

ՀԱՅՈՑ ՊԱՐԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՅԹԸ Ի. ԴԱՐԻ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԵՂԱՐՈՒԵՍՏԱԿԱՆ ԵՒ
ՎԱԽԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ՖԻԼՄԵՐՈՒՄ

ՆԱՐԻՆԷ ՀԱՄԱՄԵԱՆ
dancenano@mail.ru

ՆԵՐԱԾՈՒԹԻՒՆ

Ի. դարի հայկական սինեմայի մի շարք գեղարուեստական և վաերագրական ֆիլմերում առկա են բազմաբնոյթ պարեր, որոնք տուեալ ժամանակաշրջանի պարարուեստի ուսումնասիրութեան համար որոշակի նիւթ են հանդիսանում:

«Հայֆիլմ» կինոստուդիայի գործունէութեան սկզբնական շրջանում (1923) հայ կինօռեժիսորները տարբեր ֆիլմերում նկարահանել են նաեւ ազգային սովորոյթներ, որոնց համակարգում նաեւ՝ ժողովրդական պարեր: Այս առումով «Հայֆիլմ»-ի հրապարակած մի շարք ֆիլմերի հատուածներ արժէքատու և փաստացի նիւթ են պարարուեստի ուսումնասիրութեան համար:

Այս յօդուածի հիմնական նպատակն է ի մի բերել և համակարգուած ձեւով ներկայացնել տուեալ ժամանակաշրջանի գեղարուեստական և վաերագրական ֆիլմերում դրսեւորուող պարային նմուշները: Ի. դարի ընթացքում պարերի գրանցումներն Հայաստանում հիմնականում իրականացուել են ժամանակաշրջանին բնորոշ այլ մեթոդներով, ուստի նկարահանուած պարերի գրանցումները սակաւ են: Այդ առումով կարելորում է նիւթի ամբողջացումը և դրա հիման վրայ յետագայ ուսումնասիրութեան իրականացումը, որպէս տուեալ ժամանակաշրջանի կատարողական արուեստի վաերական սկզբնաղբիւր:

Վերոնշեալից ելնելով քննարկում են այն պարային նմուշները, որոնք պատկերուել են Համօ Բեկնազարեանի (1891-1965), Հենրիկ Մալեանի (1925-1982), Արման Մանարեանի (1929-2016), Ժիրայր Անտիսեանի (1927-2011), Ֆրունզէ Դովլաթեանի (1927-1997), Էդմոն Քէօսեանի (1936-1994), Արտաազը Փելէշեանի (ծն. 1938) և Արա Վահունու (ծն. 1956) ֆիլմերում:

ՊԱՐԵՐԸ ՀԱՅ ԳԵՂԱՐՈՒԵՍԱԿԱՆ ՖԻԼՄԵՐՈՒՄ

«Հայֆիլմ»-ի գործունեության առաջին շրջանը նշանատրուում է Համո Բեկնազարեանի ֆիլմերով, որոնցից *Նամուս*ում, *Պէպտում*, *Զանգեզուր*ում կան պարային տեսարաններ:

Նամուս

Ալեքսանդր Շիրվանզադէի *Նամուս* ստեղծագործությունը կինոթեմագիրի վերածելիս, Բեկնազարեանի կողմից ներմուծուել են տեսարաններ հայկական կենցաղից, որոնց նա ականատես է եղել դեռես մանուկ հասակից: Ֆիլմը նկարահանուել է 1925ին եւ հայկական առաջին խաղարկային ֆիլմն է: Այնտեղ պարային տեսարաններին կ'անդրադառնանք ըստ դրուագների հերթականության:

Ֆիլմում առաջին պարային դրուագը ամուսնացող զոյգի՝ Սուսանի (Մարիա Շահութեան) եւ Ռուստամի (Հրաչեայ Ներսիսեան) հարսանիքի տեսարանն է, որտեղ երկու երիտասարդներ պարում են դէմ դիմաց: Պարողները՝ թեւերն ուղղահայեաց տարածած, թաշկինակներ ծածանելով, սլացիկ պարային թոփքներով շարժում են տան շեմից՝ բակի ուղղությամբ, իսկ նրանց ետեւից դանդաղ քայլերով առաջանում են հարսն ու փեսան:

Հայերի հարսանեկան ծէսում, տան շեմի մօտ կատարուող պարերն իրենց գործառոյթով չարխսական նշանակութիւն ունեն¹, որը եւ արտացոլուել է Բեկնազարեանի ֆիլմում: Հայոց մէջ շեմին վերագրուում է չարքերով լի սահման, այդ իսկ պատճառով էլ դռան շեմին կատարում են չարխսական ծէսեր՝ այդ թւում պարեր: Այդպիսի գործառոյթ ունի դռան շեմին նորապսակներին դիմաւորելիս լաւաշները ձեռքին խաղացնելով թագուորամօր մենապարը:

Ֆիլմի յաջորդ տեսարանը հարսանեկան երթն է մասնակիցների համապատասխան դասաւորութեամբ, երբ առջեւից գնում են երաժիշտներն ու մենապարողները, ապա հարսն ու փեսան, իսկ նրանց ետեւից՝ միւս մասնակիցները: Երթում կատարում են ձեռնպարեր եւ երգեր²:

Երթի տեսարանից յետոյ Շպանիկի (Նինա Մանուչարեան) մենապարի տեսարանն է Ռուստամի տան առջեւ: Շպանիկի պարի անուանումը յայտնի է միայն Շիրվանզադէի *Նամուս*-ի մէջ: Պարը տարածուած է եղել Շամախիում³ եւ կոչւում է «Ղայթաղի»⁴:

Յատկանշական է, որ ֆիլմի այս հատուածում Շպանիկի մենապարը Բեկնազարեանը վերարտադրել է գրական ստեղծագործութեանը համապատասխան՝ առանց որեւէ փոփոխութիւնների: «-Ղայթաղի ածեցէք, աղա՛,- հրամայեց նա զոտնաչիներին եւ կոնատակից հանելով մի ափսէ, պահեց իւր գլխից վեր, պարը շարունակելով: Սանամը ծոցից քսակը հանեց եւ մի բոուն արծաթադրամ թափեց բաժակակալի մէջ: Չորս կողմերից հանդիսականները հետեւեցին նրան, եւ մի քանի րոպէում Շըպպանիկի ափսէն լեցուեց պղնձէ, արծաթէ եւ թղթէ դրամներով: Երաժիշտների վառուած աչքերը ազահուպեամբ ճանապարհ դրին այդ փողերը մինչեւ Շըպպանիկի գրպանը, որտեղից վերջինի աջ ձեռը հեռանալով, մի վիրաւորական նշան արաւ զոտնաչիներին»⁵:

Հայոց մէջ հարսանեկան արարողութիւններում նորապսակներին պարով դիմաւորելու սովորոյթը կարելոր նշանակութիւն ունի, քանի որ ըստ հաւատալիքի այդ օրը նրանք յատկապէս խոցելի են չար աչքից, չար մտքից ու գործից: Այդ իսկ պատճառով պարի միջոցով «սրբազան տարածք» են ապահովում, որպէսզի չէզոքացնեն չարքերին՝ հեռացնելով դրանք նորապսակների ճանապարհից⁶:

Ֆիլմի հարսանեկան խնջոյքի տեսարանում, պարում են նաեւ այլազգի պարեր: Քանի որ ֆիլմն անձայն է, ուստի հնարաւոր չէ պարեղանակները լսել, իսկ պարերի տեսակները տարբերակել հնարաւոր է միայն ըստ պարային պատկերների, դիրքերի եւ շարժումների: Իրենց կատարման ձեւով դրանք նման են եւրոպական պարերի շարքին պատկանող «Մազուրկա», «Պոլկա» զուգապարերին⁷:

Պէպօ

1935ին նկարահանուած հայկական առաջին հնչիւնային ֆիլմում՝ Պէպօում Բեկնազարեանը նկարահանում է մի շարք հայկական ծեսեր: Նա գրում է. «Սունդուկեանը Պէպօ պիէսը գրել է թաւրոնի համար, որտեղ գեղարուեստական կերպարի միակ արտայայտիչը խօսքն է, եւ մենք մեծագոյն սխալ կ'անենք, եթէ սցենարի վրայ տարուող աշխատանքի ընթացքում սահմանափակուենք պիէսի նիւթով: Մենք խնդիր ունենք

ներկայացնել հին Թփիլիսի պատկերը՝ փողոցներ, բակեր, շուկայ, դուքեան, բաղնիք, եկեղեցի»⁸։ Ֆիլմում արտացոլուել է թիֆլիսեան քաղաքային միջավայրը, որտեղ տեսնում ենք արեւելեան շուկան, բազմաթիւ արհեստագործներ, մրգավաճառներ՝ իրենց իրովի ծայնային ելեւէջային կանչով, որով յաճախորդ են հրաւիրում իրենց տաղաւար։

Ֆիլմի տեսարաններից են Քուռ Գետի վրայ լողացող լաստանաւի վրայ կինտօների խմբի երգն ու նուագը եւ մենապարուիւ պարը։ Համանման պատկեր կայ նաեւ Սերգէյ Իսրայէլեանի *Գիքոր* ֆիլմում, որտեղ նոյն Քուռ Գետում սահող լաստանաւի վրայ երաժիշտները «Շալախօ»ի պարեղանակ են նուագում, իսկ կինտօներից մէկը մենապարում է, երկու ձեռքերը հորիզոնական ուղղութեամբ տարածած՝ զոյգ թաշկինակներն օդում պտտեցնելով։ Բեկնազարեանն իր յուշերում նկարագրում է կինտօների սովորոյթները. «Ես՝ որպէս ազգային նիւթով աշխատող ռեժիսոր, յաճախ եմ մտածում այն մասին, թէ ինչպէս վարուեմ, որ ազգային ձեւը չդառնայ միայն գեղարուեստական կերպարանք (ֆակտորա), այլեւ՝ լինի նրա օրգանական մասը, էական կողմը, օրինակ կինտօների քայլուածքը լայն ու փոքր-ինչ ճօճուն է, որտեղ արտայայտուում է անկախ, ազատ ոգին, ձեռքերը մշտապէս գօտու փակ դրուած, այս կերպարի մէջ ե՛ւ շինականի (պլեյթէյ) հպարտութիւն կայ, ե՛ւ անհատապաշտութիւն»⁹։

Կինտօների պարերը կովկասեան քաղաքային պարաոճին պատկանող պարեր են. «Շալախօ», «Լեզգինկա», «Միրզէյի»։ Նշուած պարերը տեսնում ենք նաեւ Կեկէլի Նշանդրէքի ժամանակ։ Բաականին ուշագրաւ է «Միրզէյի» պարը, որը կատարում է ֆիլմի հերոսիկներից մէկը՝ Նաթէլը (Նինա Մանուչարեան)¹⁰։ Նաթէլի պարում շեշտում է հասարակութեան մէջ այդ կնոջ զբաղեցրած դիրքը եւ նրա հանդէպ շրջապատի տղամարդկանց հետաքրքրութիւնը։ Մենապարն առանձնանում է կոնքերի նրբագեղ շարժումներով, ձեռքերի ափերի բաց դիրքով, դաստակի կտրուկ պտոյտներով՝ մերթ աց եւ մերթ ձախ ուղղութիւններով։ Հայերի պարային մշակոյթում՝ որպէս կանոն ընդունուած է եղել պարելուց ձեռքի ափերը փակ, ներս պահել. պարի ընթացքում բաց ափերը բնորոշ չեն եղել կանանց պարերին։

Նաթելի պարին յաջորդում է Դարչոյին պարի հրափրելու տեսարանը: Դարչօն (Համբարձում Խաչանեան) յաւակնում է միայն «Լեզգինկա» պարել: Այս դրուագում է նաեւ, որ հնչում է «Փեսի Հաւա» անուանուող պարեղանակը: Դարչոյին առաջարկում են «Շալախօ» պարել, իսկ նա ներկաներից իրեն բարձր դասելով՝ պատասխանում է. «*Եիս իդ պարը չիմ պարում*», այսինքն իր պատուից վեր է համարում պարել տեղական ժողովրդական պար եւ աղաւաղուած ֆրանսերէնով պատուիրում է. «*պարտեզբանդէ Լեզգինկա*»: Ներկաները Դարչոյի ասածից ոչինչ չեն հասկանում, յատկապէս երաժիշտները, ովքեր զարմացած միմեանց դէմքին նայելով ասում են. «*Ա՛ր դէ մի բան ածէք էլի*»: Երաժիշտները նուագում են Լեզգինկայի պարեղանակ, իսկ Դարչօն՝ պարի շարժումներին այնքան էլ չտիրապետելով պարում է, որը ներկաների ծիծաղն է յարուցում եւ ծաղրական արտայայտութիւնների տեղիք տալիս՝ «*մալադէց փեսայ*»: Այս դրուագում արտացոլուած է նաեւ տուեալ ժամանակի պարային նախասիրութիւններն ըստ դասակարգային պատկանելութեան, ուր նախապատուութիւն է տրուում ոչ թէ ազգային, այլ օտարամուտ պարերին:

Յաջորդ պարային տեսարանում «Շալախօ» պար-մրցոյթով հանդէս են գալիս Պէպօն (Հրաչեայ Ներսիսեան) եւ Կակովին (Դաւիթ Մալեան), որոնք ժողովրդական խափ ներկայացուցիչներ են: Նրանց կատարած «Շալախօ» պար-մրցոյթին հիմնականում բնորոշ են բարձր թռիչքները, *չաթմաները*¹¹, իսկ ձեռքերը հորիզոնական դիրքում են կամ գօտկատեղին: Այնուհետեւ պարողները պարաշրջանից դուրս են գալիս եւ ուրիշ երկուսն են մտնում պարը շարունակելու: Այս պարում յաղթող է ճանաչուած նա, ով կարողանում է պարել մինչեւ երաժշտութեան աւարտը:

Հայերի մէջ տարածուած Շալախոյի եղանակը տարբերում է վրացական, ադրբեջանական եղանակներից: Հայկական Շալախոյի մէջ գերակշռում են թռիչքներով խաչաձեւ պարաքայլերը, որոնք բնորոշ չեն ադրբեջանական Շալախոյին¹²:

Դեռեւս Ի. դարասկզբին եւրոպական պարերը տարածուած են եղել ինչպէս Երեւանում, այնպէս էլ թիֆլիսեան քաղաքային միջավայրերում: Օտար մշակոյթի նմանակման այդ միտումը իր վերարտադրումն է գտել ֆիլմում: Դրա վկայութիւնն է Զինգիմովի

երիտասարդ կնոջը՝ Էփեմիային «Պոկա» դասաւանդելու տեսարանը:

Ֆիլմի յաջորդ պարային տեսարաններից է Զիմզիմովի եւ մի տիկնոջ «Ուզունդարա» զուգապարը: Զիմզիմովին՝ ռուս ցարին ոսկէ մեղալով պարգեատրելու խնջոյքի ժամանակ առաջին պարը տեղական «Ուզունդարա»ն է: Զիմզիմովը տեղից թռչելով հաճոյքով սկսում է պարել եւ ներկայ կանանցից մէկին հրաւիրում իր հետ պարելու: Աւետ Աւետիսեան-Զիմզիմովի պարը բնութագրում է իր կերտած կերպարը եւ իրովի միջոց դառնում այն ամբողջացնելու: Դերասանի խաղը եւ պարը լրացնում են միմեանց¹³: Զիմզիմովի մենապարում յատկապէս շեշտում են ձեռքերի շարժումները եւ մատների խաղը, որոնք առանձնանում են դիրքերի բազմազանութեամբ եւ փոփոխականութեամբ: Նրա կտրուկ, սուր արտայայտուած մատների շարժումները բնորոշում են կերպարի վաշխառու էութիւնը: Պարն աւարտելուց յետոյ՝ խոնարհում է հիւրերի առջեւ եւ հպարտութեամբ ասում. «*լաւ պարեցի չէ՞*»: Ֆիլմի նոյն այդ հատուածում ռուսական բարձրաստիճան սպաներից մէկն իր քամահրական վերաբերմունքն է արտայայտում Զիմզիմովի նկատմամբ, քանի որ նա հասարակութեան մէջ զբաղեցրած իր դիրքին համապատասխան երոպական պար չի պարում, այլ կովկասեան Ուզունդարա. «*Այսքան հարուստ, մեղալը կրծքին, բայց ասիական պար է պարում*», այնուհետեւ բարձրաձայն յայտարարում է «*Պոկա՛*»: Ներկայ կանայք միանում են այդ արձագանգին, այդ թում նաեւ Դարձօն կիսա-ֆրանսերէն եւ ռուսերէն՝ «*Պոկա՛ սի ով պլէ դաւայրէ՞*»:

«Ուզունդարա»ն հայերի մէջ յայտնի է որպէս կանացի մենապար: Այն հիմնականում հարսի մենապար է, որը կատարում է հարսանեկան խնջոյքի աւարտին: Պարի ընթացքում հարսին թղթադրամներ (*շաքաշ*) են նուիրում: «Ուզունդարա»ն իր կատարման տեմպով հանդարտ է, հանդիսաւոր, շորորածեւ¹⁴: Պարում հարսի հայեացքը եւ ձեռքերի նրբագեղ շարժումներն ընդգծում են հարսի համեստութիւնն ու խոնարհութիւնը: Պարաքայլերը հիմնականում *սիւզմա* եւ մանրուքի շարժումներից են բաղկացած: Այս շարժումները կիրառում են նաեւ «Շալախօ» տղամարդու մենապարում¹⁵:

Զանգեզուր

Բեկնազարեանի *Զանգեզուր* ֆիլմում (1938) պարային տեսարանները երկուսն են: Երկու տեսարաններում էլ մենապարողը Արմէնն է: Դրանցից առաջինը «Արծուապար»ը, նա պարում է նախքան կռուի սկսելը եւ լեռան բարձունքից նետուելը: Արմէնը պարում է ոտքերի խաչաձեւ, թռիչքային շարժումներով, իսկ ձեռքերը՝ հորիզոնական դիրքով կողք են տարածուած: Մենապարողը նաեւ պտոյտներ է կատարում իր առանցքի շուրջ:

«Արծուապար»ը հաւանական է, որ Զանգեզուրի շրջանին բնորոշ պար է: Այս պարը կրկին տեսնում ենք Արմէնի զոհուելուց առաջ, երբ խմբապետ Սաքօն ատրճանակը պահում է նրա վրայ եւ ստիպում պարել: Արմէնը պարի ընթացքում անսպասելիօրէն գրկում է խմբապետ Սաքոյին եւ նետում լեռան բարձունքից՝ իր հետ անդունդ տանելով նրան:

Յայտնի են դէպքեր, երբ թշնամին զոհաբերուողին սպանելուց առաջ ստիպում է պարել, ինչպէս օրինակ թուրք հրոսակների առաջ յոյն երիտասարդ աղջիկներն ու կանայք պարում էին հին յունական «Ռոմայկա», նախքան ժայռից իրենց նետելը¹⁶: Նմանատիպ երեւոյթ արտացոլուել է նաեւ Ատոմ Էգոյեանի *Արարար* ֆիլմում (2002). իրական փաստերի վրայ կառուցուել է այն տեսարանը, որտեղ հայ աղջիկներին մերկացնում ու մեռնելուց առաջ բռնի ստիպում են պարել: Ազգագրական գիտարշաների ընթացքում մեր կողմից նմանօրինակ նիւթեր եւս գրանցուել են: Մեծ Եղեռնի ժամանակ թուրք բարբարոսները նախքան սպանելը հայ աղջիկներին ստիպել են պարել, յատկապէս «Իրի-իւրի» պարեղանակի ներքոյ, ինչն էլ պատճառ է դարձել, որ բաւականին երկար ժամանակ այդ պարեղանակը չնուագեն հայկական հարսանիքներում¹⁷:

Եռանկիւնի

Մալեանի ֆիլմերում պարային տեսարաններ հանդիպում են միայն *Եռանկիւնի* ֆիլմում: Այնտեղ ներկայացում է աշխատատրութեան տօնակատարութեան ժամանակ կատարուող տղամարդկանց շուրջպար¹⁸: Այն ինքնատիպ է իր պարեղանակով, կշռոյթով, կատարման ձեւով, պարաքայլերով եւ թեւ-թելի բռնելաձեւով: Պարուսույց Աղասի Շաքոյեանի պարի

խումբն է պարում: Կարելի է ենթադրել, որ նկարահանուած շուրջպարը Շաբոյեանի բեմադրութիւնն է յատուկ ֆիլմի համար կամ էլ մի շուրջպար, որը մոռացութեան է մատնուել:

Նուագախմբի Տղաները

Մալեանի յաջորդ ֆիլմը *Նուագախմբի Տղաները*¹ նկարահանուել է 1960ին, Հենրիկ Մարգարեանի (ծն. 1925) հետ համահեղինակութեամբ: Ֆիլմի հատուածներից մէկում կատարում է «Գիմրուայ Տրնգի»ն: Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատման նախօրէին ֆիլմի գլխաւոր հերոս՝ բոլշեւիկ Յոլակ Դարբինեանը (Լեւոն Թովսիկեան) յեղափոխական գործունէութիւն է ծաւալում դաշնակցական բանակի նուագախմբում: Նոյն օրերին Երեւան է ժամանում Կարմիր Բանակը եւ Դարբինեանը մեծ շուքով դիմաւորում է նրանց: Հիւրասիրութեան ժամանակ հանդիսասրահ են ներխուժում դաշնակներ՝ Կակօն (Թաթուլ Դիլաքեան) եւ Բախշօն (Գարուշ Խաչատրեան): Բախշօն՝ ձեռքի ատրճանակը պահելով Դարբինեանի վրայ կարգադրում է, որ նուագախմբի տղաները նուագեն Գիմրուայ Տրնգի: Մենապարը կատարում է Կակօն: Առհասարակ Տրնգին Գիմրու քաղաքային միջավայրին բնորոշ տղմարդու մենապար է: Դիլաքեանը տիրապետելով պարի նրբութիւններին՝ վարպետօրէն կատարում է պարը՝ ամբողջութեամբ արտայայտելով Գիմրուայ Տրնգու շարժումների առանձնայատկութիւնները: Նախ՝ ձեռքերը աստիճանաբար բարձացնելով վեր ուսերի մակարդակին՝ հորիզոնական դիրք ընդունելով, սկսում է պարել: Պարի ընթացքում ձեռքերի դիրքերն անընդմէջ փոփոխւում են, որը կատարում է հմտօրէն՝ կտրուկ, շեշտակի շարժումներով:

Մենապարով արտահայտւում է դաշնակների անհանդուրժողականութիւնը, բողոքը կարմիր բանակայինների նկատմամբ:

Հեղնար Աղբիւր

Մանարեանի այս ֆիլմում (1971) տեսնում ենք մեծահասակ տղամարդկանց դանդաղ, հանդիսաւոր գովնդապարը, որը պարում են Ուստա Մկրտիչի (Սօս Սարգսեան) կառուցած կամրջի բացման արարողութեանը:

Հայկական աւանդութեան համաձայն կամրջի ամրութիւնը ստուգելու համար՝ կամուրջ կառուցող վարպետի ընտանիքը պէտք է կամուրջի տակ տեղակայուի եւ ծանրաբեռնուած կառքը՝ անցնի կամրջի վրայով: Եթէ կամուրջը կառքի անցնելու ընթացքում չի փլուում՝ կառուցումը նշում է մեծ շուքով, երգերով, պարերով:

Մանարեանը ֆիլմում վերարտադրում է հայոց մէջ տարածուած կամրջի շինարարական ծէսի մի պատկեր, որտեղ մեծահասակների գովնդապարը յաջողութեան գրասական է խորհրդանշում:

Հայոց մէջ գովնդապար, գովնդ, գունդ նշանակում է շրջան, շուրջպար: Գովնդապարի տեսարանում, պարագլուխ է կանգնած յաղթական վարպետ Մկրտիչը, ձեռքին՝ թաշկինակ: Պարի տեմպը դանդաղ է, կշռոյթը համաչափ: Պարի կառուցուածքն ուղղագիծ է, դէպի աջ կատարուող պարաքայլերով, բռնելածել՝ ձեռքերը գօտկատեղի հատուածից առաջ մղած եւ ափերը բռունցքաձեւ ագուցած: Բացի գովնդապարից նոյն այդ տեսարանում նաեւ զուգապարում են մի տարեց կին եւ մի տղամարդ:

Ձորի Միբօն

Ժիրայր Աւետիսեանի *Ձորի Միբօն* ֆիլմի (1979-80) սիւժէի հիմքում ընկած է հայ ժողովրդի Յեղասպանութեան թեման: Ֆիլմը հարուստ է ազգային աւանդոյթների, ծէսերի, պարերի եւ երգերի տեսարաններով:

Վարդավառի արարողութիւնները ուխտատեղում մէկ ամբողջական տեսարանով պատկերում են հետեւեալ պարերը՝ «Տալ Տալա», «Գորանի», աղջիկների շուրջպար¹⁹: «Տալ Տալա» պարն առանձնանում է իր բռնելածելով: Այս պարատեսակի բոլոր տարբերակներում բռնելածելը ճկոյթներով է, իսկ այստեղ թեթեւի է: «Տալ Տալա» պարը բնորոշ է Վասպուրականի եւ Բալուի տարածաշրջաններին: Այն պարերգ է: Դրա Բալուի տարբերակը կատարում է Մարօ Նալպանտեանի կողմից²⁰: Այնուհետեւ տեսնում ենք երիտասարդ աղջիկների գովնդապարը, որի ընթացքում միքանի տղաներ մօտենում են իրենց ընտրած աղջիկներին եւ նրանց նոերի շարան նուիրում:

«Գորանի» պարատեսակը տարածուած է եղել Տարօնում, Սասունում²¹: Սասունում թուարկուած պարերը կատարում էին սրինգի, դիոլ-գուռնայի նուագակցութեամբ եւ երգով²²: «Գորանի»ն իր բնոյթով հանդիսատար, դանդաղ շորորածե շուրջպար է, կատարում է երկսեռ մասնակիցների կազմով: Յատկանշական է, որ «Տալ Տալա», «Գորանի» շուրջպարերը կատարուել են ոչ միայն ուխտատեղերում, այլեւ հարսանեկան խնջոյքների ժամանակ:

Ֆիլմում, ֆիդայիների երդման արարողութեան տեսարանում, Գէորգ Չաուշի գլխատրութեամբ կատարում է «Եար Խուշտա» մարտապարը: Այս տեսարանը նկարահանուել է Թալինի Շրջանի Ծաղկասար Գիւղի Բոլոթ Սարի մօտ: Մարտապարի մասնակիցները եղել են Թալինի շրջանի պարողները²³:

Ռազմապարերը մարտական ոգին բարձրացնող եւ յաղթանակի զգացողութիւն առաջացնող յատկութիւն ունեն: Հայոց ռազմապարերից են «Վանայ Քերծի»ն, «Կիլիկոյ Տափկէ»ն, «Մուսա Լեռան Դափկէ»ն, «Սասնայ Եար Խուշտա»ն: Դրանք հիմնականում պարում են մարտիկները պատերազմից առաջ եւ յետոյ, ինչպէս նաեւ կուում նահատակուածին յուղարկատրելու ժամանակ²⁴: Նման վկայութիւններ կան փաստագրական աղբիւրներում, գեղարուեստական գրականութեան մէջ, ինչպէս նաեւ դաշտային ազգագրական հետազօտութիւնների ընթացքում հաւաքուած մի շարք նիւթերում:

Փաստագրական աղբիւրները վկայում են, որ Գէորգ Չաուշի եւ Նրա զինակիցների ժողովներից մէկում, որտեղ քննարկում էին ինքնապաշտպանական ջոկատների եւ հայդուկներին վերաբերող հարցեր, առաջադրում՝ նոր ինքնապաշտպանական ծրագրեր, աւարտին մասնակիցները խրոխտ պարում են «Քոչարի»ն, որը գլխատրում էր Գէորգ Չաուշը: «Նրանց խրոխտ պարից թնդում էր անկողը: Հայդուկները պարում էին կռուելու պէս եւ կռում պարելու պէս»²⁵: Նմանատիպ օրինակի հանդիպում ենք նաեւ Խաչիկ Դաշտենցի Ռանչպարների Կանչը գրքում, որտեղ հայդուկները երկարատեւ մարտից յետոյ սկսում են պարել ռազմական «Թռնոքի», «Ծափ Պար»:
«Այդ ոչ թէ պար էր, այլ հողմի շառաչ: Զոյգերով կանգնեցին ճակար-ճակարի: Ծունկի են իջնում, բարձրանում, օրօրում եւ պրոյրներ գործելով ձեռքերը

թափով բախում են իրար: Նորից են չորում, կոանում, կանգնում եւ նորից շառաչելով բախում են միմեանց²⁶: Մարտապարեր կատարում էին նաեւ կոփն ապրտուելուց յետոյ յաղթանակ տօնելիս: Գէորգ Չաուշի ջոկատի յաղթանակը թուրք ոստիկանական ուժերի դէմ մղած մարտերից մէկում տօնում է ռազմական «Քոչարի» պարով: «Գէորգը այնպէս պարեց, որ մասնակիցների յիշողութեան մէջ մնաց ընդմիշտ»²⁷:

Ֆիլմում տեսնում ենք ոչ միայն հայոց մշակոյթին բնորոշ մարտապարերից մէկը, այլեւ թուրքերի «Սուփներով Պար»ը: Այն կատարում է շրջանաձեւ, բայց առանց ձեռքեր բռնելու: Մասնակիցները հաասարաչափ օդ են նետում իրենց ձեռքի եաթաղանը, ապա արագօրէն բռնում: Պարաշրջանը մերթ պտոյտներ գործելով շրջանի ուղղութեամբ մեծանում է, մերթ պտոյտներ գործելով՝ փոքրանում: Այնուհետեւ պարի մասնակիցները եաթաղանները շրջանի կենտրոնում խրելով հողի մէջ, շարունակում են նոյն վայրագ տեսնպով պարել:

Մենաւոր Ընկուզենին

Դովլաթեանի ֆիլմում (1986) Հայկական Լեռնաշխարհի հեռաւոր գիւղերից մէկում տեղի ունեցող հարսանեկան ծիսակատարութիւն է պատկերուած, ինչպէս նաեւ երթի, խնջոյքի ժամանակ կատարուող մի շարք պարային տեսարաններ:

Ֆիլմում «Շալախօ» մենապարը կատարում է Սահակ Կամսարեանը (ֆիլմի ռեժիսոր-դերասան Դովլաթեանը): Նրա պարը առանձնանում է կտրուկ, սուր արտայայտիչ շարժումներով եւ խրոխտ դիմախաղով: Այս տեսարանում իր կերպարի խառնուածքին բնորոշ պարով հանդէս է գալիս նաեւ Ռազմիկը՝ (Արմէն Զիգարխանեանը): Ի տարբերութիւն Դովլաթեանի նա ոչ թէ պարում է Շալախոյին բնորոշ շարժումներով, այլ իր պարի միջոցով ընդգծում գիւղում միակ տղամարդ լինելու հանգամանքը: Ըստ կինօգէտ Սիրանուշ Գալստեանի, դերասանի համար պարը իր կերտած կերպարն ընդգծելու ոչ թէ նպատակն է, այլ միջոցը՝ կերպար ստեղծելու, կերպարի բնոյթը լրացնելու: Այդ դրուագում ռեժիսոր Դովլաթեանը իսկապէս պարում է, իսկ Զիգարխանեանի պարը միջոց է խաղալու, կերպարի խառնուածքն ընդգծելու համար²⁸:

Տղամարդու «Շալախո» մենապարը քաղաքային ֆուլկորի պարանմուշ է: Այս մենապարը տարածում է ոչ միայն հայերի, այլև կովկասեան մի շարք ժողովրդների մէջ²⁹: Պարին բնորոշ են բարձր թռիչքները, թռիչք կքանիստերն ու թռիչքներով կատարուող այլ շարժումներ: Այդ հիմնական բնութագրական շարժումների հետ մէկտեղ Դովլաթեանի ֆիլմում նկարահանուած «Շալախո»-ն պարեղանակով եւ կատարման ձեւով այնուամենայնիւ տարբերում է Բեկնազարեանի Պէպօ ֆիլմում կատարուող Շալախոյից:

Տղամարդիկ

Քէօսէեանի ֆիլմի (1972) որոշ հատուածների միջանկեալ մասերում հայ ժողովրդական պարային տեսարանները իւրօրինակ անցումային լուծումներ ունեն: Առաջին տպատրոյթին այն է, թէ պարային հատուածները ընդհանուր ֆիլմի սիւժէի հետ կապ չունեն, սակայն խմբապարերը կապուած են ֆիլմի ներքին բովանդակութեան հետ: Տղամարդկանց պարերը՝ որպէս միասնականութեան խորհրդանիշ ներքին կապ են ստեղծում ֆիլմի սիւժէի հիմքում ընկած մի խումբ տաքսու վարորդների մտերիմ ընկերութեան եւ ֆիլմում կատարուող դէպքերի միջեւ: Այսինքն՝ պարերն այստեղ դառնում են արտայայտչամիջոց՝ տաքսի վարող ընկերների միասնութեան գաղափարն ընդգծելու եւ նրանց հոգեվիճակն արտայայտելու համար:

Նշենք, որ ֆիլմում կատարուող «Քոչարի», «Վերվերի», «Եար Խուշտա» պարերը հայոց մէջ տարածուած տղամարդկանց խմբապարեր են³⁰, եւ ընդգրկուած են Հայաստանի Պարի Պետական Անսամբլի պարացանկում:

Ֆիլմում կատարուող «Վերվերի» պարն ունի բարդ պարաքայլեր, որոնց կատարումը վարպետութիւն է պահանջում: Այդ տարբերակը ազգագրական հետազօտութիւնների ընթացքում չի հանդիպել: Ամենայն հաւանականութեամբ իր բարդ կատարման պատճառով դադարել է կենցաղավարուել ժողովրդի մէջ: «Վերվերի» պարատեսակը կազմուած է պարզ եւ բարդ պարաձեւերից³¹: Ֆիլմում կատարուող «Վերվերի»-ի բռնելածելը ափ ափի է, պարաքայլերի հաշիւը եօթն է՝ ի

տարբերություն ընդունուած վեցի: Պարի վերջին պարբերութեան եօթերորդ հաշուի քայլին ձախ ոտքով թեթե կքանստում են, որի ընթացքում մարմնի ծանրութիւնն ընկնում է ձախ ոտքի վրայ, ապա աջ ոտքն երկարացնելով աջ ուղղութեամբ կոունկով շեշտակի հարուածում են գետնին: Այս շարժման շնորհիւ՝ ընդհանուր պարի վերջին պարբերութեան պատկերը շեղակի ձեւ է ստանում: Պարաքայլի այդ բարդ շարժումով «Վերվերի»ի այս տարբերակը բացառիկ է միա կատարուող տարբերակների կողքին:

Յաջորդ պարային հատուածը «Քոչարի»ն է: *Տղամարդիկ* ֆիլմում «Քոչարի»ի մասնակիցների պարաշարքը խիտ դասատրութեամբ է, ուս ուսի, բռնելաձեւը՝ ափերով ագուցուած: Պարաքայլերը սկսում են ելման դիրքում ձախ ոտքի խորը ծնկածալով, ապա աջ ուղղութեամբ երկու անգամ քայլ կատարում: Դրան յաջորդում են թոյցքներով խաչաձեւող պարաքայլերը. ձախ ոտքի խաչաձեւ թոյցքով անցում է կատարում աջ ոտքի վրայով, որի արդիւնքում աջ ոտքը անընդհատ մնում է ձախ ոտքի ետեւում:

Յաջորդող դրուագում «Ծափ Պար» պարատեսակին պատկանող «Թաք Եար Խուշտա» մարտապարն է: «Ծափ Պար» պարատեսակներին անդրադարձել են պարագէտներ Սրբուհի Լիսիցեանը³², Նայիրա Կիլիջեանը³³: Նշուած մարտապարը ներկայում էլ տարածուած է Թալինի շրջանում, որտեղ բնակչութեան զգալի մասը ծագումով Սասունից է:

Ֆիլմում մասնակիցների կազմը երկու հակառակորդ շարքից է կազմուած, պարի դասատրութիւնը՝ դէմ դիմաց: Քանի որ խմբապարը մենամարտ է յիշեցնում եւ ձեռքերն ազատ են բազմատեսակ շարժումներ կատարելու համար, մասնակիցների շարքերը մերթ թեւերը կողմ տարածելով, մերթ ծեքծեքալով հաւասարաչափ առաջ են շարժում, ապա պարակենտրոնի հատման գծում միայն մի ձեռքով հարուածում են ափերին՝ առաջ շարժուելով հակառակորդ շարքի ելման դիրք: «Եար Խուշտա»յի ընդունուած տարբերակն է երկու ձեռքերի ափերով հակառակորդին հարուածելը, իսկ ֆիլմում տեսնում ենք մէկ ձեռքով, ինչը վկայում է նաեւ այս տարբերակի գոյութիւնը: Ֆիլմի վերնագրին համահունչ՝ այս պարերը խորհրդանշում են տղամարդկանց միաբանութիւն, ուժը:

Տարուայ եղանակները

Փելեշեանի վաւերագրական ֆիլմում (1975) եւս հարսանեկան պարեր են նկարահանուած: Հարսանեկան արարողութիւնները նկարահանուել են Թալինի շրջանի Վերին Սասնաշէն գիւղում, որտեղ այդ ժամանակահատուածում գիւղական հարսանիք էր³⁴: Պարային տեսարանները սկսուում են հարսին հայրական տանից հանելու պահից, երբ կատարուում է մեծահասակների դանդաղ «Գովնդապար»³⁵:

Յաջորդող տեսարանում հարսի մենապարն է, որը կատարուում է փակ պարաշրջանի կենտրոնում: Շուջպարի բռնելածելը ափ ափի է, գլխի մակարդակից վերեւ բարձրացրած, պարաշրջանի ուղղութիւնն՝ աջ: Շուրջպարի կենտրոնում հանդէս է գալիս մենապարող նորահարսը՝ մի ձեռքում գումար հաւաքելու սկուտեղ բռնած, իսկ միւսը մեղմօրէն պտտեցնելով: Այս կադրերին յաջորդում են հարսանեկան գիշերային ջախերով երթը եւ երթին ուղեկցող պարերը:

Հայոց աւանդական հարսանեկան արարողակարգում ընդունուած է հարսին հայրական տանից հանել երեկոյեան, երբ արդէն մթնշաղ է: Ըստ ժողովրդական հաւատալիքի, դրա բացատրութիւնն հետեւեալն է. «մինչեւ ճանապարհ են ընկնում, հասնում հարսնացուի տուն՝ արդէն օրը կիսում է, մի քանի ժամաչափ այնպեղ մնալով՝ վերադարձին արդէն մութ էր լինում, որպեղ սրիպուած էին լինում ջախերը վառել»³⁶: Ըստ ազգագրագէտ Միրջա Էլիադէի՝ ճանապարհը հանդիսանում է անցում աշխարհիկից՝ սրբազան, իրականութիւնից՝ յաւերժութիւն, մահից դէպի կեանք³⁷: Ֆիլմում պարաշրջայի կառուցուածքը հետեւեալն է. բռնելածելը թեւ թեւի, պարաքայլերը՝ թոյցածեւ առաջ շարժուելով: Հայերի մէջ կարեւոր նշանակութիւն ունեն հարսանեկան «Ճանապարհի Պարեր»ը, քանի որ դրանք դիտուում են որպէս կեանքի ճանապարհ, բախտի թել³⁸: Հարսանեկան երթերի եւ ուխտագնացութիւնների ժամանակ կատարուող ճանապարհի պարերը ժողովուրդն անուանում է «Երկու Տակ», այսինքն մի ճանապարհով գնում եւ հակառակ ճանապարհով վերադառնում են, ինչը եւ խորհրդանշում է կեանքի

շարունակութեան, նոր կեանքի փուլ մտնելու, ճանապարհը յաղթահարելու գաղափարը: Նաեւ կարեւորում է պարի դասաւորութեան սկզբունքը, որը շղթայածէ բռնելածեով եւ շարանատիպ է (թելի նման) պարը չկտրուելու նպատակով³⁹:

Կանչ

Վահունու վաւերագրական ֆիլմում (1977) ներառուած են այնպիսի ծէսեր, ինչպիսիք են պատանու առաջին սափրուելու արարողութիւնը՝ մեծահասակների գովնդապարի ուղեկցութեամբ, հարսանեկան երթի մէջ աքլոր, գաթա պարեցնելը: Ծիսական գաթաներով պարող երիտասարդ աղջիկներին սասունցիներն անուանում են Բրբուտիկ⁴⁰, իսկ ալաշկերտցիները՝ Զէի⁴¹:

Սափրուելու արարողութիւնը հանդիպում է նաեւ աւանդական հարսանեկան ծիսահամալիրում: Այս արարողութեան օրգանական մասն են կազմել գովնդապարերը: Կանչ ֆիլմում տուեալ ծէսում պարում են տղայի՝ առաջին անգամ սափրուելու արարողութեան ընթացքում: «Գովնդապար»ը կատարում է տղայի շուրջ, որի ընթացքում սափրիչը ածիւում է: Պարին մասնակցում են ե՛ւ կանայք, ե՛ւ տղամարդիկ: Պարի կառուցուածքը կիսաշրջան է, ուղղութիւնն՝ աջ, բռնելածելը՝ թեւ թեւի, պարի տեմպը՝ միջին արագութեամբ: Այս դրուագին յաջորդում է հարսանեկան երթը, որտեղ տեսնում ենք աքլոր պարացնողին. աքլորն առհասարակ լինում է «աղուէս»ի⁴² ձեռքին, ով հարսանեկան արարողութեան մէջ սուրհանդակի դեր է կատարում: Տեսնում ենք նաեւ գաթաներ պարեցնող աղջիկների: Հարսանեկան գաթային, առհասարակ տօնածիսական համալիրում թխուող գաթաներին վերագրում է հմայական նշանակութիւն, որոնք յատուկ քանակով են թխում տանտիրուհու կողմից⁴³: Այն տրում է միայն փեսայի երթում գտնուող երիտասարդ աղջիկներին որպէս տարու:

Նմանատիպ երթերը բոնորոշ են գրեթէ բոլոր ազգագրական շրջաններին: Դրանց մասին բազմաթիւ վկայութիւններ կան ազգագրական աղբիւրներում, գեղարուեստական գրականութիւնում⁴⁴:

Յատկանշական է Երկրորդ Աշխարհամարտի աւարտին՝ 1945ին, Բեռլինում նկարահանուած փաստագրական ֆիլմը, որտեղ հայկական «Քոչարի» են պարում: Որպէս յաղթանակի պար, տարբեր ազգեր հերթով պարում են իրենց ժողովրդական պարերը: Հայկական Թամանեան Դիփզիայի մուտքը հրապարակ նշանատրում է յաղթական Մշոյ «Քոչարի» մարտապարով: Առջեւից դանդաղ քայլերով գնում են երաժիշտները՝ զոռնա-դիոլ նուագողները, այնուհետեւ տեսնում ենք «Քոչարի»ի շարքը՝ ուս ուսի միացած, հասասարաչափ շարժումներով, գրեթէ նոյն տեղում կատարուող պարաքայլերով: Առհասարակ «Քոչարի» պարատեսակը տարածուած է հայոց մէջ: Գրեթէ իւրաքանչիւր տարածաշրջան՝ ինչպէս Արեւմտեան, այնպէս էլ Արեւելեան Հայաստանում ունի իրեն տարածքին բնորոշ քոչարին, մէկը միւսից տարբեր՝ օրինակ «Վանայ Քոչարի», «Ալաշկերտի Քոչարի», «Մշոյ Քոչարի», «Սասնայ Քոչարի», «Կարնոյ Քոչարի», «Լոռուայ Քոչարի», «Մարտունու Քոչարի» են.⁴⁵:

ԵՃՐԱԿԱՅՈՒԹԻՒՆ

Այսպիսով՝ Ի. դարում նկարահանուած ֆիլմերում տեսնում ենք այնպիսի պարեր, որոնց մի մասը այսօր ցի կատարում կենցաղի մէջ, մի մասն էլ ձեւափոխուած է: «Հայֆիլմ»ի նկարահանած նշուած ֆիլմերում պատկերուած պարային տեսարանները տուեալ ժամանակաշրջանի պարային մշակոյթի վաւերական աղբիւր են հանդիսանում:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ Նարինէ Շամամեան, «Պարի Ու Հացի Կապը Հայկական Հարսանեկան Ծէում», *HABITUS*, Երեւան, 2014, էջ 181:

² Srb. Lisitsian, *Armyanskie Starinnie Plyaski* (Հայկական հինաւորց պարեր), Երեւան, 1983, էջ 160. Նաւել N. Shamamian, "Dorozhie Plyaski V Armyanskoy Svad'be" *Mejdunarodnaya Nauchnaya Konferentsiya "Arkheologiya, Etnologiya, Folkloristika Kavkaza"* (Ճանապարհի պարերը հայոց հարսանեկան ծէում. Միջազգային գիտաժողով. Կովկասի Հնագիտութիւնը, բանահիւսութիւնը, ազգագրութիւնը), Թբիլիսի, 2011, էջ 588:

³ Ճամախին յայտնի է եղել մենապարերի մշակոյթով, որն արտացոլուել է Արմէն Օհանեանի *Ճամախայի Պարուիկն* աշխատութեան մէջ: Պարուիկի Օհանեանի

պարարուեստի քնագաւառում կատարած գործունէութիւնները ուսումնասիրուել են Արծուի Բախշինեանի եւ Վարդան Մատթէոսեանի կողմից՝ A. Ohanian, *The Dancer of Shamakha*, London, 1922: Արծուի Բախշինեան, Վարդան Մատթէոսեան, *Շամախեցի Պարուհին*, Երեւան, ԳԱԹ Հրատ., 2007:

⁴ Ա. Շիրվանզադէ, *Նամուս*, Հոր. 2, Երեւան, 1986, էջ 119:

⁵ Նոյն:

⁶ Lisitsian, էջ 180:

⁷ Եւրոպական պարերը տարածուած են եղել հայոց մէջ՝ յատկապէս Թիֆլիսում եւ Երեւանում: Երեւանում Ի. Դարի սկզբից գործել է Գիմնազիայի պարի դպրոց՝ Արամ Էմին Տէր-Գրիգորեանի ղեկավարութեամբ: Այս դպրոցում երիտասարդ տղաներն ու աղջիկները սովորել են հիմնականում այլ ազգերի պարեր, այդ թում՝ Պոլկա, Մազուրկա, Կրակովեակ, Պա-դը Էսպանդեկատի, Վալս: Վալսի ուսուցումն իրականացուել է խաղային ձեւով եւ ֆրանսերէն ձայնարկութիւններով: Երբ պարողները յոգնել են, պարուսույցը Նոյն եղանակի ներքոյ այլ պարախաղ է հրաւիրել, օրինակ՝ Գրանդ ումբ՝ մեծ շրջան կազմել, Կորթէլ՝ զամբիւղ կազմել, փոխել տեղերը, պարընկերոջը, առաջ ու ետ շարժուել են.: Եւրոպական պարերը սահուն էին կատարում: Բարդ էր Մազուրկան, որի ճիշտ կատարումը քչերին էր յաջողում: Եւրոպական պարերը սովորեցնում էին գրամոֆոնով, որն այդ ժամանակների համար թանկ հաճոյք էր եւ քչերն ունէին (Տ. Կ. Կարապետեան, «Երեւանը Քսաներորդ Դարի Առաջին Քսանամեակում (Ականատեսի Այցերով)», Երեւանի Ազգային Ակադեմիայի Հնագիտութեան եւ Ազգագրութեան Արխիւ (ՀԱԻ Արխիւ), Երեւան, 1982, էջ 166):

⁸ Կ. Քալանթար, *Համո Բեկնազարեան*, Երեւան, 1986, էջ 288:

⁹ Քալանթար, էջ 203:

¹⁰ «Միրզէյի» պարը կնոջ հանդիսատր մենապար է, որի մասին տուեալներ են գրանցուած Շիրակի Մարզում, Ղարաբաղում եւ Հին Նախիջեանում: Այդ գրանցումների համաձայն «Միրզէյի» մենապարը նոյնպէս տարածուած է եղել Արեւելեան Հայաստանի մի շարք շրջաններում (Ն. Շամամեան, Դաշտային Ազգագրական Նիւթեր (ԴՆՆ), «ՀՀ Շիրակի Մարզ. 2013, Բանասաց՝ Սուսաննա Գրիգորեան». նաեւ՝ Ա. Ղազիեան, «Ղարաբաղի Պարերը», ՀԱԻ Արխիւ., թղթ. 1, Մատեան 3. Թ. նաեւ՝ K. A. Nikitin, *Nakhichevan, Etnograficheskie Ocherki, Otdel 2, Vpusk Vtoroy*, (Նախիջեան, Ազգագրական Նշումներ, 2րդ բաժին), Tiflis, 1882, էջ 8):

¹¹ Շալախօ պարում թոփքներով կքանստեղը հայ ժողովրդի պարային խօսակցածնում տարածուած է «Չաթմա նստել կամ Չաթմա զարկել» անուններով:

¹² Ն. Շամամեան, ԴՆՆ, ՀՀ Լոռուայ Մարզ. 2015, Բանասաց՝ երաժիշտ Տիգրան Շահվերդեան:

¹³ Ա. Գալստեան, *Հայեացք Մեր Կինոյին*, Երեւան, 2011, էջ 169-170:

- ¹⁴ «Ուզունդարա» մենապարը տարածուած է եղել Անդրկովկասեան ժողովուրդների մէջ՝ այդ թում հայերի: Պարը բաղկացած է ոտքերի եւ ձեռքերի դանդաղ ու ընդգծուած շարժումներէ: Այն բնորոշ է Հայաստանի որոշ ազգագրական շրջաններին՝ Ղարաբաղ, Շիրակ, Լոռի եւն. (Ա. Ղազիեան, ՀԱԻ Արխիւ, Թղթապանակ 1, Մատեան 3, էջ 2. նաեւ՝ Ն. Շամամեան, ԴԱՆ, «ՀՀ Շիրակի Մարզ 2015». նաեւ՝ Ն. Շամամեան, ԴԱՆ, «ՀՀ Լոռու Մարզ, 2015, քանասաց Սուրէն Շահվերդեան»):
- ¹⁵ Մանրուքի շարժումը ոտքերի թաթերի վրայ կանգնած թեթեւ, գրեթէ տեղում շարժումներն են, *սիւզման*՝ յատակից ոտքերը չկտրելով օժանձել շարժումը:
- ¹⁶ Curt Sachs, *The World History of the Dance*, New York, 1937, էջ 5:
- ¹⁷ Ն. Շամամեան, ԴԱՆ, «ՀՀ Արագածոտնի, Արարատի, Գեղարքունիքի Մարզեր, 2009-2013»:
- ¹⁸ Ֆիլմի ուշագրաւ դրուագներէից է նաեւ Մկոյի հարսանեկան արարողութեան պատրաստուելը՝ բաղնիքի տեսարանը, որտեղ խմբով լողացնում են փեսային կամ ԶԱՄԻ եւ այնտեղից դուրս գալու տեսարանը, որն ուղեկցում է «Կալոսի Պոկէն» հարսանեկան եղանակով: «Կալոսի Պոկէն» մեղեդին, որը հնչել է հարսին հայրական տանից հանելու ժամանակ տարածուած է եղել Թիֆլիսի, Երեւանի եւ Գիւմրիի հարսանեկան արարողութիւններում:
- ¹⁹ Հնչում են նաեւ քազմաթիւ ժողովրդական երգեր՝ «Առաքել Մուշեղ», «Հայ Նուբար», «Խորոտիկ Հայ Խորոտիկ» եւ «Համբարձման Երկուշաբթի»:
- ²⁰ Պետրոս Ալահայտյեան, *Բալոսի եւ Տարածաշրջանի Երաժշտական Ազգագրական Հասարակութիւն*, Դրագարկ Հրատ., Կլեմտէյ, Քալիֆորնիա, 2009, էջ 138:
- ²¹ Վ. Պետոյեան, *Սասնայ Ազգագրութիւն*, Երեւան, ՀՍՍՐ ԳԱ Հրատ., 1965, էջ 266:
- ²² Նոյն:
- ²³ Ն. Շամամեան. ԴԱՆ «ՀՀ Արագածոտնի Մարզ, Գիւղ Կաքաւաձոր, 2015»:
- ²⁴ Lisitsian, էջ 121-131:
- ²⁵ Ս. Պողոսեան, *Ինձ Բահ Տուք... Գէորգ Զաւուշ*, Երեւան, NB-Փրէս, 1990, էջ 422:
- ²⁶ Խաչիկ Դաշտեց, *Ֆիդայիներ, Ռանչպարների Կանչը*, Երեւան, 1992, էջ 209:
- ²⁷ Նոյն:
- ²⁸ Շնորհակալութիւն եմ յայտնում կինօգէտ Սիրանուշ Գալստեանին տուեալ տեղեկութեան համար:
- ²⁹ Ժ. Խաչատրեան, «Կովկասեան Պարերն Ու Խաղերը Վանօ Խոջաբեկեանի Գծանկարներում», *Աանդականը եւ Արդիականը Հայոց Մշակոյթում, Հայ Ժողովրդական Մշակոյթ XV*, Երեւան, 2010, էջ 306, 320. նաեւ՝ Ն. Կիլիչեան, «Հայկական Ժողովրդական Բեմադրական Պարը», *Հայ Ազգագրութիւն եւ Բանահիւտութիւն*, Հտր. 26, Երեւան, ՀՀ ԳԱԱ Հրատ., 2009:
- ³⁰ Նշուած պարատեսակները կենցաղավարում են մինչ այսօր Թալինի եւ Ապարանի շրջաններում արդէն խառը կազմով՝ տղամարդկանց եւ կանանց

մասնակցութեամբ, իսկ դրանց մասին կան քաղմաթիւ ազգագրական ուսումնասիրութիւններ:

³¹ Lisitsian, էջ 150:

³² Նոյն, էջ 140:

³³ N. Kilichyan, "Clap Dances: The Stage Version," *Dans Muzik Kultur*, Istanbul, 2000, էջ 305-308. Նաեւ՝ Ն. Կիլիչեան, «Եար Խուշուա Ռազմական Խաղ-Պարը», *Ծիսական Պարը Հայոց Մէջ, Գիտաժողովի Նիւթը*, Մոսկի Հրատ., Երեւան, 2002:

³⁴ Ն. Շամամեան. ԴԱՆ ՀՀ «Արագածոտնի Մարզ. Գիւղ Վերին Սասնաշէն 2015»:

³⁵ Ծանր գովնդապարերի մասին հանգամանաւից խօսել է Սրբոսի Լիսիցեանը (Lisitsian, *Starinnie Plyaski / Teatralnie Predstavleniya Armyanskogo Naroda* (Հայ ժողովրդական հինատուր պարերն ու թատերական ներկայացումները) *Հտր. I*, Երեւան, 1958, էջ 172-203:

³⁶ Գ. Ստեփանեան, «Սեւանի Շրջանի Դոմաշէն Գիւղ. Մաս 2», ՀԱԻ Արխիւ, 1961, էջ 95:

³⁷ Mircha Eliade, *Mif O Vechnom Vozvrashenie*, Սանկտ Պետերբուրգ, 1998, էջ 33:

³⁸ Ն. Շամամեան եւ Հ. Ասատրեան, «Թելի Խորհուրդը Հայոց Աանդական Ճամբու Պարերում եւ Խաղերում», *Աանդականը եւ Արդիականը Հայոց Մշակոյթում*, Երեւան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտութիւն Հրատ., 2014, էջ 225-233:

³⁹ Շամամեան եւ Ասատրեան, էջ 225-233:

⁴⁰ Ն. Շամամեան. ԴԱՆ «Թալինի Շրջան, 2015»:

⁴¹ Ն. Շամամեան ԴԱՆ «Մարտունու Շրջան, 2015»:

⁴² Աղուէսի դերը հարսանեկան ծէսում տուում է փեսայի ամենախորամանկ, ճարպիկ ընկերներից մէկին: Վերջինիս պարտականութիւնների մէջ է մտնում փեսայի հարսանեկան երթից շուտ հասնել հարսի տուն եւ աւետել փեսայի զաւուստն ու այդ ընթացքում հաաքնից մի աքլոր գողանալ:

⁴³ Ն. Շամամեան, *Տարի Հացի Արարողութիւնը Գիւմրիում*, Երեւան, 2010:

⁴⁴ Հարսանեկան արարողութիւնների անդրադարձել են շատ ազգագրագէտներ՝ Երուանդ Լալայեան, «Ջաախք», *Ազգագրական Հանդէս, Գիրք I*, Շուշի, 1895. Նաեւ՝ «Գողթն», *Ազգագրական Հանդէս, Գիրք XII*, Թիֆլիս, 1905. Նաեւ՝ «Ձանգեզուր», *Ազգագրական Հանդէս, Գիրք IV*, Թիֆլիս, 1898. Նաեւ՝ Ե. Տէր-Մինասեան, *Անգիր Դպրութիւն եւ Հին Սովորոյթներ*, *Հտր. A*, թիւ 14, Կ. Պոլիս, 1904. Նաեւ՝ Ե. Շահազիզ, «Նոր-Նախիջեանը եւ Նոր Նախիջեանցիք», *Ազգագրական Հանդէս, Գիրք VII-VIII*, Թիֆլիս, 1902. Նաեւ՝ Քաջեբրունի, «Հայկական Ծէսեր եւ Սովորութիւններ», *Ազգագրական Հանդէս, Գիրք VII-VIII*, Թիֆլիս, 1901. Նաեւ՝ Յ. Չոլաքեան, *Քեսապ, Հտր. II*, Հալէպ, 1998. Նաեւ՝ Վ. Սվազեան, *Կիլիկիա. Արեւմտահայոց Բանատր աանդութիւնը*, Երեւան, 1994. Նաեւ՝ Ղուկաս Տէր Ղազարեան, *Շարախի Երեցը*, Երեւան, 2011 եւ.:

⁴⁵ «Քոչարի» պարատեսակին մանրամասնօրէն անդրադարձել է Լիսիցեանը, այս պարատեսակը դասակարգելով ըստ տեղական պարածների եւ

THE DANCES IN 20TH CENTURY ARMENIAN MOVIES AND DOCUMENTARIES
(Summary)

NARINE SHAMAMYAN

dancenano@mail.ru

Armenian cinematography was started by Hamo Beknazaryan, who launched the «Hayfilm» studio. He shot the first Armenian silent feature film, "Namus" (1925), as well as the first Armenian sound films "Pepo" (1935) and "Zangezur" (1937).

As a film director and patriot, Beknazaryan included dance episodes in his films. These episodes were intended to reflect the local lifestyle rather than add an artistic feature to the film. Other Armenian filmmakers, like Henrik Malyan, Arman Manaryan, Jirayr Avetisyan, Frunze Dovlatyan, Edmond Keosayan, Artavazd Peleshyan, and Ara Vahuni maintained this tradition.

The article analyses the dances featured in these films as well as in those created in later decades like "Yerankyuni" (Triangle), "Heghnar aghbur" (The Spring named Heghnar), "Dzori Miron" (Miro of the Valley), "Menavor enkuzenin" (The Lonely Walnut Tree), "Tghamardik" (The Males), "Tarva Yeghanaknere" (The Seasons of the Year), and "Kanch" (The Call), as well as in other Soviet Armenian documentaries which are rich in Armenian traditional ritual dances as well as holiday and multiform (round, couple and single) dances. Some of the films include non-Armenian dances too.

The dances in the films are classified as single dances (Uzundara, Mirzeyi, Artsvapap), couple dances (Shalakho), round dances (Taltala, Yar Khusha, Khochari, Ververi, Gorani), ritual round dances of men and wedding dances.

The article explains the function of these dances and their meaning when danced at wedding ceremonies, celebrations or other occasions.