

Ռիթմը ու պլաստիկայի ինստիտուտը գործել է Վրաստանի ժողովրդական արվեստի և մեծ հաջողություն է ունեցել: Օգտվել է պետական ուսումնական հաստատությունների համար հատուկ սահմանված բոլոր արտոնություններից և պաշտոնապես կրել է Սրբ. Լիսիցյանի և նրա ամուսնու՝ Լեոն Զաքարապետյանի անունը¹ (աղ. VII):

Դեռևս Մոսկվայում, ուսումնասիրելով ռիթմապլաստիկ շարժման ուղղությունները (Ժ.Դալկոզ, Ֆ.Դելսարտ, Ա.Դունկան), Սրբ. Լիսիցյանը թիֆլիսյան ինստիտուտում ուսուցումը տարել է Ֆ.Դելսարտի համակարգով և իր գործնական մշակմամբ:² Ատոլիայում գործել է երեք ֆակուլտետ՝ ռեմադրական, մանկավարժական և ռեժիսորական,³ որտեղ պատրաստվել են պարարվեստի, օպերայի, դրամատիկ թատրոնի, կինոյի և բեմական շարժման մասնագետներ: Ինստիտուտում ուսուցանվել են ոչ միայն գործնական առարկաներ՝ պար, ռիթմ, պլաստիկա, դիմախաղ (միմիկա), ժեստ, ֆիզիկուլտուրա, այլև՝ տեսական՝ Դելսարտի տեսություն, արվեստների պատմություն, զրիմ, երաժշտության տեսություն, սոլֆեջիո և այլն: Դասընթացն ավարտելուց հետո սովորողները ստացել են Վրաստանի ժողովրդական կոլմբգ պաշտոնավես հաստատված, վոացերեն և ոուսերեն ապագրված՝ «Սրբուհի և Լեոն Զաքարապետյանների Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտի ատեստատ»: Այն իրավունք է տվել աշխատելու որպես Դելսարտ-Զաքարապետյան ռիթմապլաստիկ համակարգի մասնագետ:⁴

Ինստիտուտում գործել է պարի խումբ, որի զեղարվեստական ղեկավարն ու ռեժիսոր-բալետմայստերը եղել է Սրբ. Լիսիցյանը: Խումբը 1924-29թթ. համերգներ է տվել Թիֆլիսում,

Բաքվում, Երևանում,⁵ Մոսկվայում, Լենինականում, Գերմանիայում (Բեռլին, Մյունխեն, Ֆրանկֆուրտ):⁶

Ինստիտուտին կից գործել է նաև արևելյան երաժշտական գործիքների անսամբլ հայտնի քամանչահար Ա. Օգանեզաշվիլու ղեկավարությամբ, որն ուղեկցել է ազգային պարերի կատարումները:

1924թ. ինստիտուտի պարի խումբը Մոսկվայում 15 համերգ է ունեցել: Մոսկվայի թատերական արվեստի պետական ինստիտուտում և Գեղարվեստական թատրոնում Սրբ. Լիսիցյանը հանդես է եկել նաև Դելսարտ-Զաքարապետյան համակարգով տարվող ուսուցման մեթոդի վերաբերյալ գիտական գեկուցումներով, որն ավարտվել է խմբի պարերի ցուցադրմամբ:⁷

Արթ.Լիսիցյանի խմբի նվաճումները ռարձր են զնահատել Ա.Լունաչարսկին, Վ.Նեմիրովիչ-Դանչենկոն, Ն.Բախումանինովը:⁸ Նրան հրավիրել են աշխատելու Մոսկվայի երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում, նույնիսկ առաջարկ է եղել ինստիտուտը տեղափոխել Մոսկվա:⁹

Գերմանիայում խմբի ելույթներն ու նրա ղեկավարի գործունեությունը բարձր է զնահատվել տեղի մտավորականության կողմից¹⁰ (աղ. IX): Խումբը ելույթներ է ունեցել Մյունխենի «Դեյաշես» (1927թ.), Ֆրանկֆուրտի «Շունան» (1927թ.),¹¹ Բեռլինի «Կարմիր բլուզներ» թատրոնում, «Կ. Ֆեյգե-Շտրաուսբուրգեր» արվեստի դպրոցում (1929թ.) և այլ մշակութային օջախներում (աղ. VIII):

Բեռլինում Արթ.Լիսիցյանին հրավիրել են մասնակցելու գերմանական ռանկորական

¹ *Տրբ.Լիսիցյան*, Докладная записка, М., 1939, 16, 3ԱԻ, Սրբ.Լիսիցյանի արխիվ:

² *Մ.Վ.Լիսիցյան*, О моем дорогом учителе и друге, который подарил мне радость познания большого искусства, 9.7.1982, գրանցումը Է.Պետրոսյանի, 3ԱԻ, Պարավեստի արխիվ:

³ *Տրբ.Լիսիցյան*, Автобиография, Е., 28.06.1946, 3ԱԻ, 3ԱԻ, Սրբ.Լիսիցյանի արխիվ:

⁴ «Аттестат», Тифлис, 1925, 3ԱԻ, Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

⁵ «Вечер института ритма и пластики», 33 ՊՊԿԱ, 3.12.22, նկ. 1, գ. 746:

⁶ «Мандат», Тифлис, 15.9.1926, 3ԱԻ, Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

⁷ «Ш.Варосян, Египетский танец», 21.5.1984, 3ԱԻ, Սրբ. Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

⁸ «Из отзывов Московских специалистов и прессы», 12.3.1924. 3ԱԻ, Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

⁹ *Տրբ.Լիսիցյան*, План моего выступления на вечере по поводу 30-летия деятельности, 1960, 3ԱԻ, Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

¹⁰ «Отзывы немецкой прессы о выступлении Кавказского ансамбля пляски Лисицын-Азарпетян, выступавшего от имени Наркомпроса ССР Грузии», 1927-1929, 3ԱԻ, Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

¹¹ «Programm Schumann Theater Frankfurt An Main», 30.1.1927, 3ԱԻ, Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

«Կարմիր բլուզներ» (Rote Blusen) պրոլետարական թատրոնի աշխատանքներին: Թատրոնի փորձերին ներկա են եղել Վ.Պիկը և Է. Թելմանը:¹ Այնտեղ 1927-28թթ. Սրբ. Լիսիցյանը դասավանդել է նաև ութնիկա, պլաստիկա, մասնակցել ռեմադրական աշխատանքներին: Այդ ամենին զուգահեռ նա երեխաների հետ պարապմունքներ է անցկացրել Բեռլինում գտնվող խորհրդային «Կարմիր աստղ» ակումբում, նաև պարապել է գրադարաններում ու հաճախել ավստրիացի պարագետ Ռ. Ֆոն Լաբանի շարժման և պարի գրանցման թեմայով դասախոսություններին:²

Պարերի ցուցադրմանը նախորդող գեկուցումներում Սրբ.Լիսիցյանը մանրամասն ներկայացրել է Ֆ.Դելսարտի շարժման տեսությունը, որը հիմնված է «կյանք, բանականություն, հոգի» եռամիասնության վրա: Մարմնի հետ կապված՝ դրան համապատասխանում է «ծայրանդամներ, գլուխ, իրան» միասնությունը, արտահայտման ընկալման, էքսցենտրիկ և կոնցենտրիկ ձևերով:

Հիմք ընդունելով Ֆ.Դելսարտի շարժման տեսությունը՝ նա գործնական մշակմամբ հասնում է մարմնի թուր մասերի ներդաշնակ շարժմանը, առանձնահատուկ ընդգծելով պլաստիկ ժեստը:

Դելսարտ-Չազարապետյան համակարգը ցուցադրվել է մշակված ծրագրով:³ Ութնիկային վերաբերվող մասում կարևորվել են հատկապես չափ և ուժի հասկացությունները, դիրիժորության նախապատրաստական ցիկլերը 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4 երաժշտական չափերով, խառը և կոմբինացված տակտի տևողության մշակումը:

Պլաստիկային վերաբերվող մասում կարևորվել են սեմիոտիկան (ներքին հոգեվիճակին համապատասխան արտաքին նշաններ), ստատիկան՝ հավասարակշռությունը կարգավորող կանոններ և դինամիկան՝ շարժման և

ներդաշնակության պայմաններ, հակադիր շարժումներ, իմպրովիզացիաներ ու պարեր:

Թիֆլիսի ութնի ու պլաստիկայի ինստիտուտը գործունեության սկզբնական շրջանում հարել է ութնապլաստիկ պարի ուղղությանը:⁴ Հետագայում ռեմադրվել են նաև արևելյան՝ եգիպտական պար, Օծ սանձահարողը, Սուբուրա, Օրիենտալ և հայկական պարեր՝ Շուրջպար Ա. Սպենդիարյանի «Ամուշ» օպերայից, Ս. Բարխուդարյանի Նազ պարը, Ա. Տիգրանյանի Հեյդարին և այլն:⁵

Մենապարերի լավագույն կատարումներով հանդես են եկել Ն. Լիսիցյանը (Ա. Սպենդիարյանի Ղայթարմա և Արևելյան պարեր), Թ.Լիսիցյանը (Ֆ.Կրեյսլերի՝ Պչրուհին), Շ.Վարոսյանը (Ա.Տիգրանյանի՝ Հեյդարին), Լ.Գասպարյանը (Ու.Հաջիրեկովի՝ Սուբուրա), Կ. Ալիբեկովան և Լ. Սարգսյանը:⁶

Այդ ինստիտուտում են սովորել և հետագայում հայ պարարվեստի ընդլայնմանը աշխատել Ն. Լիսիցյանը (Երևանի պարարվեստի ստուդիա), Թ. Լիսիցյանը,⁸ Շ. Վարոսյանը (Երևանի պարարվեստի ուսումնարան), Ա.Դուրինյանը և Հ.Սիրունյանը (Երևանի ութնի և պլաստիկայի ստուդիա), Վ.Նազարյանը (Լենինական), Հ.Նիկողոսյանը (Կիրովականի երաժշտական ստուդիա) և այլք:⁹

Սրբ. Լիսիցյանը նաև գեղարվեստական մարմնամարզության հիմնադիրն է Անդրկովկասում:

1921թ. Վրաստանի ժողովրդի կարգադրությամբ, ինստիտուտի և բժշկ-ֆիզկուլտուրնիկների մեթոդական հսկողությամբ, Վրաստանի մի շարք դպրոցներում մարմնամարզության դասավանդումը տարվել է ըստ Սրբ. Լիսիցյանի ութնապլաստիկ մարմնակրթական համակարգի:

⁴ Ն.Սարգսյան, նշվ. սեղմագիր, էջ 21:

⁵ «Репертуар института ритма и пластики», ՀԱԻ, Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

⁶ «Гостеатр», 26.11.1924, ՀՀ ՊՊԿԱ, ֆ. 122, նկ. 1, գ. 769, էջ 136:

⁷ Театр и искусство, Заря Востока, 27.5.1925.

⁸ «Թ.Լիսիցյանի պարի երեկոն Երևանի պետրաարում», 8.6.1927, Ռ.Սարգսյան, նշվ. աշխ., էջ 65:

⁹ «Список окончивших Институт ритма и пластики», 02.02.1953, ՀԱԻ, Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

¹ Ս.Նազիմյան, Հարուստ կյանք, բեղմնավոր տարիներ, Երեկոյան եր., 7.11.1984:

² «Отчетный вечер выпуска всех кружков», Берлин, 14.5.1927, ՀԱԻ, Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

³ «Программа», 21.12.1924, ՀՀ ՊՊԿԱ, ֆ. 122, նկ. 1, գ. 779, էջ 145:

Մասնագետներն ընդգծել են, որ ռացի գեղագիտական արժեքից, պարապմունքները բավականին արդյունավետ են մաս երեխաների առողջության համար:

Ի թիվս այլ հայ մտավորականների, Սրբ. Լիսիցյանը նույնպես հրավիրվել է Հայաստան և 1930թ. ստանձնել Երևանի նորաբաց ռիթմի, պլաստիկայի և ֆիզիկուլտուրայի պետական տեխնիկումի ղեկավարությունը:¹ Մեկ տարի անց, այդ տեխնիկումի վերակազմավորվել է ռիթմի, պլաստիկայի և պարի ստուդիայի և կանոնավոր գործել 1932 թվականից:²

1936թ. այդ հաստատությունը ստացել է նոր կարգավիճակ և անվանվել Պարարվեստի ուսումնարան, կոց յոթնամյա հանրակրթական դպրոցով (Աղյուսակ XXXIX): Մինչև 1938թ. Սրբ.Լիսիցյանը եղել է ուսումնարանի տնօրենն ու ավագ դասատուն:³ Այդ տարիներին է, որ ուսումնարանի սովորողներից կազմվել է ժողովրդական պարի երկու խումբ (մեծերի և մանկական),⁴ որոնք ցուցադրել են Շատախի, Սասունի, Ալաշկերտի, Շիրակո, Լոռու և այլ շրջաններին բնորոշ՝ Սրբ. Լիսիցյանի գրանցած և բեմադրած պարերը (աղ. XXXVII): Կատարել են Մամուլ, Դըմգո, Չոլ մայդան, Յար-խուշտա, Չիավեն, Լուբկի, Փափուրի, Ցոլակի, Օյիկ-մոյիկ, Քըրդան կզի, Կուրկուտիկ, Էկեք ծեծենք սոխն ու սխտոր և այլ պարեր:⁵

Վասպուրական պատմագագագրական շրջանին բնորոշ Լուբկին խմբական պար է, որը կազմված է աստիճանաբար արագացող երեք մասից: Այդ պարի բեմադրական տարբերակը կատարվել է Երևանի պարարվեստի ուսում-

նարանի մանկական պարի խմբում Սրբ. Լիսիցյանի բեմադրությամբ: Մասնակիցները կանգնել են մեկ շարքով, ձեռքերը ներքևում՝ ճկույթներից թոնած: Բոլոր պարողների ձեռքին եղել է թաշկոնակ: Պարաշարքի գերակշռող տեղափոխությունը եղել է դեպի աջ: Պարի առաջին և երկրորդ մասերում պարողները ձեռքերը թռնել են ճկույթներից, իսկ երրորդում՝ իջեցրել են ներքև ու բռնել ափերով: Երրորդ մասում շարքով կանգնած պարողներն ավելի են մոտեցել իրար, որպեսզի արագ տեմպի ընթացքում պարաշարքը չքանդվո (Աղյուսակ XXXV):

Փափուրի պարը Սրբ. Լիսիցյանի մշակմամբ նույնպես ինքնատիպ բեմադրական մեկնարանություն է ունեցել: Այն կատարել են տղաներն ու աղջիկները շրջանով մեկումեջ կանգնած, որն աստիճանաբար թափվել է և պարն ավարտվել պարաշարքը պարագլխի առաջնորդությամբ բեմից դուրս գալով (Աղյուսակ XXXVI):

Սրբ. Լիսիցյանի գրանցած և բեմադրած մանկական պարերի շարքում հատուկ առանձնանում է Էկիք ծեծենք սոխն ու սխտոր մնջախաղային պարը (աղ. XIII): Այն տարածված է եղել Հայաստանի տարբեր պատմագագագրական շրջաններում, հատկապես Վանում, Շատախում, Շիրակում և Ջավախքում: Երկու գնալ մեկ դառնալ պարածևով երեխաներն իրար հարցնում էին. «Ինչո՞վ ծեծենք սոխն ու սխտոր»: Հաջորդ խումբը պատասխանում էր՝ անվանելով ու ցուցադրելով մարմնի այն մասը, որով պետք է ծեծեն (թաթով, կոունկով, ծնկով, բոունցքով, արմունկով, ճակատով, քթով, կզակով և այլն):

Ըստ Սրբ. Լիսիցյանի՝ այս պարերգը հնում ունեցել է կարևոր ծիսական նշանակություն. այն կատարել են տարեց տղամարդիկ:

Սրբ. Լիսիցյանի գլխավորած մեծերի խումբը համերգներ է ունեցել Երևանում, Կիրովականում, Դիլիջանում, Լենինականում, մասնակցել Անդրկովկասյան օլիմպիադաներին⁶

¹ *Ի. Դավթյան*, Անձնուրաց նվիրվածություն մուսային և գիտությանը, Հայրենիքի ծայն, 28.03.1973, 13/401:

² *Срб. Лисицян*, В Наркомпросе Армении, 1932, ՀԱԻ, Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

³ «Справка», Е., 26.10.1946, ՀԱԻ, Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

⁴ Три года профстудии ритма, пластики и пляски, Коммунист, 04.07.1935, 152/293. В хореографическом техникуме, Коммунист, 1937. Дети танцуют, Коммунист, 06.02.1936.

⁵ *Ն. Կիլիցյան*, Հայ ժողովրդական պարարվեստի պատմությունից, Հանրապետական գիտական մատչողան նվիրված 1986-88թթ. ազգագրական և քանագիտական դաշտային հետազոտությունների հիմնական արդյունքներին (զեկուցումների հիմնադրություններ), Եր., 1990, էջ 31-32:

⁶ *Հ. Դավթյան*, Հայ արվեստի տոնը Թիֆլիսում, Պրոլետար, 17.08.1936, 189-2651: Հայկական երաժշտության և պարի ցուցադրումը Թիֆլիսում, Խ Հ, 15.08.1936, 187: Вечера армянской музыки и пляски в Тифлисе, Коммунист, 14.08.1936, 186. *В. Бокучава*, Первый вечер

(Աղյուսակ VI): Մամուլի բուռն արձագանքների վկայում են, որ ստուդիայում տարվող գեղարվեստական աշխատանքները դրված են եղել յուրջ հիմքերի վրա և լիովին բավարարել են ժամանակի պահանջներին:¹

Հաճախակի կազմակերպվող ելույթները փաստորեն յուրօրինակ արվեստաբանական դասախոսություններ են եղել՝ գործնական նյութի ցուցադրությամբ: Կատարվել են փակ դիտումներ, որոնց մասնակցել են նաև մտավորականության ներկայացուցիչները:² Սրբ. Լիսիցյանը կառնդել է ժողովրդական պարի ուսումնասիրությունը, դրանց հավաքումն ու հետազոտությունը, բովանդակության լուսաբանումը:³ Յուրաքանչյուր պարից առաջ նա մեկնաբանություն է տվել դրա ծագման, ձևի, ժանրային հատկանիշների և բովանդակության մասին:

Հայկական ժողովրդական պարերից բացի Սրբ. Լիսիցյանը բեմադրել է ժամանակի ոգուն համապատասխան քաղաքական ուղղվածությամբ սյուժետային պարեր՝ Կոմիներն, Պայքար ճեղքվածքների դեմ, Վիրավոր դրոշակակիր, Մուրճ և մանգաղ, Գերմանացի պոլիցայը և կոմունիստը, Կեցցե կարմիր Չիմաստան և այլն:

Դրանք 1930-ական թվականներին ստեղծված «մասսայական պարի» տեսակներից էրն, որոնցում կարևորվում էր մասսայականությունը, թեմայի որոշակիությունը, դասակարգային ուղղվածությունը, ֆիզկուլտուրային շարժումների առկայությունը և դրանց դաստիարակչական նշանակությունը: Ֆիզկուլտուրային շարժումը, երաժշտությունն ու երգը քաղաքական միջոց էրն համարվում: Լկդ ամենը

երանգավորվում էր ընդհանուր գաղափարով, տոնական տրամադրությամբ և կոլեկտիվիզմի զաղափարով:

Այդպիսի պարերից էր «Կոմիներն»-ը, որը կազմված էր երեք մասից և կատարվում էր երգով ու թմբուկի նվագակցությամբ: Երկու շարք կանգնած պարողները կատարել են քայլերթին բնորոշ շարժումներ՝ քայլք տեղում, առաջ ու ետ, քայլք պտույտով, որի ընթացքում շարքերը կարող էին մոտենալով ու հեռանալով տարբեր անցումներ կատարել: Համապատասխան տակտի վերջում զինվորական ժեստով ողջունել են միմյանց, որը կոչվել է «Ռոտ-Ֆրոնտ»:⁴

Սրբ. Լիսիցյանը բեմադրել է նաև արևելյան ոճի պարեր՝ Արարական, Եգիպտական, Հնդկական, Ռիթմալաստիկ էտյուդներ, Ֆ. Շուբերտի, Է. Գրիգի, Ֆ. Շոպենի, Ֆ. Հայդնի, Ռ. Շումանի երաժշտությամբ՝ Երաժշտական պահ, էտյուդ, Մանկական վեճ և հաշտություն, Աշխատանքային գործողություններ և այլն:⁵

Նա աշակերտության ուժերով բեմադրել է երկու բալետ՝ Ժ.Ռամոնի «Չինական լապտերների տոնը» և Ա. Արենսկու «Եգիպտական գիշերներ»: Գրել է նաև Ս.Բարիսոլդարյանի «Նարինե» և Կ.Ջաքարյանի «Պիոներիա» բալետների լիբրետոները, որոնք, կապված որոշ դժվարությունների հետ, չեն բեմադրվել:⁶

1932-35թթ. պարարվեստի ուսումնաբանի աշխատանքին զուգահեռ Սրբ. Լիսիցյանը եղել է Հայաստանի Լուսժողկոմատին առընթեր նյութական մշակույթի ինստիտուտի գիտաշխատող,⁷ իսկ 1936 թվականից՝ նաև ԽՍՀՄ ՊԱ Լենինգրադի Արևելագիտության ինստիտուտի կովկասագիտության կաթինետի աշխատակից:⁸

народного творчества Советской Армении, Заря Востока, 17.08.1936, 181/3903.

¹ Երևանի պարի պրոֆատուրիան, Խորհրդային արվեստ (այսու՝ ԽԱ), 15.01.1935, 1 (29), Պարի պրոֆատուրիայի աշխատանքներ, ԽԱ, 01.07.1935, 1(40), *Գ. Բնարյան*, Պարարվեստի տեխնիկումը և կադրերի պատրաստման խնդիրը, ԽԱ, 16.10.1935, 19(47), *Ա. Ոսկանյան*, Պլաստիկ արվեստը մեզ մոտ, ԽԱ, 29.11.1935, 21-22 (49-50), Արվեստի մոր օջախ, ԽԱ, 03.01.1935, 3, Երևանի խորհրդաֆիկ ստուդիայի աշակերտների համերգը, ԽԱ, 21.06.1936, 12:

² Արձանագրություն, 09.04.1933, ՀԱԻ, Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

³ *Սրբ.Լիսիցյան*, Ատեղծներ մեր էպոխային արժանի պարարվեստ, ԽԱ, 1932, 3, էջ 24-25:

⁴ Массовые пляски и игры, М., 1933, с. 24-27.

⁵ «Պարարվեստի, ռիթմի և պլաստիկայի պրոֆատուրիայի քաղաքական-գեղարվեստական խորհրդի կազմն ու ծրագիրը», 03.01.1932, ՀԱԻ, Սրբ. Լիսիցյանի արխիվ:

⁶ *Ն. Կիլիցյան*, Արթ. Լիսիցյանի գործունեությունը դասական պարի շրջանակներում, Ձեկուցում ընթերցված Արթ. Լիսիցյանի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված հոբելյանական միստում, ՀՀ ՊԱԱ ՀԱԻ, 1993:

⁷ Србуи Лисицан (1893-1979), Некролог, Советская этнография, М., 1980, 2, с. 188-189.

⁸ *Սրբ.Լիսիցյան*, Докладная записка, М., 1939, с. 13, ՀԱԻ, Արթ.Լիսիցյանի արխիվ:

Դեռևս 1924 թվականից նա սկսել և նկարագրական մեթոդով գրանցել է հայկական ժողովրդական պարեր: Մվելի ուշ մասնակցել է գիտարշավների և զգալի նյութ գրանցել հայ ժողովրդական պարերի ու թատերական ներկայացումների մասին: Դրանցից մեկը, 1932թ. հուլիսին Թալինի շրջանում Հայկական ԽՍՀ նյութական մշակույթի ինստիտուտի բանահյուսության բաժնի կազմակերպած համալիր գիտարշավն է եղել: Այն գլխավորել է բանագետ Կ.Մելիք-Օհանջանյանը, մասնակցել են Սպ. Մելիքյանը, Սրբ. Լիսիցյանը, Շ. Կուժիկյանը, Հաջիե Ջնդին, Խ. Մուրադուլովը, Հ. Եղիազարյանը, Հ. Մանվելյանը և Վ. Աբրահամյանը:¹

Գիտարշավը նպատակ է ունեցել ոչ միայն մանրամասն ուսումնասիրել Թալինի շրջանում վերաբնակված սասունցիների և տեղացիների ազգագրությունն ու ժողովրդական բանահյուսությունը, այլև հայտնաբերել, չափագրել ու լուսանկարել նյութական մշակույթի հուշարձանները: Այդպիսի համալիր գիտարշավ հայ իրականության մեջ կազմակերպվել է առաջին անգամ:

Սրբ. Լիսիցյանը Թալինի շրջանի Թալին, Միջնաձոր, Իրինդ, Ներքին Բազմաբերդ, Աշմակ և այլ գյուղերում գրանցել է շուրջ 70 ժողովրդական պար:² Պարեղանակները նուագրել է կոմպոզիտոր-երաժշտագետ Սպ. Մելիքյանը: Այդ պարերի թվում են Սաքման, Լոռկեն, Տեղական քոչարին, Քրդական գյուղնդը, Մշո քոչարին, Ցոլակին, Ֆորկան, Վերվերը, Հա Մայրամեն, Ցար-խուշտան, Գորանին, Բատուլան, Ռոմանին, Ալագյոզին և այլն:³

Հաջորդ խոշոր գիտարշավը կազմակերպվել է 1936թ., Հայկական ԽՍՀ ժողկոմխորհին առընթեր Արվեստի գործիչների վարչության կողմից՝ Գեղարքունիքում, որի ժամանակ նա գրանցել է հայկական և քրդական ժողովրդական պարեր:

Իր ուսումնասիրություններում ազգագրագետ Սրբ. Լիսիցյանը գիտական խոր վերլուծությամբ ու մասնագիտական բարձր մակարդակով հիմնավորում է պարի գրանցման եղանակները և պարողների հետ տարվող աշխատանքի սկզբունքները:⁴ Նա նշում է, որ պարի գրանցումն, ի տարբերություն երաժշտական կամ բանահյուսական նյութի, ունի սիսյուն իրեն բնորոշ առանձնահատկություններ: Մասնավորապես՝ անցյալում պարեր չեն գրանցվել, բնագավառն ուսումնասիրված չէ, ինչպես երաժշտությունն ու կերպարվեստը, նախկոնում կազմված հարցարանները⁵ լիարժեք չեն ներկայացնում հարցերի այն ամբողջությունը, որը վերաբերվում է ժողովրդական պարերի ու թատերական գործողությունների գրանցմանը, դեռևս մասնագիտական մոտեցում չի մշակվել խնդրի նկատմամբ:

Մանրամասն ներկայացնելով պարանյութի գրանցման հիմնական և երկրորդական պայմանները, Սրբ. Լիսիցյանը կազմում է ոչ միայն պարային և թատերական գործողությունների գրանցման ընդհանուր հարցերով մասնագիտական քաբտարան, այլև առանձին քարտանքներ պարային և թատերական ստեղծագործությունների երաժշտական նվագակցության և բանասացների համար: Վերջիններիս դերն առանձնապես կարևորվում է որպես նյութի գրանցման սկզբնաղբյուր, հաշվի առնելով նրանց կենսագրությունը, անհատականությունը, հաղորդած տեղեկությունների ճշգրտությունն ու հավաստիությունը:

Ազգագրագետ Սրբ. Լիսիցյանը կարևորում է նյութի հավաքման մասնագիտական մոտեցումը, քանի որ ստույգ գրանցման հետ է կապված պարի ձևի ու բովանդակության գիտական վերլուծությունը:⁶

¹ Հոդվածներ, հուշեր, նամակներ, փաստաթղթեր (Սպ. Մելիքյանի վերաբերյալ), Եր., 1964, էջ 89:

² *Տրբ. Լիսիցյան*, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 477-478:

³ *Սպ. Մելիքյան*, Հայ ժողովրդական երգեր ու պարեր, Եր., 1949, էջ 141-159:

⁴ Այս հարցին նվիրված Սրբ. Լիսիցյանն ունի առանձին աշխատություն (*Տրբ. Լիսիցյան*, Как собирать и записывать народные пляски, М.-Л., 1941, с. 64.), որը հրատարակության է պատրաստվել 1941թ., ըայց պատերազմի պատճառով չի տպագրվել, պահպանվում է իր արխիվում:

⁵ *Սրբ. Լիսիցյան*, Ազգագրական հարցարան, Եր., 1946, էջ 105:

⁶ *Տրբ. Լիսիցյան*, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 8:

Շարժման գրանցման ճշգրիտ ու միասնական համակարգի հարցը միշտ էլ հետաքրքրել է այդ ինդրի ուսումնասիրությամբ զբաղվող մասնագետներին: Այն հին պատմություն ունի. առաջին հիշատակությունը վերաբերում է XV դարին: Դա Մ.Ավստրիացու (1489-1530) գրած «Բասդանների Բրյուսեյան կողեքսն» է,¹ որը ներառում է ոսկով և արծաթով սև թղթի վրա գրված 59 պար: Այդ ծեռագրում մեղեդու յուրաքանչյուր նոտայի տակ գրված են եղել պարաքայլերի սկզբնական տառերը, որոնցից ամեն մեկը կատարվում է մեկ նոտայի նվագակցությամբ:²

Շարժման գրանցման համակարգեր ստեղծվել են նաև հաջորդ դարերում: XV-XX դարերում այդ հարցում առաջնությունը պատկանել է Ֆրանսիային (Տուանո Արոյի, Շառլ Լուի Բոշանի, Ռաուլ Ֆեյե Ռամոյի, Արթուր Սեն-Լենոնի համակարգերը):³ XIX դարի վերջերին, կապված ռուսական բալետի զարգացման հետ, շարժման գրանցման համակարգեր ստեղծվել են նաև Ռուսաստանում:⁴ Դրանք նոտագծային և գրաֆիկական համակարգեր են, որոնցից առաջինը տարածում է գտել, իսկ ըստ Վ. Ստեպանովի համակարգի՝ 1890-ական թվականներին ռուս բալետմայստեր Ա. Գորսկին գրանցել է Պ.Չայկովսկու «Կարապի լիճը» (րեմ.՝ Մ.Պետիպա) և «Կլորինդա» (րեմ.՝ Ա. Գորսկի) բալետները:⁵

XX դարի 20-ական թվականներին ստեղծվեց Ռ.Ֆոն Լարանի շարժման գրանցման համակարգը, որը արագորեն տարածվեց Եվրոպայում և Ամերիկայում: 1940թ. այդ ուղղության հետևորդները Նյու Յորքում հիմնեցին պարի

գրանցման ռյուրո:⁶ Անգլիայում մինչև օրս էլ կազմակերպվում են Լաբանի համակարգով շարժման վերլուծման և գրանցման դասընթացներ, շարունակելով այդ համակարգի զարգացումը:⁷

1950-ական թթ. Եվրոպայում ստեղծվում է մեկ այլ համակարգ, որի հիմքում շարժման գրանցման գրաֆիկական սկզբունքն էր, որը կատարվում էր երաժշտական նոտաների հիմա գծերի վրա արվող նշաններով:⁸ Հեղինակներն են անգլիացի նկարիչ Ռ.Բենեշը և նրա կինը՝ Ջ.Բենեշը: 1962թ. նրանք Լոնդոնում հիմնում են պարաբանության (խորեոլոգիա) ինստիտուտ, որտեղ պատրաստվում են պար գրանցող մասնագետներ: 1973թ. ԱՄՆ-ում ռացվում է այդ ինստիտուտի մասնաճյուղը: Բենեշի համակարգով մինչև օրս էլ գրանցվում են ռալետներ և պարային համարներ:⁹

Շարժման գրանցման միասնական համակարգ ունենալու հարցը ռազմիցս է քննարկվել տարրեր գիտաժողովներում և մասնագիտական խորհրդակցություններում,¹⁰ սակայն որոշակի և վերջնական լուծում չի ստացել:

Որոշ մասնագետներ այն կարծիքին են, որ գեղադասելի է օգտագործել գրանցման նկարագրական մեթոդը, երբ երաժշտության յուրաքանչյուր տակտին համապատասխան նկարագրվում է պարային շարժումը:¹¹ Այդ մեթոդով XX դարի 50-ական թվականներին գրանցվեցին շատ ժողովրդական պարեր, որի նախաձեռնողներից էին նաև Ե.Մ.Մարգոլիսը¹² և Տ.Ա.Տկաչենկոն:¹³ Նրանք հրատարակեցին մի շարք գրքեր:¹⁴

¹ Բասդաններ. առանց ցատկի, պարտերային պարեր. *Н.Ивановский*, Бальный танец 16-19вв. Л.-М., 1948, с. 11-13.

² *Срб.Лисициан*, Запись движения (Кинетография), М.-Л., 1940, с. 11-15.

³ *В.Красовская*, Западноевропейский балетный театр, Л., 1979, с. 118.

⁴ Այդ բնագավառի հիմնական աշխատություններն են եղել *Ա.Յորնի* «Грамматика танцевального искусства и танцописи или хореографии, с хореографическим атласом и отдельными сборниками нот», Одесса, 1890. *В.И.Степанов*, Хореография.

⁵ *В.Красовская*, Русский балет начало 20 века, М., 1971, с. 115.

⁶ *R.Lange*, Kinetografy Laban (Movement notation) and the folk dance research in Poland, Wroclaw, 1966, p 390-391.

⁷ Dance Studies, Edited by R. Lange, Jersey, 1991, p. 141.

⁸ An Introduction to Benesh Movement-Notation: Dance, London, 1996, pp. 55-57.

⁹ *Н.Рославлева*, Бенеш Рудолф, БЭ, М., 1981, с. 68.

¹⁰ Բալետի վերաբերյալ խորհրդակցություն, Մ., 1936. Մարդարանների և ազգագրագետների 7-րդ միջազգային կոնգրես, Մ., 1964:

¹¹ *Л.Ошурко*, Народные танцы Молдавии, Кишинев, 1967, с. 16-26, *Г.Настюков*, Народный танец на самодеятельной сцене, М., 1976, с. 50-51.

¹² *Е.Марголис*, О записи танца, М., 1950, с. 10-12.

¹³ *Т.Ткаченко*, Народный танец, М., 1967, с. 100-110.

¹⁴ *Т.Устинова*, Русские танцы, М., 1955.

Արբ. Լիսիցյանը տարիներ շարունակ համ-
գամանորեն ուսումնասիրել է շարժման գրանց-
ման համակարգերը: Նրա երկարատև ու
քրտնաջան պրպտումների արդյունքներն ամ-
փոփվել են մի հիմնարար աշխատությամբ,
որը լույս է տեսել 1940թ. Մոսկվայում՝
«Շարժման գրանցում» (կինետոգրաֆիա)
վերնագրով, որի համար նրան շնորհվել է
արվեստագիտության թեկնածուի գիտական
աստիճան:¹

«Շարժման գրանցում» աշխատությունը
համարվում է լավագույններից մեկը այդ բնա-
գավառում: Այն ունի գիտական և պատմական
մեծ նշանակություն, քանի որ ներկայացվում
ու նկարագրվում են եվրոպայում ստեղծված
բոլոր համակարգերը, XV դարից մինչև XX
դարի 40-ական թվականները: Գրքի երկրորդ
մասը Արբ. Լիսիցյանի ստեղծած բուն համա-
կարգն է, ներառյալ հարուստ մատենագի-
տությունը (հիմնականում ֆրանսերեն, գեր-
մաներեն ու անգլերեն) և գծանկարները:

Նրա ստեղծած համակարգը հնարավորու-
թյուն է ընձեռում ճշտորեն գրանցել ոչ միայն
պարը, այլև շարժումն ընդհանրապես: Ըստ
ձևի՝ նա շարժումը բնութագրում է ուղղու-
թյամբ, դիապազոնով, մկանային խրվածու-
թյամբ, տեմպով, սահունությամբ և շեշտա-
դրությամբ, իսկ ըստ իմաստի՝ բաժանում է
կենցաղային, աշխատանքային, արտահայ-
տիչ, նմանողական, նկարագրական, խորհրդ-
դանշական և այլ խմբերի:²

Արբ. Լիսիցյանի «Շարժման գրանցում»
աշխատությունը զգալի առաջընթաց էր շարժ-
ման ուսումնասիրության բնագավառում:³ Նոր
համակարգը նախորդների համեմատ ուներ
մի շարք ակնառու առավելություններ. ընդա-
մենը 32 նշան, գրանցման պարզություն, կապ-
ված թե նշանների մատչելիության, թե գրառ-
ման ուղղության (ծախից աջ) հետ: Ըստ այդ
համակարգի՝ գրառվում է ոչ միայն շարժումը,
այլև մկանային լարվածության աստիճանը և

դիմախաղը: Այդ ամենը գրանցվում է վանդա-
կավոր թղթի վրա, չափանիշ ընդունելով տա-
րածության մեջ երեք հիմնական պարամետր՝
երկարություն, լայնություն և բարձրություն:
Մարմնի դիրքերի պատկերումը ծավալային է,
ճիշտ նշելով շարժման անկյունները: Մանրա-
մասն նշվում են նաև գլխի, ուսերի, ձեռքերի,
դաստակների, իրանի դիրքերը: Եղածշտու-
թյամբ ուղեկցվող շարժումը գրանցվում է
նոտաների տակ, իսկ բառերով ուղեկցվողը՝
տեքստի:

Արբ. Լիսիցյանի կողմից շարժումների
գրանցման գիտական մեթոդի մշակումը հնա-
րավորություն տվեց ոչ միայն գրառել, այլև
մեծ աշխատանք կատարել ժողովրդական
պարերի ու թատերական ներկայացումների
շարժումների ու կառուցվածքի վերլուծման
ուղղությամբ:⁴ Պատահական չէ, որ շատ մաս-
նասնագետներ են ուսումնասիրում նրա
մեթոդն ու գրանցման համակարգը:⁵ Ըստ այդ
այդ համակարգի, Խորհրդային Միությունում
գրանցվել են բալետային և օպերային
ներկայացումների արժեքավոր հատվածներ:
Այդ մեթոդի կողառմամբ այլազգի պարագետ-
ների կողմից հրատարակվել են մի շարք
գրքեր:⁶

Հայ պարային մշակույթի համար նշանա-
կալի է այն փաստը, որ Արբ. Լիսիցյանի ստեղ-
ծած գիտական գրանցման միջոցով մոռացու-
մից փրկվել ու պահպանվել է շուրջ 2000 ժո-
ղովրդական պար և թատերական ներկայա-
ցում:⁷

1942-1959թթ. Արբ. Լիսիցյանն աշխատել է
ՀՍՄՖ ԳԱ արվեստների պատմության և տե-
սության սեկտորում և միաժամանակ դասա-

¹ *Ուրարտու*, Քննադատություն և գրախոսություն, Սովե-
տական պրեսա, 1941, 2-3, էջ 103-104:

² Նման բաժանում բնորոշ է նաև «Բեմական շարժման»
տեսությանը: Տես *И.Кох*, Основы сценического дви-
жения, М., 1976, с. 9-12.

³ *Ե. Փաղոջյան*, Շարժումների լեզուն, Եր., 1988, էջ 100:

⁴ *Э.Петросян, Ж.Хачатрян*, Армянский народный
танец, М., 1980.

⁵ *М.Шагинян*, Воспоминания о Србуи Лисициан,
08.06.1981, ՀԱԻ, Արբ. Լիսիցյանի արխիվ, *Э.Петро-
сян*, Наука была ее жизнью, Советский балет, М.,
1982, 4.

⁶ *М.Жорницкая*, Народное хореографическое ис-
кусство коренного населения северо-востока Сибири,
М., 1983, с. 6-10. *Т.Бадмаева*, Танцевальный фольк-
лор калмыков, Элиста, 1982, *Л.Нагаева*, Опыт записи
одного башкирского танца по кинатографической
системе С.Лисициан, «Народная творчество башкир»,
Уфа, 1976, с. 152-156.

⁷ *Э.Петросян*, Наука была ее жизнью, Советский ба-
балет, М., 1982, 4.

վանդել գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում: Հայ դերասանների ու թատերագետների մի քանի սերունդ է անցել ութմիկայի, բեմական շարժման ու հայ ժողովրդական պարի նրա դասընթացները:

1959 թվականից Սրբ. Լիսիցյանն աշխատել է ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության նորարաց ինստիտուտում որպես ավագ գիտաշխատող: Իր եռանդուն գիտական և մանկավարժական գործունեության համար նա արժանացել է ՀՍՍՀ Գիտության վաստակավոր գործչի կոչման (1964թ.), իսկ ծննդյան 80-ամյակի առթիվ՝ պարգևատրվել «Պատվո նշան» շքանշանով (1982թ.):

Վախճանվել 1979թ. Երևանում:

Վաստակաշատ գիտնականի տարիների քրտնաջան աշխատանքի արդյունքներն ամփոփվել են «Հայ ժողովրդական հինավուրց պարերն ու թատերական ներկայացումները» մենագրության առաջին (1958թ.) և երկրորդ (1972թ.) հատորներում:¹ Այս աշխատության համար նրան շնորհվել է պատմական գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճան: 1983թ. հրատարակվել է նրա «Հայկական հինավուրց պարերը» գիրքը (ռուսերեն): Կան նաև մինչև օրս անտիպ մի քանի աշխատություններ՝ «Ժողովրդական պարի պրոբլեմները մեր օրերում», «Առասպելաբանական տոհմական աղյուսակներ հունական, հռոմեական և հայկական առասպելաբանությունից», «2500 հայ ժողովրդական պարերի և թատերական ներկայացումների գրանցման հավաքածու», «Շատախի հարսանիք» և այլն:²

Իբ ծավալուն ուսումնասիրություններում նա վերլուծել է հայ ժողովրդական պարերն ու թատերական ներկայացումներն ըստ Հայաստանի առանձին պատմագագարական շրջանների, դրանց ծագումնաբանությունը, առնչությունը տոհմ-օհսական համակարգի հետ, բացահայտելով պարերի ժանրային հատկանիշներն ու ավանդականությունը, նշանակությունն ու բովանդակությունը:

Սրբ. Լիսիցյանը, երկարամյա գիտական աշխատանքի արդյունքում հանգում է այն եզրակացության, որ մինչ այժմ գրանցված պարերի հիման վրա դժվար է վերջնական և հիմնավոր դասակարգում կատարել: Դա անելու համար անհրաժեշտ է ունենալ Արևմտյան և Արևելյան Հայաստանի բոլոր պատմագագարական շրջանների գրանցված պարերը և հայ պարարվեստի մշակված պատմություն:³

Նա դասակարգել է հայկական ժողովրդական պարերը՝ կիրառելով դրանց վերլուծության նոր մեթոդ, որը տարվում է սերտորեն առնչվող մի քանի ուղղություններով:

Նախապես նյութը բաժանվում է հիմնական և օժանդակ ռադադրամասերի:⁴ Հիմնական բադադրամասերի մեջ մտնում են շարժական, երաժշտական, խոսքային տեքստերը և գեղարվեստական ձևավորումը:

Խմբական պարի շարժական տեքստում քննվում է ոչ միայն խմբի տեղաշարժումը, այլև յուրաքանչյուր կատարողին առանձին: Այն վերլուծվում է ըստ ձևի ու բովանդակության, փոխադարձ դասավորությունների և վերադասավորությունների, ժամանակի և գործողության յուրաքանչյուր միավորում, որոնք նույնպես կարող են առանձնահատկություններ ունենալ:

Մարմնի ամեն մի մասի շարժումը կարող է կատարվել առանձին կամ դրանց համատեղ մասնակցությամբ: Շարժումները ենթարկվում են ներդաշնակության օրինաչափություններին, ունեն ելակետային դիրք, ընթացք ու ավարտ:

Ուշագրավ է լիսիցյանական դպրոցին հատուկ, հորիզոնական հարթության վրա պարողների թողած շարժման հետագծի տեսությունը, ըստ որի՝ այն ունի ավարտուն պատկեր և արտահայտում է որոշակի իմաստ՝ կապված պարի բովանդակության հետ: Պարողները շարժվելով հարթության վրա, թողնում են հետագծեր, որոնք կարող են ընկալվել որպես որոշակի գարդանախշ, պարի

¹ *Ղ. Վարդույան*, Ազգագրություն, Պատմա-բանասիրական հանդես, 1970, 4 (51).

² *Ս.Լիսիցյան* (1893-1979), Некролог, Советская этнография, М., 1980.

³ *Ս.Լիսիցյան*, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 161:

⁴ *Ս.Լիսիցյան*, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Автореферат диссертации на соискании доктора исторических наук, Е., 1956.

այլան, վերածվելով ինքնաստիպ պաշտոնի գրանցման: Սրբ. Լիսիցյանն այդ զարդանախշը նույնիսկ կապում է աբելի ու լուսնի պաշտամունքի և երկիւղալից անհասկանալի աշխատանքների շրջափուլերի հետ:

Պարերի, դրանց ուղեկցող երաժշտական և խոսքային տեքստերին վերաբերվող գլուխներն ամբողջական ուսումնասիրություններ են, նվիրված հայկական ժողովրդական երաժշտությանն ու ռանսիյուսությանը:

Երաժշտական տեքստը մա ռաժանում է վոկալ, գործիքային և ռիթմիկ-ադմկային մասերի, ներկայացնում և վերլուծում առանձին:

Սրբ. Լիսիցյանի համահավաք ու բազմակողմանի ուսումնասիրության մաս է կազմում պարերի գեղարվեստական ծնավորման նկարագրությունը, որում մա ներառում է կատարման վայրի ծնավորումը, իրադրությունը, պարողների ունեցած պարագաները, տարագր, գրիմը, դիմակները, երաժշտական գործիքները և այլն: Լկդ ամենը լրացվում ու ամբողջացվում է հարուստ պատկերագրական նյութով:

Պարերի վերլուծման պատկերարանական մեթոդը լիսիցյանական դպրոցի հիմնական ուղղություններից է:¹ Նրա ուսումնասիրությունները մա պատկերագրական եզակի հավաքածուներ են, որոնցում ի մի են ռերված հնագույն շրջանի որմնանկարչությունը, սափորանկարչությունը, քանդակագործությունը, միջնադարյան մանրանկարչությունը, գեղանկարչությունը, լուսանկարչությունը և այլն, այսինքն այն ողջ փաստացի նյութը, որը կարող է տվյալներ տալ պարաըվեստի վերաբերյալ:

Քանի որ պարը տարածաժամանակային արվեստ է, դրա պատկերագրությունը հատկապես կարևոր նյութ է: Պարի պատկերագրության ուսումնասիրման նպատակն է տարբեր ժամանակաշրջանների արվեստի գործերի միջոցով վերականգնել պարային մշակույթի պատկերը:²

¹ Iconography and Iconology, Encyclopedla of World Art, 8, 1963, New York, pp. 769-786.

² T. Seebass, Musical Iconography, Musicology, New York, 1990, p. 15-18.

Պատկերաբանությունը, որը պատկերագրության նկարագրական մակարդակի շարունակությունն է, ենթադրում է տվյալների համադրման և վերլուծման մի մեթոդ, ըստ որի հմարավոր է դառնում անցյալի մշակույթի մասնակի, երբեմն լիակատար վերականգնումը:³

Արվեստի ստեղծագործությունների ուսումնասիրման պատկերաբանական մեթոդը ծնավորվել է դեռևա XIX դարի երկիրորդ կեսին և ունեցել շատ հետևորդներ: Սըբ. Լիսիցյանը պարի պատկերաբանական մեթոդի հիմնադիրն է հայ պարարվեստաբանության մեջ:⁴ Ռուսական արվեստագիտության մեջ հայտնի է արվեստաբան Լ. Բլոկի պատկերագրական վերլուծական մեթոդը, որն իր աշխատություններում այդ կերպ բացահայտում է դասական պարի ծագման ու զարգացման մի շարք հարցեր:⁵

Պատկերագրությունից բացի, պարանյութի հիմնական վերլուծումները լրացնում են օժանդակ բաղադրամասերը, այն է՝ պատմական, աշխարհագրական, ազգագրական, լեզվաբանական տվյալներ, ռանսիյուսական նյութեր, երաժշտական, պարային և թատերական բառեզրերը և այլն:

Այս ամենը Սրբ. Լիսիցյանը դիտարկում է հայ ժողովրդի ծագումնաբանության համատեքստում: Քննարկվում են ոչ միայն պատմական, ազգագրական, աշխարհագրական տվյալները, այլև տրվում են լեզվաբանական լուրջ վերլուծություններ, դրանցով, ըստ էության հիմնավորելով ներկայացված վարկածները: Գիտական վերլուծության հիմք են ծառայել մա Սրբ. Լիսիցյանի օգտագործած հայերեն և օտար լեզուներով ռառարանները՝ հին հունարեն, լատիներեն, ֆրանսերեն, լեհերեն, թուրքերեն և այլն:

³ E. Panofsky, Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art, Studies in Iconology, New York, 1939.

⁴ Այդ մեթոդով է աշխատում ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ պարարվեստի խումբը, որն անդամակցում է ավանդական երաժշտության միջազգային խորհրդի (ICTM) երաժշտական և պարի պատկերագրության խմբին:

⁵ Л. Блок, Классический танец, история и современность, М., 1987, с. 46-50.

Սրբ. Լիսիցյանի «Հայ ժողովրդի հիմնավոր պարերն ու թատերական ներկայացումները» մենագրության «Հայ ժողովրդի պարային և թատերական մի քանի տերմիններ» գլուխը, որտեղ շատ բառեր ու բարբառային դարձվածքներ առաջին անգամ են ներկայացվում, կարող է օգտագործվել որպես բառարան:

Պարերի վերլուծումն ու դասակարգումը Սրբ. Լիսիցյանը սկսում է տերմինների վերլուծությունից:

Խաղ և պար բառերի համադրական վերլուծությունները մեկնաբանում են, որ խաղ նշանակում է մարմնի մաս (сустава): Շարժումը և պարը կատարվում են մարմնի մասերի՝ խաղերի միջոցով: Հետևաբար խաղ, խաղալ նշանակում է նաև պարել: Խաղ գոյականի բազմիմաստությունն ընդգծում է պարային և խաղային գործողության սինթետիկ բնույթը (խաղ կանչել, խաղի տեղ, խաղարան, խաղացող, խաղապետ և այլն), որտեղ տեղ ունեն երգը, պարը, պարերգը, պարատեղը, պարողը, պարի ղեկավարը և այլն:¹

Թըռնոցի բառագրի հիմքը նա համարում է «թիո»-ը, կապելով թռչուն բառի հետ: Այդ արձատուով կազմված բոլոր բառերը կապվում են թռիչքի, գետնից կտրվելու, պոկվելու ու դրանց հետ կապված շարժումների հետ:

Թռիչքների առկայություն է ենթադրում նաև «վեր-վեր» անվանումը: Ժողովրդական խոսելածնում «վեր-վեր ընկնել» նշանակում է թոնել, վեր թռչել, ցատկել, նաև՝ ուրախանալ, ուրախությունից թռչկոտել, պարել և այլն: Զուգահեռ վերլուծվում են կայթել, խայտալ, ցատկոտել, ոստոստել տերմինները:

Ոստ նշանակում է ճյուղ, շարունակություն, աճ, և ոստոստել, այսինքն՝ թռչկոտել, աճել, ընձյուղվել բնից կամ այլ ճյուղից, և ոստյուն՝ թռիչք երկու ոտքով, թռչկոտում: Ակնհայտ է այս տերմինների և ծիսական-մանողական շարժումների կապը պարում:² Թռիչքներով կատարվող ծիսական պարերը կատարվել են բույսերի, կենդանիների, հողի արգասավորությանը նպաստելու նպատակով, քանի որ

ընկալվել են նաև վեր բարձրանալ, հասակ առնել իմաստներով:³ Հավատացել են, որ բարձր թռիչքները նպաստել են պտղաբերությանը:⁴ Թռիչքածն շարժումը, ոստյունը, ոստոստումը սկսվում է մայր հողից, առնչվում նրա պտղաբեր ուժի հետ:⁵ Մեծ մայր աստվածուհու պաշտամունքը Սրբ. Լիսիցյանը նույնպես կապում է վեր-վերի տեսակի «թըռնոցի» պարերի հետ:⁶

Վեր-վերի տեսակի պարերն ու պարերգերը տարածված են եղել Հայաստանի բոլոր պատմագրարական շրջաններում: Դրանց հիմքում «երկու գնալ-մեկ դառնալ» պարածն է՝ Վեր-վերի, Վեր-վեր կամ Վերվերուկ անվանումներով: Թռիչքներով կատարվող, հիմնականում մաժոբային տրամադրությամբ պարերը հայերենում հայտնի են նաև Թըռնոցի, Թըռնոցի, Թըռման, Թըռվուն, Թըռվերի և այլ ձևերով: Դրանք թռչկոտելով, թռիչքանման շարժումներով, ցատկոտելով պարեր են, որոնք կարելի է համեմատել ոռոսական, չեխական, բելոռոսական թռիչքներով պարատեսակների հետ (Скакуха):⁷ Չեխիայում այդպիսի պարերի կատարման մասին տվյալներ կան դեռևս 14-րդ դարից:⁸ Թռիչքածն պարերը տարածված են նաև Ռուսաստանում, Բուլղարիայում, Մորավիայում, Սլովակիայում, Իտալիայում, Իսպանիայում և այլուր:⁹

Պարի վերլուծման և դասակարգման համար Սրբ. Լիսիցյանը հիմք է վերցնում պարի նախնական տարբերակը (инвариант): Բանագիտության մեջ այդ հարցը քննվել է մի շարք հեղինակների կողմից (Ս.Աբեդյան, Վ. Պրոպպ, Պ. Բոգատիրյով և ուրիշներ):¹⁰ Հայ պարարվեստում պարի հիմնական տարբե-

³ П. Богатырев, Вопросы теории народного искусства, М., 1971, с. 428.

⁴ Рбл, Բուլանդիս կամ Հարք գալառ, Թիֆլիս, 1901, էջ 60-61:

⁵ Э. Королева, Ранние формы танца, Кишинев, 1977, с. 98.

⁶ Срб. Лисициан, Старинные армянские пляски, Е., 1983, с. 11-14.

⁷ Л. Алексютрович, Белорусская народная полька, М., 1995, с. 7-9.

⁸ П. Богатырев, նշվ. աշխ., էջ 428:

⁹ Е. Васильева, Танец, М., 1968, с. 221.

¹⁰ Մ. Աբեդյան, Ժողովրդական խաղիկներ, Եր., 1940, էջ 176-177:

¹ Срб. Лисициан, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 61-62:

² Նույն տեղում, էջ 263-267:

րակի և հետևագա ձևերի վերլուծման մեթոդը մշակել է Սրբ. Լիսիցյանը:¹

Վեր-վերի պարի հիմնական տարբերակը կատարվում է շրջանով, ձեռքերը՝ ուս ուսի: Պարը կազմված է չորս մասից: Թռիչքները կատարվում է երկու գնալ-մեկ դառնալ պարածևով, շրջանի դեպի աջ կատարվող ընդհանուր տեղափոխությամբ և ոտքերի շարժումների վեց միավոր հաշվով:

Պարի պլուսի աստիճական բարդացումը ի հայտ է բերում տարբերակների զարգացման պատկերը: Մանրամասնորեն նկարագրվում և վերլուծվում են Թալինի, Ալաշկերսի, Խաստուրի, Վանի, Ապարանի նմանատիպ պարերի գալարում պլանները հորիզոնական հարթության վրա յուրաքանչյուրին համապատասխան՝ ոտնաթաթերի, ծնկների շարժման և իրանի թեքումների ռիթմային պատկերով:

Սրբ. Լիսիցյանն առանձին վերլուծել է նաև Վեր-վերի պարի տարբերակները, դրանք համեմատելով հիմնական տարբերակի հետ:² Դրանք բոլորը կատարվում են ընդհանուր աջ տեղափոխությամբ և ըստ ոտքերի շարժման հաշվի՝ բաժանվում խմբերի. 10 և 14, 20-42, 34, կարճ պարածև, կազմված հիմնական պարածևի վերջին չորս շարժումներից, «երեք գնալ, երկու տեղում» պարածևի հիման վրա:

Վեր-վերի տեսակի պարերը վերլուծելիս, Սրբ. Լիսիցյանն առանձնահատուկ կանգ է առնում այդ պարատեսակի այն տարբերակների վրա, որոնցում թռիչքները համադրվում են օձածև սահող շարժումների հետ: Այդպիսի շարժումներ կատարվում են Վեր-վերի տեսակի որոշ պարերի սկզբում, որոնք նախորդում են այդ պարին բնորոշ թռիչքային շարժումներին: Օձի նմանությունը միշտ ընդգծում է հողի առկայությունն ու դրա գերբնական ուժը: Տվյալ դեպքում Վեր-վերի տեսակի թռիչքածև պարերի որոշ տարբերակներում օձանման սողացող շարժումների գուգորդումը թռիչքների հետ նա կապում է պտղաբերության հետ:

Սահող շարժումները, որոնք նույնպես ծեսի մնացուկ, օձի, որպես ընտանիքի բարի ոգու, հաջողության ու արգասավորության խորհրդանիշ են:³

Ըստ Սրբ. Լիսիցյանի՝ պարերը դասակարգվում են ըստ ժողովրդական մտածելակերպի և աշխարհայացքի՝ հիմք ունենալով ծեսն ու ծիսական պարը:

Որպես օրինակ, Սրբ. Լիսիցյանը հաճախ համեմատություններ է անում այլ ժողովուրդների ազգագրական նյութի, նաև աֆրիկյան և ավստրալական որոշ ցեղերի դեռևս տոհմատիրական շրջանում գտնվող նյութական և հոգևոր մշակույթի հետ: Այդ ցեղերը զանազան ծիսական արարողությունների ժամանակ կատարել են հմայական և նմանողական բնույթի պալեր:⁴ Ավանդաբար փոխանցվող պարի արվեստը նրանց համար դեռևս կենսածև է, աշխարհընկալման ու արտահայտման ինքնատիպ միջոց:⁵

Սրբ. Լիսիցյանն իր ուսումնասիրություններում հայկական ժողովրդական պարերը դասակարգում է ըստ պարզության և բարդության:

Հայկական ժողովրդական պարերի կառուցվածքի վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ դրանց առանձին մասերը կազմված են նույն պարածևի որոշակի քանակով կրկնություններից: Պարզ պարածևերը կազմված են մեկ պարային ֆրազից՝ ներառելով մեկ կամ մի քանի պարաքայլ, իսկ բարդ պարածևները՝ մի քանիսից: Բարդ պարային պարբերությունն իր հերթին կարող է կազմված լինել մի քանի պարաքայլից:

Ելնելով պար, պարբերություն, դաս, դասություն բառերի ստուգաբանությունից, Սրբ. Լիսիցյանը եզրակացնում է, որ պարային պարբերություն անվանումը միանգամայն համընկնում է որոշակի քանակի պարաքայլերի հետ, որոնք միավորվելով՝ կազմում են մեկ

¹ Այդ մեթոդով է աշխատել նաև ռուս պարագետ Կ. Գոլեյզովսկին:

² *Срб. Лисичиан*, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 137-171:

³ *Срб. Лисичиан*, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 333-358:

⁴ *Ա. Դրիձո, Լ. Միճ*, Մարդիկ և սովորույթներ, Եր., 1987, էջ 37-39:

⁵ *С. Бычков*, Изумрудное оперение Гаруды, М., 1987, с. 177-186.

ամբողջ շարժական պարբերություն, ավարտուն միաջ:¹

Պարերի նման բաժանումը նա կապում է դբանց տեմայի հետ: Շատ դանդաղ պարերը ժողովուրդն անվանում է «ծանր», իսկ արագ տեմպով, թռիչքները՝ «թեթև»: Այդպիսի պարերի տեմպը կատարման ընթացքում փոփոխվում է, առանց շարժման փոփոխության: Պարերը կազմված են լինում երկու և ավելի մասերից, որոնցից առաջինը կատարվում է դանդաղ, իսկ մնացածները՝ արագ (թեթև):

Մի քանի մասից կազմված պարերի ամեն մի մասում շարժումները փոխվում են, դառնալով թռիչքներ:

Հայկական Պուզ կամ Շիտակ պարերը կազմված են մեկ, երկու կամ երեք մասից: Մեկ մաս ունեցող պարը կազմված է միայն երկու կրկնվող քայլից: Երկու մաս ունեցող պարի երկրորդ մասը թոնոցի է, կազմված տարբեր ցատկերից: Պարը համարվում է երեք մասանի, երբ երրորդ մասում տեղի է ունենում թռիչքների զարգացում, մասնավորապես՝ տեղում ճոճվելով մի ոտքից մյուսը և շարժվելով դեպի աջ:

Հայկական ժողովրդական պարերի հաջորդ դասակարգումը արվում է ըստ պարաքայլերի («երկու զնալ-մեկ դառնալ», «երկու զնալ-երկու դառնալ», «երեք զնալ-մեկ դառնալ», «երեք զնալ-երկու դառնալ» և այլն) և ըստ այդ պարաքայլերի առանձնահատկության (ոտ իադացնելով, ոտ զարկելով, ոտ անցնելով, ծափ տալով ու չաթմա² զարկելով, ծունկկոտրուկներով, թռիչքներով և այլն):

Վերլուծելով պարաքայլերի համադրությունների բոլոր հնարավոր տարբերակների բնութագիրը, Սրբ. Լիսիցյանը գտնում է, որ այն ենթարկվում է հայկական ազգային պարածնի օրինաչափություններին, ընդգրկվում շարժական պարափոփոխության մեջ: Ժամանակի յուրաքանչյուր միավոր համադրվում է մարմնի տարբեր մասերի դիրքերին: Ըստ այդմ, նա մանրամասնում է նկարագրելով. թաթերի,

ծնկների, ազդրերի, իրանի, ուսերի, գլխի, ձեռքերի շարժումները, որոնք բնորոշ են հայկական պարաֆոնդին:

«Երկու զնալ-մեկ դառնալ» պարածնը սահմանվում է որպես ծանր գյոնդ, ծանր գյոնդ կոտրոցի, ծանր գյոնդ կոտրոցի ճկութախաղ: Երկու զնալ-մեկ դառնալ պարածնը բնորոշ է նաև Շորոր և Վեր-վերի պարատեսակներին:

«Երկու զնալ-երկու դառնալ» պարածնը հանդիպում է և Թըռնոցի, և Քոչարի տեսակի պարերում, իսկ «երեք զնալ-մեկ դառնալ», «երեք զնալ-երկու դառնալ», «չորս զնալ-մեկ դառնալ» պարածներում տեղ ունեն կըռնկի, կիսամատների և թաթերի հարվածները:

Վերլուծելով պարերն ըստ պարաքայլերի առանձնահատկությունների՝ Սրբ. Լիսիցյանն առանձնացնում է ինքնատիպ տարբերակներ: Հիմնվելով ժողովրդական բառեզրերին և մտածողությանը, նա բնութագրում է այն առանձին դիրքերը, որ կարող է ունենալ «խաղացող ոտքը»:³ Այն է՝ իադ ամբողջ թաթով, կիսամատներով, կրունկով, Դա կարող է լինել նմանողական շարժում, արտահայտել տարբեր աշխատանքային գործողություններ կամ որոշակի հոգեվիճակ:

Կարևորելով առաջին հայացքից մանրուք թվացող երևույթները, ընդհանուրի ամբողջականությունը վերականգնելու նպատակով՝ Սրբ. Լիսիցյանն անդրադառնում է շարժման ամեն մի մասին, ելևէջին և երանգավորմանը: Վերլուծելով «ոտ զարկել» շարժումն իր պարզ ձևի մեջ, նա անդրադառնում է նաև նրա մյուս դրսևորումների աստիճանական զարգացմանը՝ այն է ոտ զարկել և շուռ գալ, ոտ զարկել և ոտ անցնել, ոտ զարկել ընդհանուր տեղափոխությամբ միայն աջ, ոտ զարկել ընդհանուր տեղափոխությամբ միայն ձախ, ոտ զարկել և ծափ տալ ու չաթմա զարկել:

Պարաքայլերի համադրումն իրանի պտույտների հետ, որը չի գերազանցում 90 աստիճան պտույտը, անվանում են *շորորվել*: Սրբ. Լիսիցյանը գտնում է, որ իրանի այդպիսի շարժումը կարող է արտահայտել և մաժորային, և

¹ Срб. Лисицян, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 95:

² Չաթմա - թեթևակի կիսանստումով մի ոտքի թաթով հարվածել մյուսի մոտ:

³ Բառեզրը վերաբերվում է հենման կետից ազատ ոտքի շարժմանը:

մինորային տրամադրություն, որը պարզվում է այդ պարերի թուվսնդակությունից, երգերի տեքստերից և մեղեդու ընույթից:

Բացի իրանի «շորորվել» կոչվող շարժումից, հայկական ժողովրդական պարերին ընդհանուր են քառորդ, կես և լրիվ պտույտները, որոնք կոչվում են «շուռ գալ»: Պարերում առանձնակի շեշտվում են ուսերի՝ վեր ու վար, աջ ու ետ շարժումները, որոնք ժողովրդական խոսվածքում հայտնի են «ժշխվել» ձևով:

Հայկական ժողովրդական մասսայական պարերում հազվադեպ են գոտկատեղից ետ մարմնի թեքումները, գլխի և ազդրերի շարժումները:

Մարմնի առանձին մասերի պարային շարժումները ընթացորելուց բացի, Սրբ. Լիսիցյանը մանրամասն վերլուծում է հատկապես ձեռքերի շարժումները, որոնք ընդհանուր են հայկական ժողովրդական պարերին: Նա դասակարգել է փակ դասավորություններում պարողների ձեռքերի դիրքերը (*վերտ*):¹ Վերադի ձևը կախված է ձեռքերի դիրքից, որոնք կարող են դրված լինել ուսերին, ընկած լինել արմունկներից, ափերից, ճկույթներից, լինել տարրեր թարծրությունների վրա և այլն: Որոշ պարերի ժամանակ ձեռքերը անշարժ են, իսկ երբեմն կատարում են հորիզոնական կամ ուղղահայաց ճոճումներ, պտույտներ և այլն:

Հայկական ժողովրդական պարերին ընդհանուր են նաև ծափերը, որի ժամանակ պարողները ձեռքերը բաց են թողնում («ձեռքերը քանդում են»): Ըստ Սրբ. Լիսիցյանի՝ ծափերն արտահայտիչ շարժումներ են, որոնք վերատառնում են մարդկանց տրամադրությունը: Ի սկզբանե դրանք, հավանաբար ունեցել են նմանողական գործառնություն՝ ներկայացնելով ռազմական, աշխատանքային և այլնի հարվածի ծայներ: Հնագույն շրջանի ծիսական գործողություններում ծափերն ունեցել են նաև «չար ոգիներին» վսնելու նպատակ:

Ժողովրդական պարերում կատարողները, երբ ձեռքերի ընկածքով շղթա չեն կազմում,

կարող են կատարել ոչ միայն ձեռքերի խստորեն սահմանված, այլև ազատ, իմպրովիզացիոն շարժումներ:

Ըստ դասավորության՝ հայկական ժողովրդական պարերը Սրբ. Լիսիցյանը բաժանում է ըստ շարքերի (մեկ կամ երկու) և շրջանների (մեկ կամ երկու), նշելով նաև վերադասավորությունների ժամանակ առաջացող հնարավոր տարրերակները՝ շրջանի նեղացում և գալարում դեպի ներս, պարաշարքի անցում վեր թարծրացված ձեռքերի շղթայի տակով, շրջանից երկու շարք կազմելը և հակառակը:

Պարողների հիմնական դասավորությունը կլոր շրջանով և կիսաշրջանով մեկ շարքն է՝ կողք կողքի: Մեկ շարք դասավորությամբ պարերը հայերենի ժողովրդական մի շարք խոսվածքներում հայտնի են գյովնդ, գովնդ, գիովնդ, գիովանդ (Մուշ, Տարոն), կոնդ (Խոյ) և այլ անվանումներով,

Ատուգարանելով գյովնդ թաղը, Սրբ. Լիսիցյանը գտնում է, որ այն ծագել է հայերեն գովնդ թաղից, տվյալ դեպքում՝ մարդկանց հավաքախումբ իմաստով:

Հայ պարագիտության ինքնատիպ ներդրումներից է Սրբ. Լիսիցյանի պարաշրջանի մեկնարանությունը:²

Հայ ժողովրդի պարային ֆոնդը հարուստ է շուրջպարերով, որոնց ծագումը նա կապում է վաղ անցյալի հետ, երբ քրմերը մտնում էին շրջանի մեջ և արգելք դնում չար ուժերի առջև: Անհիշելի ժամանակներից շրջանով կանգնելուն գերբնական խորհուրդ էր վերագրվում, հավատալով, որ այն կարող է պահպանել չար ուժերից, ակնկալելով ծեսի հաջող ելք:

Շրջանով պաղը հայտնի է մարդկության պատմության վաղ ժամանակներից: Հայաստանի թարծրադիր վայրերի (Գեղարքունիք, Սյունիք) ժայռապատկերներում կան նաև թագմաթիվ ծիսական և պարեր հիշեցնող տեսարաններ՝ թև թևի տված, ձեռքերով իրար ըննած, ձեռքերը կոնքերին դրած դիրքերով:

¹ Վերտ- շղթայի պես հյուսված զրահ, Տես՝ *Յր.Աճառյան*, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 4, Եր., 1979, էջ 332-333:

² *Ն.Կիլիցյան*, Սրբուհի Լիսիցյանը հայ պարագիտության հիմնադիր, Միջազգային գիտաժողով նվիրված Հ.Աճառյանի գիտական գործունեությանը, Ձեկուցումների հիմնադրույթներ, Եր., 1994, էջ 60:

Դրանք գուգապարի, խմբապարի և շուրջպարի տեսարաններ են հիշեցնում:¹

Շրջանով դասավորությունը Սրբ. Լիսիցյանը կապում է լուսատուների և պտղաբերության պաշտամունքի հետ: Ըստ նրա, քանի որ շրջանը ձևով նման է արևին ու լուսնին, երկրագործության հաջողության ակնկալիքով պաշտամունքային պարերը կապված են եղել եղանակի, արևի և լուսնի ցիկլերի հետ:

Երկնային մարմինների և պտղաբերության պաշտամունքի կապը Սրբ. Լիսիցյանը հիմնավորում է մի ընդհանուր օրինակով: Կան մի շարք հայկական ժողովրդական պարեր, որոնց առաջին մասում երկնային մարմինների պաշտամունքին բնորոշ «երկու գնալ, երկու դառնալ» պարաձևն է, իսկ երկրորդում անցում է կատարվում Վերվերի տեսակի թռիչքաձև շարժումներին, որպես պտղաբերության խորհուրդ: Նա հանգել է այն եզրակացության, որ միայն հայկական պարերի համահավաքն ու ամբողջական ուսումնասիրությունը հնարավորություն կտա րացահայտել նմանողական ծիսական գործողությունների և պարերի առնչությունը:²

Երկնային մարմինների հետ պարաշրջանի կապը դիտարկել են նաև այլ հեղինակներ, այդ թվում՝ մոլդավացի էթնոպարագետ Է. Կորոյովան: «Շրջանով կատարվող պարը, ծագելով որպես մասսայական պարի առավել հարմար ձև, խորհրդանշել է արևն ու լուսինը, ունեցել մոգական նշանակություն: Լուսատուների նմանակումը հանգեցրել է փակ շրջանով պարերի կատարման և ձեռքերի բռնելաձևի տարբեր տեսակների, որը բնորոշ է աշխարհի շատ ժողովուրդների»:³

Գարնանային ու ամառային տարեկան տոներին կատարվող ռուսական բոլոր շուրջպարերը նվիրված են եղել արևին (Յարիլա): Դրանք սկսվել են արևածագին, պարագլխի կանչով: Այն պարել են շրջանի կենտրոնում՝ ղրված կլոր հացի շուրջը, հայացքներն ուղեղվով դեպի արևելք, ըստ ռուսական

սովորության՝ կարծես թե աղուհաց մատուցելով ծագող լուսատուին:⁴

Ռուսական շուրջպարը կատարվել է արևին համընթաց:⁵ Դրա հաստատումն է ռուսերեն «по солнцу» բառակապակցությունը:⁶

Պարաշրջանին արև են անվանել նաև լատվիացիները, որոնց ժողովրդական պարավեստում նույնպես շատ են շուրջպարերը:⁷

Լուսնին նվիրված ծիսական պարեր ունեցել են վրացիները,⁸ Ամերիկայի, Նոր Գվինեայի բնիկները և շատ այլ ժողովուրդներ: Այդպիսի պարերի բնորոշ առանձնահատկությունն է եղել նաև հակադիր ուղղությամբ պտտվող երկու շրջանների առկայությունը:⁹

Շուրջպարը վկայվում է նաև հնագիտական տվյալներով Մոլդավիայի և Ռումինիայի տարածքում:¹⁰

Ֆրանսիացիները նույնպես ունեն աշխատանքի և կենցաղի հետ կապված երգերով ու տարբեր արարողություններով ուղեկցվող շուրջպարեր:¹¹ Շուրջպարերը բնորոշ են նաև Լիտվայի,¹² էստոնիայի, իսպանիայի և այլ երկրների ժողովրդական պարավեստին:

Բուլղարները շրջանով կատարվող պարերգերին «խորո» են անվանում:¹³

Առկա վացիները այս պարը կատարում են միմյանց ձեռքից թռնած, շրջանով, աջից ձախ: Պարերգի մեղեդին որոշակի ավարտ չի ունեցել, նրա ընթացքը պայմանավորված է եղել երաժիշտների հնարամտությամբ և պարողների դիմացկունությամբ:

Ռուսները շուրջպարն անվանում են «խորովող»:¹ Չնայած հնչունային նմանությանը

⁴ К. Голейзовский, Образы русской народной хореографии, М., 1964, с. 126.

⁵ К. Владыкина-Бачинская, Подмосковные хороводы, М., 1964, с. 3-5.

⁶ К. Голейзовский, *Ուշվ. աշխ.*, էջ 181-182:

⁷ Х. Суна, Народная хореография на праздниках песни и танца Советской Латвии, М., 1964, с. 2-5.

⁸ Д. Джавришвили, Грузинские народные танцы, Тбилиси, 1958, с. 8-10.

⁹ Э. Королева, *Ուշվ. աշխ.*, էջ 135-138:

¹⁰ Э. Королева, Хореографическое искусство Молдавии, Кишинева, 1970, с. 60.

¹¹ М. Васильева-Рождественская, Историко-бытовой танец, М., 1987, с. 12.

¹² Ю. Лингис, З. Славюнас, В. Якелайтис, Литовские народные танцы, Вильнюс, 1953, с. 15-17.

¹³ Р. Кацарова-Кукудова, К. Дженев, *Ուշվ. աշխ.*, էջ 22-27:

¹ Գ. Կարախանյան, Պ. Սաֆյան, Սյունիքի ժայռապատկերները, Եր., 1970, էջ 30:

² Серб. Лисицян, *Ուշվ. աշխ.*, հ. 1, էջ 399-401:

³ Э. Королева, *Ուշվ. աշխ.*, էջ 125-141:

հունարեն «χορός» (պար) բառին, այն միանգամայն տարբեր երևույթ է:²

Պարագետներ Կ. Գոլեյզովսկի, Է. Կորոլյովայի, Ա. Կարարանովայի, Ա. Ռուդնևայի, Լ. Նագանայի, Յու. Լինգիսի, Մ. Ժորնիցկայայի և այլոց ուսումնասիրությունները վեայում են, որ ամեն մի ազգի շուրջպար ինքնուրույն ծագում ունի:

Նշենք, որ բացի ծիսապաշտամունքային նշանակությունից, պարի շրջանն ունի նաև այլ մեկնարանություններ: Հայոց մեջ այն նույնացվում է կյանքի շրջանի հետ, որը խորհրդանշում է դրա ընթացքը, հարատևումը, մարդկության ու սիեզերքի հավերժ կապը:

Պարի շրջանը հայ ժողովրդի պատկերացմամբ կյանքի շրջանն է, որը խորհրդանշում է ժամանակի ու տարածության անվերջությունը: Շուրջպարը հիմնականում կատարվում է այդ շրջանով, իսկ մնացած զծերը, շեղումներն ու զիզգագները հյուսվում են առանցք ունենալով այն:

Ըստ շատախցի բանասաց Անահիտ Մարգարյանի՝ պարերում, տարեց կանայք կյանքի պտույտի մասին ասում էին. «Էս մեր բախտն է, քալլա, այ կնիկ»:

Այսինքն՝ ինչպես պարելիս են շարժվում, այնպես էլ կյանքն է ընթանում:³ Այդ մասին գրում է նաև Կ. Գոլեյզովսկին. «Զվարճություններով նշելով Կուպալայի տոնը, որն ազատում է զետերը սառույցից, հողը ծյունից, բեղմնավորելով այն մարդու համար, ով ժողովուրդն օգտվում է նույն շրջանից, անիվից, կլոր հացից, այսինքն՝ այն դասական ձևից, որում կենսականորեն ամփոփված է մարդու կյանքի և տիեզերքի գաղափարը»:⁴

Հայ ժողովրդական պարերի երկու շարք դասավորությունը հիմնականում բնորոշ է ռազմական պարերին, որոնց ժամանակ պարողները կանգնում են դեմ դիմաց:⁵

Սրբ. Լիսիցյանը հայ ժողովրդական պարերը դասակարգում է նաև՝ ըստ կատարման ուղղության՝ աջ կամ ձախ:

Պարի շարժման ուղղությունները եամադրվում են հետևյալ կերպ՝ ձախ ու աջ, աջ ու ձախ, աջ, ձախ և ետ կամ աջ, ձախ, առաջ ու ետ:

Փակ դասավորությամբ հայկական խմբակային պարերում շրջանը տեղաշարժվում է աջ կամ ձախ, որը, ըստ Սրբ. Լիսիցյանի՝ «մասնակի տեղափոխություն» է: Հազվադեպ են այն պարերը, որոնցում տեղաշարժ է լինում միայն մեկ ուղղությամբ, որը նա որակում է որպես «ընդհանուր գերակշռող տեղափոխություն»: Այս դեպքում նույն ուղղությամբ ավելի շատ քայլեր են կատարվում, քան հակառակ ուղղությամբ:

Սրանց հետ համադրվում են նաև շարժման միջանկյալ տարրերակները, այն է՝ առաջ ու աջ, առաջ ու ձախ, ետ ու աջ, ետ ու ձախ: Ըստ նրա դասակարգման՝ շարժման ընկաթով լինում են *աջ և ձախ* կամ ըստ ժողովրդական արտահայտության՝ «դուզ ու թարս» պարեր:

Ընդհանուր տեղափոխության ճիշտ ուղղությունը ավանդաբար եամարվում է աջը: Ըստ ժողովրդական հավատալիքների՝ աջ ուղղությունը համարվում է դրական, հաջողակ, ճշմարիտ, ոչ միայն պարի համար, այլև ընդհանրապես: Պարի աջ ուղղությունը Սրբ. Լիսիցյանը մեկանաբանում է՝ ելնելով ժողովրդական այն պատկերացումից, որ դրանք ակնկալում են հաջողություն ու պտղաբերություն: Պատահական չէ, որ դեպի ձախ պարելը ժողովուրդը «թարս պար» է համարում՝ շեշտելով, որ զոյություն ունի ճիշտը, ուղիղը, աջը:

«Թարս» (tars-սանկրիտ.) բառարմատը, ըստ Հր. Աճառյանի՝ նշանակում է ծարավ, իսկ հնդեվրոպական լեզվախմբում՝ չորանալ: Հայերենում դրանք համապատասխանում են երաշտ և չորություն բառերին, որոնք առնչվում են ձախորդության, հողի ծարավի, բերքի կիրստի և այլ աղետների հետ:

Սրբ. Լիսիցյանը դրանով է ռացատրում Վերվերի տեսակի պարերի կապը պտղաբերության հետ, քանի որ հաջող, աջ ընթացքի

¹ К. Голейзовский, նշվ. աշխ., էջ 118-119:

² В. Мальми, Круг или хоровод?, Советский балет, 1, 1990, с. 33-35.

³ С. Лисицян, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 369:

⁴ К. Голейзовский, նշվ. աշխ., էջ 178:

⁵ Sbu՝ Ռ. Մազմանյան, նշվ. աշխ.:

պարեր են: Հակառակ դրանց Գորանի տեսակի պարերը, որոնք ծախ են կատարվում, «թարս», անհաջող ընթացք ունեն և համարվում են երաշտի ու չորության խորհրդանիշ:

Երաշտը տնտեսությանը կարող էր պատճառել հսկայական վնասներ: Օարավից չորացած հողը Ոսկերեքանը համարում է. «Կույս, որը ամուսնական կյանք չի ապրել և երաշտի պատճառով ծարավի է խոնավության ու պտղաբերության»:

Ըստ ազգագրական տվյալների՝ նմանատիպ ծարավ «հող-կույսի» կերպարը ժողովուրդը մարմնավորել է տիկնիկի տեսքով, որը պատրաստվել է ցախավելին հորիզոնական փայտ ամրացնելով:

Այդ տիկնիկին զուգում, հագցնում էին, գլխին հարսի քող զգում: Հայոց տարբեր պատմազգագրական շրջաններում սյուն հայտնի էր «նուրի-նուրի», «անծրևի հարս», «անծրևահարս», «անծրևի խըռծիկ» և այլ անվանումներով: Երաշտի ժամանակ երեխաներն այդ տիկնիկի հետ շրջում էին տնետնում, իսկ ժողովուրդը նրանց վրա ջուր էր ցանում և մթերքներ տալիս:

Սրբ. Լիսիցյանը հատուկ նշում է ծախ կատարվող պարերի կապը անբերրության ողբի հետ: Չնայած դրանք նման են Վեր-վերի տեսակի պտղաբերության պարերին, ըստ ընդհանուր տեղափոխությունը դեպի ծախ է կատարվում:

Այն ու ծախ ընթացող պարերում արտահայտվել են վրա հասած աղետներն ու դժբախտությունները. դրանք ունեցել են նաև չարխավան հմայական նշանակություն, որոնք ուղեկցվել են շարժումներով ու երգերով:

Դրանցից մեկն էլ Ալաշկերտի Գորանին է, որը որպես անծրևաբեր ծես, երաշտի ժամանակ կանայք պարել են գլխին դրած, ջրով լցված պղնձե թասով:¹

Ազգագրական իրականությունից հայտնի են անծրևաբեր և երկարատև տեղումները դադարեցնելու այլ ծեսեր ևս հայոց և այլ ժողովուրդների հավատալիքներում: Երաշտի ժամանակ Սյունիքում և Հայաստանի այլ պատմազգագրական շրջաններում, կանայք

վարել են գետի հունը: Վրաստանում, ամուսնական տարիքի հասած աղջիկները, գույգերով լծվել են լծասարքին ու աղոթելով, լալով ու ծիծաղելով անցել գետը:²

Ջրով լի թասով, բաժակով կամ սկուտեղի վրա դրված ռաժակներով պարերը, որպես ջրի պաշտամունքի հետ առնչվող գործողություններ, կատարվել են նաև Վարդավառի ժամանակ: Գլխին դրված ջրով լի բաժակով պարը սյոժմ գրեթե մոռացվել է:³

Փոխվել է նաև պարի ընկալման չափանիշը. եթե անցյալում պարողի անգագույշ շարժման հետևանքով ջրի թափվելը համարվում էր չարագուշակ նշան, ապա հետագայում ջուրն առանց թափելու գլխին պահելն ու պարելը համարվում էր ընդամենը գվարճություն և պարողի ճարպկությունն ու վարպետությունը ցուցադրելու հնարավորություն:⁴ (Աղյուսակ XIX, նկ. 2):

Գորանի տեսակի պարերը տաղածված են եղել Շատախում, Ասսունում, Էրզրումում, Հայոց ծորում և այլուր:

Սրբ. Լիսիցյանը պարերը դասակարգում է նաև ըստ մասնակիցների քանակի, սեռերի, տարիքի, կատարման տեղի ու ժամանակի:

Ավանդարար պարել են բաց և փակ տարածքներում: Պարել են բաց երկնքի տակ, ժողովրդական տոների⁵ ու հարսանիքների ժամանակ՝ եկեղեցիների թակերում, կալերում, տների կտուրներին և ուխտատեղիներում:⁶

Ըստ Սրբ. Լիսիցյանի՝ փակ պարատեղեր են եղել հարմարեցված շինությունները և օդաները:

Հայկական ժողովրդական պարերը, ըստ մասնակիցների քանակի, մա բաժանում է մասսայական, խմբական, գույգ և կենտ: Հասարակական պարերը խմբականից տարբերվում

² *Ջրեղբեր*, Ոսկե ճյուղը, Եր., 1989, էջ 37-38:

³ Այն ցուցադրվել է 1930-ական թթ. օլիմպիադաներում, 1936թ. Մոսկվայում, ժողովրդական պարի փառատոնի ժամանակ: Նման պար, որը կոչվել է Ալաֆինագ, պարել է դադսաանցի մի աղջիկ: «Շուշամբարի» պարը նման է դրան (Աղյուսակ XI, նկ. 1):

⁴ *К. Голейзоевский*, Жизнь и творчество, М., 1984, с. 265.

⁵ *Ա. Արշարունի*, Հայ ժողովրդական թափերախաղեր, Եր., 1961, էջ 21:

⁶ *Н. Sarkissian*, From Kessab to Watertown; Modern Saga, Watertown, 1996, p. 123.

¹ *С. Лисицян*, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 18-20:

են մասնակիցների անսահմանափակ քանակով և շարժումների պարզությամբ:

Լինելով ժողովրդի հավաքական կերպարի արտահայտություն՝ հայոց մեջ ավանդարդ զերիշխել են մասսայական և խմբական պարերը:¹ Մենապարերի և զուգապարերի թիվը քիչ է եղել:

Ժողովրդական պարերի մասսայական ու խմբական կատարումները բնորոշ են նաև ռուսների, թուրքարացիների, լիտվացիների,² ուկրաինացիների³ և շատ այլ ժողովուրդների պարարվեստին: Նրանց, ինչպես նաև վրացիներին, բնորոշ են նաև մենապարերն ու զուգապարերը:⁴ Մերծրալթյան ժողովուրդների և բելոռուսների մեջ ընդունված են նաև խմբական զուգապարերը:

Ժողովրդական մենապարերը հազվադեպ են հանդիպում. դրանցից առանձնանում են իսպանական «Ֆլամենկո» ոճի պարերը, որոնք տարածված են Անդալուզիայում:⁵

Հետաքրքրական են Արբ. Լիսիցյանի ուսումնասիրություններն ու մեկնաբանությունները պարում մասնակիցների տեղի, այն հիերարխիայի մասին, որն ավանդարար պահպանվում և փոխանցվում է սերնդեսերունդ:

Բովանդակությանն ու նպատակադրմանը համապատասխան, մասսայական պարերը կարող էրն պարել ինչպես ամուսնացած տղամարդիկ ու կանայք, այնպես էլ՝ չամուսնացած երիտասարդներն ու աղջիկները: Ավանդարար հաշվը էրն առնում պարողների տարիքն ու սեռը, կողք կիողքի կանգնած տղամարդկանց ու կանանց ազգակից կամ բարեկամ լինելու հանգամանքը: Այրի տղամարդիկ ու կանայք իրավունք չեն ունեցել մասնակցելու պարերին, հատկապես հարսանիքների ժամանակ:⁶

Մասսայական ու խմբական պարերում նշանակալից դեր ու տեղ ունեն պարագլուխը: Այս կերպարի բնութագրմանը իր աշխատության մեջ Արբ. Լիսիցյանը նվիրել է առանձին գլուխ՝ «Առաջնորդի դերը հայ ժողովրդի հիմնավորը կոլեկտիվ պարերում և դրամատիկա-գացիայի գծերը նրանում»:⁷

Պարագլխին նա նույնացնում է համայնքի ղեկավարի, սպարապետի, գլխավոր քրմի հետ: Հայերենի տարբեր խոսվածքներում պարի առաջնորդը հայտնի է նաև թոյբաշի, կոնդ քաշոդ, հոպա քաշոդ, վեր-վերիչ, պառառաջ, ծայնապետ, երգապետ, պարապետ, խաղապետ և այլ ձևերով:

Առաջնորդը ղեկավարում է պարի ընթացքը, նշաններով ցույց տալով դեպ սկիզբը, պարածը փոխելու կամ այն ավարտելու ժամանակը և այլն, հատկապես մեկ մաս ունեցող պարերում, ապահովելով տեմպի արագացումը: Պարագլուխը ղեկավարում էր նաև երաժիշտների գործողությունները կամ զուգընթաց երգերի կատարումը:

Պարագլխին, ժամանակակից առտահայտությամբ, կարելի է նույնացնել դիրիժորի հետ: Կոլեկտիվ պարի մասնակիցներից մեկը նրա օգնականն էր, որը պարերգերի ժամանակ աջակցում էր պարի ղեկավարին ու կարգավորում պարի ընթացքը:

Կարևոր դեր ունեն նաև պարաշարքի վերջին պարողը, որը ժողովրդական խոսվածքում հայտնի է «պարի պոչ» կամ «պարի ծեղ» անվանումներով: Ըստ ժողովրդական պատկերացման, քանի որ պարաշարքան դիտվում է որպես մի ամբողջական, շարժվող կենդանի էակ, որն ունի սկիզբ ու վերջ, գլուխ ու պոչ, տրվել են նման որակիւմներ՝ «պարագլուխ» և «պարի պոչ»:⁸

Հայ ժողովրդական պարերի բնորոշ առանձնահատկություններից է նաև հանպատաստից ստեղծագործելու արվեստը (իմպրովիզացիա):

¹ *Սպ.Մելիքյան*, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Եր., 1935, էջ 36:

² *Ю.Лингис, Э.Славинас, В.Янайтис*, նշվ. աշխ., էջ 8-10:

³ *Р.Герасимчук*, Особенности украинских народных танцев карпатского района, М., 1964, с. 3-5.

⁴ *М.Козенка*, Лексика белорусского народно-сценического танца, М., 1993, с. 42-64.

⁵ *Л.Кларамунт, Ф.Альбайсин*, Искусство танца фламенко, М., 1984, с. 8-10.

⁶ *К.Голейзовский*, Образы русской народной хореографии, М., 1964, с. 143.

⁷ *Տրբ. Լիսիցյան*, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 132:

⁸ Որսական պարային ֆոլկլորում հայտնի է «Уж» կոչվող շուրջպարը, որի ժամանակ պարաշարքան նմանվում է օձի սահող, զրգագառու շարժումների, Տրբ. *К.Голейзовский*, նշվ. աշխ., էջ 127:

Ըստ Սրբ.Լիսիցյանի՝ իմպրովիզացիայի միջոցով, կենցաղավարման նոր պայմաններում վերափոխմաստավորվել է պարի նախնական գաղափարը: Իմպրովիզացիայի հնարավորությունները հատկապես շատ են կենտ ու զույգ պարերում, քանի որ դրանք հստակ կարգավորված դասավորություն և կայուն ձևավորված զարդանախշ չունեն, ինչպես մասսայական կամ խմբական պարերում:

Մասսայական կամ խմբական պարերում իմպրովիզացիայի հնարավորություն է ստեղծվում պարագլխի, նրա օգնականի և պարի պոչի համար:

«Հայկական պարերի իմպրովիզացիոն ստեղծագործական կատարումը վկայում է այն մասին, որ դրանց բովանդակությունն ու ձևը երբեք չեն դադարել զարգանալ իրենց միջավայրի, կենցաղի պայմաններում, որն ունեցել է իր առանձնահատկությունը Արևմտյան և Արևելյան Հայաստանի յուրաքանչյուր շրջանում, գյուղում ու քաղաքում, սոցիալական յուրաքանչյուր խափում:

Ջարգացող ձևի ներսում միաժամանակ ամրապնդվում են առանձին պարածների, պարային ֆրագների, պարաքայների և այլ շարժումների մնացուկները, ինչպես և անցյալից ժառանգված զգալի նյութն է երկարատև պահպանվում մեղեդիներում ու տեքստերում: Հատկապես երկար է պահպանվել հայկական մեջախաղային-պարային լեզվի արմատների համաժողովրդական հիմնական շարժական ֆոնդը»:¹

Ավանդաբար հայ ժողովրդական պարերը բաժանվում են նաև ըստ կատարողների սեռի և տարիքի: Ըստ այդ չափանիշների՝ եղել են տարեց տղամարդկանց և կանանց, միջին հասակի և երիտասարդների ու մանկական պարեր: Իսկ ըստ սեռի՝ Ա. Լիսիցյանի դասակարգմամբ, տղամարդկանց պարերը հիմնականում ռազմական են, կանանցը՝ քնարական կամ աշխատանքային: Կան նաև խառը պարեր, որոնց մասնակցել են երկու սեռերի և տարբեր տարիքի մարդիկ:

Գիտարշավների ժամանակ հարուստ պարային նյութ գրանցելով, Սրբ. Լիսիցյանը չի

անտեսել նաև մանկական պարերը: Դրանց մի մասը նա բեմականացրել է պարարվեստի ուսումնարանի ազգագրական պարերի խմբում (Օյիկ-մոյիկ, Նինար, Հաու լիւա, Ջամբիկ, զամբիկ պար արի, Հայկական մարշ, Քորդան-կզի, Կուրկուտիկ, Եկեք ծեծենք սոխն ու սխտոր և այլն) (Աղյուսակ XI):

Սրբ. Լիսիցյանը նշում է, որ մանկական պարերը կարող էին ստեղծվել հենց մանկական միջավայրում, իհարկե մեծերի օգնությամբ:

Կան նաև մանկական պարեր, որոնք ստեղծվել են մեծերի միջավայրում որպես ծիսական կամ աշխարհիկ և երբ դադարել են գոյություն ունենալուց՝ կապված ծեսի անհետացման հետ, անցել են երեխաներին (Աղյուսակ XII):

Որոշ մանկական պարեր կատարվել են պարկապզուկի նվագակցությամբ, բայց հիմնականում՝ մասնակից երեխաների երգով: Մանկական պարերին ընդհանուր են փոփոխական քայլերը, երկու ոտքով կամ մի ոտքից մյուսը թոփքները, կքանտումները՝ ծափերի հետ զուգակցված:

Հետագայում՝ կենցաղում և աշխարհայացքում տեղի ունեցած փոփոխությունների հետ զուգընթաց, շատ ծիսական պարեր փոխակերպվել են խաղի, կորցնելով շարժումների նախնական պարային բնույթը:

Պաշտամունքի վերլուծման ընթացքում կարևորելով երաժշտության դերը՝ Սրբ.Լիսիցյանն անդրադառնում է նաև պարածների երաժշտական չափերին, պարի ու երաժշտության հարաբերակցության հարցերին: Նա մասնավորապես վերլուծում է մեղեդու և պարային ֆրագի համապատասխանության խնդիրը՝ այն կապելով հետագա շրջանում մեղեդու ծնափոխման հետ:

Քանի որ կարճ մեղեդին կրկնությամբ հոգնեցնում է ունկնդրին, որը երկար մեղեդուն բնորոշ չէ, ուստի ժամանակի ընթացքում տեղի են ունեցել որոշ ծնափոխություններ:

Հայոց մշակույթի ընագավառում Սրբ. Լիսիցյանի կարևոր ներդրումներից է նաև հայկական ժողովրդական երաժշտական գործիքների ուսումնասիրությունը, դրանց ծագումնաբանությունը, առանձնահատկություն-

¹ Տրբ. *Лисициан*, նշվ. աշխ. հ. , էջ 139:

ները, անվանումների բարբառային տարբերակներն ու դրանց տերմինաբանական վերլուծությունը: Այդ ամենն ամբողջացնում է նրա հավաքած հարուստ պատկերազրական նյութը՝ սկսած հին հունական սափորանկարչությունից մինչև Հայաստանի տարբեր պատմագագրական շրջաններին վերաբերող լուսանկարները:

Հայկական ժողովրդական պարերը Արք. Լիսիցյանը հիմնականում դասակարգում է ըստ պարատեսակների՝ Վեր-վերի, Քոչարի, Շորոր, Յեդ ու առաջ, Գորանի, Գյոնդ, Շիդագ դուզ պճղախաղեր և այլն, որոնք համարում է վաղ անցյալի ծիսական պարեր: Նա Քոչարի, Շորոր տեսակի պարերին և Շիդագ դուզ պճղախաղերին վերագրում է տոտեմական ծագում, տերմինաբանական վերլուծություններով բացահայտելով դրանց ընույթը:¹

Քոչարի բառի արմատը նա համարում է «քոչ»-ը, որը կապված է խոյ, դոչ, քոչ բառարմատների հետ: Նա խոյ բառի հետ է կապում մի շարք երևույթներ՝ խոյակ, որպես տոտեմ, խոյի համաստեղություն, խոյ քաղաք: Քոչարի պարի շարժական տեքստի վերլուծությունը հանգեցնում է այն եզրակացության, որ թերևս, կապվում է խոյերի կամ այծերի պաշտամունքի հետ: Արք. Լիսիցյանը զուգահեռ է անցկացնում հին հունական Դիոնիսոսին նվիրված տոնակատարությունների այծապարերի և հայկական «Տոնք Ապանդարամետականքի» այծապարերի միջև:

Շորոր տեսակի պարերը նա կապում է կաքավի շարժումների հետ, դրանք համարելով կաքավ-տոտեմի պաշտամունքի վաղագույն արձագանքներ:

Նշանավոր ազգագրագետն ու պարագետը ուսումնասիրել և դասակարգել է նաև հայ ժողովրդական էպիկական, ռազմական, հարսանեկան, «ճամփու», սգո և ողբի, անեծքի կամ բուժական պարերը:²

«Հայ ժողովրդի պաթային և թատերական ֆոլկլորը» թեմայով զեկուցմամբ Արք. Լիսից-

յանը հանդես է եկել 1964թ. Մոսկվայում տեղի ունեցած մարդարանական և ազգագրական գիտությունների միջազգային 7-րդ կոնգրեսում:³ Նա հանգամանորեն ներկայացրել է հայ ժողովրդական պաթային և թատերական ֆոլկլորի հավաքման, գրանցման և դասակարգման ուղղությամբ տարված աշխատանքը: Հատուկ մշվել են հայ էպիկական պարերգերը («Սասունցի Դավիթ», «Ավարայրի ճակատամարտ», «Տիգրան Մեծ», «Պապ թագավոր», «Քյոռ-Օղլի»), որոնք առանձնահատուկ տեղ են գրավում ժողովրդական պաթաֆոնում և կատարվել են պարկապզուկի նվագակցությամբ:

Փոքր Հայքում Բարեկենդանի հինգշաբթի օրը կանայք և աղջիկները երգել են հատվածներ «Աշուղ Ղարիբից», «Շահ Սանամից», «Շահ Իսմայիլից», «Խուրշիդ Բեկից» ու պարել:⁴ Երգելով կամ պարկապզուկի նվագակցությամբ համաժողովրդական մասսայական պարերի կատարման հնագույն ավանդույթը պահպանվել է մինչև 20-րդ դարի սկիզբը: Այդպիսի պարերին հաճախ մասնակցել են հարյուրավոր մարդիկ:

Արք. Լիսիցյանը մանրամասնորեն գրառել և ուսումնասիրել է Արևմտյան Հայաստանի տարբեր պատմագագրական շրջաններից, եղեռնից մազապուրծ փրկված բնակչության պարերն ու պարերգերը: Նա սեփական միջոցներով ամեն կերպ ձգտել է հավաքել ու գրանցել դրանք՝ կարևորելով որպես մեր ժողովրդի հոգևոր մշակույթի արժեքներ:

Ըստ Արք. Լիսիցյանի՝ հայկական պարի ամբողջական ուսումնասիրումը չի կարող սահմանափակվել միայն մեկ աշխարհագրական և սոցիալ-քաղաքական հատվածով:⁵ Նա կարևորում էր հայոց երկու խոշոր հատվածների մշակութային արժեքները հավասարապես ուսումնասիրելը, ընդգծելով սակայն, որ Արևմտյան Հայաստանում ավանդական նյութը ավելի հարուստ է և ավելի անադարտ

¹ Р.Захаров, Исследуя старинные пляски Армении, Советский балет, 1984, 3, с. 58.

² Срб.Лисициан, Армянские старинные пляски, Е., 1983, с. 80-91.

³ Վ.Գրյան, Արրուի Լիսիցյան, Օմնոյան 70-ամյակի առթիվ, Տեղեկագիր, 1964, 9, էջ 93-95:

⁴ Срб.Лисициан, Танцевальный и театральный фольклор армянского народа, М., 1964, с. 8.

⁵ Срб.Лисициан, Докладная записка, М., 1939, с. 14. ՀԱԻ, Արք. Լիսիցյանի արխիվ:

է պահպանվել, դա բացատրելով թերևս սոցիալ-տնտեսական և քաղաքական պայմաններով, երբ բնատնտեսությունը մնում էր տնտեսավարման գերիշխող ծն, գերդաստանները դեռևս գոյատևում էին, թույլ էին արտաքին կապերը և այլն:

Ցարական Ռուսաստանի տիրապետության տակ գտնվող հատվածում բնատնտեսության և գերդաստանի անկման գործընթացն ավելի վաղ է սկսվել և քաղաքների զարգացմանը գուգահեռ՝ մշակույթի քաղաքականացման (ուրբանիզացիոն) ընթացքն ավելի ակնառու է:

Սրբ. Լիսիցյանը պարերը տարբերակում է մշելով նաև, որ յուրաքանչյուր շրջան ունի իրեն բնորոշ պարային մշակույթ: Տարբերություն կա նաև շրջանի ներսում՝ կապված գյուղական և քաղաքային մշակույթների հետ: Նա մշում է, որ պարերի հետագա հավաքումն ու զրանցումը թույլ կտա բացի պարերի ըստ ձևի ու բովանդակության դասակարգման, կատարել դրանց տեսակների ավելի խորը վերլուծություն ըստ տարածաշրջանների, համեմատելով պարերի գյուղական և քաղաքային նյութերը և պարզելով դրանց սոցիալական առանձնահատկությունները:

Սրբ. Լիսիցյանի ներդրումը մեծ է ոչ միայն հայ, այլև քրդական ժողովրդական պարարվեստի ուսումնասիրության հարցում: Դաշտային հետազոտությունների ժամանակ նա հավաքել ու զրանցել է շուրջ 50 քրդական պար, կարևորելով նաև այն հանգամանքը, որ հարևան ժողովրդի մշակույթի, այդ թվում նաև պարերի ուսումնասիրումը կնպաստի ճանաչելու նրանց մշակույթը ևս, դիտարկելով դրանք նաև հայկական պարերի լիարժեք ուսումնասիրության համար:

Հայ ժողովրդական պարարվեստի վերաբերյալ Սրբ. Լիսիցյանի ուսումնասիրությունները լուսաբանում են նաև ազգային մշակույթին վերաբերող շատ հարցեր և հիմք հանդիսանում ժողովրդական պարի ճիշտ, հարազատ ձևին ու բովանդակությանը հարիր րեմադրական մշակման համար:

Ազգագրագետ, պարագետ Սրբ. Լիսիցյանի ներդրումն անգնահատելի է համաշխարհային և հայ էթնոպարագիտության (էթնոխորեո-

լոգիա) ասպարեզում, որը մշում են նաև օտարազգի էթնոպարագետները:

Շարադրելով հայ պարագիտության հիմունքները՝ Սրբ. Լիսիցյանը դարձավ ազգագրության մի նոր ուղղության՝ էթնոպարագիտության և հայ պարագիտական դպրոցի հիմնադիր,¹ որը մեծ ճանաչում ձեռք բերեց հորհրդային Սիբիրում և միջազգային ասպարեզում:

Նա ստեղծեց շարժումների զրանցման նոր եամակարգ, ըստ որի հնարավոր դարձավ զրանցել ու պահպանել ազգային պարերն ու թատերական ներկայացումները, որոնք այդ կերպ փրկվեցին անխուսափելի կորստից ու մոռացումից:²

Սրբուհի Լիսիցյանի շնորհիվ հիմք դրվեց մի արևիվր, որը բաղկացած է մոտ 2000 պարային ու թատերական նմուշից:³ Նրա ուսումնասիրությունների մի մասը հրատարակված է ռուսերեն, իսկ մյուսը մասը անտիպ է: Հայ պարագիտության հետագա զարգացման համար շահեկան կլինեն ունենալ Սրբուհի Լիսիցյանի աշխատությունները հայերեն հրատարակությամբ:

Նրա ուսումնասիրությունների արժեքը ոչ միայն պարերի, պարեդանակների ու տեքստերի հրատարակման, այլև դրանց ժանրերի, առանձին խմբերի, ձևերի գիտական դասակարգման մեջ է: Նա մշակել է պարերի վերլուծության նոր, ամբողջական մեթոդ, բացահայտել հայ ժողովրդական պարերի ժանրային հատկանիշները, հնագույն շրջանից եկող էությունը, մշանակությունն ու բովանդակությունը:⁴

Սրբ. Լիսիցյանը հայտնի է ոչ միայն հայ պարարվեստի տեսական, այլև գործնական բնագավառում: Նրա բեմադրական գործունեությունն ընդգրկել է պարային տարբեր ուղղություններ և ոճեր, որում հատկապես ընդգծվել է հայ ժողովրդական պարերի համա-

¹ *Ժ. Խաչատրյան*, Հայկական պարը գիտության լույսի տակ, Սովետական արվեստ, 1965, 1, էջ 63-64:

² *Э. Лисицян*, Србуи Лисициан, Советская этнография, 1980, 2, с. 188-189.

³ *Է. Պետրոսյան*, Վաստակաշատ գիտնականը, Լրաբեր, 12, 1973:

⁴ Народный танец, проблемы изучения, ред. Л. Ивлева, СПб, 1991, с. 52-54.

կարգված ուսումնասիրման հիման վրա իրականացվող բեմադրական աշխատանքը: Արդյունքում, նրա գրանցած հայ ժողովրդական պարերը բեմական մշակման են ենթարկվել, այդ կերպ պահպանելով ու նորովի ներկայացնելով այն:

Սրբ. Լիսիցյանը Հայաստանի պարային կրթության հիմնադիրներից է, որի ճիշտ դրվածքը նա համարում էր այն կարևոր հիմքը, որը պետք է ձևավորեր ժողովրդական և բեմական պարարվեստի հետագա ընթացքն ու ապագան:¹

Սրբ. Լիսիցյանի աշխատությունները հայ ժողովրդի հոգևոր մշակույթի հետագա ուսումնասիրման արժեքավոր պատմական սկզբնաղբյուրներ են:² Դրանք ժամանակի ընթացքում ոչ միայն չեն կորցրել իրենց արժեքը, այլև դասական ստեղծագործության որակ են ձեռք բերել:³

Ներկայումս նրա հիմնադրած պարագիտական դպրոցի սկզբունքներով է աշխատում

ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի ազգագրության բաժնի պարավեստի խումբը: Խմբի անդամները պահպանում ու զարգացնում են այն ուղենիշերը, որոնք ժառանգել են իրենց ուսուցչից՝ Սրբուհի Լիսիցյանից: Նրանց ուսումնասիրությունները տարվում են մի քանի ուղղություններով, այն է՝ դաշտային աշխատանքներ, ժանրային ու ծագումնաբանական վերլուծություններ, ծեսերի շարժական, բանավոր և երգային տեքստերի վերականգնումներ, ժողովրդական պարի ժամանակակից մշակումներ:

Հիմք ընդունելով Սրբ. Լիսիցյանի դասակարգումը, այսօր այն ենթարկվում է աստիճանական կատարելագործման, որը հնարավորություն է ընձեռում բացահայտելու մի շարք հարցադրումներ հայ էթնոպարագիտության բնագավառում:

¹ 1993թ. Սրբ. Լուսուասու անունով կոչվեց Երևանի «Մխիթար Սեբաստացի» կրթահամալիրի պարարվեստի դպրոցը:

² *Աղավնի*, Հանդիպումներ Մարիետա Շահինյանի հետ, Գարուն, 1982, 11, էջ 86-87:

³ *Է. Պետրոսյան*, ժողովրդական պարային և թատերական ժառանգության ուսումնասիրությունն ու պրոպագանդան Հայաստանում, Կոմպոզիտորների միության պլենումի նյութեր, Եր., 1973, էջ 23-27:

Ս. Լիսիցյանի ընծադրած պարերը 1920-1930-ական թթ.

Սյուժետային, ռժալտրված պարեր, ռիթմալուսստիկ էսյուդներ

Աշխատանքային գործողություններ, «Առավոտ» Պեր-Գյունտ պոլիսից (երաժշտ. Է. Գրիգ), Սրաբական պար, Գալոտ, Գերմանացի պոլիցսայը և կոմունիստը (ռիթմիկ խաղ), Դրոշակներով վալս, Եգիպտական պար, Երիտ պատրաստ (ռիթմիկ խաղ), Երաժշտական պահ (երաժշտ. Ֆ. Շուբերտ), Էսյուդ (երաժշտ. Ֆ. Շոպեն), Էսյուդ «Մեքենայի շարժման մեխանիզացիա», Թենիսի խաղ, Կեցցե կարմիր Չինաստան, Կոմիստերն (երաժշտ.Ա. Պրոկոֆև), Հեյդարի, Հերոսական մարշ, Հնդկական պար, Հոմեական գինձորների պար, Հունական բարեյեֆ, Դայթարմա (երաժշտ. Ա. Սպենդիարյան), Մարշ (երաժշտ. Ֆ. Շուբերտ), Մահվան պարը (երաժշտ. Կ. Սեն-Սանս), Մանկավիճիկի պար (երաժշտ. Ֆ. Կրեյսլեր), Մանկական վեժ և հաշտություն (երաժշտ. Ժ. Հայդն), Մութուրա (երաժշտ. Ա. Օգանեզաշվիլի), Մուրճ ու մանգաղ (երաժշտ. Կ. Ջաքարյան), Յաբլոչկա, Յոթ պար Ռ. Մելիքյանի երաժշտությամբ, Ով չի աշխատում, նա չի ուտում (երաժշտ. Ռ. Շուման), Պաթետիկ սոնատ (երաժշտ. Լ. Բեթհովեն), Պայքար ճեղքվածքների դեմ, Պարեր Ջ. Վերդիի «Աիդա» օպերայից, Պարեր Ա. Ապենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայից, Պարեր Ռ. Շումանի սիմֆոնիկ էսյուդների երաժշտությամբ, Պար (երաժշտ. Ռ. Շուման, Սիմֆոնիկ էսյուդ, թիվ 5), Պիոներական պար, Պոլկա, Ռուսական պար, Վալպուրգյան գիշերներ (երաժշտ. Շ. Գու-նո), Վալս (երաժշտ. Ֆ. Լիսա), Վիրավոր դրոշակակիր, Վրաց տղաների պարը (երաժշտ Ա. Բար-խուդարյան), Տամբուրին, Ֆիգկուլտ մարշ:

Հայկական ժողովրդական պարեր

Ալագյազլի, Բադալո, Դե բժան-բժան, Դընգո, Էկեք ծեծենք սոխն ու սխտոր, Զայնուկե, Զեբա-գի, Զնգլիկ, Թամր-աղայի, Թամուրի, Թրախաղ, Թուր ու մարթալ, Լուդկո, Լուրկե, Կոնկավեն, Կուրկուտիկ, Հայ ջառ, Հաուլըւս, Չեռնախաղ, Չիավեն, Դասաբ Աղասի, Ճամփխավեն, Մամըռ, Մաչինո, Մշու խըղ, Յար-խուշտա, Նարե, Շամդան, Շարանի, Շարաֆանի, Շաքր-աղայի, Շորոր, Չոլ-մայդան, Ռանգի, Սաքմա, Վեր-վերի, Յուլակի, Ուզունդարա, Փափուրի, Քերծի, Քյորուլի, Քոչարի, Քըրդան կգի, Օյիկ-մոյիկ:

ՍՐԲՈՒՅԻ ԼԻՍԻՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ԵՎ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԵԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

1893թ. - Ծնվել է Թիֆլիսում:

1909թ. - Ավարտել է Թիֆլիսի առաջին իգական գիմնազիայի 7-րդ դասարանը ոսկե մեդալով:

1910թ. - Ավարտել է նույն գիմնազիայի 8-րդ մանկավարժական դասարանի պատմաաշ-խարհագրական բաժինը:

1910-11թթ. - Գիմնազիայում դասավանդել է պատմություն և գերմաներեն լեզու:

1911-17թթ. - Սովորել է Մոսկվայի Գերյեի անվան իգական րարձրագույն կուրսերի պատմա-փիլիսոփայական ֆակուլտետում:

1915-17թթ. - Սովորել է Օ. Է. Օգարովսկայայի դրամայի և արտահայտիչ խոսքի ստուդիայում, որտեղ միաժամանակ եղել է ասիստենտ-դասատու:

- 1916-17թթ. - Սովորել է Ի. Ա. Չերնեցկայայի պարի ստուդիայում և եղել ասիստենտ-դասատու:
- 1917թ. - Թիֆլիսում հիմնել է իռուքի արտասանության, ութմի և պլաստիկայի ստուդիա:
- 1921թ. - Խորհրդային շրջանում Վրաստանի Լուսժողովրդատը ստուդիան դարձնում է ութմի և պլաստիկայի ինստիտուտ:
- 1921-25թթ. - Բեմական շարժում, ութմ և պար է դասավանդել Թիֆլիսի կոնսերվատորիայի օպերային դասարանում, «Հայարտան» դրամատիկական ստուդիայում և թուրքական դրամատիկ թատրոնում:
- 1930թ. - Հրավիրվել է Երևան և ստանձնել ութմի, պլաստիկայի և ֆիզիկուլտուրայի պետական տեխնիկումի ղեկավարությունը:
- 1932թ. - Թալինի շրջանում մասնակցել է Հայկական ԽՍՀ նյութական մշակույթի ինստիտուտի բանախյուսության ռաժնի գիտարշավին և գրանցել շուրջ 70 պար:
- 1932-35թ. - Եղել է Լուսժողովրդատի նյութական մշակույթի ինստիտուտի գիտաշխատող:
- 1932-36թթ. - Տեխնիկումը վերակազմավորվել է ութմի, պլաստիկայի և պարի ստուդիայի և գործել նրա ղեկավարությամբ:
- 1936-38թթ. - Ութմի, պլաստիկայի և պարի ստուդիան դարձել է պարարվեստի ուսումնարան, որի տնօրենը և ավագ դասատուն է եղել Սրբուհի Լիսիցյանը:
- 1936թ. - Մասնակցել է Նոր Բայազետի և Արմադանի շրջանների գիտարշավներին:
- 1936թ. - Ընտրվել է ԽՍՀՄ ԳԱ Լենինգրադի Արևելագիտության ինստիտուտի կովկասագիտության կաթինետի անդամ:
- 1940թ. - Լույս է տեսել նրա «Շարժման գրանցում» (կինետոգրաֆիա) գիրքը:
- 1940թ. - Ատացել է արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան՝ «Շարժման գրանցում» ուսումնասիրության համար:
- 1941թ. - Մոսկվայի «Искусство» հրատարակչությունում տպագրության է հանձնվել «Ինչպես հավաքել և գրանցել ժողովրդական պարերը» աշխատությունը, որը պատերազմի պատճառով չի հրատարակվել:
- 1942-1959թթ. - Աշխատել է Ռ. Աելիբյանի անվան երաժշտական կաթինետում որպես ավագ գիտաշխատող:
- 1945-1963թթ. - Դասավանդել է Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում:
- 1956թ. - Ատացել է պատմական գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճան՝ «Հայ ժողովրդի հիմնավոր պարերն ու թատերական ներկայացումները» ուսումնասիրության համար:
- 1958թ. - Լույս է տեսել «Հայ ժողովրդի հիմնավոր պարերն ու թատերական ներկայացումները» ուսերեն մեմագրության առաջին հատորը:
- 1959-79թթ. - Աշխատել է ՀԽՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանախյուսության ռաժնում, որպես ավագ գիտաշխատող:
- 1964թ. - Նրան շնորհվել է ՀՍՍՀ գիտության վաստակավոր գործչի կոչում:
- 1972թ. - Լույս է տեսել «Հայ ժողովրդի հիմնավոր պարերն ու թատերական ներկայացումները» երկրորդ մեմագրության երկրորդ հատորը:
- 1973թ. - Պարզատրվել է «Պատվո նշան» շքանշանով:
- 1979թ. - Մահացել է Երևանում:
- 1983թ. - Լույս է տեսել «Հայկական հիմնավոր պարերը» գիրքը ուսերեն լեզվով:
- 1993թ. - Երևանի ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտում տեղի է ունեցել Սրբուհի Լիսիցյանի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված հոբելյանական միստ:
- 1993թ. - Սրբուհի Լիսիցյանի անունով է կոչվել Երևանի «Միսթար Աբաստացի» կրթական համալիրի դպրոցը:
- 1979-95թթ. - Երևանում գործել է Ստեփան և Սրբուհի Լիսիցյանների անվան ազգագրական-բանագիտական արխիվ-կաթինետը: