Մացեաստա, Լոռ, Մծարա, Ցերեղա, Աղեր, Շափշուկա, Նոր-Աֆոն, Գագրա և այլ վայրերում:

Նոր գաղթավայրում համշենցիներն իրենց հին տեղավայրերի անուններով բաժանվում են 3 խմբի.

ա) Համշենցիներ կամ նենիկցիներ. սրանք Համշենից Գարա-Տերե, ապա Ճենիկ գաղթածներն են:

բ) Տրապիզոնցիներ, որոնք Համշենից գաղթելուց հետո բնակություն են հաստատել Տրապիզոնի շրջակա գյուղերում:

գ) Օրդուցիներ, որոնք Օրդու քաղաքի շրջակայքում ապրող համշենցիների սերունդներն են:

Ըստ Համշենում հայերը մեծ գյուղեր չեն ունեցել: Նրանց գյուղերը կազմվել են իրարից հեռու ընկած տների խմբերից (20—30 տուն մեկ խմբում):

Նույն գյուղի մեջ ամփոփված տների խմբերն ունեցել են իրենց գերդաստանական անունները. օրինակ՝ «Փափազցոնց գեղ», «Արթին ուստի գեղ», «Գալաջցոնց գեղ», «Սյունգյուրգցոնց գեղ»:

Խմբերի բաժանվելու հիմնական պատճառը եղել է թե՛ տեղի աշխարհագրական դիրքը, թե՛ զբաղմունքը (ծխախոտագործություն) և թե՛ գերդաստանների բաժանվելը:

Համշենցիների նյութական ու հոգևոր կուլտուրան, ինչպես և կենցաղը, թիչ է ուսումնասիրված: Այդ բացը լրացնելու համար Հայաստանի ԳԱ կազմակերպել է գիտարշավներ ղեպի Սև ծովի արևելյան ավերը:

1958 թ. հուլիս-օգոստոս ամիսներին Հայկական ՍՍՌ ԳԱ կից արվեստի ինստիտուտը կոմպոզիտորների միության հետ միացյալ դիտարշավ է կազմակերպել ղեպի Արխադիա նպատակը՝ ծանոթանալ Արխադիայում ապրող հայերի երաժշտական կուլտուրային: Խումբը բաղկացած էր չորս հոգուց՝ ղեկավարությամբ Լրաժշտագետ Մ. Թ. Մանուկյանի:

Արշավախումբը շրջել է Արխագիայի Խրեկյան շրջաններում և դրանցից մոտ 250 ժողովրդական ու գուսանական խմբեր, պարերգեր:

Երկու տարի անց, 1960 թ. հոկտեմբեր ամսին, հնագիտության և ազգայնության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, պատմական գիտությունների դոկտոր Սրբուհի Լիսիցյանը Սուխումիում գրանցել է համշենական 6 պար և հավաքել որոշ տեղեկություններ համշենցիների մասին:

Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտը դեպի Արխագիա մի նոր գիտարշավ է կազմակերպել 1962 թ. սեպտեմբեր-հոկտեմբեր ամիսներին: Արշավախումբը բաղկացած էր 5 հոգուց: Ղեկավարում էր պատմական գիտությունների թեկնածու Բ. Ս. Վարդումյանը:

Արշավախումբը եղավ Սուխումի քաղաքում, Շահումյանովկա, Հայկական Աթարա, Գանթիգի, Յերելդա, Մծարա և այլ գյուղերում:

Ազգագրական և բանահյուսական շատ նյութերի հետ միասին դրանցից նաև պարային ֆուկլորի թվով 20 նմուշներ:

Պարերի այս նմուշները համշենցիների հին հիշատակներն են, որոնք շարունակում են պահպանել իրենց գոյությունը, կովկասյան նոր գաղթավայրում: Համշենական պարերը բաժանվում են երեք խմբի՝ տղամարդկանց, կանանց և խառը (կան և մտնկական երկսեռ պարեր):

Այժմ, իհարկե, այդ բաժանումը չի պահպանվել: Հաճախ տղամարդկանց պարերին մասնակցում են կանայք, իսկ կանանց պարերին՝ տղամարդիկ:

Հին պարերն ավելի շատ կատարում են հասակավոր կանայք և տղամարդիկ, որոնցից շատերը մեծ սիրով ու լրջությամբ են խոսում իրենց պարերի մասին և նույնպես լրջությամբ ու խորհրդավորությամբ էլ կատարում դրանք: Հիշատակության արժանի են Շահումյանովկա գյուղի բնակիչներ Պետրոս Ներսեսի Շևկելյանը, Պետրոս և Մելքոն Բաղդասարի Գալայջյանները, Սուխումիում ապրող Հարություն Բաղդասարի Գալայջյանը, Ավեդիս Սարգսի Մադուրյանը և ուրիշներ: Երիտասարդները ևս կատարում են իրենց ծնողներից ժառանգություն ստացած պարերը: Ինչպես, օրինակ՝ Հայկական Աթարա գյուղի բնակչուհիներ Ռայա Կարապետի Պողոսյանը և Աննա Ղազարի Մելքոնյանը: Սակայն նրանց կատարումը զուրկ է որոշ երանգներից, որը չի ազդում պարային ձևի հիմնական շարժումների վրա:

Համշենցիներն իրենց բուն երկրում և Արխագիա գաղթելուց հետո գործածել են հետևյալ երաժշտական գործիքները՝ Դավուլ-զուռնա, Դիգ (տիկ), Զիբուլ (ղավալ) և Քամանի: Հետագայում ինչ-ինչ պատճառներով Դավուլ-զուռնան, Դիգն ու Զիբուլը գործածությունից դուրս են եկել: Այժմ պարում են Քամանիով:

Համշենցիք պարերգով կատարվող պարերին ասում են խաղբար, որպեսիք գրեթե չեն պահպանվել:

Մեզ հասած հայկական պարերի հարուստ ժառանգությունը վկայում է, ժողովրդի կյանքում նրանց խաղացած մեծ դերի մասին: Այդ պարերի մի մասը ծեսերի և մագիկ գործողությունների մնացորդներ են: Հայկական որոշ պարեր կապ են ունեցել անիմիստական ու տոտեմական հավատալիքների հետ: Ներանք նվիրված են ծառերի, թռչունների, կենդանիների և բնության ուժերի պաշտամունքին: Պահպանվել են պարեր, որոնք կատարվել են և մասամբ կատարվում են այս կամ այն թռչունի, կենդանու կամ երեկայական էակի դիմակով: Դրանք կապված են թատերական պարային գործողությունների

հետ: Կովի խաղերը կապվել են հաղթանակն «ապահովելու» նպատակադրման կամ կովի հետևանքների մասին կատարվող գուշակությունների հետ: Որսորդական պարերով աշխատել են «ազգել» որսված կենդանիների շատացման, ինչպես և որսի հաջողության վրա:

Տրադիցիոն համայնքային հասարակական նշանակություն ունեցող պարային մագիկ գործողություններից բացի, կատարվել են և պարեր, մասնավոր կախարհության նպատակադրումով: Այդպիսիներից են սիրային պարերը: Մագիկ և ծիսային պարային գործողություններն ունեն դրական և բացասական նպատակադրում: Դրանց կատարմամբ ցանկացել են «ձեռք բերել» հաջողություն աշխատանքում և բոլոր գործերում, «ազգել» պտղաբերության վրա կամ ձախողել իրենց թշնամիների գործերը, «բերել» նրանց հիվանդություն, դժբախտություն, մահ, պարտություն և այլն:

Մագիկ նպատակադրմանն հասնելու համար, նմանողական-պանտոմիմիկ շարժումները խիստ ուսուցողական են հատկապես աշխատանքային պարերում: Շարժումներով նմանեցրել են՝ բուրդ գզելուն, թել մանելուն, հաց թխելուն, սանդ ծեծելուն, քեշա լմելուն (տրորելուն) և այլն: Ռեալիստական են էղել նաև ուղղական պարերի պանտոմիմիկ-նմանողական շարժումները: Նրանցում արտահայտություն են գտել զենքերով, փայտերով կռիվները և նույնիսկ փայտից սարքված ձիերով հեծելազորի խաղերը:

Հնում երեխաներին արգելվել է մեծերի հետ պարել: Նրանք պարել են առանձին, կատարելով թե՛ մանկական և թե՛ մեծերից ընդօրինակած պարերը: Սակայն գոյություն են ունեցել որոշ ծեսեր, որոնց ժամանակ անհրաժեշտ է համարվել մանկական տարիքի մագիկ ազդեցությունը:

Պարերի համար հայ ժողովուրդն օգտագործել է նմանողական, արտահայտչական և այլ շարժումների մի շարք կոմպլեքսներ, համապատասխան ուղիղ: Շարժումների հատուկ ձևեր են մշակվել ոտքերի, ձեռքերի, իրանի և մարմնի այլ մասերի համար: Ստեղծվել է պարային շարժումների ազգային լեզու: Հայ ժողովուրդը պարային քայլերին և ոտքերի այլ շարժումներին ասում է «ոտք»: Դա համապատասխանում է ֆրանսերեն pas (քայլ) տերմինին:

Հայկական խմբական պարերում նույն պարային ֆիգուրան կրկնվում է «ազմաթիվ անգամ: Ժողովուրդը, հատկապես մեծերը, խստորեն հետևել են պարային ֆիգուրայի ճիշտ կատարմանը: Սակայն հմուտ կատարողները միշտ էլ դիմել են իմպրովիզացիայի առանց խախտելու պարային ֆիգուրայի հիմնական կմախքը: Պարային հիմնական ֆիգուրան խախտողը ծաղրվել և հեռացվել է պարից:

Մինչև համաշխարհային առաջին պատերազմը հայերը պահպանել են իրենց պարերի ամբողջությունն ու անաղարտությունը: Սակայն նրանց ծիսային և մագիկ բովանդակությունը հետզհետե տեղի է տվել աշխարհիկին:

Վերագառնալով ծիսային պարերին, պետք է ընդգծել, որ հնագույն ժամանակներից մեծ նշանակություն են տրվել հարսանեկան ծիսային հատուկ պարերին, որոնցով մարդիկ աշխատել են «ապահովել» զույգերի ամուսնական կյանքը, նոր սերունդը և ընտանիքի տնտեսական վիճակը:

Այս նպատակներն հետապնդող պարերը գտնվել են մեծերի խիստ հրաշագողության տակ, համարվել են պարտադիր և դիտվել որպես անհրաժեշտ ծես՝ յուրաքանչյուր ամուսնացող զույգի համար: Այդպիսի ծիսական հարսանեկան

պարերից համշենցիների մոտ պահպանվել է Հայսի բարը: Համշենցիները մեծ նշանակություն են տվել այս պարին և մինչև այժմ էլ տրադիցիոն ձևով պարում են հարսանիքներում:

Հայսի բարը, որը հարսանեկան ծանր շուրջպար է, գրանցել եմ 1962 թ. սևպտեմբեր ամսին Շահումյանովկա գյուղում, Պետրոս և Մելքոն Գալաջյան և ղեկավարներին⁵:

Պարողների երկսեռ զույգերը հարս ու փեսայի հետ միասին կանգնում են կողք-կողքի, երեսները դեպի շրջանի ներսը: Բռնում են իրար ձեռքից՝ կամ թևերը կախած կամ արմունկները ծալած դեպի առաջ, ուղիղ անկյունով: Սեղմվում են իրար: Պարի ութմեջ հավասարաչափ է: Մեկ հաշվին՝ փոքր քայլ դեպի աջ 2-րդ դիրքից պակաս: Նրկու հաշվին՝ ձախ ոտքը միացվում է աջին 4-րդ դիրքով: Շարժումը կատարվում է գրեթե սահելով, շատ դանդաղ: Որպես բարի կախարհություն պարը շարժվում է միայն դեպի աջ, անցնելով երեք շրջան:

Հայսի բարը կատարելու իրավունքը վերապահվել է միայն ամուսնացածներին⁶: Ամուսնիներին և այրիներին խստիվ արգելվել է պարին մասնակցելը⁷: Այն պարվել և պարվում է միայն հարսանիքներում երկու անգամ՝ ա) Հարսի ծնողների տանը՝ հարսը դուրս հանելիս, բ) Տղայի ծնողների տանը՝ հարսանիքն ավարտելիս, հյուրերի ցրվելուց առաջ: Դա մի յուրահատուկ վերջաբան է համշենական հարսանիքների համար:

Հարս ու փեսային նվիրված հարսանեկան ծիսային շատ պարեր պահպանվել են նաև Հայաստանի ուրիշ շրջաններում: Կարսում, Ախալցխայի և Ախալքալաքի շրջաններում պահպանվել են համշենական Հայսի բարին նման Հաբսի պարեր, որոնք համշենականից տարբերվում են միայն նրանով, որ զույգերի թիվը, հարս ու փեսան ներառյալ, սահմանափակվել է յոթով: Այստեղ պարի ժամանակ փեսան աջ ձեռքի բռնով աջ գրպանից հանել է ցորենի հատիկներ և ցրել պարողների գլխին: Հետ ինֆորմատորների վկայությունների՝ այդ արարողությանը փեսան ստացել է ցանքս անելու իրավունք: Հայաստանում «ազաբ» տղաները ցանելու իրավունք չեն ունեցել: Կասկածից դուրս է, որ այդ արարողությունը կապված է եղել նաև փեսայի տղամարդկային ուժը «ապահովելու» և սերունդ ունենալու հետ: Թե՛ Համշենի Հայսի բարը և թե՛ Ախալքալաքի ու Կարսի Հաբսի պարերը (կամ հաբսնապարերը) պատկանում են զույգ պարերի թվին, որտեղ ոչ մի քայլ չի կատարվում դեպի ձախ: Քանի որ երեք թիվը համարվել է բախտ բերող, ապա ծիսական Հայսի բարում շրջանը անցել են միայն երեք անգամ: Բախտավոր թիվ է համարվել նաև յոթը թիվը:

Արխաղիայում ապրող համշենցիների մոտ մինչև այժմ պահպանվել է Այչոն բարը (Արջի պարը), որը կարելի է համարել տոտեմական հին պարերի յերապրուկ: Այն գրանցել եմ Հայկական Աթարա գյուղում՝ Նունիկ Բարկենի

⁵ Հայսի բարը կատարում են նաև Սուխումիում, Գանթիադիում, Հայկական Աթարայում և համշենական մյուս գյուղերում: Հողվածում օգտագործված բոլոր պարերը գրանցել եմ 1962 թ. սևպտեմբերին:

⁶ Այժմ պարում են բոլոր ցանկացողները, նույնիսկ այրիները:

⁷ Այրիներին արգելված էր ոչ միայն հարսանեկան ծիսային պարերին մասնակցելը, այլև հարս ու փեսայի հագուստներին դիպելը՝ նորապսակներին այրիությանը չվարակելու վախից:

տեղում մեծ դեր է խաղացել պարթևների և հայերի մոտ, վկայում է Արշակ անձնանունը, որը նշանակում է արշ¹¹։

Հնում, քանի դեռ արջ տոտեմին նվիրված պարային գործողությունները կապված էին այդ կենդանու աճման ու վարձացման հետ, նրանք սրբազան էին։ Հետագայում տոտեմական արարողությունների դերի նվազումից հետո, տոտեմական պարերը, ինչպես և արջի պարերը ստացել են աշխարհիկ բնույթ, շատ անգամ նույնիսկ կատակային, զավեշտական բովանդակությամբ։

Օչամչիրի շրջանի Հայկական Աթարա գյուղի դպրոցի ուսուցչուհիները մեծ սիրով ցույց տվեցին համշենական Սալամա պարը։ Ինֆորմատորներից ոչ մեկը չկարողացավ բացատրել պարի անունը։ Շատ հավանական է, որ Սալամա պարի անունը առաջացած լինի թուրքերին սելամ (selam) բառից, որը նշանակում է ողջույն, բարև¹²։

Սալաման կատարում են երկու սեռի և տարբեր հասակի համշենցիներ, ցանկացած ժամանակ։ Այն բաղկացած է երկու մասից։ Տեմպով առաջին մասում միջակ է, երկրորդում՝ արագ, թռիչքներով, իսկ ուրիշներն անհավասարաչափ է։

Պարողները կանգնում են կողք-կողքի, դեմքով դեպի շրջանի ներսը։ Բռնում են իրար ձեռք ավի ավի, թևերը կախ։

Պարային ֆիգուրան այսպիսին է՝

1-ին մասում

1 հաշվին՝ աջ ոտքով քայլ դեպի աջ, 2-րդ դիրքից կես թաթ հետ։

2-ին՝ ձախ ոտքը միացնել աջին 6-րդ դիրքով։

3, 4, 5 հաշիվներին կրկնել 1, 2, 1 հաշիվների շարժումները։

6-ին՝ ձախ ոտքը բարձրացնել դեպի առաջ, բութ անկյան տակ ծալած ծնկով։

7-ին՝ քայլ դեպի ձախ 2-րդ դիրքից պակաս։

8-ին՝ աջ ոտքը միացնել ձախին, մի քայլ հետ։

9-ին՝ կրկնել 7 հաշվի շարժումը։

10-ին՝ աջ ոտքի կրունկով ղարկել դետին ձախ ոտքից մի թաթ առաջ և կես թաթ աջ։

11-ին՝ քայլ աջ ոտքով ղեպի աջ 2-րդ դիրքից լայն։

12-ին՝ կրկնել 6 հաշվի շարժումը։

13-ից—16-ը կրկնել 7-ից 10-ը հաշիվների շարժումները։

2-րդ թռիչք—արագ մասում

1-ին՝ թռչել ձախ ոտքից աջ ոտքին (jete) 2-րդ դիրքով։ «և»-ին կատարել երկու փոքր թռիչք թաթերի վրա 6-րդ դիրքով։ 2-ին՝ թռիչք աջ ոտքից ձախ ոտքին (jete)։

3, «և», 4, «և», 5, «և», «և» հաշիվներին կրկնել 1, «և», 2, «և», 1, «և», «և» հաշիվների շարժումները։

6-ին՝ թռչել աջ ոտքի վրա (sauté), բութ անկյունով ծալած ծնկով ձախ ոտքը բարձրացնելով դեպի առաջ և ձախ։

«և», «և»-ին երկու անգամ կրկնել նույն թռիչքը թաթի վրա։

7-ին՝ թռիչք աջ ոտքից ձախ ոտքին (jete) 2-րդ դիրքով։

«և», «և»-ին՝ երկու անգամ տեղում կրկնել նույն թռիչքը, երկու թաթերի վրա (6-րդ դիրքով)։

8-ին՝ թռիչք ձախ ոտքից աջ ոտքին (jete) տեղում։

«և», «և»-ին՝ կրկնել 7, «և», «և»-ի թռիչքները։

10-ին՝ աջ ոտքի կրունկով ղարկել դետին ձախ ոտքից մի թաթ առաջ և կես թաթ աջ։

«և»-ին՝ թռիչք ձախ ոտքին տեղում, աջը բարձրացնելով դեպի հետ, սուր անկյան տակ ծալած ծնկով։

¹¹ Arsaka. Հր. Ա ճ ա յ ա ն, Անձնանունների բառարան։

¹² Selam. Магазанник, Турецко-русский словарь, Москва, 1945.

2-րդ «և»-ին՝ թոփը երկու ոտքերի թաթերի վրա:

11, «և, և»-ին՝ կրկնել 1, «և, և» հաշիվների շարժումները:

12, «և, և»-ին՝ կրկնել 6, «և, և» հաշիվների շարժումները:

13, «և, և»-ին՝ կրկնել 2, «և, և» հաշիվների շարժումները:

14, «և, և»-ին՝ կրկնել 8, «և, և» հաշիվների շարժումները:

15, «և, և»-ին՝ կրկնել 2, «և, և» հաշիվների շարժումները:

16, «և, և»-ին՝ կրկնել 10, «և, և» հաշիվների շարժումները:

Պարի բոլոր հաշիվներում կատարել երկու փոքր ծունկկոտրուկ (plies), իսկ կենտ հաշիվներից հետո ուսերը շարժել առաջ ու հետ երեք անգամ, շարժումը սկսելով աջ ուսը ղեպի առաջ, ձախը ղեպի հետ վիճակից:

Սալաման ուրախ պար է: Այն կատարում են խանդավառությամբ:

Թիֆ խօրան պարը զրանցել եմ Սուխումիում Թերզյան Նփրեմից և Հարություն Գալաթյանից: Թիֆ տաճկերեն նշանակում է կանգուն: Խօրա¹³ (нога) նշանակում է պար: Այսպես պարի Թիֆ խօրան անվանը կարելի է տալ կանգուն պար բացատրությունը: Իզուր չէր, որ ինֆորմատորները այս պարն համարում էին «միասնություն, անհաղթահարելիության պար»:

Թիֆ խօրանը միշտ կատարում է ութից տասներկու հոգուց բաղկացած կզոփչների¹⁴ խումբը: Պարը թոնոցի է, բաղկացած է երկու մասից: Առաջին մասը դանդաղ է, կազմվում է մեկ, երկու անգամ պարային ֆիգուրայի կրկնությունից (կարծես դրանով հիշեցնելով միայն պարային ֆիգուրան): 2-րդ մասը արագ է, թոփըներով, որի տեմպը ղեկավար արագանում է: Ռիթմն անհավասարաչափ է: Պարը կատարվում է ցանկացած ժամանակ: Կզոփչները կանգնում են կողք-կողքի, մեկ շարքով, ուսերն ընդհուպ իրար սեղմած թևերը կախ: Յուրաքանչյուրն իր աջ թևը խաչաձևում է աջ կողմում կանգնածի ձախ թևի հետ, ղեկավար վրայից և ափով ամուր բռնում նրա ափից:

Կազմվում է ուսերով սեղմված, ձեռքերով հյուսված մարդկային մի ամուր պատ (տե՛ս պարեղանակը և պարի զրանցումը):

Պարային ֆիգուրան այսպիսին է՝

1-ին մասում

1 հաշիվն աջ ոտքով շեշտված քայլ ղեպի աջ, երկրորդ դիրքով:

2-ին՝ շեշտված քայլ ձախ ոտքով, վեցերորդ դիրքով:

3-ին և 4-ին՝ կրկնել 1 և 2 հաշիվների շարժումները:

5-ին՝ աջ ոտքով շեշտված քայլ առաջ ու աջ կես թաթ երկարությամբ և կես թաթ լայնությամբ:

6-ին՝ ձախ ոտքը միացնել աչին, 6-րդ դիրքից կես թաթ լայն:

7-ին՝ ավելի փոքր քայլ ղեպի առաջ և աջ քան 5 հաշիվն էր:

8-ին՝ ձախ ոտքով զարկել ղեպին ղեպի առաջ, չորրորդ դիրքով:

9-ին՝ ձախ ոտքը միացնել աչին, ինչպես 6-ին էր:

10-ին՝ աջ ոտքը զարկել ձախի կողքին, վեցերորդ դիրքով:

2-րդ թռչելով, արագ մաս

1, «և, 2», 3 «և, 4», 5, «և, 6», 7, «և, 8» հաշիվներում կրկնել Սալամա պարի թոփըների: 1, «և, և», 2, «և, և», 3, «և, և», 4, «և, և» հաշիվների շարժումները:

9-ին՝ թոփը ղեպի առաջ, չորրորդ դիրքից պակաս:

«և, 10»-ին երկու թոփը տեղում, աջ ոտքի վրա:

¹³ hora—պար. թուրքերենում վերցված է հունարենից, հմմտ. χορεύω—ի հետ:

¹⁴ Համընցիները կզոփչ անվանում են տղամարդկանց:

11, 12-ին՝ կրկնել 2, 16, 3- հաշիվների շարժումները:

13-ին՝ շեղված թուղթ երկու ոտքերին, աջ ոտքը մի թաթ առաջ և կես թաթ աջ հեռավորությամբ, հենվելով ձախ ոտքին:

14-ին՝ երկու թուղթ թաթերին, պահպանելով 13 հաշիվ նրանց դասավորումը:

15-ին՝ շեղված թուղթ երկու ոտքերին, ձախը շորտորդ դիրքով, հենվելով աջ ոտքին:

16-ին երկու թուղթ թաթերին, մի փոքր իրար մոտեցնելով նրանց միաժամանակ հենվելով աջ ոտքին:

17, 18-ին՝ կրկնել 13, 16-ի շարժումները:

19, 20-ին երեք թուղթ ձախ ամբողջ ոտքի վրա:

Թուղթների ժամանակ աստիճանաբար շարժվել աջ:

Պարողները շարքի դասավորումը չեն խախտում, միշտ պահպանում են ուղիղ գիծը:

Թիք խօրանր ուղղակի պար է: Այն կատարվում է մեծ ոգևորությամբ:

Հոգվածի ծավալը հնարավորություն չի տալիս դրանցված բոլոր պարերը վերլուծության ենթարկելու: Այդ պատճառով անցնում են մնացած պարերի ավելի համառոտ բնութագրմանը:

Համայնական պարերից հետաքրքիր են Թոթուզ և Կաբարդալ պարերը:

Թոթուզ պարը (թոթում բառից) ունի և թուրքերեն Թիթրեմե (titreme) անունը, որը թուրքերեն նշանակում է զոդ, ցնցում, սարսուռ, սարսափ¹⁵: Այն կգրիչների պար է: Ոտքերի շարժումներն ունեն որոշ հարձակողական և պաշտպանողական ուղղակի տարրեր: Միաժամանակ ամբողջ մարմնով, թևերով, ուսերով երերվում, թոթում են: Համայնական հաճախ թոթուզ պարի ոտքերի շարժումներով կատարում են թաթ կամ զույգ պար՝ Իանազի պար՝ կամ Բինազ խօթմի¹⁶ անունով: Այդ դեպքում ձեռքերի շարժումները փոխվում են. որովհետև միշտ աջ ձեռքին դանակ են ունենում բռնած: Պարելիս ձևացնում են, թե հարձակվում են շրջապատողների վրա, սպառնում նրանց, բռնում ու վեր են կենում ինչպես կովի ժամանակ:

Սուխումիում ապրող Ավեդիս Մադուրյանն ու Հարություն Գալաջյանը Կաբարդալ պարը համարում էին կարապի պար, բացատրելով այսպես՝ «կարաբին տալ՝ նշանագում է կարապին նմանեցնել»¹⁷:

Կարապը, աղավնին, արագիլը, կռունկը և ագռավը, իբրև իմաստուն թռչուններ շատ ազգերի վեպերի ու հեքիաթների մեջ դուրս են եկել հայտնելու պաշտնիքներ, խորհուրդներ տալու և զուշակություններ անելու: Իսկ ըստ հայ ժողովրդական հին հավատալիքի կարապին վերագրվել է աստվածների սուրհանդակի պաշտոն:

Ն. Մառը Կարապետ բառը իմաստով «առաջնորդ, առաջընթացիկ» կապակցում է կարապ բառի հետ¹⁸: Կա Կարապ անունով համաստեղություն: Եղել է և Կարապ անունով քաղաք:

«Կարապ, էր քաղաք փոքրուն հայոց ի հիսիսոյ լերանցն Անտիտորոսի ի միջ Սեբաստիոյն Եփրատ գետոյ»¹⁹:

¹⁵ titreme—Магазаник, Турецко-русский словарь, Москва, 1945.

¹⁶ Բինազ՝ դանակ, խօթմի՝ պար:

¹⁷ Սրբուհի Լիսիցյանի հավաքած նյութերը, 1960, ձեռագիր:

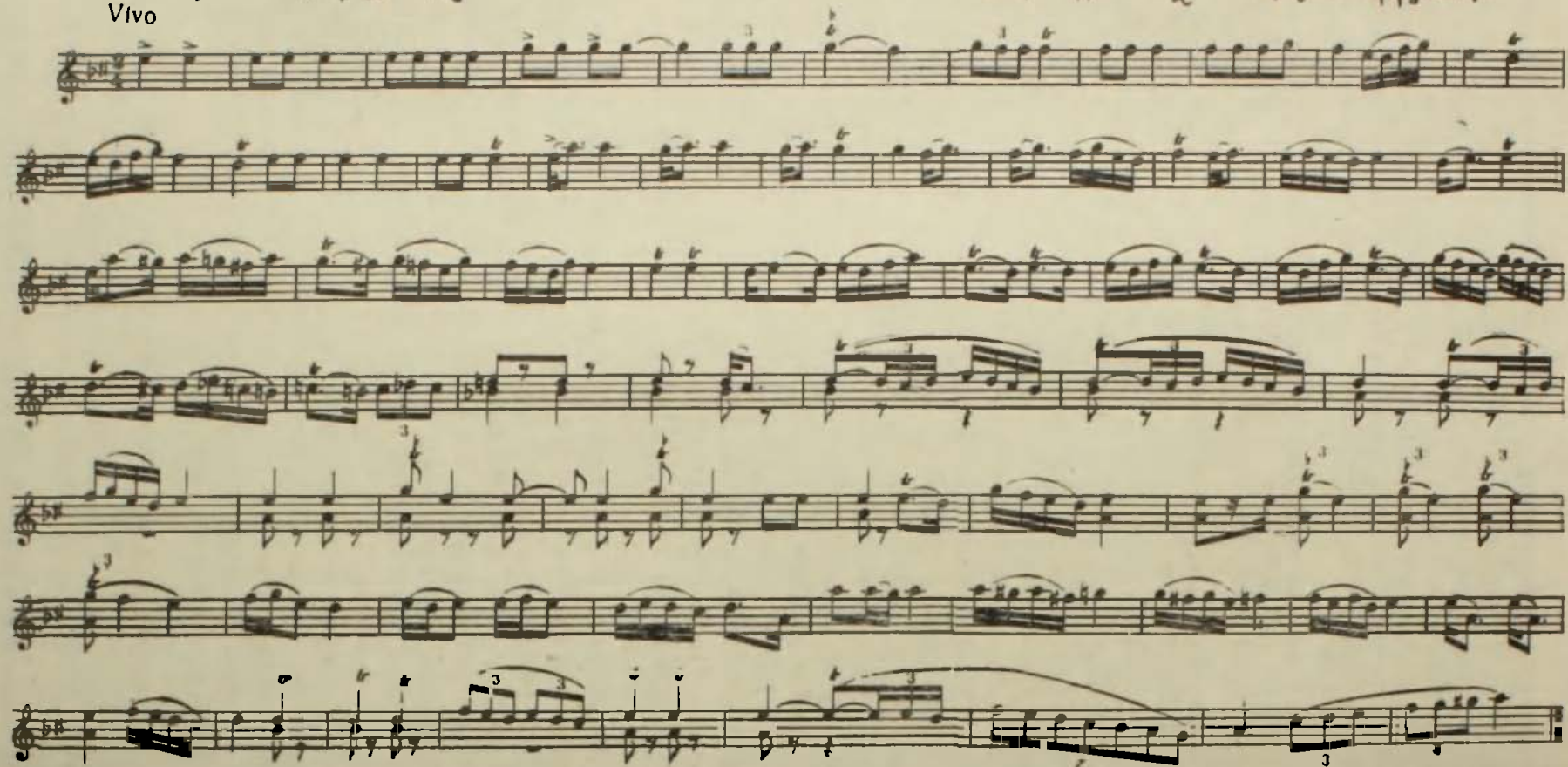
¹⁸ Գ. Ղափանցյան, Արա դեղեցիկի պաշտամունքը Հայաստանում, Երևան, 1945, էջ 145:

¹⁹ Կարապ, Մխիթար Աբրահիմ աշակերտներ, «Բառագիրք Հայկազեան լեզուի», հ. 2, Երևանի 3-րդ տպարան, 1769:

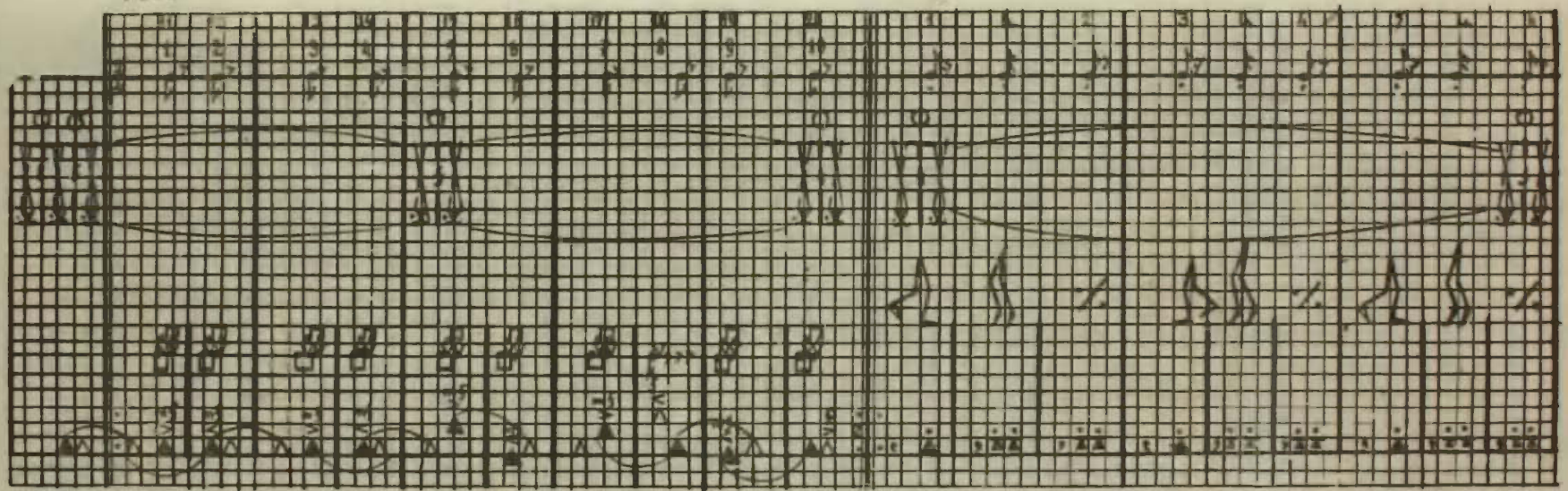
Գրանչուճ Ե. Թերչյանի
Vivo

ԹԻՔ ԽՈՐԱՆ

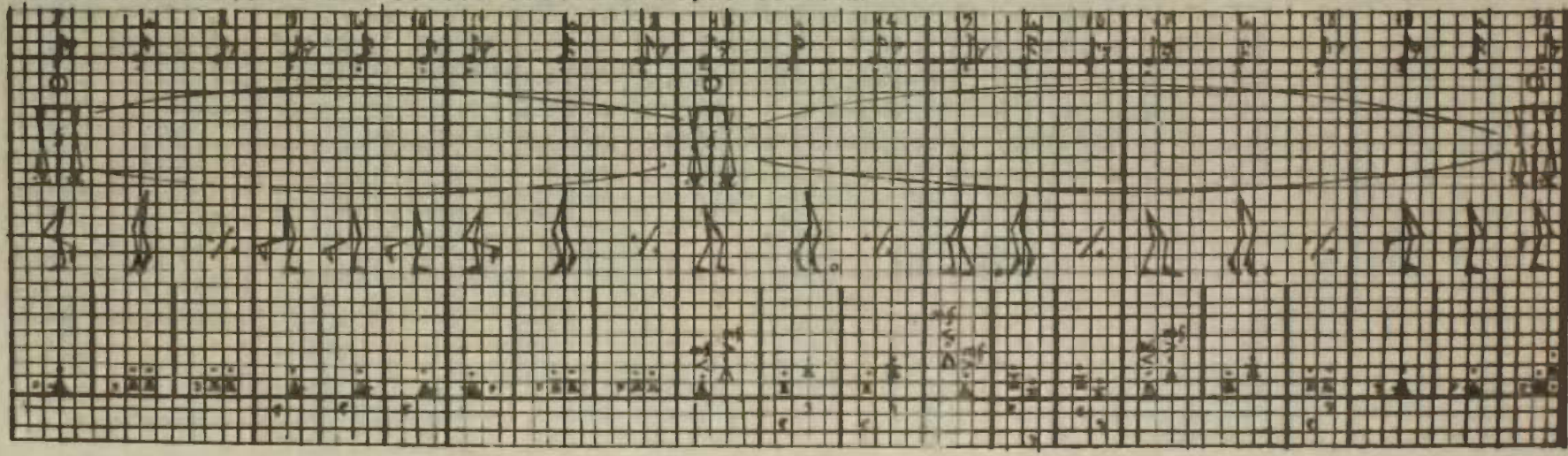
Նորագրութ Լ. Նարվանսարյանի



3-6



11 5.



Մոտ հարյուր տարեկան Սարգիս Թորոսի Ուզլյանը (Շահումյանովկա գյուղից) Կարաբաղի սրբավայրը հիշում է Պլատանա գյուղի մոտ գտնվող աղբյուրով: Կարաբաղի տոնին՝ Օրադին²⁰ առաջներում միայն տղամարդիկ, իսկ հետագայում նաև կանայք գնացել են սրբավայր: Իրենց հետ տարած ուտելիքներն ուտելուց, աղբյուրի ջրից խմելուց և լճում լողանալուց հետո, որն ըստ Ուզլյանի պարտադիր է եղել, տղամարդիկ պարել են Կարաբաղի պարը: Ըստ Հարություն Գալաջյանի «կանայք որ կը բարեն կարաբը՝ ամոթ կը հաշվեին»:

Ավեդիս Ծաղուրյանի վկայությամբ Տրապիզոնից մոտ հարյուր կմ հեռու Կարաբաղի անունով մի բարձր սար կար, որի վրա թաղված էր Կարա Աբդալ²¹ (Սև ապուշ) անունով մի մարդ: Կարաբաղի սրբատեղին հենց նրա գերեզմանն է եղել: Համշենցիները Կարաբաղի սրբատեղիին և պարին մեծ նշանակություն են տվել:

Կարաբաղի պարը կարապի պաշտամունքին վերագրելը լրացուցիչ ուսումնասիրությունների կարիք ունի: Սակայն անժխտելի է այն, որ պարում առկա թևերի շարժումները իրենց մեջ պարունակում են թռչնի թևերի շարժումներին նմանացնելու տարրեր:

Թե՛ Կարաբաղի և թե՛ Թորոսի պարերը կատարվել են տոներին և հարսանիքներին: Աբխազիայում կատարում են ցանկացած ժամանակ մեծ մասամբ հարսանիքներում: Երկուսն էլ տղամարդկանց պարեր են: Կատարողների թիվը լինում է ութից տասներկու հոգի: Այժմ կատարում են նրանք, ովքեր կարող են:

Թե՛ Թորոսի և թե՛ Կարաբաղի նմանողական-պանտոմիմիկ շարժումներ ունեցող պարեր են:

Պարային ֆիգուրաները բարդ են, շարժումները զնալով զարգանում են, իսկ տեմպը արագանում: Ըստ ինֆորմատորների գոյություն է ունեցել և կանացի Թորոսի, որը կոչվել է Սրա²² բառ—շարքով պար: Համշենցիները Սրա բառը համարում են «Թորոսի և Չոնդր բառի մէջդէղինը կամ հանգիստ քնուքնուք»: Պարը բաղկացած է երկու մասից՝ դանդաղ և արագ: Ռիթմը հավասարաչափ է: Սրա բառն ունի երգվող սիրային տեքստ, բայց հազվադեպ է պատահում, որ պարեն երգելով: Պարում են Բամանիով:

Խառն՝ երկսեռ պարերից համշենցիների մոտ տարածված է Խօլօմեննա կամ Հէդիբոնա պարը, որն ավելի շատ կատարվում է հարսանիքներում: Խօլօմեննայում մասնակիցների թիվը սահմանափակված չէ: Պարում են թե՛ մեծերը և թե՛ երիտասարդները: Պարի տեմպը դանդաղ է, ռիթմը՝ հավասարաչափ: Խօլօմեննան բաղկացած է միայն մեկ դանդաղ մասից: Պարային ֆիգուրան կազմվում է ոտքերի դեպի աջ ընթացող, մի փոքր առաջ ու հետ օրորվող շարժումներից:

Չ ա վ ե շ տ ա կ ա ն է Թոփալ²³ բառը, որն ունի վեց հաշիվ, բաղկացած է երկու մասից: Շարժումներով նմանեցվում է կաղ մարդուն: Առաջին մասում՝ կաղությունն արտահայտում են աջ ոտքով դեպի ձախ խաչաձև քայլով, աջ ոտքը դնելով ձախ ոտքից հեռու: Ծնկերը խորը ծալում են, ապա մարմնի

²⁰ Օրադ թուրքերեն orak(gi) հնձի ամիսն է: Orak(gi) մանդաղ, հունձ, հնձի ժամանակ, М а г а з а н и к, Турецко-русский словарь, Москва, 1945.

²¹ Сага—սև, abdal—պարզամիտ ճղնավոր մարդ:

²² Թուրք. sıra—շարք բառից:

²³ Թուրք. topal—կաղ բառից:

ծանրությունը դեպի հետ՝ ձախ ոտքին փոխում։ Դրանից հետո կատարում են շորս քայլ աչ։ Երկրորդ մասում առաջին երկու թռիչքը կատարում են ճոճվելով առաջ ու հետ, ապա կատարում շորս թռիչք դեպի աչ։ Պարը դիտողների մեջ առաջացնում է ծաղրելու տրամադրություն։

Թեև քանգառա և Զուխտ քանգառա²⁴ խաղբարերը կապված են Թամզարա (Թումարզա, Տումարզա) կոչվող հայաբնակ ավանի անվան հետ²⁵, Տեղավայրի մասին հիշվում է և երգվող տեքստում։ Պարն ունի 6 հաշիվ։ Բաղկացած է երկու մասից։ 1-ին մասում՝ առաջին քայլից դառնում են դեպի աչ քառորդ պտույտով, դասավորվելով իրար հետևից։ Այսպես կատարում են երեք քայլ։ Վեց հաշվում ոտքերը միացնում են։ 2-րդ մասում դարձյալ իրար հետևից դասավորվելով նույն հաշիվներին կատարում են թռիչքներ քայլերի փոխարեն։

Գրեթե նույն պարային ֆիգուրաներն ունեն Բիր էլմաջուլ—մեկ խնձորիկ և Զուխտ Բիր էլմաջուլ—կրկնվող մեկ խնձորիկ պարերը։ Ըստ ինֆորմատորների երկրորդ պարի վերնագրում ջութստն ավելացվում է պարային ֆիգուրան կրկնապատկելու կապակցությամբ։ Մեկ խնձորիկ անվանում են խընձոդի նման աղջկա, որին և նվիրում են պարը։

Սարի կըզ²⁶—Սարի աղջիկ խաղբարն ունի քնարական բովանդակությամբ տեքստ։ Պարային ձևը, ոտ դարկելով է, այն կազմվում է շորս անգամ փոխնփոխ ոտ դարկող շարժումներից։

Հոռմի բաբը համշենցիներն համարում են հունական պար, սակայն դատելով պարային ֆիգուրայից, պետք է ասել, որ այն հայկական էպիկական պար է։ Շարժումները ոտ խաղացնելով են։ Հոռմի բաբն ունի երկար՝ 16 հաշվով պարային ֆիգուրա, որտեղ շորս անգամ ոտքից ոտք աչ ու ձախ տեղն ու տեղը ճոճվելուց հետո կատարում են առաջ ու հետ երկու քայլ։ Ապա աչ ոտքով կատարում են շորս քայլ դեպի ձախ, դնելով խաշաձև, իսկ ձախը միացնելով աչին։ Այստեղ հետաքրքիրն այն է, որ մինչև 12 հաշիվը զույգ հաշիվներին ձևերը ճոճում են վեր ու վար։

Վերջին վեց պարերը կատարում են երկսեռ, տարբեր հասակի համշենցիները, ցանկացած ժամանակ։ Բոլորն էլ բաղկացած են երկու մասից։ Ունեն հավասարաչափ ութմ, աստիճանաբար արագացող տեմպ։

Համշենի բոլոր պարերը վաղուց ստացել են աշխարհիկ բովանդակություն։ Այսպիսով, համշենցիների հիշողությունից իսպառ վերացվել է պարերի հինավուրց ծիսային բովանդակությունը։ Գրանցված պարերի վերլուծումը բերում է այն եզրակացության, որ նրանք հնում պետք է կապ ունեցած լինեին դրական մագիկ զործողությունների հետ, քանի որ պարերի ֆիգուրաների աչ ընթանալը միշտ էլ կապվել է հաջողություն ձեռք բերելու նպատակադրման հետ։

Համշենցիներից գրանցված պարերը շատ հետաքրքիր և բովանդակալից են։ Մեկ գիտարշավի ընթացքում անհնարին էր գրանցել ու սպառել Համշենի հարուստ պարային ժառանգությունը, ինչպես և անհնարին է տալ այդ ժառանգության բաղմակողմանի պատկերը՝ մեկ ականարկով։

²⁴ Թեք—կենտ, ջութստ—զույգ։

²⁵ Դտնվում է Կեսարիայից մի փոքր արևելք։ Հայաբնակ և հայախոս ավան է։

²⁶ Թուրք. Kız—աղջիկ բառից։

Ж. К. Хачатрян

АМШЕНСКИЕ ПЛЯСКИ

Р е з ю м е

В статье впервые анализируются пляски армян-переселенцев из Амшена—области, занимающей территорию южного побережья Черного моря между Трапезунтом и Батуми. Во второй половине XIX века амшенцы вследствие погромов постепенно переселяются на восточное побережье в Сухуми, Шапшука, Гагра, Адлер, Сочи и в другие города и села.

В 1962 г. Институтом археологии и этнографии была организована экспедиция в Абхазскую АССР с целью изучения быта и народного творчества переселенцев-армян. Тогда и были записаны пляски, которые имеют большую давность и ныне в основном исполняются пожилыми мужчинами и женщинами.

Дошедшие до нас танцы указывают, какую большую роль играл этот вид искусства в жизни народа. Подчас в ряде плясок проступает их былое магическое назначение.

Черты обрядовости сохранились больше всего в свадебных плясках и в тех, которые исходят из цикла языческих годовых праздников. В этом отношении интересна публикуемая свадебная «Айси бар» (танец невесты), которой пляшущие стараются «обеспечить» супружеской паре благополучие и плодovitость. Привлекает внимание и «Айчон бар» (медвежья пляска), которая видимо является остатком очень древней тотемической медвежьей пляски-пантомимы.

В статье подробно описаны движения и анализ нескольких плясок. Среди них подражательные «Карабдал», «Тртрук», воинственная «Тик хоран», лирическая «Бир элмачух» и др.

Собранные старинные пляски армян-амшенцев все еще сохраняют глубину своего художественного воздействия и являются сокровищем плясового творчества нашего народа.