

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՊԱՐԻ ՄՇԱԿՈՒՄ. ՍՏՈՒԴԻԱՆԵՐ ԵՎ ԻՆՔՆԱԳՈՐԾՈՒՆԵՌՈՒԹՅՈՒՆ

XX դարի սկզբից մինչև 30-ական թվականները հայ պարային մշակույթը բնորոշվում է ժողովրդական պարի բեմադրական մշակման գործընթացով: Այն ծավալվում էր այդ ժամանակաշրջանում ձևավորված ստուդիական և ինքնագործ շարժումներում, որոնք հիմք հանդիսացան ժողովրդական բեմադրական պարարվեստի ձևավորման և հետագա զարգացման համար:

Տվյալ ժամանակաշրջանում արևելահայ բեմական մշակույթում ձևավորվել է ժողովրդական պարարվեստի բեմադրման երկու ուղղություն՝ ազգագրական և կովկասյան, որոնք բեմադրվել են երաժշտական ներկայացումներում:

Դեռևս XX դարի սկզբին այդ ասպարեզում ազգային ներդրում է ունեցել Հայոց ազգագրական ընկերությունը, որը Թիֆլիսում, պարահանդեսների ժամանակ ժողովրդական պարերի (Ետ ու. առաջ, Վեր-վեր, Չամպար, Ղարսայ-պար, Քոչարի, Փափուրի և այլն) կատարումներ է կազմակերպել (աղ. 1):

Այդ ավանդույթը շարունակվում է նաև հետագայում: Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո, 20-30-ական թվականներին նորովի է սկսվում ժողովրդական սլարի բեմականացումը, որն արտացոլվում է հատկապես պարի ուսուցման բնագավառում և նոր պայմաններում ձևավորվող ինքնագործ մշակույթում:

Արտերկրից օրինակված պարային ոճական նոր ուղղություններին զուգահեռ, գոյատևում է նաև հայ ժողովրդական ավստրական պարը, կենցաղից տեղափոխվելով նաև բեմ:

Ժողովրդական պարի բեմականացմանը բնորոշ է երեք հիմնական ուղղություն:¹

1. Ժողովրդական պարի հարմարեցումը բեմի պայմաններին, որտեղ այն ներկայացվում է անփոփոխ տարբերակներով, այնպես, ինչպես բնորոշ է ավանդական պարին և ընդունված է այն կրողների միջավայրում: Այս դեպքում միայն մասնակի փոփոխություններ են կատարվում, որոնք անխուսափելի են բեմից ցուցադրելիս: Այսինքն՝ կատարյալ, ամբողջական ժողովրդական ստեղծագործությունը ոչ թե բեմադրվում է, այլ միայն հարմարեցվում բեմի պահանջներին:²

2. Ժողովրդական պարի բեմականացման երկրորդ ուղղությունը դրա բեմադրական մշակումն է, երբ այն հիմնականում պահպանվելով որպես ժողովրդական ստեղծագործության հիմք, որոշ փոփոխությունների է ենթարկվում:

3. Հաջորդ ուղղությունը ժողովրդական պարի բեմականացումն է պրոֆեսիոնալ բեմադրողի կողմից, որը, պահպանելով ազգային ժողովրդական պարարվեստի ոճն ու ավանդույթները, զարգացնում է այն յուրովի մեկնաբանությամբ: Տվյալ դեպքում ժողովրդական պարը թեմատիկ աղբյուր է դառնում բալետմայստերական պարահորինման համար:³

¹ Ю. Чурко, Белорусский сценический танец, М., 1969, с. 34

² Նման մոտեցում է եղել ինքնագործ ժողովրդական արվեստի օլիմպիականների ժամանակ. Արթ. Լիսիցյանի (Հայկական ազգային պարերի խումբ 1930-ական թթ.), Է. Պետրոսյանի (Արարատի շոթանի Շիրազու գյուղի պարի խումբ, 1970-ական թթ.) և Ժ. Խաչատրյանի (Ախուրյանի շրջ. երազգավորս օլուռի Մուշ-Տարոն ինքնագործ պարի խումբ, 1970-ական թթ.) գործունեությունում:

³ Р. Захаров, Слово о танце, М., 1977, с. 144.

Ավանդական պարային ֆոլկլորը ծիսական արարողակարգի թաղկացուցիչ մաս է կազմել: Դարերի ընթացքում հղկվելով՝ այն ձեռք է ընդունել որոշակի կանոններ, կապված կատարման տեղի, ժամանակի, կատարողների սեռի, տարիքի և այլնի հետ:¹ Ավանդաբար ծիսական պարերի կատարման կարգը սրբազնացվել է, ժողովուրդը ծգտել է ամեն կերպ պահպանել ավստիդությունը, ազգային պարի խորհուրդը, որն ամփոփում է նրա մտածելակերպի ու աշխարհայացքի հետ:

Հավանաբար հին ժամանակներում, պաշտամունքային պարերին զուգահեռ, ձևավորվել են նաև աշխարհիկ պարերը, որոնց ընդերքում, կառուցվածքում և շարժական տեքստերում պահպանվել է նախնական ծիսական խորհուրդը:

Կենցաղին համապատասխան, որոշակի օրերի և որոշակի հերթականությամբ կատարվող պարերին մասնակցելով, մարդիկ զգացել ու վայելել են դրանց կատարման հաճույքը, գեղեցկությունն ու էությունը:

Պարի բեմականացման ժամանակ իրավիճակը կատարելապես փոխվում է. ծեսը քանդվում է, փոխվում է պարի նպատակային խորհուրդը: Բեմ բարձրանալով՝ պարը մի փոքր հեռանում է անմիջական զգայական պայմանից, ավելի են մեծանում պարողների պարտականություններն ու պատասխանատվությունը:² Առաջ են գալիս այլ խնդիրներ, որոնք ընդգրկում են կենցաղային պարերին:

Հայկական ժողովրդական պարերը հիմնականում կատարվել են բաց տարածությունում, տարեկան տոների (Սուրբ Սարգիս, Տյառնընդառաջ, Համբարձում, Վարդավառ, Բարեկենդան և այլն) ժամանակ, ուխտավայրերում, բնակավայրերի հրապարակներում (մեյդան), տարբեր շինություններում ու հարմարեցված պարատներում:³ Պարի կատարման տարած-

քը պայմանականորեն կարող ենք համարել սահմանափակ (շենք) և անսահմանափակ (բացօթյա):

Բեմում տարածքը խիստ սահմանափակվում է, կապված կատարողների քանակի, ժամանակաչափի և այլնի հետ: Այդ փոփոխություններից բացի, առաջ է գալիս հանդիսատեսի հարցը: Բեմից ցուցադրելիս՝ հանդիսատեսը փակ տարածության (որոշակի բեմական տարածք, դահլիճ) կամ որոշակի իրավիճակի սոսկ դիտորդն է:⁴ Ժողովրդական պարերի կատարման ժամանակ, երբ տարածքը չի սահմանափակվում, հանդիսատեսը կարող է նաև մասնակից դառնալ, այսինքն՝ հանդիսատես-մասնակից սահմանը հաճախ վերանում է: Այս դեպքում պարի կատարումը կարելի է դիտել բոլոր կողմերից:

Քանի որ բեմի պայմաններում պարը կատարվում է հանդիսատեսի առջև, նրա համար բեմականացման փոփոխություններն այնպիսին են, որ կատարողներն անհարկի կամ երկար ժամանակ մեջքով դեպի հանդիսատեսը չմնան, որ պարը լավ դիտվի հենց նրանց կողմից:

Ժողովրդական պարը մշակելիս ձևավորումներ են արվում՝ պահպանելով նրա հիմնական կառուցվածքը:⁵ Քանի որ ֆոլկլորային պարին բնորոշ է դասավորությունների հաճախակի կրկնությունը, որպեսզի այն բեմում միօրինակ չթվա, նույն պարածևի պահպանմամբ տարբեր անցումներ, դասավորություններ ու վերադասավորություններ են արվում:⁶

Ընդհանրապես հայկական պարերին բնորոշ է պարզ դասավորությունը (շրջան, կիսաշրջան, ուղիղ գիծ), որը չի փոփոխվում, քանի որ դրա զարգացումը հիմնականում կատարվում է պարաքայլերի հիման վրա: Ժողովրդական պարը ճիշտ բեմադրելու դեպքում հիմնականում պահպանվում է ավանդական դասավորությունը: Նոր, տարբեր գծերը, անցում-

¹ *Срб. Лисицан*, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Е., 1958, т. 1, с. 37.

² *Ժ. Խաչատրյան*, Արևիկական օգնություն պարի ինքնագործ խմբի ղեկավարներին, Եր., 1973, էջ 3:

³ *Ժ. Խաչատրյան*, Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը. Հայ ազգագրություն և ռանսիոսություն (նյութեր և ուսումնասիրություններ), (այսու՝ ՀԱԲ), հ. 7, Եր., 1975, էջ 16-21: *Ե. Լալայան*, Դամբարանների պեղումներ խորհրդային Հայաստանում, Եր., 1931, էջ 210-212:

⁴ *Г. Добровольская*, Танец, пантомима, балет, Л., 1975, с. 45-47. Массовые празднества, Л., 1926, с. 190.

⁵ *И. Смирнов*, Искусство балетмейстера, М., 1986, с. 157.

⁶ *N. Kilichyan*, The Formation of New Elements in the Armenian folk dance style (research paper). The 19th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, Trest, Czech Republic, 1996, p. 10.

ները, դասավորություններն ու վերադասավորությունները հյուսվում են հայ ազգային պարաֆոնդին հարագատ կառուցվածքի շուրջ:¹

Ժողովրդական պարում պարածներն իրենց խիստ սահմանված հերթականությունն ունեն. որոնք բեմում հաճախ խախտվում են: Այդ իսկ պատճառով, ժողովրդական պարը մշակելիս, մի պարից մյուսին անցնելու ռամար, սահուն, զեղարվեստական անցումներ են հորինվում:

Պարերի ժողովրդական կատարողները ավանդականին բնորոշ ոչ երաժշտական ընդմիջումներ ու բացականչություններ են անում, որոնք էլ հենց հաստատում են ժողովրդական ստեղծագործության հանկարծահնար (իմպրովիզացիոն) բնույթն ու բնական կատարումը և ոչ՝ բեմականացումը:²

Բեմում սահմանափակվում է պարի կատարման տևողությունը, որը ժողովրդական պարի ղեպքում շարունակվում է հիմնականում գունդաչու ու պարագլխի կամ պարողների ցանկությամբ: Բեմադրական պարն ունի որոշակի ժամանակաչափ (հորոնոմետրաժ), որը տևում է 3-10 րոպեից ոչ ավելի, կապված պարի ժանրի հետ:

Բեմականացնելիս պահպանվում է ստեղծագործության դրամատուրգիական կառուցվածքը (նախաբան, սկիզբ, զարգացում, գագաթնակետ, վերջաբան):³ Ժողովրդական պարը ևս ունի դրամատուրգիական կառուցվածք, սակայն այն բեմականացնելիս հորինվում է հատուկ մուտք-նախաբան և շեշտված վերջաբան: Ի տարբերություն ժողովրդական կատարման, այն չի կարող սկսվել ու ավարտվել պարի ղեկավարի, պարագլխի կամ նվագողների ցանկությամբ: Բեմական պարի կառուցվածքային, զգացմունքային և գաղափարական զարգացումը տանում է ղեպի ընդգծված վերջաբանը:⁴

Հայ ժողովրդական խմբական պարերում չկա կերպարի ընդգծված անհատականացում (կա պարագլուխ, պարի պոչ): Ղա բոլորի միասնական կատարումն է, խորհրդանշելով ժողովրդի հավաքական կերպարը: Իսկ բեմականացված պարը, որպես կանոն, հենվում է վառ անհատականացված կերպարների ձևավորման վրա. որոնք ենթարկվում են բեմական գործողության տրամաբանությանը:⁵ Բեմադրական պարը կարելի է համարել հեղինակային, իսկ ժողովրդական խմբականը՝ ավանդական:

Բեմականացնելիս կամ բեմական մշակման ենթարկելիս, բնականաբար փոփոխության է ենթարկվում ոչ միայն ժողովրդական պարերի շարժական, այլև երաժշտական տեքստը:⁶ Ժողովրդական պարի յուրաքանչյուր երաժշտական ֆրագին համապատասխանում է պարածի որոշակի քայլ: Երբեմն դիտվում է երաժշտական ֆրագի և պարածի անհամապատասխանություն: Պատահում է, որ կատարման ընթացքում երաժշտական ֆրագի կեսից, նոր պարաքայլի անցնելով, փոխվում է պարային քայլը: Այնուհետև պարաքայլը մի քանի անգամ կրկնվելուց հետո է, որ պարածն ու երաժշտությունը հանդնկնում են:⁷

Դասական պարի ազդեցությամբ և բեմադրական մշակմամբ ժողովրդական բեմադրական պարում վերանում է երաժշտական տակտի և պարաքայլի անհամապատասխանությունը և յուրաքանչյուր երաժշտական տակտին որոշակի պաշար է կատարվում: Ժողովրդական պարն անընդհատ կրկնվում է և միօրինակությունից ու միապաղաղությունից խուսափելու նպատակով, նվագողները, պահպանելով դիրքը, հաճախ փոխում են եղանակը, իսկ պարողները շարունակում են նույն պարաքայլերը:

¹ *Т.Устинова*, Русский народный танец. М., 1986, с. 157

² *Л.Шамина*, Проблема сценической передачи импрессионной природы народно-хореографического искусства, Народный танец, С.-П., 1991 с. 138-145.

³ *Р.Захаров*, Образ современника в танце, М., 1984, с. 11.

⁴ Ժողովրդական բեմադրական պարարվեստում մշակվել են բնորոշ վերջաբաններ: Արագ տեմպով պարի ավարտը որևէ պարային դիրքում՝ բացականչությամբ և պա-

րելով՝ հանդիսատեսին հրաժեշտ տալով՝ բեմից հեռանալը:

⁵ *Е.Луцкая*, Жизнь и танец, М., 1968, с. 8. *Т.Устинова*, Беречь красоту русского танца, М., 1958, с.22.

⁶ *Կ.Մելիք-Վրթանեսյան, Մ.Տոնոյան*, Երաժշտական բացատրական բառարան, Եր., 1939, էջ 109:

⁷ Այդ երևույթը բնորոշ է նաև բուլղարական ժողովրդական պարերին: Տես՝ *Р.Кацарова-Кукудова, К. Дже-нев*, Болгарские народные танцы, София, 1958, с. 23-24.

Հայկական ժողովրդական պարերին բնորոշ են 6/8, 3/8, 2/4, 6/4 երաժշտական չափերը: Մեղեդիները կարող են կազմված լինել մեկ (պարզ ձև) կամ 2-3 ֆրագից (բարդ ձև):¹ Առկորաբար, խմբական դանդաղ պարերի մեղեդիները մեկ մաս են ունենում: Դրանք սկսվում են դանդաղ տեմպով: աստիճանաբար զարգանալով՝ արագանում, որի ժամանակ հաճախ փոխվում է ոչ միայն շարժումների տեմպը, այլև բարդությունը:² Երկմասանի մեղեդի ունեցող խմբական պարերն ավարտվում են արագ տեմպով: Ժողովրդական կատարման ժամանակ պարի արագ մասում սովորաբար կանայք դուրս են գալիս, իսկ տղամարդիկ շաղունակում են պարել: Բեմադրական պարի ժամանակ կանայք մնում են բեմում, ետին պլանում՝ տեղում կատարվող տարբեր պարային շարժումներով կամ ծափերով ուղեկցելով տղամարդկանց պարերը:

Կանանց պարերին ավելի ընդհանուր է միջին տեմպը և քնարական մոտիվը:³

Մեղեդու և պարի եռամաս կառուցվածքը հանդիպում է հիմնականում մենապալերում:

Ժողովրդական պարի բեմականացումը ավանդականից տարբերվում է նաև նրանով, որ կորցնում է մի այնպիսի ընդհանուր գիծ, ինչպիսին է ժողովրդական ֆոլկլորի իմպրովիզացիոն սկզբունքը:⁴ Բեմադրական պարը սահմանափակվում է ոչ միայն կատարողների (պարազուխ, պարի պոչ), այլև երաժիշտների իմպրովիզացիան, որոնք հանդես են գալիս որոշակի մշակված պարտիտուրայով:

Ժողովրդական պարերի բեմականացման դեպքում սահմանափակվում է նաև կատարողների թիվը: Ըստ կատարողների թվո՝ հայկական ժողովրդական պարերը լինում են մասսայական, խմբական, զույգ և կենտ:

Մասսայական պարերին կարող էին մասնակցել անսահմանափակ քանակությամբ մարդիկ: Համաժողովրդական տոնախմբությունների ժամանակ պարերին մասնակցում էր գրեթե ողջ գյուղը:

Մասնակիցների թիվը կարող էր կոճատվել՝ կապված պարի շարժումների բարդության հետ: Այդ իսկ պատճառով պարզ պարաքայներով դանդաղ պարերին՝ զովրդներին, մասնակցել են շատերը, իսկ արագ, բարդ շարժումներով թռիչքաձև պարերին՝ միայն 10, 15, 20 մարդուց բաղկացած որոշակի խմբեր:⁵

Հայկական ժողովրդական բեմադրական պարերում պահպանվում են նաև խմբական, զույգ և կենտ պարերի մշակումները: Մասսայական պարերի բեմականացումը դժվար է՝ կապված բեմի չափերի, հնարավորությունների, բեմադրության բնույթի, պարաստեղծի մտահղացման և այլ հանգամանքների հետ: Լավագույնս սարքավորված, ընդարձակ բեմերում անգամ ազգային ժողովրդական պարին 24 կատարողից ավելին չի մասնակցում: Բեմն ավելորդ ծանրաբեռնվածություն չի ընդունում, քանի որ մասնակիցների մեծ քանակությունը նվազեցնում է պարային բեմադրության գեղագիտական ընկալման հնարավորությունը:⁶

Քանի որ մասսայական կամ խմբական պարը միասնական կատարում է, դեռ վաղ ժամանակներից ընդունված է եղել այն կատարելության հասցնելու նպատակով, որոշակի շարժումների րարդությունը հաղթահարել հատուկ փորձերի միջոցով:⁷

Պարերի ուսուցումը կարևոր ու նպատակային է եղել ոչ միայն մեծահասակների, այլև երեխաների համար, որպես նրանց դաստիարակության, մարմնակրթության⁸ և սոցիալականացման միջոց, որով նրանք ծանոթացել

¹ Э.Петросян, Ж.Хачатрян, Армянский народный танец, М., 1980, с. 26.

² Р.Атаян, Армянская народная песня, М., 1965, с. 31-33.

³ Հայկական պարեր, փոխադր. Է. Բաղդասարյանի, Եր., 1974, էջ 5-10:

⁴ П.Богатырев, Традиция и импровизация в народном творчестве, М., 1964, с. 1-7.

⁵ Տրբ.Լուսիյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 49

⁶ Դա չի վերաբերվում մասսայական պարերին, որոնք կատարվում են հրապարակներում, մարզադահլիճներում և այլուր:

⁷ Տրբ.Լուսիյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 50:

⁸ Կ.Արդյան, Ֆիզիկական կուլտուրայի և սպորտի հնագույն ակունքները Հայաստանում, Եր., 1935, էջ 362:

ու յուրացրել են ավանդական պահվածքի նորմերը:¹

Հայ հասարակության մեջ ընդունված է եղել վատ պարողներին հանել պարաշրջանից, իսկ լավ պարողները, այդ հատկանիշի համար, հասարակության հարգի անդամներ են համարվել:²

Բեմադրական պարի կատարմանը նախապատրաստվելիս նույնպես հատուկ փորձեր են կատարվում: Նախօրոք վարժվածությունն այստեղ բերում է խմբական պարի համաչափ, միաժամանակյա (սինխրոն) կատարմանը, ոճական միանմանությանը և ինքնատիպ ստեղծագործական ձեռագրի ձեռքբերմանը, որը բեմական պարի որակական կոդներից է:³

Ի տարբերություն ժողովրդականի, բեմադրական պարում նշանակություն է տրվում կատարողների հասակի համաչափությանը և արտաքին տեսքին:

Ժողովրդական բեմադրական պարերում մշակվում և փոփոխությունների է ենթարկվում նաև ազգային ավանդական տարազը: Ի տարբերություն ժողովրդականի, բեմադրական պարեր կատարողները կրում են միատեսակ տարազ: Այստեղ կարևոր է ավանդականի և նորի ներդաշնակությունը, ազգային գուներանգների և գարդանախշերի համադրությունը:⁴

Հաշվի առնելով բեմի լուսավորությունը, հեռավորությունը հանդիսատեսից, տարազների ձևավորման ժամանակ օգտագործվում են ավելի վառ գույներ և ընդգծված գարդանախշեր: Բացի այդ, ի տարբերություն ժողովրդականի, բեմադրական տարազը լինում է ավելի թեթև, հարմար բեմադրվող պարին: Այն ընդգծում է պարողների շարժումները, դիրքերը, բալետմայստերի ստեղծագործական մտահ-

ղացումը: Այդ պատճառով բեմական ռեգիստրը ձևավորելիս հաճախ խաթարվում են ազգային տարազի ձևն ու ըմաստաբանությունը:⁵

Ազգային պարը, երաժշտությունն ու տարազը բեմադրական պարում պետք է մշակվեն իրենց ամբողջականությամբ: Միայն այդ դեպքում կստեղծվի արտահայտիչ գեղարվեստական ստեղծագործություն: Այստեղ կարևորվում է նաև մասնագետ նկարիչ-ազգագրագետի դերը:⁶

Վերը թվարկված փոփոխությունները, որոնք անխուսափելի են ժողովրդական պարի բեմադրական մշակումներում, բնորոշ են ստուղիական շարժմանը և ժողովրդական բեմադրական պարարվեստի հետագա փուլերին:

Ստուղիական շարժումը Հայաստանում

Խորհրդային կարգերի առաջին տարիներին երկրում ծավալվեց գեղարվեստական ստեղծագործության վերելքի մի նոր ալիք: Դա ստուղիական շարժումն էր: Ստուղիաներ բացվեցին Մոսկվայում, Պետրոգրադում, Կիևում, Օդեսայում, Խարկովում, Յալթայում, Բաթումում, Թիֆլիսում, Երևանում, Լենինականում և այլուր: Միայն Մոսկվայում գործել են երաժշտական, թատերական,⁷ օպերային և պարային տասնհինգ ստուղիաներ, որոնք ունեցել են ուսուցողական բնույթ և գեղագիտական պահանջմունք բավարարելու գործառույթ: Ընդ որում, ստուղիաները նույնպես տարբեր էին՝ ճիթմի և պլաստիկայի, բալետային, սալոնային, եվրոպական կամ ասիական պարերի:

Պլաստիկ պարի մոսկովյան ստուղիաները ղեկավարում էին Ֆրանչեսկա Բեատան, Ի. Չերնեցկայան, Լ. Ալեքսեևան, Վ. Ցվետան, Վ. Մայան: Այդ պարային ստուղիաները հիմնականում գործում էին ըստ Ժակ-Դալկրոզի⁸

¹ Н.Киличян, Социализация детей посредством обучения танцевального фольклора, (Доклад на 6-ой Европейской конференции фольклорного творчества), Минск, 1997, с. 20.

² Ж.Хачатрян, Армянские народные пляски Джавахка, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук, Е., 1971, с. 4.

³ Ю.Чурко, նշվ. աշխ., էջ 23:

⁴ Ն.Ավագյան, Երգի-սյրի անսամբլների զգեստավորման հարցերից, Ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությանը նվիրված գիտական նստաշրջանի թեզեր, Եր., 1987, էջ 21-22:

⁵ Է.Պետրոսյան, Ուր է գնում մեր պարարվեստը, Սովետական արվեստ, 1968, 8, էջ 28-31:

⁶ Ա.Պատրիկ, Հայկական տարազ, Եր., 1983, էջ 154-166:

⁷ Բ.Հարությունյան, Հայ սովետական քաղաք, 1917-1977, Եր., 1985, էջ 55:

⁸ Է.Сыруц, Жак-Данькроз Эмиль (1865-1950), швейцарский музыкант и педагог. Основал в Геллергау (Саксония) школу, где учились М. Вигман, М. Рамберг

և Դելսարաի համակարգերի, իսկ մի փոքր ավելի ուշ՝ ամերիկյան պարուհի Այսեդորա Դունկանի «ազատ պարի» սկզբունքների:

Ժակ-Դալկրոզն ուսումնասիրել է երաժշտական ռիթմի ազդեցությունը մարդու հոգեբանության վրա: Նրա առաջարկած վարժանքի համակարգը նպաստում էր ռացարձակ լսողության զարգացմանը, երաժշտական և պլաստիկ հորինվածքներ և իմպրովիզացիաներ կատարելու ընդունակության ձեռքբերմանը:¹ Ռիթմիկ մարմնամարզության նրա համակարգի հիմնական դրույթները եետեյալներն էրն՝ ամեն մի ռիթմ շարժում է, ամեն մի շարժում՝ մատերիա: Ամեն մի շարժում ընթանում է ժամանակի և տարածության մեջ, որոնք լի են մատերիայով և ենթարկվում են հավերժական ռիթմի օրենքին: Փոքր երեխաների շարժումները բացարձակապես մարմնական են, ինչ-որ չափով բնագոյային ու չգիտակցված, և մեր գիտակցությունը ձևավորվում է ֆիզիկական փորձի հիման վրա: Մտավոր ընկալումների պարզությունը ձեռք է բերվում ֆիզիկական միջոցներով և որպեսզի մարդու շարժումները կարգավորված լինեն, նրա մեջ պետք է դաստիարակել ռիթմի զգացողություն:²

Ֆ. Դելսարտն առաջինն էր, որ գիտականորեն ռիթմավորեց մարդու մարմնի շարժումների ընկալումն ու էությունը՝ յուրաքանչյուրին տալով որոշակի անվանում: Իր ուսմունքում նա ձգտում էր ռացատրել, թե ինչպես է շարժումը նյութ հանդիսանում գեղարվեստական կերպարի ստեղծման համար:³ Նրա տեսությունն առավել լայն տարածում է ունեցել ԱՄՆ-ում՝ ազդելով շարժման ու պարի ուսուցիչների մի քանի սերունդների գործունեության վրա:⁴

Այսեդորա Դունկանի⁵ գործունեությունը խիստ ընդգծված ազդեցություն է ունեցել ռիթմա-

պլաստիկ ստուդիաների ծրագրերի վրա, որտեղ հիմնականում աղջիկներ էրն ընդգրկված: Տղաների մասնակցությունը հազվադեպ էր, հատկապես ստուդիական շարժման սկզբնական շրջանում, իսկ ավելի ուշ՝ երկրորդական: Դունկանի ոճով ընթացող ռիթմապլաստիկ ստուդիաների ծրագրերին բնորոշ էր «ազատ պարի» սկզբունքը, ըստ որի մարմնի շարժումները ներքին մղումի արտահայտություն են,⁶ հորինվածքների բեմադրումը՝ դասական կոմպոզիտորների (Գլուկ, Բեթհովեն, Չայկովսկի, Շոպեն, Լիստ, Վագներ) երաժշտությամբ, հորինվածքների բեմադրումն ու հագուստի ձևավորումը (հունական պալեոդոտ, ոտաբոբիկ)՝ հունական անտիկ արվեստի ոճով, պարի բեմադրումը քաղաքական թեմայով (մարսեյրոգ, ինտերնացիոնալ):⁷ Ա. Դունկանի գործունեության բուն նպատակը պլաստիկ, ազատ պարի պրոպագանդումն էր, գերծ դասական կանոններից:

XX դարի սկզբի թիֆլիսյան ստուդիաներից մի քանիսը նշանավորվում են հայագի բալետմայստրների և պարողների գործունեությամբ, որոնք հետագայում զգալի ներդրում ունեցան հայ պարային մշակույթի զարգացման ասպարեզում (Արր. Լիսիցյան, Վ. Արիստակեսյան, Ի. Արրատով (Ե. Յաղուրյան), Բ. Օրդոյան):

Վրաստանի դասական պարի առաջին ստուդիան, որը ղեկավարում էր ազգությամբ իտալուհի, պառուհի Մ. Ի. Պերինին,⁸ ամուսնու՝ Ա. Ֆ. Ինոչենցիի հետ, գործել է 1916 թվականից: 1920թ. այն վերափոխվել է Ջ. Պալիաշվիլու անվան օպերայի և ռալետի թատրոնին կից դասական պարի դպրոցի և որպես դպրոց-ստուդիա գոյատևել մինչև 1937թ.: Լկյ ստուդիան ուշադրության է արժանի նրանով, որ պատրաստել է այնպիսի հայտնի արվեստագետներ, ինչպիսիք են Վ.Ս. Չաբուկիանին, Ն.Շ. Ռամիշվիլին, Ի.Ի. Սուխիշվիլին, Ե.Գ. Չիկվաիծեն, Ե.Լ. Գվարամաձեն, Ի.Ա. Արրատովը, Վ.Ա. Արիստակեսյանը, Մ.Վ. Բաուերը,

и др. представители ритмопластического танца, Все о балете (словарь-справочник), М., 1966.

¹ Л. Мухаринская, Жак-Далькроз, Балетная энциклопедия (այսու՝ ԲՅ), М., 1981, с. 203.

² Жак-Далькроз, Ритм, СПб, 1907, с. 27.

³ Г. Комаров, Дельсарт Франсуа, БЭ, М., 1981, с. 181.

⁴ Այդ համակարգով են աշխատել Արր. և Լ. Չաբարապետյանների Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտում:

⁵ Е. Суриц, Дункан Айседора, Все о балете (словарь-справочник), М., 1966.

⁶ Н. Рославлева, Дункан Айседора, БЭ, М., 1951, с. 196.

⁷ Н. Шереметьевская, Танец на эстраде, М., 1985, с. 41. Г. Иноземцева, Э. Бочарников, Тем, кто любит балет, М., 1988, с. 14.

⁸ А. Чхеидзе, М. Перини, БЭ, М., 1981, с. 395.

Ա.Ն. Աերգեհը (Սարգսյան),¹ Ս.Բ. Վիրսալաձեն և ուրիշներ:

Այս արվեստագետները նույն դպրոցում կրթվելով, կայուն տեղ գրավեցին վրացական և հայկական բալետային ու ժողովրդական բեմադրական պարարվեստում:

Ի. Սուխիշվիլին և Ն. Ռամիշվիլին դարձան Վրաստանի պարի պետական ամսամբլի հիմնադիրները: Վ. Չաբուկիանին, Ե. Չիկվաձեն, Ե. Գվարամաձեն, Ի. Ալեքսիձեն և Ս. Բաուերը անկրկնելի բեմական կերպարներ ստեղծեցին վրաց բալետային արվեստում:² Վ. Վրոնսկին և Ս. Աերգեհը դարձան հայտնի բալետմայստրներ: Վերջինս զգալի ներդրում է ունեցել նաև ուկրաինական ազգային բալետի ծնավորման գործում՝ փորձելով համադրել դասական բալետը և ուկրաինական ժողովրդական պարը (Վ. Իոյրիշ, «Սատանայական գիշեր», Կիև, 1943թ.):³

Նկարիչ Ա. Վիրսալաձեն միակն է թվարկվածներից, որ բալետմայստրեր կամ պարող չի դարձել: Այնուամենայնիվ, թատերական նկարիչի նրա արվեստն անբաժան է եղել պարարվեստից: Մոսկվայի Մեծ թատրոնի զլխավոր ռայետմայստրեր Յու. Գրիգորովիչի բոլոր ներկայացումների ծնավորումները Ա. Վիրսալաձեին են, որոնք նրա գործունեության պսակն են կազմում:⁴

Հայազգի բալետմայստրերն էր Վ. Արիստակեսյանը և Ի. Արբատովը մեծ ներդրում ունեն հայ պարարվեստի բնագավառում: Առաջինը հիմնադիրը դարձավ հայ ժողովրդական բեմադրական պարարվեստի, երկրորդը նշանավորվեց թե՛ ժողովրդական բեմադրական պալարվեստում, թե՛ բալետում, և թե՛ որպես շնորհալի թատերական նկարիչ:⁵ Ի. Արբատովը բազմաբնույթ գործունեություն է ունեցել. նա ստեղծագործել է Անդրկովկասում, Սիբիրն Ասիայում, Ուկրաինայում՝ ամենուրեք

բեմադրելով ազգային պարեր և բալետային ներկայացումներ (Կարապի լիճը, Արլեկինադա, Բախչիսարայի շատրվանը, Երջանկություն, Խանդութ, Սարմար, Սևան և այլն): Նա բազմաթիվ պարեր է բեմականացրել օպերաներում, էստրադայում, կինոյում, ընքնագործ և զինվորական պարային ամսամբլներում:⁶ Ի. Արբատովի շատ բեմադրություններ մտան հայկական բեմադրական պարերի ցանկը որպես դրանց դասական նմուշներ (*Կախարդված ծաղիկներ*,⁷ *Ջուռնի տրոնգի*, *Հոյ նազան*, *Ջեյրանի* և այլն):⁸

XX դարի սկզբին Թիֆլիսում գործել է նաև պրոֆեսոր Գ. Էթարյանի պարի ստուդիան,⁹ որտեղ ազգային պարեր է դասավանդել Վ. Արիստակեսյանը, Կովկասյան պարերի ստուդիան (վարիչ և պարուսույց Վ. Արիստակեսյան), Վրաստանի Լուսժողկոմատին կից պարարվեստի թիվ 2 ստուդիան¹⁰ (ղեկ. Ի. Արբատով և Կ. Չիկվաձե) և Արտասանության, ռիթմի և պլաստիկայի ստուդիան (ղեկ. Արթ. Լիսիցյան), որը հետագայում վերակազմավորվում է Ռիթմի ու պլաստիկայի ինստիտուտի:¹¹

Ստուդիական շարժումն ուրույն ծավալում է ստանում նաև Հայաստանում: Տեղի մասնագետներից բացի, Թիֆլիսից հրավիրվում են Վ. Արիստակեսյանը, ավելի ուշ՝ Ս. Դուրինյանը, Արթ. Լիսիցյանը, որոնք Երևանում շարունակում են նման ստուդիաների ստեղծագործական ավանդույթները: 1921թ. դեկտեմբերի 22-ին Երևանում բացվում է երաժշտական ստուդիա (ղեկ. Ռ. Ալեխյան), որը Լուսժողկոմի 1923թ. հուլիսի 13-ի որոշմամբ, վերա-

¹ Է. Սարդյան, Վաերամ Արիստակեսյան, Եր., 1979, էջ 5:

² Կ. Զեֆյա, Балет народов СССР, М., 1977, с. 44-45.

³ Դ. Գոյան, Որն է ազգային թատրոնը, Եր., 1970:

⁴ В. Ванслов, Балеты Григоровича и проблемы хореографии, М., 1968, с. 181.

⁵ Ի. Արբատովի պարային հագուստների էսքիզների բնօրինակները հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտին (այսու՝ ՀԱԻ) է նվիրել բալետմայստր Է. Մանուկյանը (1989թ.):

⁶ К. Сарьян. Десяносто лет со дня рождения народного артиста Арм. ССР И. Арбатова, Советский балет, 1984, № 4, с. 42-43.

⁷ Ն. Կիլիկյան, Կախարդված ծաղիկներ պարը (բեմ. Ի. Արբատովի) «Արմեններ» պարային համույթի կատարմամբ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմում, 28.02. 1995թ. (զեղ. ղեկ. Լ. Բուլղադարյան), ՀԱԻ, Պարարվեստի արխիվ:

⁸ Т. Ткаченко. Народный танец, М., с. 521-525.

⁹ Է. Սարդյան, նշվ. աշխ., էջ 5:

¹⁰ Ծ. Համբարձումյան, Օրդոյան եղբայրներ, Եր., 1979, էջ 13:

¹¹ Срб. Лисициан. «Докладная записка», М., 1939, с. 16., ՀԱԻ, Արթ. Լիսիցյանի արխիվ:

կազմավորվում է Պետական կոնսերվատորիայի:¹

1924թ. հուլիսի 11-ին Լենինականում բացվում է երաժշտական ստուդիա,² որի նախածեռնողներից էր ԽՍՀՄ ժողովրդական դերասան, դիրիժոր Ա. Մելիք-Փաշայանը: 1923թ. հոկտեմբերի 25-ից Լենինականում գործում է օպերա-օպերետային դերասանական խումբը³ (ղեկ. Շ. Տալյան) և երաժշտական ստուդիան, որի բացումը քաղաքի մշակութային կյանքի այդ տարիների հերթական նվաճումներից էր:

Երևանում ստուդիական շարժման օջախներից էր 1924թ. մարտի 4-ին բացված Ռիթմի և պլաստիկայի ստուդիան,⁴ որը ղեկավարել է է կոնսերվատորիայի դասախոս Վ. Ա. Ավետիկովը: Ստուդիան ուսուցողական գործունեության հետ մեկտեղ կազմակերպել է ցուցադրական երեկոներ և պարահանդեսներ, որտեղ կատարվել են եվրոպական և արևելյան պարեր:⁵ Ստուդիայում գործել է երկու տարիքային խումբ՝ մանկական և պատանեկան: Նվագակցել են լարային նվագախումբը և դաշնակահարը: Ստուդիայի ծրագիրը եղել է բազմաբնույթ, կապված նմանասիպ հաստատությունների համրամատչելիության և ուսուցողական, դաստիարակչական նպատակներ ունենալու հետ: Ուսուցանվել են և՛ մարմնամարզական, և՛ ոճավորված ռիթմապլանսիկ վարժություններ՝ դուսկանյան «ազատ պարի» սկզբունքներով (Հունական ֆանտազիա, Հիմն արևին, Կալեյդոսկոպ կամ Շարժվող շրջան, Կրակի պարը և այլն): Եղել են նաև քաղաքական թեմաներով բեմադրություններ (Մարսեյոզ, Ապոֆեոզ, Ռազմական կանչ), որոնք ստուդիայի ծրագրում անվանվել են Հեղափոխական էտյուդներ (Տիրույան

պար, Կրակովյան պար, Տորեադոր և այլն): Ծրագրի բազմազանությունն անպահովելու համար այն լրացրել են ժողովրդական պարերով: Դրանք դասական պարարվեստի նմուշներ են և անվանվում են նաև *բնորոշ պարեր* (*характерный*)⁶:

Դասական պարի զարգացմանը զուգահեռ, բալետային ներկայացումներում միշտ էլ տեղ են զտել բազմաթիվ սյուժետային պարեր, որոնք պահանջում էին գործող անձանց կերպարային բնորոշումներ: Դրանք կարող էին լինել կատակերգական, գրոտեսկային կամ այլ բնույթի տեսարաններ, որոնք հաճախ ժողովրդական պարի արտահայտչամիջոցներով ստանում էին բեմական լուծում: Տարբեր դարաշրջանների բալետային արվեստում տարբեր են եղել նաև մոտեցումները *բնորոշ պարերի* նկատմամբ: Իրականում այդ ժանրը դասական և ժողովրդական պարի ուրույն սինթեզ է կամ. այլ կերպ ասած, ժողովրդական պարի բեմականացում դասական պարի շրջանակներում: Այս ուղղությունը հարուստ է եղել տարբեր մոտեցումներով և մեկնաբանություններով, բալետային ներկայացման մեջ ժողովրդական պարի տեղի, դերի, մշակվածության նկատմամբ ամենատարբեր կարծիքներով:

Դեռևս Ժ. Ժորժ Նովերը՝ XVIII դարի դասական պարի հայտնի ռեֆորմատորը, կարևորել է ազգային պարի դերը դասական պարի հարստացման գործում: Իր «Նամակներ»-ում բարձրացված բազմաթիվ լուրջ հարցադրումների շարքում, նա կոչ էր անում շարունակել նաև պարի տեխնիկայի լրացումը ժողովրդականի տարրերով:⁷

Բալետային թատրոնների հետագա գործունեությունը համոզիչ կերպով ցույց է տալիս ներկայացումներում ժողովրդական պարերի ներմուծումը:

Ազգային պարեր էին բեմադրվում նաև կոմեդիաներում, ողկիներում, մելոդրամաներում և օպերաներում (Լեզգինկա, Արևելյան պարեր՝ Մ. Գլինկայի «Ռուսլան և Լյուդմիլա» և

¹ *М. Мурадян*, Армянская советская музыкальная культура, Е., 1957, с. 13.

² *Կ. Մեղրոսյան*, Արևեստպոլիական ավանդույթները և դրանց արտահայտությունները լենինականցիների կենցաղում, ՀԱԲ, Եր., 1974, հ. 6, էջ 239:

³ *Ռ. Մազմանյան*, Առվետանայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն, Եր., 1979, էջ 27:

⁴ «Հայտարարություն», 4.3.1924, ՀՀ Պատմության կենտրոնական պետական արխիվ (այսու՝ ՊԿՊԱ), ֆ. 122, ց. 1, գ. 763, էջ 52:

⁵ «Ցուցադրական երեկոյի ծրագիր», 30.5.1924, ՀՀ ՊԿՊԱ, ֆ. 122, ց. 1, գ. 768, էջ 91:

⁶ *А. Лопухов, А. Шуряев, А. Бочаров*, Основы характерного танца, Л.-М., 1939, с. 125.

⁷ *Ж. Ж. Новер*, Письма о танце и балетах, Л.-М., 1965, с. 195-198.

Լեհական պարեր՝ «Իվան Սուսանին» օպերաներում,¹ «Պոլոնեզ» Մ. Մուսորգսկու «Բորիս Գոդունով», Պարսկուհիների պար «Խովանշչինա» օպերաներում և այլն):

Հասարակական-քաղաքական իրադարձություններն ու պատմական նշանավոր դեպքերը ուժեղացնում և խորացնում էին ռետաքրքրությունը ազգային պարերի նկատմամբ: 1831թ. լեհական ապստամբությունից հետո տարածվում են լեհական կրակովյակները, 1848թ. հունգարական ապստամբությունից հետո՝ հունգարական չարդաշները:

Ըստ ռոմանտիկ բալետի (19-րդ դ. սկիզբ) երկվորյան կոնցեպցիայի (ռեսլ իրականություն և ֆանտազիա), բալետմայստրները նոր խորնոգրաֆիկ լուծումներ էին որոնում երկպլան գործողության լուծման համար: Ազգային պարը, ռեսլ աշխարհի արտացոլման հիմնական նյութ հանդիսանալով, լայնորեն օգտագործվում է ռոմանտիկ բալետում: Ռոմանտիկ բալետի առաջին պարուհի Մարիա Տալիոնին արդեն պարում էի լեհական, գնչուական, իսպանական, հնդկական, տիրոլյան և այլ պարեր:² Հետագայում ժողովրդական բեմադրական պարերը զարգանում են բալետմայստրներ Մ. Ֆոկինի, Ֆ. Լոպուխովի, Վ. Վայնոնենի և Կ. Գոլյեյզովսկու բեմադրած բալետներում (Ա. Արենսկի «Եգիպտական գիշեր», Ռիմսկի-Կորսակով «Շեհերազադա», Է. Գրիգ «Մովլեյզ», Մ. Գլին «Կարմիր կակաչ», Բ. Ասաֆ «Փարիզի կրակները» և այլն):³

Ստուդիական շարժման ընթացքում բալետների մաս կազմող այդ պարերն ուսուցանվում և կատարվում էին որպես առանձին համերգային համարներ: Ժամանակի ընթացքում ընդլայնվում են դրանց տարածման շրջանները, և շարունակվում են կրակովյակների, տարանտելաների, կիտայանկաների և այլ ազգային պարերի կատարումները:⁴

Փոքր-ինչ տարբերվում է նույն ժամանակաշրջանում Մ. Միխայրյանի ղեկավարու-

թյամբ գործող պարերի դպրոցի ծրագիրը, որտեղ չկային ռիթմապլաստիկ կամ մարմնամարզական էսյուդներ: Հիմնականում կատարվում էին եվրոպական բեմադրական և պարահանդեսային պարեր (Վալս, Վենզերկա, Չարդաշ, Պադեսպան, Կրակովյակ, Մազուրկա, Նավաստիների պար, Պադեկատր, Տարանտելա, Վալս Բոստոն, Կիտայանկա) և ասիական⁵ (Լեզգինկա, Շամիլյա, Ադրբեջան, Կովկաս, Հայաստան, Շալախո, Նազ պար, Թարաքյամա): Դրանք եվրոպական և կովկասյան պարերի բեմադրական մշակումներ էին, որոնց մի մասը բալետային և օպերա-բալետային ներկայացումներից էին վերցված, իսկ մնացածը՝ պարուսույցների կողմից բեմադրված դպրոց-ստուդիաներում ու պարահանդեսներում:

XX դարի 20-ական թվականներին քաղաքային կենցաղ են մտնում պարահանդեսները: Պահպանվել են մի շարք հայտարարություններ,⁶ որոնցում ստուդիաների ղեկավարները հրավիրել են տվյալ երեկո պարելու՝ ծրագրում նշելով կատարվելիք պարերի ցանկը: Դրանցում, սովորաբար, նշվել է նաև տոմսի գինը, որը կանանց համար ավելի էժան է եղել, հավանաբար նրանց այցելությունը իրախուսելու նպատակով:

1924թ. դեկտեմբերի 26-ին երևանում բացվում է բազմաբնույթ ծրագրեր ունեցող ևս մի պարային ստուդիա, որի գործունեությունը հայ պարային մշակույթի պատմության մեջ նշանավորվում է Թիֆլիսի պետական բալետի դերասան Վ. Արիստակեսյանի ղեկավարությամբ և այն ներդրումով, որ նա ունեցավ հայ ժողովրդական բեմադրական պարարվեստի ձևավորման գործում:

Երևանում, պարարվեստի ստուդիայից բացի, 1927թ. Լուսժողկոմատին կից բացվել է ռիթմի և պլաստիկայի ստուդիա՝ Աննա Դուրինյանի⁷ ղեկավարությամբ և Հասմիկ Սիրու-

¹ Ю. Булучевский, В. Фомин, Краткий музыкальный словарь для учащихся, Л., 1988, с. 72-73.

² Н. В. Соловьев, Мария Тальони, СПб, 1912, с. 9.

³ Р. Захаров, Сочинение танца, М., 1983, с. 64.

⁴ Народно-сценический танец. Под. ред. К. Зацепина. М., 1976, с. 52-71.

⁵ Կովկասյան պարի ոճը հաճախ անվանում են նաև ասիական:

⁶ «Հայտարարություն», 9.10.1924, ՀՊԿԱ. ֆ. 122, ց. 1, գ. 769, էջ 16:

⁷ Դուրինյան Ա., պարուհի-մանկավարժ, ՀԱՍՀ արվեստի արվեստի վաստ. գործիչ: 1912-13թթ. սովորել է Բաքվի

նյաճի մասնակցությամբ: Նրանք ավարտել էին Սրբուհի և Լեոն Հագարապետյանների թիֆլիսի ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտը:

Երևանի ռիթմի և պլաստիկայի ստուդիան խնդիր է ունեցել երեխաների մեջ զարգացնել ռիթմի զգացողություն, բարձրացնել ընդհանուր ֆիզիկական պատրաստվածությունը, որը իմաստ անհրաժեշտ է պարերի ուսուցման համար: Ստուդիան ունեցել է երեք տարիքային կուրս: Առաջին կուրսում 5-8 տարեկանների համար ռիթմի և պլաստիկայի զարգացումը հիմնականում տարվել է խաղերի միջոցով: Երկրորդ կուրսում 8-10 տարեկան երեխաները սովորել են պլաստիկ, պարային շարժումներ, պարի տեխնիկա և գեղարվեստական աշխատանքային վարժություններ (պարային-ռիթմիկ շարժումներով տուն կառուցել, կարել, գործել և այլն):¹

Ավագների հետ, որ կազմում էին երրորդ կուրսի երկու խումբ (9-15 տարեկան և բարձր), պարապմունքները տարվել են մաև թատերական թեքումով: Բացի ռիթմից ու պլաստիկայից, նրանք կատարել են հոգեբանական և դիմախաղային վարժություններ: Ձգալի տեղ է տրվել Ժ. Դակրոզի համակարգով վարժություններին և Ա. Դունկանի ազատ ոճին:² Սկզբնական շրջանում ստուդիայում սովորել է 60 երեխա: Մեկ տարի անց տեղի է ունեցել նրանց ելույթի առաջին փակ դիտումը, որին հրավիրված են եղել Լուսժոդկոմատի ղեկավարներն ու աշակերտների ծնողները: Ցուցադրվող ծավալուն համերգային ծրագրում եղել են գեղարվեստորեն աշխատանքային բարդ գործընթացներ վերարտադրող մասսայական ագիտ-րեմադրություններ և պարային համարներ: Ծրագիրը կազմված է եղել այնպես, որ սովորողները ցուցադրեն ուսուցման ողջ ընթացքը՝ տարրական վարժություններից սկսած

և վերջացրած բարդ ռիթմիկ հորինվածքներով ու մասսայական պարերով:

Գործունեության երրորդ տարում ստուդիան ունեցել է շուրջ 100 աշակերտ: Ինքնուրույն գործող երկու ստուդիաների աշխատանքի արդյունքներն ամփոփող ելույթները տեղի են ունեցել Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատման 10-ամյակին նվիրված հայկական արվեստի օլիմպիադայում:³

Վ. Արիստակեսյանի պարարվեստի ստուդիան 1930թ. դեկտեմբերի 3-ին ծավալուն ծրագրով հանդես է եկել Պետթատրոնի շենքում, իսկ դեկտեմբերի 7-ին՝ նույն դահլիճում իր նվաճումներն է ցուցադրել Դուրինյան-Սիրունյան ռիթմի ու պլաստիկայի ստուդիան: Ստուդիայի ծրագիրը կազմված է եղել երեք մասից: Սկզբում կատարվել են ոտքերի, ձեռքերի արտահայտչականության և իրանի ճկունության (էտյուդային) վարժություններ՝ դասական կոմպոզիտորների (Շուման, Շոպեն, Մենդելսոն և այլն) երաժշտության ուղեկցությամբ, այնուհետև՝ հոգեբանական և հանգստացնող վարժություններ, ռիթմիկ հորինվածքներ և վերջում՝ ցատկեր: Համերգի երկրորդ մասում կատարվել են մանկական պարեր՝ Գնդակախաղ, Սիմֆոնիկ էտյուդ, Հունական բաբելեֆ և այլն, իսկ երրորդում՝ Վալս, Պոլկա, ռճավորված համարներ, կովկասյան պարեր՝ Կովկաս, Դեբբենտ (բեմադրություններ)՝ Սրբ. Լիսիցյանի, Ա. Դուրինյանի և Հ. Սիրունյանի): Ելույթի ընթացքում նվագակցել են Ռադիոյի ստուդիայի արևելյան նվագախումբը և դաշնակահարը:

Ի տարրերություն պարարվեստի ստուդիայի, ռիթմի և պլաստիկայի ստուդիայում չեն ուսուցանվել դասական և հայ ժողովրդական պարեր: Այն ունեցել է որոշակի ծրագրային ուղղվածություն, շարունակելով միութենական համանման ստուդիաներին բնորոշ գործունեության ոճն ու հատկապես թիֆլիսյան ստուդիաների ավանդույթները (աղ. XXIV):

Երևանյան ստուդիական շարժման օջախներից է եղել 1930թ. ռացված օպերային ստուդիան (ղեկ. Ա.Գ.Տեր-Ղևոնդյան), որտեղ,

բալետային ստուդիայում: 1926թ. ավարտել է թիֆլիսի ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտի մանկավարժության րաժինը: 1927թ. տեղափոխվել է Երևան: Դասավանդել է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, պարի ուսումնարանում, թատերական ինստիտուտում, Գ. Ստեփանյան, Կենսագրական բառարան, Եր., 1973, հ. Ա. էջ 292:

¹ Գ. Բաղդասարյան, Սիլվա Մինասյան, Եր., 1976, էջ 5:

² «Ծրագիր ռիթմի և պլաստիկայի ստուդիայի ցուցադրական երեկոյի», Եր., 1929, ՀԱԻ, Պարարվեստի արխիվ:

³ «Ծրագիր ՀԽՍՀ արվեստի առաջին օլիմպիադայի», Եր., 1930, ՀԱԻ, Պարարվեստի արխիվ:

Սրբ. Լիսիցյանի ղեկավարությամբ գործել է նաև բալետային դասարանը՝ 1932թ. նրա նախաձեռնությամբ բացվել է ռիթմի, պլաստիկայի և պարի ստուդիան:

1920-1930-ական թվականների հայկական պարսոյին ստուդիական շարժման պարագանկում կարելի է առանձնացնել մի քանի հիմնական ուղղություն:

Դրանցից մեկը դասական պարարվեստի ուսուցումն ու տարածումն էր, որը սկզբնավորվելով այս շրջանում, հետագայում առանձին ուղղություն դարձավ ու զարգացավ Հայաստանում:

Մյուսը Ա. Դունկանի «ազատ պարի» ուղղությունն էր՝ հեռու դասական պարարվեստի կանոններից:² Դրան բնորոշ էին Գրիգի, Շուբերտի, Մոցարտի, Բեթհովենի, Դվորժակի երաժշտությամբ, հունական դասական արվեստի ոճով պլաստիկ էսյուիդները և քաղաքական թեմաներով պարերը (Մարսելյոզ, Կարմիր քայլերգ, Բոլորը ղեպի ավիաքիմ և այլն): Մասնաշաղկապ բնույթ էր կրում նաև գեղարվեստամարմնամարզական և ռիթմապլաստիկ վարժությունների ուսուցումը, որի հետ սոմնչվում է «Սեխանիկական պարեր կամ Մեքենայական վարժություններ» կոչվող ուղղությունը, որտեղ հիմնականում ընդգծվում էր աշխատանքի թեման:

Ստուդիական շարժման ընթացքում հատկապես տարածված են եղել ժողովրդական բնադրական, եվրոպական, արևելյան և կովկասյան պարերը, որոնք տարածվեցին ոչ միայն կենցաղում, այլև բեմահարթակներում՝ հայ բեմադրական պարարվեստում ունենալով բազմաթիվ մեկնաբանություններ:

Հայաստանում պարսոյին-ստուդիական շարժումը նշանավորվեց նաև նրանով, որ առաջին անգամ հայկական ժողովրդական պարերը բեմադրական մշակման ենթարկվեցին ու ցուցադրվեցին որպես ազգային պարարվեստի ինքնատիպ նմուշներ: Ստուդիական շարժումը տեղի պայմաններում գտավ իր ազգային դիմագիծը: Ներմուծված ուղղություններին ու ռճերին զուգահեռ, գեղարվեստա-

կան մշակում ստացավ ազգային պարը: Այն դարձավ Սրբ. Լիսիցյանի և Վ. Սրիստակեսյանի ղեկավարությամբ գործող ստուդիաների ստեղծագործական ուղին, այն է՝ հայ ժողովրդական պարերի հավաքում, մշակում և բեմականացում:

XX դարի 20-30-ական թվականները հայ պարարվեստի պատմության մեջ բնորոշվում են որպես ստուդիական շարժման ակտիվ շրջան:³ Բազմաբնույթ ծրագրեր ունեցող պարային ստուդիաներն այն օջախներն էին, որոնք ոչ միայն ուսուցանում էին պարաիվեստ, այլև ստեղծագործական աշխատանքով որակական նոր փոփոխությունների նախադրյալներ տեղծում:

1930-ական թթ. կեսերին ստուդիական շարժումն սկսում է անկում ապրել, որը պայմանավորված էր մի շարք օբյեկտիվ պատճառներով: Նախ, դրանց մի մասը մասնավոր հաստատություններ էին, և դժվար էր վերահսկել ուսուցման ընթացքը: Ունենալով սիրողական բնույթ՝ ստուդիաներն ընդգծված մասնագիտական վարպետության և կատարելության չէին հասնում: Մի որոշ ժամանակ անց առաջ էր գալիս համերգային գործունեություն ունենալու անհրաժեշտություն, սակայն, ելնելով ստուդիաների հանրամատչելի և ուսուցողական կենտրոն լինելու խնդրից, չէր մտնում դրանց ծրագրերի մեջ:

Այնուամենայնիվ, ճանաչում գտնելու, սեփական ստեղծագործական աշխատանքը ցուցադրելու, գնահատվելու, մասնակիցների էնտուզիազմն ու կատարողականությունը բարձրացնելու նպատակով համերգային գործունեությունը անհրաժեշտություն էր դառնում, սակայն համերգային ծրագիրը գեղագիտական այլ նորմեր էր պահանջում, իսկ ուսուցողական ստուդիաների միջոցները սահմանափակ էին: Այդ իսկ պատճառով ժամանակի ընթացքում որոշ ստուդիաներ դադարեցին գոր-

³ XX դ. 90-ական թթ. կեսերից երևանում կրկին ծավալվեց ստուդիական շարժումը, որը նախորդ փուլին բնորոշ ուղղությունների հետ մեկտեղ ուներ ժամանակակից դրսևորումներ (Ա. Դևոյանի մանկական մշակույթի կենտրոնի պարի ստուդիա, Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի պարային ստուդիա, ժամանակակից և պարահանդեսային պարերի միջաբան ստուդիաներ և այլն):

¹ М. Мурадян, նշվ. աշխ., էջ 31:

² Ю. Слонимский, В честь танца, М., 1968, с. 219.

ծել վերը նշված հանգամանքների և սովորողների մեծ արտահոսքի պատճառով:

Ժամանակի պահանջներին համահունչ նորարարությունների կարիք էր զգացվում, իսկ ստուդիաներն արդեն կորցրել էին պարային մշակույթում նոր, գեղագիտական նորամուծություններ կատարելու հնարավորությունն ու առաջնությունը: Ավարտվում է իրեն սպառած պարային-ստուդիական շարժումը՝ միաժամանակ հիմք հանդիսանալով հետագա պարային-պրոֆեսիոնալ մշակույթի զարգացման համար՝ Հայաստանի երգի-պարի պետական անսամբլ (ղեկ. Թ. Ալթունյան), Հայկական Պետական էստրադային նվագախումբ (ղեկ. Ա. Այվազյան):

Ստուդիաների մասնակիցների մի մասը մտնում է նոր ձևավորվող էստրադային պարային խմբեր, մի մասն էլ՝ ֆիզիկական մշակույթի զարգացմանը վերաբերող ուղղությունների հիմքն է դնում:

Հայ բեմական պարարվեստում պարային-ստուդիական շարժման հենքի վրա ձևավորվում է պարի երկու նշանավոր խումբ. Սրբուհի Լիսիցյանի ղեկավարած ռիթմի, պլաստիկայի և պարի ստուդիայի ռիթման վրա՝ Հայկական ազգագրական պարերի խումբը, որը հետագայում վերակազմավորվում է պարարվեստի տեխնիկումի, ավելի ուշ՝ պարարվեստի ուսումնարանի:

Վ. Լրիստակեսյանի ղեկավարած պարարվեստի ստուդիայում ձևավորվում է Հայաստանի ազգագրական պարերի պետական առաջին անսամբլը:

XX դարի 30-ական թվականներին ձևավորվում է մշակութային մի ուղղություն ևս՝ ժողովրդական ինքնագործունեությունը, որում շարունակվում է ժողովրդական պարի բեմադրական մշակումը:

Ժողովրդական պարը ինքնագործունեությունում

Խորհրդային կարգերի հաստատման առաջին իսկ տարիներին մշակվեցին *սոցիալիստական արվեստի* հիմնական ուղղությունների դրույթները: Կարևոր նշանակություն

տրվեց մշակույթին, նոր գաղափարախոսության պայմաններում այն նորովի վերընկալելու և զարգացնելու խնդրին:

Խորհրդային գաղափարախոսության պայմաններում իրականացվում էր «կուլտուրական հեղափոխություն», որի նպատակն էր վերացնել անգրագիտությունը, ակտիվացնել բնակչության կուլտուր-լուսավորական մակարդակը, զարգացնել գիտությունն ու արվեստը՝ նոր, «*պրոլետարական*» գաղափարախոսության դիրքերից:

XX դարի 30-ական թվականները համապատասխանում էին «կուլտուրական հեղափոխության» երկրորդ փուլին, որի հիմնական խնդիրն էր նոր, սոցիալիստական մշակույթի զարգացումը:¹ Այդ ժամանակահատվածը հայ պարարվեստի պատմության համար կարելի է որակել որպես պարային ինքնագործունեության ձևավորման շրջան:

Ժողովրդական արվեստի հասարակական բնույթը հնարավորություն էր ընձեռում սոցիալիստական գաղափարները հեշտությամբ քարոզել ու տարածել:

«Արվեստը մասսաներին» նշանաբանով Խորհրդային Աիության ողջ տարածքում, մասնավորապես՝ Խորհրդային Հայաստանում ծավալվում է ժողովրդական ստեղծագործությունների ցուցադրման լայն շարժում: Կազմակերպվում են տարբեր օլիմպիադաներ, փառատոներ և սպարտակիադաներ: Երկրի վարչական բաժանումներին համապատասխան, դրանք լինում էին գյուղական, շրջանային, քաղաքային, հանրապետական, անդրկովկասյան, համամիութենական և այլ կարգերի: Նախնական մրցույթների հաղթողներն իրավունք էին ստանում մասնակցելու միջոցառումների հետագա փուլերին:² Այդ միջոցառումներն ընդգրկել են ժողովրդի բոլոր խավերը, անպախ տարիքից (աղ. XIV, նկ.2): Եղել են մանկական, դպրոցական, երիտասարդական, ուսանողական, զինվորների, ինքնուս ստեղծագործողների մասսայական

¹ *К. Худавердян*, Культурная революция в Советской Армении, 1920-1940, Е., с. 13-14.

² *Т. Пуртова*. Истоки самодеятельного танцевального искусства и проблемы его развития, Народный танец. Проблемы изучения, СПб, 1991, с. 132.

երգի և այլ օլիմպիադաներ ու փառատոներ:¹ Դրանք հիմնականում նվիրվել են պետական կարևոր ու հիշարժան իրադարձություններին՝ Հոկտեմբերյան հեղափոխության 10-ամյակին, Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատման 15-ամյակին, Կարմիր բանակի 20-ամյակին, «Սասունցի Դավիթ» էպոսի 1000-ամյակին (1939թ.) և այլն:²

Խորհրդային գաղափարախոսության համաձայն՝ ժողովրդական կատարումների թեման եղել է նոր, սոցիալիստական կյանքն ու աշխատանքը, կոլեկտիվիզմը և դրանք ստեղծողների գովերգումը: Կատարողները հանդես են եկել քաղաքական բովանդակությամբ բանաստեղծություններով ու երգերով, որոնք ուղեկցվել են ժողովրդական պարերի կատարմամբ («Առաջնորդ Ստալին», «Ընկերներ, եկեք ժողովի», «Լենին» և այլն):³

Պատմական յուրաքանչյուր փուլի սոցիալ-քաղաքական գաղափարախոսություն, որն արտացոլվում է մշակույթում, ազդեցություն է ունեցել նաև պարարվեստում:

Այդ տարիներին Հայաստանում կազմակերպված ժողովրդական ստեղծագործության հանդիսությունները զգալի նյութ են տալիս ժամանակաշրջանի ժողովրդական պարային մշակույթի վերաբերյալ: Այդ շրջանում է տարածվում մասսայական արվեստի գաղափարը:⁴ Հանդես են գալիս միացյալ երգչախմբեր (աղ. XX, նկ. 2):

Մասսայական պարը, որն ունի համաժողովրդական բնույթ, հատուկ կազմակերպվա-

ծություն, միանմանություն, համապատասխանում էր սոցոալիստական գաղափարախոսության սկզբունքներին, ուստի խաներգները, սպարտակիադաները և այլ մասսայական միջոցառումներն ուղեկցվում էին պարերի կատարմամբ: Դրանք հաճախ ունենում էին ֆիզկուլտուրային, երբեմն էլ աշխատանքային բնույթի լուծումներ:⁵

Այդ հանդիսություններին և առանձին պարային համարներին բնորոշ են դառնում քաղաքական խորհրդանիշերի կիրառումը, մոնումենտալիզմը, պաթոսը: Երևելի տեղերում փակցնում էին Ստալինի կամ Բերիայի մեծադիր նկարները, կամ Լենին-Ստալին գույզի պատկերը: Ստեղծագործությունների գերակշիռ մեծամասնությունը, որոնք կատարվում էին առանձնահատուկ պաթոսով, ծոնվում էին «*ժողովուրդների հորը*»:⁶

Ընդունված էր նաև համրածանոթ ստեղծագործությունների մոտիվներով Ստալինի մեծարումը, նրան նվիրված երգերն ու պարերը:⁷

Սոսկովյան մի համերգից առաջ, որին «*ժողովուրդների հայրը*» պետք է ներկա լիներ, բոլոր մասնակիցները ստուգման են ենթարկվել (1939թ.): Պարային ռեկվիզիտը փոխվել է՝ սափորը փոխարինվել է սկուտեղով (սափորի մեջ կարող էր ունենալ լինել):⁸

Առանձնահատուկ տեղ է տրվել նաև մասնակիցների սոցիալական ծագմանը: Չնայած, ժողովրդական ստեղծագործության այդ միջոցառումներին կաբող էին մասնակցել երկրի բոլոր քաղաքացիները, պաշտոնական գաղափարախոսությանը հարազատ մնալու նպատակով, որպես բանվորագյուղացիական երկիր, շեշտը դրվել էր կոլտնտեսային գյուղացիության և գործարանային բանվորների վրա:⁹

¹ ՀիսՄԳ արվեստի ստաջին օլիմպիադա (Եր., 1930թ.), ժողովրդական արվեստի հանրապետական օլիմպիադա (Եր., 1937թ.), Արվեստների անդրկովկասյան ստաջին (Թբիլիսի, 1934թ.) և երկրորդ (Թբիլիսի, 1935թ.) օլիմպիադաներ, ժողովրդական պարի համամիութենական փառատոն (Մոսկվա, 1936թ.) և այլն:

² Ռ.Սազմանյան, նշվ. աշխ., էջ 220:

³ Հետագայում պլոմբային պարերի տարածման հետ ուղիղ քաղաքական թեմաներով հաճախ նույնիսկ մեծակտավ պարային բեմադրությունների ստեղծումը («Պատերազմ և խաղաղություն»՝ Ղ. Դուկասյանի անվան քաղաքային սիոներ-պսլաու, ընդ՝ Խ. Մարգարյանի, 1970-ական թթ., մասսայական պարեր «Երեքունի երևան» և «Ոսկե աշուն» ժողովրդական տոնախմբություններին, ընդ՝ Վ.համամիրյանի, Խ.Մարգարյանի, Ա.Դարիրյանի և այլոց): Տես՝ ժամանակակից թեման խորհրդարանի ինքնագործ խմբերի խաղացանկում, Եր., 1937, էջ 6:

⁴ Ռ.Սազմանյան, նշվ. աշխ., էջ 142:

⁵ Массовое действие (сценические игры), М., 1929, с. 30-35.

⁶ Ա.Տոնիկ, ժողովրդական ինքնագործ արվեստի օլիմպիադան Ղափանում, ԽՍՀ, Եր., ք. 5, 1.04. 1937, էջ 5:

⁷ Մ.Սուրադյան, Լենինի ու Ստալինի կերպարները սովետահայ երաժշտական ստեղծագործության մեջ, Տեղեկագիր, Եր. 1949, 10, էջ 111-115:

⁸ Ա.Կիլիյան, «Ա.Կարապետյանի հիշողությունները», Եր., 1989, ՀԱԻ, Պարարվեստի արխիվ:

⁹ Հետագայում, իբրև բանվորական խումբ՝ ինքնագործություններում հանդես էին գալիս պրոֆեսիոնալ կապարողներ, քանի որ այդպիսի խմբերին առավելու-

խորհրդային մշակույթին բնորոշ ուղղություններից է եղել ինտերնացիոնալիզմի զարգացումը: Մասսայական միջոցառումները մեծ մասամբ բացվել են «Ինտերնացիոնալ» երգի համատեղ կատարմամբ: Մշակույթի ինտերնացիոնալ բնույթը պարարվեստում արտահայտվել է «Ինտերնացիոնալ պար» խմբերի ստեղծմամբ, որոնց ոչ միայն կազմն էր բազմազգ, այլև ծրագիրը, որը ներառում էր տարբեր ազգերի պարեր (աղ. XXII, նկ.1):¹ Կատարվում էին տարբեր ազգերի ժողովրդական մենապարեր, զուգապարեր և խմբական պարեր, նաև՝ դրանց համահավաքը, որն այդ տարիներին ձևավորվելով՝ հետագայում արմատավորվեց և կազմավորվեց «Բարեկամություն» կոչված սյուիտային պարի ժանրը: Այդպիսի խմբերում պարում էին ուսական, վրացական, ադրբեջանական, հայկական, ուկրաինական, մոլդովական, բելոռուսական, ուզբեկական և այլ պարեր: Ռբայես կանոն, դրանք ունեին շքեղ մուտք (մախարան) և ավարտ: Այդ մասսայական պարերը սկսվում էին «եղբայր ժողովուրդներ!» տարազներ հագած պարողների քայլերթով: Այնուհետև իրար էին հաջորդում տարբեր ազգերի մենապարերն ու զուգապարերը: Դրանց կատարման ընթացքում պարախումբը բնորոշ շարժումներով ուղեկցում էր մենապարողին կամ գույգին: Այդպիսի պարերը մեծ մասամբ ավարտվում էին ուսական, իսկ հետագայում՝ նաև եայկական խմբական պարով:²

Բացի ինտերնացիոնալ պարի խմբերից, ժողովրդական ստեղծագործության ցուցադրման միջոցառումներին քիչ չեն եղել նաև այլ ազգերի ժողովրդական պարերի առանձին կատարումներ: Հայկականի հետ կատարվել են նաև ռուսական, ուկրաինական, վրացական, թաթարական, քրդական և այլ պարեր: Պարացանկի այդպիսի խայտաբղետությունը նույնպես կապված էր ինտերնացիոնալիզմի գաղափարի հետ, ըստ որի «եղբայր ժողո-

վուրդներն» ապրում ու ստեղծագործում էին համատեղ:

Այդ ժամանակաշրջանում Հայաստանում արդյունաբերության զարգացման ու իրագործման մեծ ծրագրեր առաջ քաշվեցին: Քանի որ տեղում կադրերի մեծ կարիք կար, տեխնիկական և րանվորական մասնագիտական անլսատուժի ներհոսք կատարվեց Ռուսաստանի տարբեր քաղաքներից: Նրանք բնակություն հաստատեցին առավելապես Երևան, Վանաձոր և Գյումրի քաղաքներում: Փառատոների ժամանակ իրենց ազգային պարերով հանդես էին գալիս նաև նրանց ինքնագործ խմբերը՝ կատարելով տարբեր պարեր, չաստուշկաներ, չեչոտկաներ ու հոպակներ:³ Նրանց ընդօրինակում էին նաև հայազգի պարողները, որոնց կատարմամբ դրանք վերածվում էին հայկական և ռուսական ազգային պարաոճերի անճաշակ խառնուրդի:

Նման երևույթը հատուկ էր ոչ միայն Հայաստանին, այլև միութենական բոլոր հանրապետություններին: Պարային խմբերի ծրագրերում հիմնականում ընդգրկվում էին թաթարական, հունգարական, լեհական և կովկասյան պարեր: Մոսկվայի, Լենինգրադի և ռուսական խոշոր արդյունաբերական կենտրոնների պարային խմբերը բեմ էին հանում մեծ քանակությամբ ժողովրդական կեղծ «ցիգանոլկաներ», «վենգերկաներ», «չեչոտկաներ» և «մալուխտներ», որոնք իրականում հանրահայտ «յաբլոչկայի» տարբերակներ էին: Ռուսական պարերը, ինքնագործ խմբերի կատարմամբ աղավաղվում էին, ներկայացնելով տրյուկներով հագեցված շարժումների հավաքածու, իսկ ուկրաինական պարերը՝ հիմնականում սահմանափակվում էին հոպակով: Դրանք այնքան հեռու էին ժողովրդական սկզբնաղբյուրից, որ դժվար էին ճանաչվում: Մասնագետների կարծիքով, ժողովրդական պարի 1936թ. մոսկովյան համամիութենական փառատոնի ամենամեծ թերությունը ծրագրե-

բյուրներ էին տրվում (մասնակցություն համերգներին, արտասահմանյան շրջագայություններ և այլն):

¹ Գ.Քնարյան, ժողովրդական արվեստի օլիմպիադը Երևանում, ԽՍՀ, Եր., 16.04. 1937թ., 6(30):

² Современный балетный танец, М., 1978, Под. ред. В. Смирнова и В. Уральская, с. 11.

³ «Օլիմպիական ծրագիր», Եր., 1937, ՀԱԻ, Արթ. Լիսիցյանի արխիվ:

րուն բուն հուսական պարերի բացակայությամբ էր:¹

Այդ ժամանակաշրջանի խորհրդային ընտերնացիոնալիզմի վկայությունն էին համարվում միութենական մասշտաբով պարերաբար կազմակերպվող փառատոները, որոնց նշանաբանն էի. «Ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական»: Այդպիսի մի համամիութենական միջոցառումից հետո, 1986թ. Մոսկվայում ստեղծվեց «ԽՍՀՄ ժողովուրդների պարերի պետական անսամբլ» (ղեկ. Ի.Մոխեսև),² որը տարբեր ազգերի ժողովրդական պարերը բեմականացնող առաջին պրոֆեսիոնալ համույթն էր խորհրդային երկրում:

Ինտերնացիոնալ պարի ժանրը Հայաստանում շատ տարածված է եղել և մինչև այժմ էլ զոյատևում է մանկական պարային խմբերում (աղ. XXII, նկ.2):

Խորհրդային հասարակարգի գաղափարախոսության արդյունքներից մեկն էլ, որը քարոզվում էր նաև արվեստի միջոցներով, ազիտ-բրիգադների առաջացումն էր:³ Դրանք փոքր խմբեր էին, որոնք համերգներով հանդես էին գալիս բեմերում կամ բացօթյա, հեռավոր շրջաններում, արդյունաբերական ձեռնարկություններում, բարձրադիր լեռնային արտավայրերում: Այդ խմբերը իրենց ծրագրերում ունեին քաղաքական պլակատներ, պաթետիկ մենախոսություններ, էստրադային համարներ, ժողովրդական երգեր ու պարեր (աղ. XX, նկ.1):

Ազիտ-բրիգադների գործունեության դրսևորումներից մեկն էր մասսայական ազիտ-պարի ձևավորումը, որը պետք է ունենար որոշակի բովանդակությամբ սոցիալիստական սյուժե, պարզ պարային շարժումներ, որոնք մատչելի լինեին շատերի միասնական կատարման համար:⁴ Ազիտ-պարը քարոզում էին ոչ միայն ցուցադրությամբ, այլև մասսաներին պարն ուսուցանելու միջոցով՝ ակումբներում,

դաշտերում՝ գյուղատնտեսական աշխատանքից հետո. երիտասարդական ռավաքներին և այլն: Սկզբնական շրջանում այդպիսի պարերին բնորոշ էին նաև երգը, գրավոր կամ բանավոր լուզունգները՝ (Կոլխոզային պար, երիտասարդական, Բուլոբս դեպի ավիաքիմ և այլն):

Քաղաքական նման գաղափարախոսության արդյունքում ձևավորվեցին նաև *չքերթային պարեր*, որոնք կատարվում էին չքերթների ընթացքում՝ երթերի պահին կամ դրանց կանգառների ժամանակ՝ փողոցներում ու հրապարակներում: Շքերթի ժամանակ կարող էի բեմադրվել նաև հրապարակում կատարվող հատուկ պար՝ որպես միջոցառման առանցքային համար: Շքերթային պարերի կատարողները կարող էին լինել դրա մասնակիցները, ինչպես նաև ազգային տարազ հագած ինքնագործ խմբեր, որոնք միաժամանակ ցուցադրում էին իրենց արվեստը (աղ. XXI):

1930-ական թվականներին. Խորհրդային Հայաստանում գործել են մի շարք ինքնագործ պարի խմբեր. Երևանում՝ Կառուցողների միության ակումբի ազգագրական պարի խումբը (ղեկ.՝ Վ. Մկրտչյան), Լուսաշիխի Լոռվա պարերի և Նավաստիների պարերի խմբերը (ղեկ.՝ Է.Մանուկյան), Տեղական շինանյութերի արտադրության պարի խումբը (ղեկ.՝ Վ.Սրվանձյան), Արաբկիրի դպրոցի երգի-պարի խումբը, Ա.Գորկու անվան դպրոցի Ա.Խանջյանի անվան պիոներական ջոկատի երգի-պարի ազգագրական խումբը (աղ. X), Քրդական տեխնիկումի պարի խումբը (ղեկ.՝ Է.Ամանուկյան) և այլն:

Պարի խմբեր են եղել նաև Ապարանի, Աշտարակի, Տավուշի, Ամասիայի, Արտաշատի, Արմավիրի, Թալինի շրջաններում, Գյումրիում, Դիլիջանում, Կապանում (աղ. XVII, նկ. 2):

Այդ տարիներին Հայաստանում կազմակերպվող ժողովրդական ստեղծագործության միջոցառումներին մասնակցել են այդ նոր ձևավորված, փոքրաթիվ խմբերը և անհատ կատարողներ:

Անհատ կատարողների թիվը զերազանցել է զուգապարով և խմբական պարով հանդես եկողներին: Թերևս պատճառն այն է, որ հա-

¹ *Т.Пуртова*, նշվ. հոդված, էջ 134:

² *А.Чудновский*, Ансамбль Игорья Моисеева. М., 1959, с. 13.

³ *И.Шаров*, Режиссура эстрады и массовых представлений, М., 1968, с. 269.

⁴ *Н.Александрова, М.Бурцева, Е.Шишмарева*, Массовые агит-пляски, М.-Л., 1931, с.9.

տուև ցուցադրությամբ հանդես գալու համար պետք էր կազմակերպել մի քանիսի համատեղ ելույթ, իսկ անհատ կատարողների համար նման միջոցառումներին չէր բացառվում նաև իմպրովիզացիոն ազատ մոտեցումը: (աղ. XIV, նկ. 1):

Ցուցադրված պարերը կարելի է բաժանել երեք խմբի.

ա) ժողովրդական պարային ֆոլկլորի նմուշներ, որոնք ներկայացվել են իրենց անադառտ (աուտենտիկ) վրձակով, առանց որևէ փոփոխման ու մշակման: Դրանց կատարմամբ օլիմպիադաների ժամանակ հիմնականում հանդես են եկել տարեց մարդիկ (Բաղդադյուլի, Ռանգի, Նոնի, Թարաքյամա, Ջեյրեկ, Թոդի, Ջիլալի և այլն):¹

բ) ժողովրդական պարային ֆոլկլորի նմուշներ, որոնք հարմարեցվել են բեմին: Դա հատկապես վերաբերվում է խմբական պարերի բեմականացմանը, երբ կատարողները նախօրոք պարազլիսի կամ խմբի ղեկավարի հետ պայմանավորվում էին պարի մուտքի, տևողության, պարերի քանակի, մի պարից մյուսին անցնելու, պարի ավարտի և այլնի մասին (Աաքմա, Ջոփի, Դո, Թեմուրի, Թամզարա, Փայլանջո, Յար-խուշտա և այլն):

գ) Ասանագետների բեմադրած հեղինակային ժողովրդական կամ թեմատիկ պարեր (Թիթեռնիկներ, Թոփալ Հայկոյի պարը, Տրուկա, Պոլկա, Խմրապետ Մկր, Աշխատանքային պար, պարեր «Ամուշ» և «Ալմաստ» օպերաներից և այլն):

XX դարի սկզբին, Մեծ եղեռնից մազապուրծ բազմահազար հայեր Արևմտյան Հայաստանից գաղթեցին աշխարհի տարրեր երկրներ: Նրանց մի զգալի մասը ապաստան գտավ Արևելյան Հայաստանի տարրեր շրջաններում, պահպանելով ավանդական շատ սովորություններ և կենցաղին բնորոշ առանձնահատկություններ, այդ թվում նաև պարերը: Հետագայում դրանք տարածվեցին Արևելյան Հայաստանի շատ գյուղերում և քաղաքներում: Դրանք հիմնականում խմբական պարեր էին, որոնք ընդունվեցին տեղացիների

կողմից և սկսեցին կատարվել տեղական պարերի հետ մեկտեղ, հաճախ նույնիսկ առաջնություն ստանալով, Այդպես՝ Արարատյան դաշտում, Աշտարակի և Արարատի շրջաններում տարածվեցին Վասպուրականի պարերը (Տնգոզ, Սինջանե, Լորկա, Ֆորկա, Հարե Մայրոքե, Յար-գյոզալ, Լուդկի և այլն),² Թալինի, Աշտարակի, Աշոցքի շրջաններում՝ Տարոնի պարերը (Գյովնդ, Վեր-վերի, Գորանի, Մայրմե, Ինր ոտ և այլն):

Կան պարեր, որոնք տարածված են եղել թե՛ Արևմտյան, թե՛ Արևելյան Հայաստանում (Գյովնդ, Գորանի, Վեր-վերի, Փափուրի): Փափուրին ամենատարածված համահայկական պարերից է եղել, սակայն ավելի հաճախ այն պարել են մշեցիները, սասունցիները և ալաշկերտցիները:

Ժողովրդական ստեղծագործության ցուցադրման միջոցառումների ժամանակ կատարվել են թե՛ Արևմտյան Հայաստանի, թե՛ տեղական պարեր: Արևելյան Հայաստանի ազգագրական շրջաններում շատ ավելի տարածված էին հայկական ժողովրդական, կովկասյան կամ ասիական մենապարերն ու զուգապարերը (Խնկի ծառ, Ջուռնի տրնգի, Հոյ Նազան, Շալախո և այլն): Դրանք հիմնականում կատարվում են արևելյան լարային և հարվածային գործիքների նվագակցությամբ: Հարսանիքներին մի շարք խմբական պարեր կատարվում են զուռնայի և դիլի նվագակցությամբ: Երաժիշտների խումբը սովորաբար կազմված էր լինում երկու զուռնաչուց և մեկ թմրկահարից:

Առաջին զուռնաչին (ուստա) նվագում էր հիմնական մեղեդին, իսկ երկրորդը, որը ժողովրդական խոսվածքում կոչվում է դամբաշ՝ ուղեկցում էր նվագը: Թմրկահարը (դիլչի) նվագում էր ըստ երաժշտության ոիթմի: Արևմտյան Հայաստանում նվագողների խումբը կազմված է եղել միայն զուռնաչուց և դիլչուց: Արևմտահայերի զուռնան տարրերվում է լայն փողով, իսկ դիլը՝ մեծ չափերով:³

¹ Ս.Լիսիցյան, Պարավեստի հանրապետական առաջին օլիմպիադան, ԽՍՀ, եր..1937, թիվ 7 (81), էջ 10-12:

² Э.Петросян, Ж.Хачатрян, Армянский народный танец, с. 46.

³ А.Кочарян, Армянская народная музыка, М.-Л., 1939, с.33.

ժողովրդական ստեղծագործության ցուցադրություններին բնորոշ են եղել գյուներգիների հարսանեկան (Գյումրվա հարսանիք, Կլոր պար, Չարսնապար) և երգիծական (Թոփալ Չայկոյի պարը, Տույ-Տույ, Օխտը քոշանի տրնգի) պարերը (Աղյուսակ XV):¹

Գեղարվեստականորեն մշակված ավանդական հարսանեկան սովորույթները և ծեսերի ցուցադրումը բեմից նորույթ էր հայ ժողովրդական բեմադրական պարարվեստում: «Գյումրվա հարսանիքի» ցուցադրումը դրա լավագույն նմուշներից էր, որը չկորցրեց կենսունակությունը նաև հետագայում:² Նման պարերի ժամանակ օգտագործվում էին որոշ պարագաներ (ատրիբուտներ), որոնք, ըստ երևույթին, վաղ անցյալում ծիսական նշանակություն են ունեցել, իսկ ժամանակի ընթացքում՝ մոռացվել (ջրով լի բաժակ, ծաղկեփունջ, մոմ, մահակ, թաշկինակ, ցորենի խուրձ և այլն):³

Այս ժամանակահատվածում լայնորեն տարածված են եղել կովկասյան կամ ասիական պարերը (Աղյուսակ XVIII): Դրանց մասսայականությունը հատկապես ընդգծվել է ժողովրդական ստեղծագործության օլիմպիականների ու փառատոների ժամանակ: Կովկասյան պարերն այդ միջոցառումների պարացանկի գերակշիռ մասն են կազմել և տարածված են եղել Չայաստանի տարբեր շրջաններում՝ գյուղական և քաղաքային միջավայրերում: Այդպիսի պարերից են Կինտաուրին, Լեզգինկան, Կաբարդինկան, Բաղդազյուլին: Չաճախ նույն պարը ներկայացվել է տարբեր անվանումներով՝ Կովկաս, Վրացական լեզգինկա, Լեռնային լեզգինկա և այլն:

Կովկասյան պարերը, հիմնականում, տղամարդկանց մենապարեր են, սակայն փառատոներին դրանց կատարմամբ հանդես են եկել նաև կանայք: Այդ պարերը հատկապես գերակշռել են մանկական պարացանկում,

որոնք նույնպես կատարել են տղաները և աղջիկները (աղ. XIX, նկ. 1):⁴

Չետագա տարիներին մանկական պարի խմբերում շարունակվում են կովկասյան պարերի բեմադրությունները, որոնց հաղթական վերջաբանում էր միայն պարգվում, որ ամենաճարպիկ կատարողն աղջրկ է: Նա իսկույն էր մորթե փափախը՝ երկար վարսերը սփռելով ուսերին (աղ. XVII, նկ. 1):

Կովկասյան պարերի ծագման, տարածման ու բեմական մշակման հարցերին իրենց աշխատություններում անդրադարձել են մի շարք արվեստաբաններ (Կոմիտաս, Սրբ. Լիսիցյան, Ժ. Խաչատրյան, Ն. Սարգսյան):⁵

«Կովկասյան պարեր» անվանումը ավանդաբար կապվում է համբարությունների հետ: Միջնադարից սկսած՝ արհեստավորներն ունեցել են իրենց միությունները, որոնք հայտնի են եղբայրություններ կամ համբարություններ անվամբ՝ ունեցել են իրենց կանոնադրությունն ու դրոշը: Համբարությունների ղեկավարները ընտրվել են ընդհանուր ժողովում:⁶ Կանոնները կարգավորել են վարպետների, օգնականների ու աշակերտների փոփոխարարությունները, տոնակատարությունների անցկացման կարգը և այլ հարցեր: Այդ տոնակատարությունների ժամանակ կատարվել են որոշակի ծիսական արարողություններ, դրանց հետ կապված՝ նաև պարեր, որոնք ունեցել են «սկզբնապես մոզական նպատակաուղղվածություն»՝ պահպանելու իրենց արտադրության հաջողությունը:⁷ Չետագայում, կորցնելով ծիսական բնույթը՝ վերածվել են խմբային, զվարճալի բնութի պարերի: Եղբայրությունների անդամները, լինելով հայ, վրացի, օս, աբխազ, հրեա և այլ ազգերի ներկայացուցիչներ, պարերին հաղորդել են իրենց ազգային ոճը, պարաքայլը, կատարողական ձևը, որից նոր ստեղծված պարերը դարձել են բազմաոճ և համակովկասյան: Այդպիսի պարերը, կորցնելով ազգա-

¹ *Ն. Կիլիչյան*, Գյումրիի ավանդական պարի ռեմանկացումը: Շիրակի պատմամշակութային ժառանգություն, 2, Գյումրի 1996, էջ 69-70:

² Չետագայում այլ շրջանների պարային խմբեր ևս փառատոներին ցուցադրեցին ավանդական ծեսեր ու պարեր:

³ *Տրբ. Լիսիցյան*, Армянские старинные пляски, Е., 1983, с. 163.

⁴ «Ծրագիրի ՀԽՍՀ ժողովրդական ստեղծագործության հանրապետական առաջին օլիմպիադայի», Եր., 1987, ՀԽԻ, Պարարվեստի արխիվ:

⁵ *Ժ. Խաչատրյան*, նշվ. աշխ., ՀԱԲ, էջ 27-28:

⁶ *Վ. Բրդյան*, Հայ ազգագրություն, Եր., 1974, էջ 57-58:

⁷ *Տրբ. Լիսիցյան*, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 41:

յին ոճը՝ ձեռք են բերել նոր որակ և ստացել *կովկասյան* կամ *ասիական* պարեր անվանումը: Ժամանակի ընթացքում դրանք դուրս են եկել համաքարությունների շրջանակից և տարածվել կենցաղում, հետագայում մուտք գործելով նաև պարահանդեսներ:

«Հայերը, առավելապես քաղաքացիները, պարում են նույնպես օտար, կովկասյան պարեր՝ նվագարաններով, որովհետև այս պարերը պարերգեր չեն, այլ լոկ պարեղանականեր՝ հարմարեցված մենապարի և զուգապարի, որոնք հայկական չեն», գրում է Կոմիտասը:¹

Կովկասյան պարերը, լինելով քաղաքային արհեստավորական միջավայրի ծնունդ՝ շատ արագ են տարածվել գյուղերում:² Դրանց մասսայականությունը քաղաքներում (Թիֆլիս, Լենինական, Երևան) ոչ միայն ժողովրդի կենցաղում,³ այլև բեմարվեստում ձևավորեց նոր պարային ժանր՝ կովկասյան մենապարի ժանրը, որն Լևոն Կովկասում դարձավ ժողովրդական բեմադրական պարի առաջին պրոֆեսիոնալ ժանրը: Արդեն XIX դարի վերջերին այդ ժանրին բնորոշ էին հաստատուն կոմպոզիցիոն պատկերները, պարային տարրերի համակարգերի ամրոջակա-նությունը, դրա դասավանդման մեթոդիկայի ձևավորումը և պրոֆեսիոնալ կատարողական ավանդույթների առկայությունը: Կովկասյան մենապարի ժանրը կայուն տեղ է գրավում հայ համերգային և թատերական բեմերում XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին:

Կովկասյան պարերի տարրեր բեմադրություններ տեղ էին գտնում դրամատիկ ներկայացումներում:

Խորեոգրաֆիկ էպիզոդները, որոնք ներառում էին կովկասյան պարերի կատարումներ, հանդիպում էին ինչպես կենցաղային դրամաներում (Ա. Գուրգենբեկյան, «Հաջի Սուլեյման», Գ. Սուևրուկյան «Գիշերվա սարը խեր է» և այլն), այնպես էլ պատմական («Մելիքի աղջիկը» ըստ Լեոյի վկայի, Րաֆֆու. «Ջալալեդդին», «Դավիթ-Բեկ», Գ. Երիցյանի, «Սա-

յաթ-Նովա» և այլն), որոնցում հանգամանորեն վերարտադրվում էին կենցաղի, տոների, խմբույթների պատկերները և առանձնապես ծեսերը:⁴

Կովկասյան պարերի տարածվածությունն են վկայում այդ պարերի ստուգիաները և պարային խմբերը: Դրանք գործել են Թիֆլիսում (Վրաստանի Լուսժողովմատին կից Կովկասյան պարերի ստուդիա, վարիչ և դասատու՝ Վ. Արիստակեսյան, 1922թ., Պարարվեստի թիվ 2 ստուդիա, դեկ.՝ Ի. Արքատով և Կ. Հիվաձե),⁵ Երևանում, Լենինականում:

1930թ. Դոնի-Ռոստովում, դերասան, ազգագրագետ, թարգմանիչ Գ. Գևորգյանը կազմակերպել է Արևելյան երգի ու պարի անսամբլ, որն առաջինն էի Հյուսիսային Կովկասում (գեղ. դեկ. կոմպոզիտոր Ե. Սահառունի):⁶ Անսամբլը ծրագրում ունեցել է կովկասյան պարեր:

1935թ. Գ. Գևորգյանը Աոսկվայում կազմակերպել է Կովկասյան երգի-պարի ազգագրական անսամբլ, որը երկար տարիներ գործել է Ռուսաստանում: Մոսկվայի ֆիլհարմոնիային կից գործել է կովկասյան պարի մեկ ուրիշ անսամբլ. Ս. Նալբանդյանի ղեկավարությամբ, որը համերգներով հանդես է եկել Երևանի ֆիլհարմոնիայում (1940-ական թթ.):⁷

Կովկասյան պարի մասին լրացուցիչ տեղեկություններ են տալիս նաև բանահյուսական ու պատկերագրական նյութերը: Դրանցից է «Շամիլյա» կամ «Շամիլի աղոթքը» կոչված պարը:⁸ Այն կովկասյան շարքի պարերից է. այդպես է կոչվել ի պատիվ Դաղստանի ազգային հերոս Շամիլի: Ժամանակակիցները նշում են դրա լայն տարածվածությունը հատկապես մանուկների կատարմամբ:

⁴ *Н.Саркисян*, Армянский сценический танец второй половины XIX и начала XX вв. (К синтезу музыки и хореографии). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 1992, с. 9-10.

⁵ *Ծ. Համարձումյան*, նշվ. աշխ., էջ 16:

⁶ *Գ. Գևորգյան*, Ղզլար, ՀԱՐ, հ. 10, Եր., 1980, էջ 7:

⁷ *Ռ. Սազմանյան*, նշվ. աշխ., էջ 287:

⁸ *Ն. Կիլիցյան*, «Պ. Բուռնազյանի հիշողությունները», Եր., 1987, հմր, պարարվեստի արխիվ:

¹ *Կոմիտաս*, Հայ գեղջուկ պարը, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Եր., 1941, էջ 59:

² *Տրբ. Лиссуциан*, Народные танцы. Народы Кавказа, т. 2, М., 1962, с. 561.

³ *Օ. Գուլազյան*, Հուշեր, Եր., 1957, էջ 73:

«Շամիրյան» երկնասանդակը մենապար չէր սկսվում է դանդաղ և ավարտվում՝ արագ տեմպով, 4/4 երաժշտական չափով: Առաջին, դանդաղ մասում, աղոթքի թատերականացված տեսարանն է, որը կատարվում է ծնկաչոք: Հիմնականում աշխատում են ձեռքերը, որոնք դանդաղ ու հանդիսավոր բարձրանում են վեր, այնուհետև տարածվում աջ ու ծախ: Գլուխն ու հայացքը ուղեկցում են շարժմանը: Այս տեսարանն ուղեկցվում է երգով, որի տեքստը ռուսերեն է եղել: Պարի երկրորդ՝ արագ մասը կատարվում է առանց երգի, լեզգիականի պարաքայլերով: Այն մարտական բնույթ ունի: Երաժշտությունը նույնն է, միայն տեմպն է փոխվում: Պարողը կանգնում է՝ մի ձեռքը դաշույնին (եթե չկա՝ գոտկատեղին), մյուսը՝ առաջ ու ետ թափահարելով, շրջանաձև անցում է կատարում: Հասնելով կենտրոնին՝ ելման դիրքին, մի քանի կրսանստումներից ու պտույտից հետո պարն ավարտում է հաղթական դիրքով ու բացականչությամբ: Մենապարողին կարող է ուղեկցել խումբը, որը երգում է և ծափահարում:

«Շամիրյան» կրկնապայան բեմադրական պարի նմուշ է, որը, չնայած թատերականացված մասի հավելմանը, հիմնականում պահպանել է կրկնապայան պարի ոճական կառուցվածքը:

Կրկնապայան պարերի մասին ուշագրավ տեղեկություններ կան պատկերագրության մեջ: Դրանք թիֆլիսահայ գծանկարիչներ Վ. Խոջաբեկյանի,² Վ. Էլիբեկյանի³ և Ս. Ներսիս-Ներսիսյանի նկարներն են:⁴ Հատկապես ուշագրավ են Վ. Խոջաբեկյանի գծանկարները: Դրանք դարասկզբի թիֆլիսյան կենցաղի, ժողովրդական տոնակատարությունների և արարողություն-

ների բնորոշ արտահայտիչն են: Ազգագրագետին բնորոշ մանրակրկտությամբ Վ. Խոջաբեկյանը պատկերել է արևելյան քաղաքի կենցաղը, խնջույքներն ու տոները: Դրանցից են խոյամարտը, հարսանիքը, կնուսքը, թաղումը, օժոտ: տանելը, Բարեկենդանի տոնը, Ղեյնոբան և այլն:

Նկարների մի շարքում պատկերված են պարային տեսարաններ՝ «Շուշամբարի», «Լեզգիական», «Գաղթականների պարը», «Փեսայի պարը գերեզմանաքարին», «Պար», «Պար «Ոսկե հյուրեր» գինետան առաջ» և այլն:

Թիֆլիսը միշտ եղել է բազմազգ ու բազմաբնույթ քաղաք: Տարբեր ազգեր, սոցիալական տարբեր խմբեր, ամենահինքնատիպ արհեստներ ու ճարտարապետություն ձևավորել են արևելյան քաղաքի ուրույն դեմքը:

Վ. Խոջաբեկյանի նկարներում պատկերված է Թիֆլիսին բնորոշ սոցիալական որոշակի մի խավի, հայ կինտոների ու դարաչոխելիների կենցաղը, որոնք շուկայում գբաղվել են արհեստներով ու մանրավաճառությամբ:⁵ Վ. Խոջաբեկյանն այնքան վարպետորեն է պատկերել նրանց պարը, որ նկարները թվում են շարժուն և կարծես թե հնարավոր է շարունակել այն ու մասնակրց դառնալ պարին: Դրանք հիմնականում տղամարդու մենապարեր են և մի քանի գուգապար:

Ձեռքերը մեծ մասամբ շարժման մեջ են ոտքերի հետ միաժամանակ, մի ժեռքը՝ երկրորդ դիրքում, ուսի բարձրությանը հավասար, մյուսն՝ արմունկից ծալված ուսի վրա կամ զլխավրեում: Որոշ պատկերներում երկու ձեռքն էլ երկրորդ դիրքում են, ավերը դեպի ներքև կամ էլ զլխավրեում՝ ափերը բաց: Ոտքերի շարժումները թռիչքած բնույթի են, ոտնաթաթերի վրա: Աջ կամ ծախ ոտքը մեկընդմեջ բարձրանում է՝ ծգված ոտնաթաթով ծնկից ծալված վիճակում: Բնորոշ են նաև մի ոտնաթաթի խաղը և ոտքերի մանրաքայլ շարժումը տեղում: Իրանը ուղիղ է, ոտնաթաթի շարժման հետ կարող է մի փոքր թեքվել: Ուսերը կարող են միաժամանակ բարձրանալ և իջնել, նաև ընդգծել ձեռքերի ու

¹ «Շամիրյան» կամ «Շամիրի աղոթքը» պարը ուղեկցվել է ռուսերեն երգով (թարգմ. Ն. Կիլիյան):

На Кавказе есть гора, Чувствами мы живем,
Там танцуют Шамиля, Улыбкой Шамиля нам улыбаются,
Шамиль богу молится, Шамиль адептом к адептам,
За свободу борется. Հանուն ազատության պայքարում:
Дайте, дайте мне коня, Сиди, сиди ты на коня,
Золотую финку, Ой, оули, оули, оули,
Я поеду на Кавказ, Ты идешь на Кавказ,
Танцевать лезгинку. Լեզգիական պարելու:

² Ա.Երեմյան, Վանո Խոջաբեկյան, Կյանքն ու արվեստը, (48 գծանկարներով), Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1955:

³ Վ.Էլիբեկյան, Գովք հին Թիֆլիսին, Եր., 1972:

⁴ Н.Степанян, Искусство Армении, М., 1989.

⁵ И.Гришашвили, Литературная богема старого Тбилиси, Тбилиси, 1977, с. 13.

ոտքերի շարժումը մի ուսի շեշտով:¹ Գլուխը և հայացքն ուղեկցում են ձեռքերի ու ոտքերի շարժմանը, իսկ եթե զուգապար է, ապա ուղղված են պարընկերոջը: Պատկերված մի քանի զուգապարերը տղամարդու և կնոջ կատարումներ են: Կնոջ ձեռքերը վեր թարծրացած, մի ձեռքը ափով ներքև՝ երկրորդ դիրքում,² ուսի թարծրության, մյուսն արմունկից ծավալած՝ քողը բռնած (աղ. XI, նկ.2): Հայացքը ներքև է խոնարհված: Իրանի և կոնքի դիրքից այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, թե պարուհին զուգընկերոջ առջև նազելի շարժումներով աջ ու ձախ է շարժվում:³

Թիֆլիսում եղել են գինետներ (դուբան), որոնք արևելյան նվագախումբ ու պարողներ են ունեցել: Նրանք զվարճացրել են այցելուներին, իսկ հարկ եղած դեպքում նաև ելույթ են ունեցել այլ վայրերում՝ հանդես գալով որպես շրջիկ-պրոֆեսիոնալ դերասաններ:

Ժողովրդական նվագարաններ են պատկերված Վ. Խոջարեկյանի գրեթե ռոլոր նկարներում: «Շուշամբարի»⁴ նկարում պատկերված է արևելյան նվագախումբ՝ դիուլին, զուռնաչին և դամբաշը: «Լեզգինկա» նկարում պարը կատարվում է դիպլիպիտոյի (փոքր թմբուկների զույգ), դափի և փոքրիկ հարմոնի նվագակցությամբ: Վերջիններս կանայք են նվագում, իսկ մի նկարում՝ կինը փոքր երեխայի հետ (աղ. XII, նկ.1): Երաժշտական գործիքներից պատկերված է նաև կինտոնների սյնքան հոգեհարազատ շաղմանկան (երգեհոն):

Ըստ Վ. Խոջարեկյանի նկարների՝ կարելի է վերականգնել նաև ժողովրդական տարագը: Ըստ այդ նկարների՝ կինտոները կրում էին գոտկատեղից կտրվածք և դարսեր ունեցող արխալուդ, լայն փողքերով շալվար, որն ամփոփվում է երկարաճիտք կաշվե կրկնակոշիկների, իսկ հաճախ էլ՝ գուլպաների մեջ:

Կինտոները հովհարով գլխարկ կամ էլ ոչխար ու այծի մորթուց փափախ էին դնում, կապում արծաթե գոտի: Ընդունված է եղել նաև դարաչոխեղների հագուստին բնորոշ երկար վերնագգեստը՝ չուխան՝ լայնաբերան թեզանիքներով ու փամփշտակալներով, որոնք ձևական բնույթ ունեին: Կինտոների տարագին բնորոշ պարագաներից էին նաև շոթայով ժամացույցը, գոտուց կախված սրածայր դաշույնը, մեծ նախշազարդ թաշկինակը և այլն:⁵

Թիֆլիսի հայուհիների տարագին բնորոշ էին երկար գգեստները. նրանք մեջքին գոտի էին կրում, որի երկար զույգ ճյուղերը կախված էին գգեստի առջևից: Զգեստի կրծքամասում խոր կտրվածք կար, որը հաճախ ձևավորված էր լինում ժամյակով: Հայուհիները զլիններին քոֆի էին դնում, որի վրա ժամեկազարդ, նուրբ գլխաշոր էին գցում: Դրանց տակից երևում էին քունքերին կախված խուպուկներ:

Թիֆլիսահայոց մեջ ընդունված է եղել գերեզմանոցում մեռելոցի և հարսանիքի օրերին պարելը: Այդ սովորույթը տարածված է եղել նաև Ախալքալաքի, Ախալցխայի շրջաններում և Վասպուրականում: Վ. Խոջարեկյանի մի քանի նկարներ պատկերում են այդ ծիսական արարողությունը:⁶ Ըստ նկարի՝ նորափեսան պարել է գերեզմանաքարին՝ հանգուցյալի հիշատակը հարգելու, իր նախնիներին առնչվելու նպատակով (աղ. XII, նկ. 2): Վ. Խոջարեկյանի այդ նկարների շարքում պարողը ձեռքին ունի նախշազարդ թաշկինակ, շարժումները և հագուստը նույնն են՝ կովկասյան պարին բնորոշ: Նվագակցում է արևելյան եռյակը:⁷

Կովկասյան պարն ունի եռամաս կառուցվածք՝ մուտք-զարգացում, զագաթնակետ և վերջարան: Մուտքն ու վերջարանը միշտ ունենում են մաժորային տրամադրություն, իսկ միջին մասը, որպես կանոն, ճարպկության, արագաշարժության և հմտության մրցույթ է

¹ Վ. Խոջարեկյան, «Լեզգինկա», Թ. մատ. 18,4x30,7, Հայաստանի պետական պատկերասրահ, Վ. Խոջարեկյան, պլան-կատալոգ, Եր., 1979:

² Նկատի ունենք պարարվեստում ընդունված ձեռքերի դիրքերի առաջին, երկրորդ, երրորդ թաժանումները:

³ Վ. Խոջարեկյան, «Քեֆ Օրթաճալայում «Ոսկե հյուրեր» դուբանում», Թ. մատ. 20,5x35:

⁴ Վ. Խոջարեկյան, «Շուշամբարի» (1919), Թ. մատ. 19,7x24,5, Հայաստանի պետական պատկերասրահ:

⁵ Ю. Анчабадзе, Н. Волкова, Старый Тбилиси, М., 1990, с. 66.

⁶ Վ. Խոջարեկյան, Ծնողների շիրմի մոտ, հարսանիքի երկրորդ օրը, Թ. մատ., 18x23,5 (նվիրված է Հայաստանի պետական պատկերասրահին ԱՄՆ-ի քաղաքացի Հ. Հագարյանի կողմից):

⁷ G. Khachatryan, The mythical connection of life and death in "Grave dance". (Abstracts), Innsbruck, 1995, p. 121.

հիշեցնում: Հաճախ այն թատերականացված բնույթ է կրում, որտեղ «ղըմամասիկ յաըվածությունն» ավարտվում է մենապարոդի «փայլուն հաղթանակով»: Այն է՝ ատամներով բարձրացնել գետնին ընկած թաշկինակը, ջրով լի սափորը գլխին դրած այնպես պարել, որ չընկնի կամ կատարել դժվարագույն շարժումներ (տըյուկներ), որոնք քչերին են հաջողվում:¹ Դրանցից են սրընթաց պտույտները ծնկների վրա, բազմաբնույթ ցատկերը և ոտքերի մաւտների վրա կատարվող շարժումները: Դրանք հատկապես տարածված են Դաղստանում, Հյուսիսային Կովկասի այլ վայրերում, Վրաստանի լեռնային շրջաններում:² Դրանք ոչ մի կապ չունեն դասական պարում ընդունված մատների վրա կանգնելու դիրքի հետ: Դասական պարում դա կանանց պարի շարժում է, իսկ կովկասյան պարում՝ միայն տղամադրական: Պետք է նշել նաև, որ կովկասյան պար կատարելիս փափուկ ոտնամանը, տվյալ դեպքում կաշվե մույկերը (չուվաքի) բացառում են մատների ծայրերին կանգնելու հնարավորությունը:

Կովկասյան պարի ժամանակ, մատների վրա պարելիս, հենարան են հանդիսանում մատների առաջին ծավված ֆալանգները: Ծնկները և մարմինը պետք է լինեն ձգված, որպեսզի մատների վրա կատարվող շարժումը չխաթարվի:³

Կովկասյան պարում հիմնական շեշտը դրված է ոտքերի շարժմանը: Միայն տեխնիկական լավ պատրաստվածությունն ու մշտական վարժություններն են պաըողին հնարավորություն տալիս պահպանելու այդ պարաքայլի ոճը:

Ձեռքերի շարժումները կտրուկ են, հաճախ՝ ստատիկ ու սահմանափակ, կատարվում են ձեռքերի հիմնական պարային դիրքերի սահմաններում: Մեծ տեղ ունի արտահայտիչ ժեստն ու դիմախաղը (միմիկան), բարձր, մաժորային տրամադրությունն ու աշխույժ,

աըագ տեմպը: Պարն ուղեկցվում է կատարողի և մասնակից-հանդիսատեսի ծափերով ու բացականչություններով:

Կովկասյան պարը մինչև վերջերս էլ պահպանում է կենսունակությունը ոչ միայն կենցաղում, այլև բեմադրական արվեստում՝ ցուցադրվելով ինքնագործ ու պրոֆեսիոնալ տարբեր պարային խմբերի համերգներում:⁴ Այն փոխանցվում է սերնդեսերունդ, հաճախ ունենալով անհարկի ազդեցություններ հայկական ժողովրդական ընձական պարերի վրա, խաթարելով ազգային պարի ոճն անձաշակ միջամտությամբ:⁵

1930-ական թթ. հայ պարարվեստում տարածված էին նաև «Նավաստիների պարերը»: Այն հայ պարային մշակույթ է մտել Ռուսաստանից: Ժամանակին մասսայական ու հանրածանոթ նավաստիական երգերի ուղեկցությամբ պարելն ընդունված էր բեմում: Դրանցից ամենահայտնին «Յաբլոչկան» էր: Բեմական մշակումներում այն կատարվում էր ոչ միայն որպես մենապար, այլև խմբական կամ մասսայական պար: Խորհրդային ժամանակաշրջանում նույնիսկ ձևավորվում էին առանձին խմբեր, որոնք անվանվում էին «Նավաստիների պարի խումբ»: Այդպիսի մի խումբ գործել է Երևանում, Լուսաշխի ակումբում (ղեկ. Է.Մանուկյան, 1937): Հետագայում էլ «Նավաստիների պարերը» կայուն տեղ են ունեցել մանկական խմբերի պարացանկերում:

Դրանց բեմական տարածվածությունը կապվում է Ի. Մոխսեկի խմբի ծրագրում տեղ գտած, այդ տարիներին հայտնի «Մի օր նավի վրա» մեծակտավ սյուժետային բեմադրության և ռուսական էստրադայում ցուցադրվող նմանատիպ մի շարք բեմադրությունների հետ:⁶ Այդ պարերը վերարտադրում էին նավի մեքենայական մասի շարժումները, նավը վա-

¹ *Ն.Կիլիջյան*, Հարսանիքի նկարագրություն, Եր., 1997, ՀԱԻ, պարարվեստի արխիվ:

² *Е.Геварамадзе*, О некоторых специфических особенностях грузинского народного танца, М., 1964, с. 6.

³ *А.Лопухов, А.Шуряев, А.Бочаров*, նշվ. աշխ., էջ 122-126:

⁴ Հայտնի են Հայաստանի պարի պետական անսամբլի «Կինոտների պարը», «Լեզգիներ» (րեմ.՝ Վ. Խանամիրյան):

⁵ *Ն.Կիլիջյան*, Կովկասյան պարերի ազդեցությունը հայ բեմական պարերի վրա, Հանրապետական գիտական նստաշրջան, նվիրված 1990-94թթ. ազգագրական և քանագիտական հետազոտությունների արդյունքներին (գեկուցումների հիմնադրույթներ), Եր., 1995, էջ 37:

⁶ *Н. Шереметьевская*, Танец на эстраде, М., 1985, с. 96.

րելու կամ նավաստիների ծառայության հետ կապված որոշ դրվագներ: Սյուժետային գիծը պահպանելով հանդերձ՝ որոշ կատարումներ կրում էին երգիծական երանգավորում և նավաստիների ճարակությունն ու ճկունությունը ցուցադրող ընդարձակ հատվածներ (տրյուկների մաս): Այդ պարերը ձևավորվում էին սոցիալիստական մշակույթին ընդդեմ մոնումենտալ դեկորացիաներով (պաստառին նկարվում էի մեծ նավ կամ ծով): Պարողները հանդես էին գալիս նավաստիների շորերով: Ավելի ուշ շրջանի ընթացքում ներկայացվում էին րացավում նաև աղջիկների մասնակցությունը:

1930-ական թվականներին ժողովրդական ստեղծագործության ներկայացումներին ընդդեմ է եղել գեղջկական և քաղաքային պարային ֆուկլորի ցուցադրումը, որոնց խմբերն ու անհատ կատարողները հանդես են եկել տարբեր պարերի կատարմամբ: Ընդ որում՝ քաղաքային խմբերն ու կատարողները հաճախ ներկայացնել են գեղջկական պարային ֆուկլոր, իսկ գյուղական խմբերն ու կատարողները՝ քաղաքային: Այս երևույթը թերևս կապված է եղել XX դարի սկզբներին ընթացող ակտիվ քաղաքագոյացման գործընթացների, ընակչության գյուղից քաղաք տեղափոխվելու և այլ գործոնների հետ:

Օլիմպիադաների և փառատոների պարացանկում քիչ չեն եղել նաև ժողովրդական պարերգերը (Չեմ, չեմ կրնա խաղա, Հայո մինար, Ալ աղլուխս, Արի գյալին, Աման նանա և այլն), որոնք ընդգրկում են եղել գեղջկական միջավայրին:¹ Դրանց ընդգրկմանը նպաստում էին գերակշռող սիրային թեման է, որին միափոխվում են նաև գյուղական կյանքի հետ առնչվող այլ մոտիվներ՝ ընթացքի գովք, շրջապատի նկարագիր, հումորի արտահայտություններ և այլն:

Պարերգերը ծագել ու ժողովրդի կենցաղում արմատացել են շատ հին ժամանակներում և իրենց պահպանած ժանրային ուրույն ավանդույթներով մինչև մեր օրերն են հասել:

Օլիմպիադաներին և փառատոներին ցուցադրված ժողովրդական պարերգերը հետագայում մտան ինքնագործ և պրոֆեսիոնալ

պարային խմբերի պարացանկ՝ սկզբնաղբյուր դառնալով ավանդական ֆուկլորի ընթացման համար: Ժողովրդական ընթացման պարարվեստում ընդգծվեց մի նոր ուղղություն՝ երգի-պարի անսամբլների ստեղծումը, որոնց ծրագրերի հիմքում ժողովրդական պարերգերն էին:

Այդպիսի խմբերից առաջինը 1938թ. Երևանում կազմակերպված Հայկական ժողովրդական երգի-պարի պետական անսամբլն էի (հետագայում վերանվանվեց Թ. Ալթունյանի անունով)², որի օրինակով հետագայում Հայաստանում ստեղծվեցին Կալինինյոյի շրջանի (1950թ.), Լենինականի գուլպա-տրիկոտաժենի ֆարրիկայի (1952թ.), Երևանի աշխատանքային ռեգերվների (գեղ. դեկ.՝ Ե. Սահառունի, 1955թ.), Կարելի գործարանի (1955թ.), Կիրովականի քիմիական կոմբինատի (1955թ.), Տրիկոտաժի ֆարրիկայի և այլ երգի-պարի համույթները:

Քաղաքային միջավայրում, կովեսայան պարերի հիման վրա, ձևավորվել է յուրահատուկ պարային ֆուկլոր (արհեստավորական շրջաններում, խնջույքների ու պարահանդեսների ժամանակ նվագախմբերի կատարած պարեղանականների հիման վրա): Քաղաքային ֆուկլորի հայտնի մուշներ են Շալախոն, Ջուռնի տրնգին, Քյոռոլլին, Ագուռին, Ֆորկան և այլն:

1930-ական թթ. Ախալցխայում և Ախալքալաքում կազմակերպված շրջանային օլիմպիադաներին ներկայացվել են այդ պարերը: Որպես հետաքրքիր պարած, մրցանակ է արժանացել «Յետ ու առաջ» պարը:³ Քաղաքներում այն կատարվել է դանդաղ ու հանդիսավոր, գյուղերում՝ արագ ու ցատկերով: «Ագուռին» գյուղերում կատարել են կլոր, փակ շրջանով, իսկ քաղաքում՝ գույգերով: Պարի ղեկավար ունենալն այստեղ ևս պարտադիր էր, ինչպես «Յետ ու առաջ» պարում:

«19-ըդ դ. վերջերին այս պարերը կոել են եվոպական սալոնային պարերի ազդեցությունը: Այդ պատճառով տեղացիք նրանց,

² *Հ. Խանջյան*, Հայկական ժողովրդական երգի-պարի պետական վաստակավոր անսամբլ, Եր., 1973, էջ 5:

³ *Ժ. Խաչատրյան*, Ջավախքի պարերը և նրանց յուրահատկությունները, Լրարեր, 1968, 3, էջ 70-73:

¹ *Կոմիտաս*, նշվ. աշխ., էջ 17-24:

հատկապես Քյոնոդլու և Փոլկայի մասին խոսելիս ասում են՝ «կադրիլ է» (кадриль): Եվրոպական պարերի ուսուցիչները հետևելով իրենց ժամանակի մոդային՝ պահպանել են հայկական պարեղանակները, պարածներն ու ֆիգուրները, մեկընդմեջ վերադասավորելով պարային քայլերը և փոխելով դասավորումները»:¹

Ախալցխայի և Ախալքալաքի օլիմպիադաներին ցուցադրվել է քաղաքային պարային ֆոլկլոր, այն է՝ գյուղից քաղաք ընկած պարեր, որոնք քաղաքային միջավայրում կրել են զգալի փոփոխություններ, այդ թվում ենթարկվել եվրոպական սալոնային պարերի ազդեցությանը:

Այսպիսով, այդ շրջանի ժողովրդական ստեղծագործության ցուցադրություններին ներկայացվել են գեղջկական պարային ֆոլկլորի նմուշներ, որոնք գյուղից ընկել են քաղաք և որոշ փոփոխություններից հետո ձեռք ընել քաղաքային ֆոլկլորին ընդհանուր գծեր, նաև քաղաքային ֆոլկլորի նմուշներ, որոնք քաղաքից տարվել են գյուղ և այնտեղ տարածվել:

«Քաղաքի ազդեցությունը զգալի է նաև այստեղ: Քաղաքից վերադարձող աշակերտն ու աշակերտուհին, ուսանողն ու ուսանողուհին, երիտասարդ ռանվորներն ու արհեստավորները գուռնա-թմրայի հնչյունների տակ պարում են պոլկա, վալս կամ մագուրկա: Իսկ տեղի գեղջկուհին հավատարիմ է մնում իր հին պարերին»:²

Գեղջկական և քաղաքային ֆոլկլորի փոխազդեցության ընթացքում կարող են փոխվել ոչ միայն պարածները, այլև պարերի կատարման ընկալը և տալիսը:

«Քաղաքային ավանդույթների ձևավորումը չոչնչացրեց գեղջկական մշակույթի ավանդույթները, որոնք փոփոխվելով՝ երկար ժամանակ գոյատևում են և՛ գյուղում, և՛ քաղաքում»:³

1930-ական թթ. պարային մշակույթը ընդունվում է նաև ժանրերի ռազմագանությամբ:

Հիմնականում առանձնացել են աշխատանքային, ռազմական, կենցաղային, երգիծական և մեջխաղային-մանողական պարային ժանրերը:

Աշխատանքային պարերը վաղմշական ծագում ունեն և ընդունել են շատ ժողովուրդների պարային մշակույթներին: Նման պարերը ունեն նաև ծիսական ընկալ, երբ մանողական գործողություններով ու հմայելով, փորձել են հասնել ցանկալի արդյունքի: Այդ պարերում ռիթմիկ ու պլաստիկ շարժումների միջոցով վերարտադրվում են աշխատանքային տարրեր գործողություններ: Ամեն ժողովուրդ ունի իր կենսածնին ընդունել աշխատանքային պարեր, հնձվորի պար՝ լասիշներինը, եգիպտացորենի պար՝ մոլոկազիներինը, փայտահասի պար՝ զուցուկներինը և այլն: Բելոռուսական պարային ֆոլկլորում տարածված է «Լենոկ» պարը, որում պարողները ցուցադրում են, թե ինչպես են ցանում վուշը, հավաքում և հումքը մշակում:⁴

Հայկական ժողովրդական պարաֆոնդին նույնպես ընդունել են աշխատանքային պարերը, որոնցից այդ ժամանակաշրջանում տարածված են եղել՝ Մանած-զգած, Քրդանկըզի, Բուլուլ, Շուտ-շուտ արա, Կրնկի, Ջանիման, Քեչեն վրեն, Բրուտի պարը, Դրնգո, Էկեք ծեծենք սոխն ի սխտոր, Ունուս, Շալի, Ղասար Աղասի և այլն: Վերջինս կատարում են տղամարդիկ՝ մանակելով մսագործի դանակով կատարվող շարժումներին, այն սրելուն:⁵

Այս պարերգերն ու պարերը որոշակի կառուցվածք ունեն: Դրանց հիմքում պարզ պարաքայլ է, որն ընդմիջվում է աշխատանքային որևէ գործողություն ներկայացնող մեջախաղային դրվագով:

«Կանայք, կանգնելով որոշ հեռավորության վրա, իրար հետևից շարժվում են դեպի առաջ, ձեռքերը թեթև շարժումներով տալածելով աջ ու ձախ կողմերը, ապա աջ ոտքը սահեցնելով առաջ՝ միացնում են ձախը, հետո ձախն առաջ տանելով՝ նույն ձևով միաց-

¹ Ժ. Խաչատրյան, նշվ. աշխ., ՀԱԲ, էջ 59-68:

² Ստ. Լիսիցյան, Լեռնային Ղարաբաղի հայերը, ՀԱԲ, հ. 12, եր., 1981, էջ 77:

³ Ի. Յեմցովսկի, Народная музыка и современность, Современность и фольклор, М., 1977, с. 42.

⁴ Г. Иноземцева, Народный танец, М., 1971, с. 19.

⁵ Э. Петросян, Ж. Хачатрян, Армянский народный танец, с. 24.

նում են աջը՝ նույնը չորս անգամ կրկնելով: Փոխվում է մեղեդին, որից հետո բոլորը կիսամիստ դիրքում սկսում են ծափ տալ ու կատարել աշխատանքային որևէ գործողություն: Դրան դարձյալ հետևում է ծափը: Հետո վեր են կենում ու սկսում նորից պարել: Եվ յուրաքանչյուր անգամ կրկնության ժամանակ կատարում են տարբեր աշխատանքային գործողություններ, վերջում արագ տեմպով պարում են շուրջպար՝ ծափ տալով: ապա պարավայրից պարելով հեռանում»:¹

Սա կանանց Կրնկի պարի բեմադրական նկարագրությունն է, որում վերարտադրվում են թռչուններին մամակող շարժումներ և աշխատանքային մի քանի պահեր՝ բուրդ լվանալ, գգել, մանել և այլն (բեմ.՝ Վ. Աբիստակյանի):

Նույն սկզբունքով են կառուցված նաև էկեք ծեծենք սոխն ի սխտոր,² Քըրդան կըզի աշխատանքային պարերգերը, որտեղ վերը նշված կառուցվածքին համապատասխան, պարողները մամակում են այն աշխատանքային գործողությունները, որոնց մասին երգում են:³

Աշխատանքային պարերն ըստ բովանդակության լինում են երկու տեսակ՝

ա) Կանանց պարեր, որոնք վերարտադրում են տնային աշխատանքի պահեր. դրանցից են Կրնկին, Քըրդան կըզին, Շալին, Քեչեն վրեն, Մանած-գգածը, որոնց հիմնական թեման բրդի մշակումն է, մանածագործությունն իր բոլոր մանրամասներով: Եթե Շալի պարում ցուցադրվում է, թե ինչպես են լվանում, գգում, սանքում բուրդը, չորացնում և ձգում հաստոցին ու շալ գործում, ապա լենինականյան Քեչեն վրեն աշխատանքային պարում մամակում են թաղիքի (քեչա) սեղմումն ու տափանումը ոտքերով:⁴

¹ Վ.Արիստակյան, Հայ ժողովրդական պարերի խորագրաֆիկ ստուդիան, Հոկտեմբեր-նոյեմբեր Տարեգիրք, 1932թ. էջ 291-293:

² ՏրԵ.Սուսուան, Армянские старинные пляски, Е., 1983, с. 202-203.

³ Э.Петросян, Ж.Хачатрян, Собрание произведений армянского танцевального и театрального фольклора, Советская этнография, М., 1965, с. 156.

⁴ Նույն տեղում, էջ 25:

«Թե ինչպես և որտեղ կարելի է մտցնել աշխատանքային շարժումները՝ ժողովրդական պարերի մեջ՝ դրա պերճախոս մոուշը տվեց օլիմպիադում Ալահվերդու շրջանի Սանած-գգած պարը: Այս պարը պետք է համարել օլիմպիադի ամենաարժեքավոր նյութերից մեկը: Պարուհի Օվսաննա Քալայանը ստացել է առաջին մրցանակ: Այդ պարի մեջ գեղեցիկ ռիթմին ենթարկված ձևով ռացվեց մանվածքի պատմությունը՝ սկսած բուրդ գգելուց և մանելուց, մինչև դագաձի վրա գործելը, շոր ձևելն ու կարելը: Դա մի մեծ մնջախաղային բազմաբովանդակ մենախոսություն է», գրում է Սրբ. Լիսիցյանը:⁵

բ) Պարեր, որոնք վերարտադրում են դաշտային գյուղատնտեսական աշխատանքային պահեր և հիմնականում խառը խմբական են (Ունուս, Շուտ-շուտ արա, Ջանիման, Բուլու և այլն):

Բուլու նշանակում է խոտի խուրձ: Պարն ըստ բովանդակության աշխատանքային է և նկարագրում է խոտ հավաքելու ու կապելու գործողություն, որի ընթացքում պարողներն անվերջ առաջ ու ետ են շարժվում:⁶

Հայ պարարվեստի բնագավառում հետագայում աշխատանքի թեման ավելի լայն տարածում ստացավ: Աշխատանքային պարեր սկսեցին բեմադրվել ինքնագործ ու պրոֆեսիոնալ պարի շատ խմբերում, որոնցում ոչ միայն բեմական մշակման էր ենթարկվում ժողովրդական պարային ֆոլկլորը, այլև ստեղծվում էին նոր սյուժետային պարեր (Այգեքաղ, Ձկնորսների պար, Իլիկներով պար, Այլումիմագործների պար, Կոլտնտեսային և այլն):

Ժողովուրդների պարային ֆոլկլորի հնագույն շերտին են պատկանում նաև ռազմական պարերը:⁷ Դրանց հիմքում ռազմի տարբեր տեսարանների պատկերումն է:

Դրանք պարել են ճակատամարտերից առաջ՝ հաջողություն ապահովելու ակնկալիքով և հետո՝ որպես հաղթական պար:

Պարել են նաև թաղման արարողությունների ժամանակ, հատկապես այն դեպքերում,

⁵ Սրբ.Լիսիցյան, նշվ. հոդված, էջ 11:

⁶ Ժ.Խաչատրյան, նշվ. աշխ., ԶԱԲ, էջ 63:

⁷ ՏրԵ.Սուսուան, Армянские старинные пляски, Е., 1983, с. 81.

երբ հանգուցյալը կապ է ունեցել ռազմական գործի հետ:

Ռազմական պարեր կատարվել են մաս հաղթանակների արարողությունների ընթացքում և վերջում:¹ Այդ պարերի ժամանակ սկզբնական շրջանում կատարողները զինված են եղել թրերով, նիզակներով, վահաններով և այլն:² Հետագայում դրանք շատ տեղերում փոխարինվել են փայտերով:

1930-ական թթ. համերգային ծրագրերում հանդիպում են հետևյալ ռազմական պարերը՝ Յար-խուշտա, Քերծի, Սլևան, Թրախաղ, Մըշու-խըռ, Կոխ և այլն:

Կոխ պարում պարային ռիթմիկ շարժումների միջոցով վերարտադրվում է ընթանալու տեսարան:³ Կոխ խաղ-մրցույթն ունեցել է մարմնամարզական ունակությունները գարգացնելու գործառնություն: Անբաստիայում մենամարտողները մրցել են մույնիսկ ծնոսանը, մինչև գոտկատեղը մերկացած:

Հասարակական վայրերում մենամարտը տեղի է ունեցել գուռնա-դիոլի նվագակցությամբ: Տարածված են եղել մաս հաղթանակական գոտեմարտեր: Կոխը մեծ մասամբ տեղի է ունեցել Բարեկենդանի և Ջատկի օրերին:⁴

Այդ մենամարտը պատկերող պարը հաճախ է կատարվել ժողովրդական ստեղծագործության ցուցադրություններին և մասսայականություն է ունեցել: Դրա կատարմամբ հատկապես աչքի են ընկել ղսեղցիները:

Կոխ պարը զուգապար է, որտեղ երկու մենամարտիկ-պարող երաժշտական ուղիներ առնալով, պարային շարժումներով պատկերում են մենամարտի սկիզբը (ծեռքսեղմում և ողջույն), ընթացքը, որի ժամանակ կարծես հավասար պայքար է ընթանում և մենամարտի ավարտը, որտեղ կողմերից մեկը հաղթում է, իբր թե գետնեղով մյուսին: Ժողովրդական բեմական պարարվեստի հետագա շրջաններում շարունակվում են Կոխ պարի բազմաբնույթ

բեմականացումները: Այն տարբեր մեկնաբանություններ է ունենում ինքնագործ և պրոֆեսիոնալ պարի խմբերում:⁵

Հաջորդ պարային ժանրը կենցաղային պարերն են: Դրանք առօրյա կենցաղում տարածված գտած պարեր են, որոնք կատարվում են տարբեր առիթներով՝ ընտանեկան հավաքներին, ժողովրդական տոնախմբությունների, խնջույքների, հարսանիքների ժամանակ և հիմնականում աշխույժ ընույթի են, ցույց են տալիս պարողի ճարակությունը, արագաշարժությունը, դժվար պարային շարժումներ կատարելու ընդունակությունը: Այդպիսի պարերից են Կովկասյան պարերը, Շալախոն, Ջուռնա տրնգին և այլն:

Հիմնականում անհատ կատարողները օլիմպիադաներին բեմից ցուցադրել են այդ ժանրի մի շարք մենապարեր, որոնց թվում՝ մաս երգիծական բովանդակությամբ կատարումներ: Այդպիսի պարերի կատարմամբ աչքի են ընկել հատկապես Լեմինականի պարային խմբերը (Թոփալ Հայկոյի պարը, Օխոր քոշանի տրնգի, Տույ-Տույ, Խմրապետ Մկո և այլն):

Հայ ժողովրդական պարարվեստը հարուստ է մեջադախային-մանողական պարերով: Այդ պարերը հնագույն ժագում ունեն, երբ մարդիկ ինչ-որ աղերս էին տեսնում մարդու և կենդանական կամ բուսական որոշ տեսակների միջև:⁶ Երկբազմակի տոտեմ մախահայրերին՝ նրանք ծիսական պարերում նմանակում էին այդ տոտեմ մախատիպերին: Մեզ են հասել մեջախսդային նմանողական ընույթի մի շարք պարեր, որոնք նվիրված են եղել տոտեմներին: Դրանցից են կենդանիներին, թռչուններին և ծառերին նմանակող պարերը (Արջապար, Կոնգավեն, Խագ-խագ, Նոնի, Խնկի ծառ և այլն):

Կենդանիների կերպարներ տեսնում ենք ժողովրդական տոնական (Նոր տարի, Բարեկենդան, Մեծ պաս, հարսանիք) ներկայացումների ժամանակ, սյուժեին համապատաս-

¹ Ж.Хачатрян, Традиционные свадебные пляски армян, Советская этнография, 1975, 2, с. 87-93.

² Zh.Khachatryan, War-Dancer among Armenians, Budapest, p. 401-405.

³ Срб. Лусицкиан, նույն տեղում, էջ 67-68:

⁴ Վ.Բրդյան, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. 2, Եր., 1980, 1980, էջ 73-84:

⁵ «Կոխ պար», մենակատարներ հանրապետության վաստակավոր արտիստներ Վ.Ռաչիդյան, Ա.Կարապետյան (Հայաստանի երգի-պարի պետական անսամբլ, 1950-ական թթ., բեմադրությունը՝ Է. Մանուկյան):

⁶ Խ.Սամուելյան, Հին Հայաստանի կուլտուրան, հ. 1, Եր., 1931, էջ 169:

խան հանդերձավորամբ և պարերով:¹ Այդպիսի պարերից է Համշենի Արջապարը, որը կապված է արջ տոտեմի պաշտամունքի հետ: Այդ գործողությունները սրբազան էին, կատարվում էին մեծահասակների կողմից: Հետագայում, կորցնելով մոգական նշանակությունը, մեծ պարերը ստանում են այլ ռովանդակություն, բայց փոխանցվում են սերնդեսերունդ:²

Ժողովրդական պարարվեստում շատ պարեր կան, որոնք պատկերում են թռչուններին, նրանց բնորոշ շարժումները: Շատախի Կոնգավեն պարում նմանակում են կռուկների շարժմանը, Ալաշկերտի Խազ-Խազում՝ սագերին, Էրզրումի Թավուխ պարում՝ հավերին և այլն: Դրանք իմբական պարեր են, որոնցում պարային շարժումներով վերաբտադրվում են այդ թռչունների վագրը, թռչքը, բույն հյուսելը, ջուր խմելը և այլն:³ Պատկերվում է երկու կերպար՝ առաջնորդի և երամի կամ՝ մոր և ծագերի:

Ջոփի մնջախսդային կատակ պարը պարել են տղամարդիկ, կիսաշրջանով կանգնած դեմ դիմաց: Նրանց ձեռքերին ուռնու շիվեր են եղել, որ ճկած պահել են գլխավերևում: Այստեղ առկա է մահ բազմաթիվ ժողովուրդներին հատուկ այն հնավանդ սովորույթը, երբ կանանց դերը թատերականացված ժողովրդական ներկայացումներում տղամարդիկ են կատարել: Ջուռնայի և դիուլի նվագակցությամբ մասնակիցները պարել են պարագլխի՝ «մոր» ղեկավարությամբ, կրկնելով նրա շարժումները: Եթե որևէ մեկն ուշացնում է կրկնել «մոր» շարժումները, պարողները հաբվածում են նրան շիվերով: Մայրը կամացկամաց հանում է հագուստները: Պարողները կրկնելով նրա շարժումները, մույնպես մերկանում են: Ջոփի պարը կատարվել է Բարեկենդանի և հաբսանիքների ժամանակ, երբ արաբողությունները նվիրվում էին պտղաբերությանը և ամուսնական զույգի արգասավորությանը:

Կան մահ այլ շուրջպարեր աստիճանաբար հանվելու արարողությամբ՝ Ծամթել, Չեմ-չեմ կրնա խաղա, Կոնգեցուկ, Ղազ-Ղազ և այլն:⁴

Ծառերի պաշտամունքին նվիրված պարերից տվյալ ժամանակաշրջանում կանայք կատարել են Խնկի ծառ, Նոնի, Ծիրանի լիրիկական մենապարերը, որոնցում ձեռքերի շարժումներով նմանակել են ծառի ճյուղերի և տերևների, իսկ իբանի շարժումներով՝ բնի տատանումները:⁵

1930-ական թթ. ձևավորվում է մահ մանկական պարային մշակույթը: Դպրոցներում, մշակույթի տներում, ակումբներում կազմակերպվում են մանկական պարի խմբեր: Երեխաները մասնակցում են ոչ միայն ժողովրդական ստեղծագործության ցուցադրումներին, այլև իրենց համար հատուկ կազմակերպված օլիմպիադաներին ու փառատոներին (Շնորհալի երեխաների օլիմպիադա, 1935թ., Երջանիկ մանուկների օլիմպիադա, 1939թ., Պիոներ-դպրոցականների արվեստի հանրապետական օլիմպիադա, 1941թ. և այլն):

Մենապարերով հանդես եկողների թիվը գերազանցում էր իմբական պարերին և զուգապարերին, որոնք հիմնականում կովկասյան պարեր էին: Ինչպես նշում է Սրբ. Լիսիցյանը, մանուկները հիմնականում հանդես էին գալիս ոչ թե մանկական պարերի կատարմամբ, այլ նմանակում էին մեծերին:⁶

Այդ շրջանում դեռ տարածված էի տնայնագործությունը, և գյուղերից ու շրջաններից եկողները դեռ պարում էին իրենց տարազներով: Իսկ քաղաքի խմբերն արդեն հագնում էին մորածն կտորներից կարված, դրվագված միանման հագուստներ: Հետագայում, երբ վերացավ տնայնագործությունը, և կենցաղը զգալի փոփոխությունների ենթարկվեց, լուրջ խաթարումներ տեղի ունեցան ժողովրդական բեմադրական տարազներում: Պարային խմբերի

¹ Э.Петросян, Образы животных в Армянском народном театре, Советская этнография, 1974, 5, с. 131-137.

² Э.Петросян, Ж.Хачатрян, նշվ. հոդված, էջ 155-158:

³ Срб.Лисициан, նշվ աշխ., հ. 1, էջ 245, Ժ. Խաչատրյան, Համշենի մի քսար պարերը, Տեղեկագիր, 1964, 3, էջ 73-75:

⁴ Է. Պետրոսյան, Թատերային տարրերը միջնադարյան մանրանկարներում, Հայկական արվեստ, Եր., հ. 1, 1974, էջ 165-166:

⁵ «Ծիրանի ծառ» պարը «Բարեկամություն» պարի պետական եամույթում (բեմ. Ն. Մեիրաբյանի, 1990-ական թթ.):

⁶ Սրբ.Լիսիցյան, նշվ. հոդված, էջ 10:

համար սկսեցին կարվել այնպիսի ոճավորված հագուստներ, որոնք ավելի ու ավելի էին հեռանում ազգային նախատիպից:

Պարային մշակույթի այդ շրջանը (1930-ական թթ.) բնորոշվում է ռապես ժողովրդական պարային ինքնագործունեության ձևավորման շրջան, որը հետագայում լայն ծավալում է ստանում: Ինքնագործ պարարվեստը տաբեցտարի ծաղկում է Հայաստանում՝ ձեռք բերելով նոր դրսևորումներ և որակներ:

Հայ ժողովրդական պարարվեստի համար դա նաև այն շրջանն է, երբ սկսվում է ժողովրդական պարի պրոֆեսիոնալ բեմականացման գործընթացը: 1938թ. ստեղծվում է Հայկական ժողովրդական երգի-պարի անսամբլը (գեղ. դեկ.՝ Թ. Ալթունյան, բալետմայստեր՝ Է. Մանուկյան, գործիքային մասի դեկ.՝ Ա. Ալեքսանդրյան), (աղ. XXIII, նկ. 2):¹

Ժամանակի պարային մշակույթը իր բնորոշ առանձնահատկություններով ու ժանրային բազմազանությամբ առանձին շրջափուլ հանդիսացավ հայ պարարվեստում: Ժողովրդական արվեստի ցուցադրությունները արժեքավոր էին, քանի որ ներկայացնում էին ժամանակի պարային մշակույթն ամբողջությամբ՝ սկսած կենցաղային տարբեր պաղերից մինչև բեմադրական պարերը: Այդ միջոցառումների ժամանակ կարելի էի տեսնել ազգային ֆոլկլորի անաղարտ նմուշներ, որոնք այդ կերպ փրկվեցին մոռացումից: Հատկապես տարեցները բեմից ցուցադրում էին ազգային ինքնատիպ պարեր:

Փառատոները մեծ նշանակություն են ունեցել ոչ միայն ազգային պարի պահպանման, այլև սերնդեսերունդ փոխանցելու նկատառումով: Երեխաների մասնակցությունը նման միջոցառումներին նպաստում էի ազգային ավանդական մշակույթի գոյատևմանը:

Ժողովրդական ստեղծագործության ցուցադրումները նպաստել են ոչ միայն ազգային պարային ֆոլկլորի պահպանմանը, այլև ընթացք են տվել դրա նորովի ձևավորմանն ու զարգացմանը, նաև բազմաթիվ պարի խմբերի

կազմակերպմանը, որը դրական է պարային մշակույթի համար:²

Հայտնի են օրինակներ, երբ ժողովրդական ստեղծագործության այդպիսի միջոցառումներին ցուցադրված պարերը հետագայում մեծ ժողովրդականություն են ստացել, նաև մտել ինքնագործ ու պրոֆեսիոնալ պարի խմբերի խաղացանկ: Այդպիսիք շատ էին Հայկական ժողովրդական երգի-պարի պետական և Հայաստանի պետական ջազ-նվագախմբի պարացանկում՝ (Ֆռռկա, Կոխ պար, Այգեքաղ, Ուզունդարա, Ծափ պար, Սևանի, Չեմ-չեմ կրնա խաղա, Շալախո, Լեզգինկա, Ղազախի, Բաղդազյուլի, Ղարարաղ, Կինտաուրի և այլն), (աղ. XXIII, նկ. 1):

Այդ ցուցադրությունները առատ նյութ էին տալիս պարային ֆոլկլորով զրադվող մասնագետներին, ինքնագործ ու պրոֆեսիոնալ պաղային խմբերի բեմադրիչներին: Դրանք ոչ միայն ժողովրդական պարի ցուցադրումներ էին, այլև անհատ կատարողների և պարային խմբերի յուրօրինակ պարամրցումներ, որոնք նպաստում էին արվեստի այս ճյուղի զարգացմանը:

Պետք է նշել, որ այդ միջոցառումները որոշ դեպքերում նաև բացասական հետևանքներ են ունեցել, որոնցից էին բանահյուսական մաքուր հենքի աղավաղումները, խորհրդային միջինացված կադապարին հաղմարեցնելը և այլն:

Այնուամենայնիվ, նշանակալից է եղել դրանց դերը հասարակական կյանքում: Ժողովրդական ստեղծագործության ցուցադրություններին պարարվեստի առկայությունը ձևավորել է ոչ միայն հանդիսատեսի գեղագիտական ճաշակը, այլև նոր դրսևորումներով հարստացրել պարարվեստը, ցույց տալով, որ ժողովրդական պարը անսպառ աղբյուր է բեմադրական պարի համար:

¹ *А. Пахлеванян*, О роли народного творчества в музыкальной культуре Советской Армении, Музыкальная культура Арм. ССР, М., 1985, с. 388-390.

² *Т. Устинова*, Звездный хоровод, М., 1964, с. 5-8.