

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՊԱՐԸ ՎԱՅՐԱՄ ԱՐԻՍՏԱԿԵՍՅԱՆԻ ԲԵՍԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Վ. Արիստակեսյանը հայ պարարվեստի նշանավոր գործիչներից է: Նրա գործունեությունը կապված է XX դարի սկզբների հայ պարային մշակույթի ուղղություններից մեկի՝ ժողովրդական պարի բեմականացման և հետագա զարգացման հետ:

Հայ ժողովրդական պարի ընդարձակման մշակումը Վ.Արիստակեսյանի գործունեության առանցքն է, որը սերտորեն միահյուսվում է նրա կենսագրության հետ:

Վահրամ Ավագի Արիստակեսյանը ծնվել է 1899թ., Արևմտյան Հայաստանի Էրզրում նահանգում:¹ Հայրը՝ ջուլիակ Ավագը, շատ է սիրել ազգային երգն ու պարը, և երաժշտությունն անպակաս է եղել նրանց տնից: Դաժան ճակատագրի բերումով, բազում հայ ընտանիքների նման, նրանք էլ են բռնել գաղթի ճանապարհը: Միաժամանակ հանգրվանելով Էջմիածնում՝ այնուհետև բնակություն են հաստատել Թիֆլիսում: Ցոթնամյա Վահրամը սովորել է Թիֆլիսի հայկական ծխական դպրոցում, ապա հաճախել հաշվապահական և «Գթության եղբայրների» դասընթացներին: Ավարտելուց հետո վերադարձել է Էջմիածին ու աշխատել տեղի հիվանդանոցում:

Էջմիածինը լի էր գաղթականներով, որոնց հետ շփվելով, պատանի Վահրամը ծանոթանում է նրանց սովորություններին, վարք ու բարքին, երգին ու պարին: Դրանք մեծ տեղ են գտել նրա հետագա ստեղծագործական մտահղացումներում: Ժողովրդական բանահյուսությունը ստեղծագործական նոր լիցք է հաղորդել նաև Հյուսիսային Կովկասի Արմավիր

և Մայկոպ քաղաքներում երկու տարի բուժակությամբ անելու ժամանակ, որից հետո նա վերադարձել է Թիֆլիս:²

Վ. Արիստակեսյանը 1920թ. սովորել է բալետի հայտնի վարպետներ Ա.Ֆ. Ինոչենցիի և Ա.Ի. Պերինիի դասական պարերի թիֆլիսյան ստուդիայում: Ատուդիան ավարտելուց հետո, նա ազգագրական պարեր է դասավանդել պրոֆեսոր Գ. Էթարյանի պարի ուսումնարանում, միաժամանակ կրթությունը շարունակելով Վրաստանի Լուսժողովրդատիկ կից պարի դասատուների մասնագիտական դպրոցում:

Վրաստանի Լուսժողովրդատիկ որոշմամբ, Թիֆլիսում ընդունվել է Կովկասյան պարերի ստուդիա, որի վարիչ և դասատու է նշանակվում արդեն Վրաստանի պետական օպերայի դերասան Վ. Արիստակեսյանը (1922-24թթ.):³

Երիտասարդ Վ. Արիստակեսյանը մասնակցել է Թիֆլիսի արհեստավորների ակումբի ներկայացումների («Ուշ լինի, նուշ լինի», «Արշին Մալալա», «Աշուղ Ղարիբ» և այլն) պարային դրվագների բեմադրությանը: Նրա ստեղծագործական կյանքն այդ տարիներին ընթանում էր այնպիսի արվեստագետների շրջանում, ինչպիսիք էին կոմպոզիտոր Զ. Պալիաշվիլին, ռալետմայստեր Մ. Դիսկովսկին, ռեժիսորներ Ա. Յուցունովան և Ի. Ռասպոպորտը:

Օպերային բեմում նրա գործընկերներն էին Վ. Չաբուկիանին, Ի. Սուխիշվիլին, Ն. Ռամիշվիլին, Դ. Շիկանյանը, բալետմայստերներ Ա. Սերգենը (Աարգպան), Ս. Գորսկին (Տեր-Ղևոնդյան) և ուրիշներ:

¹ *Զ. Սուրդյան*, Արիստակեսյան Վ.Ա., Հայկական սովետական եանրագիտարան (այսու՝ ՀՍՀ) եր., 1974, էջ 62-63:

² *Է. Սարդյան*, նույն տեղում, էջ 4:

³ *Б. Сурян*, Аристокесян В. А., Все о балете, словарь-справочник, М., 1966, с. 88.

Հայաստանի Լուսժողկոմ Ա.Մռավյանը Վ.Արիստակեսյանին հրավիրում է Երևան: Այդ տարիներին Հայաստան են տեղափոխվում նաև հայ մշակույթի այնպիսի նշանավոր գործիչներ, ինչպիսիք են Ա.Սպենդիարյանը, Ռ.Մելիքյանը, Վ.Կորգանովը, Ա.Տեր-Ղևոնդյանը, Օ.Տեր-Գրիգորյանը, Կ.Զաքարյանը, Ս.Օգանեզաշվիլին, Ա.Դուրինյանը, Հ.Աիրունյանը, Սրբ. Լիսիցյանը և ուրիշներ:¹ Նաև նրանց շնորհիվ Հայաստանի մշակութային կյանքը իսկոտ աշխուժանում և վերելք է ապրում:

Վ.Արիստակեսյանը նշանակվում է Երևանի պարարվեստի ստուդիայի ղեկավար, որի հիմքի վրա էլ հետագայում կազմավորվում է Հայկական ազգագրական պարերի առաջին պետական խումբը (Արյուսակ II):

Այսպես է սկսվում Վ.Արիստակեսյանի ստեղծագործական գործունեությունը Հայաստանում, որտեղ նա հանդես է գալիս ոչ միայն որպես շնորհալի պարող և պարուսույց, այլև արվեստագետ-բեմադրող: Ստուդիայի բացման մասին արվիվներում պահվում են մի քանի պաշտոնական գրություններ² և ստուդիայի ռացյունմ ազդարարող հայերեն ու ռուսերեն ազդագրեր:

Վ.Արիստակեսյանի ղեկավարած ստուդիայի ազդագրի բազմազանությունն արդեն որոշակիորեն ներկայացնում է նրա գործունեության ընդհանուրը: Ազդագրում ընդգրկված են եղել դասական, ժողովրդական բեմադրական ու մոդայիկ ոճերի պարեր:³ Վ.Արիստակեսյանը սովորողներին ծանոթացրել է նաև պարի, թատրոնի, զգեստների պատմությանը, գրիմի տեխնիկային, ապա վերլուծել շարժման կառուցվածքը:

Դասական պարերը դասավանդել են Թիֆլիսից և Լենինգրադից հրավերված Վ. Լան-

դրիչն ու Ա. Բրաուրան: Դասերից բացի, անցած նյութի հիման վրա նրանք բեմադրել են համերգային փոքր համարներ: Դասական պարի ուսուցումը տարվել է ֆրանս-իտալական մի համակարգով,⁴ որը, ըստ էության, դասական պարի ֆրանսիական և իտալական դպրոցների միավորումն է մեկ համակարգում: Ըստ դասական պարի վարժանքի՝ պարողը ծեռք է բերում մկաններին տիրապետելու ունակություն, պլաստիկություն, շարժումների թեթևություն ու արտահայտչականություն, հնարավորություն գեղեցիկ կատարելու ոչ միայն դասական, այլև բեմադրական այլ ոճերի պարեր (Արյուսակ XXV):⁵

Այդ ստուդիայում աշխատել է շնորհալի պարուհի Նազելի Լիսիցյանը,⁶ որը դասավանդել է նաև շարժման պլաստիկա:

Ստուդիայի սովորողների ուսուցման և դաստիարակության հիմնական պատասխանատվությունը եղել է նրա ղեկավարի՝ ստեղծագործական ուժերով ու եռանդով լի, պարարվեստի երիտասարդ մասնագետ Վ.Արիստակեսյանի վրա: Գործունեության առաջին երեք տարիներին ստուդիան գտնվել է ստեղծագործական որոնումների շրջանում՝ չունենալով որոշակի ուղղվածություն: Ավելի ուշ, երբ Վ.Արիստակեսյանը սկսեց գրառել և ուսումնասիրել հայկական ժողովրդական պարերը, ստուդիայի գործունեության հիմնական ուղղությունը դարձավ դրանց մշակումը (Արյուսակ III):

Ստուդիայում հստակորեն դրված է եղել երաժշտական նվագակցության հարցը: Դասական և ժողովրդական բեմադրական պարերի և պլաստիկայի պարապմունքներն անց են կացվել դաշնամուրի նվագակցությամբ, իսկ հայկական ժողովրդական պարերի պարապմունքները՝ ժողովրդական գործիքների անսամբլի (թառ, քամանչա, զուռնա-դիուլ): Այն ղեկավարել է Թիֆլիսից հրավերված

¹ *М. Мурадян*, նշվ. աշխ., էջ 16-17:

² «ՀԽՍՀ Զաղուսվարչության գլխավոր ռեպերտուարային վարչության նախագահ Դ.Դզնունու ստորագրությամբ թիվ 1306 պաշտոնական գրության պատճենը ստուդիայի կազմակերպման թույլտվության մասին»: «Երևանի քաղաքային խորհրդի 1924թ. դեկտեմբերի 24-ի պաշտոնական գրության պատճենը, քաղխորհրդի պատասխանատու քարտուղար Այդսյանսր ստորագրությամբ», ԳԱԹ, Ծ. Համարածույանի արխիվ, ֆոնդ 3737:

³ «Ազդագրի հայերեն և ռուսերեն», ԳԱԹ, Վ.Արիստակեսյանի արխիվ, ֆոնդ 3737:

⁴ *Վ.Արիստակեսյան*, Հայ ժողովրդական պարերի խորեոգրաֆիկ ստուդիան, հոկտեմբեր-նոյեմբեր Տարեցիք, 1932, էջ 291-292:

⁵ *А.Ваганова*, Основы классического танца, М.-Л., 1963, с. 6., *П.Карп*, Младшая музыка, М., 1986, с. 36-57.

⁶ Հետագայում տնտեսագիտական գիտությունների դոկտոր, ԽՍՀՄ ԳԱ տնտեսագիտության ինստիտուտի գիտաշխատող, Սա.Լիսիցյանի կրտսեր դուստրը:

վարպետ քամանչահար, արևելյան երաժշտության գիտակ Սաշա Օգանեզաշվիլին (Ալեքսանդր Յովհաննիսյան):¹ Նրա խումբը համարվում էր նաև ստուդիային կից արևելյան գործիքների դասարան:² 1926թ. նա ղեկավարել է նաև Երևանի կոմսերվատորիայի արևելյան երաժշտության բաժինը: Նա ոչ միայն վարպետ կատարող է եղել, այլև արևելյան երաժշտության տեսարան, գրել է ռազմաթիվ հոդվածներ արևելյան երաժշտության, երաժշտական գործիքների և այլ հարցերի մասին:³

Ի տարրերություն նույն ժամանակաշրջանում գործող այլ հաստատությունների, Վ. Արիստակեսյանի ղեկավարած ստուդիան, հասնելով որոշակի ստեղծագործական նվաճումների, համոզեց է գալիս նաև համերգային կատարումներով: Ատուդիայի առաջին համերգը տեղի է ունեցել Երևանի Պետական թատրոնում, 1926թ. մայիսի 19-ին: Համերգին ներկա են եղել Ս.Օրջոնիկիձեն և Ս.Սոապյանը, որոնք ընթացքում գնահատելով նրանց ելույթը, ստուդիականներին համերգային ծրագրով հրավիրել են Թիֆլիս:⁴

Ստուդիայի մյուս համերգը նշանավորվում է XX դարի հայ պարային մշակույթի պատմության մեջ առաջին դասական ռալետի ընթացողությամբ: Դա Լ. Դելիրի «Կոպալեխա» ռալետն էր:⁵ Գլխավոր դերերում համոզեց են եկել եկել Լ.Աշխարումյանը (Սվանիլդա) և Վ.Արիստակեսյանը (Ֆրանց): Նվագակցել է զործիքային եռյակը (Մ. Սամվելյան՝ ղաշնամուր, Հ.Խանջյան՝ ջութակ և Թ.Սլեբոնյան՝ հորոյ):

Պարարվեստի ստուդիայի հաջորդ հաջողությունը 1927թ. մոսկովյան համերգներն էին, որին մասնակցել է նաև երաժշտամոցի երգչախումբը (ղեկ.՝ Սպ.Մելիքյան): Համերգները նվիրված են եղել հեղափոխության տասնամյակին և տեղի են ունեցել Մոսկվայի հայ մշակույթի տանը, Գեղարվեստի աշխա-

տողների միության տանը և Միությունների տան երկնագույն դահլիճում: Համերգներին մասնակցել են նաև մեներգիչներ Արմ.Տեր-Արախամյանը, Վ.Տեր-Մոսքելյանը, Գ.Մելքումյանը (Շանշիկա) և Լ.Խաչատրյանը: Երգչախումբը կատարել է Կոմիտասի, Կարա-Մուրզայի, Սպ. Մելիքյանի խմբերգային ստեղծագործությունները: Երգչախմբի ծրագրի ամենաուշագրավ համարներից են եղել Կոմիտասի Կալի երգը, Լուլոն, Կուժն առա, Լորիկ, Խումար պառկե, Կարա-Մուրզայի Ալսգյազը և Ջինջ-զինջը, Սպ.Մելիքյանի Թիսկոնդան և այլն:⁶

Պարարվեստի ստուդիան ծրագրում ունեցել է հայկական ժողովրդական պարեր՝ Գյոնդ, Մշու-խըռ, Ջանիման, Մահմեդ-րեկի, Բադալո, Փայլանջո, Տրնգի, Թամրի-շորոր, Վահրամի, Սինջանե:⁷

Վ. Արիստակեսյանի ղեկավարությամբ գործող պարարվեստի ստուդիայի ռազմագան ծրագրերից կարելի է առանձնացնել մի քանի ուղղություն:

Դրանցից մեկը դասական պարի ուսուցման ճիշտ ղրվածքն էր, որի արդյունքը ռալետի ընթացողություն էր ստուդիայում և ընթացող մշակմամբ դասական պարի վարժանքի (էքզերսիզ ծողափայտի մոտ և կենտրոնում) ցուցադրումը: Վերջինս ստուդիայի ծրագրերում կոչվում էր ցուցադրական դաս կամ պարերի քերականություն:⁸

Դասական պարի վարժությունների նման ցուցադրումը ընթացող, ներկայացնում էր այդ համակարգի վարժանքի ողջ պատկերը, պարզից դեպի ընթացքով, որն անցնում էր յուրաքանչյուր պարող՝ դասական պարարվեստին տիրապետելու համար:⁹

Ատուդիայի ստեղծագործական աշխատանքի մյուս ուղղությունը ժամանակի ոգով

¹ *Ս.Ավչյան*, Գրական ակնարկներ, Թրիտիսի, 1978, էջ 311-315:

² *Ռ. Սազմանյան*, նշվ. աշխ., էջ 61:

³ *Գ. Գևորգյան*, Սաշա Օգանեզաշվիլի, Եր., 1973, էջ 44:

⁴ *Ն.Սլեբոնյան*, Երևանի պարարվեստի ուսումնարանը, Եր., 1975, էջ 7:

⁵ «Համերգի ազդագիր և ծրագիր», ԳԱԹ, Վ.Արիստակեսյանի արխիվ, ֆոնդ 3737:

⁶ *Ալ.Թադևոսյան*, Սպիրիդոն Մելիքյանը և հայ ժողովրդական երգը, Եր., 1964, էջ 45:

⁷ «Համերգային ազդագիր և ծրագիր», ԳԱԹ, Վ.Արիստակեսյանի արխիվ, ֆոնդ 3737:

⁸ «Ծրագիր ՀԽՍՀ արվեստների առաջին օլիմպիադայի», 1930թ., ՀԱԻ, Պարարվեստի արխիվ:

⁹ 20-րդ դ. 70-80-ական թթ. բալետային արվեստի այս ուղղության լավագույն նվաճումներից է ռալետմայստեր Մ.Մարտիրոսյանի ընթացողությամբ դաս-համերգները: Տես՝ *М. Маркель*, Вариации в зеркале, М., 1980, с. 5-24.

բեմադրված «Ջուլիականոց կամ մեքենայական վարժություններ» կոչվող մասսայական պարահամարն էր (Աղյուսակ XXIX): «Մեխանիկական» կամ «մեքենաների» պարերի գաղափարը ծագել է Եվրոպայում, բայց բեմականացման մախաձեռնությունը 20-րդ դարի սկզբի ռուս նորարար-բեմադրիչ Ն.Ֆորեգերինն է:¹ Այդ պարերում պլաստիկայի և ակորդատիկ լուծումների միջոցով վերարտադրվում էին տարրեր գործընթացներ: Եվրոպայում այդ թեման հիմնականում ողբերգական մեկնաբանություններ էր ունենում՝ պատկերելով մարդու և նրա ինքնությունը ժխտող մեքենայի կրնֆլիկտը: Խորհրդային երկրում, որտեղ ինդուստրացումը հանդիսանում էր «ժողովրդի երազանքն ու միտքը», դրա պլաստիկ պատկերումը խիստ լավատեսորեն էր ներկայացվում, որպիսին էր Վ. Արխտակեսյանի բեմադրած «Ջուլիականոցը»:² Ներկայացվում էր տնայնագործական ջուլիականոցի աշխատանքային գործընթացը, ապա անցումը մեքենայացման: Պարն ունեցել է նաև մի շարք մասսայական տեսարաններ. բուրդ լվանալը, գզելը, թել մանելը, հիմնելը և կտոր գործելը: Ներկայացման կարևոր մասերից են եղել հաստոցների աշխատանքը և պատրաստի գործվածք դասավորելու ցուցադրությունը:

Պարն ավալալովել է պարողների կազմած բուրգով, որպես ինդուստրացման խորհրդանիշ: Ժամանակը զաղափարախոսությամբ հագեցած այդ մասսայական բեմադրության զգեստներն ու բեմական ձևավորումը նույնպես նպատակային են եղել: Զգեստները կարված են եղել գունավոր ժապավեններից, խորհրդանշելով հենքի գունավոր թելերը, իսկ բեմի ղեկորացիան համապատասխանաբար փոխվել է՝ պատկերելով պարզունակ տնայնագործական հաստոց և մեքենայացված գործարան:

Խորհրդային երկրի ինդուստրացումը պատկերող նմանատիպ պարային բեմադրությունները բնորոշ էրն XX դարի 20-30-ական թվականների հալ պարային մշակույթին ևս: Հայ

պարարվեստի հետագա շրջաններում ևս շարունակվում է աշխատանքային պարերի բեմականացումը, սակայն այլ մոտեցումներով և մեկնաբանությամբ:

Ստուդիայի ծրագրերում մեծ տեղ է տրվել նաև արևելյան ու կրկասյան պարերին և ժողովրդական բեմադրական պարի նմուշներին: Պարային մշակույթի այդ շրջանում հատկապես ակնառու էր հայ բեմական պարի վրա արևելյան պարային և երաժշտական մշակութային տարրերի ազդեցությունը:³

Ստուդիայում կատարվող այդ ոճի պարերից են եղել Պարսկական պարը, Ջուլեյկան, Արևելյան պարը՝ Լ.Դելիբի «Լակմե» օպերայից, Եգիպտական պարը՝ Ջ.Վերդիի «Աիդա» օպերայից և այլն:

Ժամանակակիցները նշում են, որ Վ.Արխտակեսյանը հավասար վարպետությամբ էր հանդես գալիս պարային տարրեր ժանրերում և ոճերում:⁴ Նրա արտիստականությունն ու տեխնիկական վարպետությունը բավարար էր կերպարային ամբողջականության հասնելու թե դասական բալետային համաբներում, թե ոճավորված սյուժետային և ազգային մենապարերում ու խմբապարերում: Նրա պարացանկից հայտնի են հեռակալ համաբները՝ Ֆրանց Դելիբի «Կոպպելիա» (1926թ.), Իտալացի աղքատի մենապարը (1924թ.), Արևելյան մենապար «Ֆակիր» (1925թ.):⁵ Առավել հաջող են եղել ազգային մենապարերի նրա կատարումները՝ Ջուլեյկա տրնգի, Վարդանիկ, Շալախո, Քյոռնոլի և այլն:

Վ. Արխտակեսյանը ստուդիայի և ազգային պարի անսամբլը ղեկավարելուն զուգահեռ, միշտ պարել է,⁶ մասնակցել խմբի գրեթե բոլոր ներկայացումներին ու համերգներին: Կլոր պարերում որպես պարագլուխ նա եղել է անկրկնելի՝ ղեկավարելով ոչ միայն փոքրերը, այլև համերգները:

³ *Н. Саркисян*, նշվ. սեղմագիր, էջ 14:

⁴ *Լ. Կիլիցյան*, Ասյրանուշ Պարոնիկյանի հիշողությունները, Եր., 1983, ՀԱԽ, Պարարվեստի արխիվ:

⁵ «Вечер в революционном театре им. Троицкого», ՀՀ ՊԿՊՍ, ֆ. 122, ց. 1, գ. 745, էջ 331, 21.3.1925:

⁶ «Համերգ երգչուհիներ Ե.Ակրտյանի, Ա.Գյուլզարյանի դյանի և պարող Վ.Արխտակեսյանի մասնակցությամբ, Երևանի Կարմիր բանակի տանը, 1933թ. ապրիլի 13-ին», *Ռ. Մազմանյան*, նշվ. աշխ., էջ 120:

¹ *Н. Шереметьевская*, նշվ. աշխ., էջ 66-67.

² *Վ. Արխտակեսյան*, նշվ. հոդվածը, էջ 296:

1928թ. ՀԽՍՀ Լուսժողկոմատը Երևանի պարարվեստի ստուդիայի վարիչ Վ.Արիստակեսյանին խմբի հետ գործուղում է Առսկվա՝ մասնակցելու համամիութենական առաջին սպարտակիադային: Հաջողությունը գերազանցում է թուր սպասելիքները: Վ. Արիստակեսյանը մենապարերի վարպետ կատարմամբ գրավում է առաջին տեղը՝ արժանանալով սպարտակիադայի չեմպիոնի կոչմանը և առաջին կարգի դիպլոմի:¹ Հանդիսականների պահանջով յուրաքանչյուր մենապար նա կատարում է մի քանի անգամ: Շատախոսու տարագով նրա լուսանկարը տպագրվում է իրընդանիմ ու անմիջապես սպառվում Մոսկվայում: Առաջին մրցանակի է արժանանում նաև նրա ղեկավարած պետական ազգագրական պարի անսամբլը:

Վ.Արիստակեսյանն իր դերասանական հմարավորությունները փորձել է նաև կինոյի ապարեզում: 1929թ. Հայաստանի նորաստեղծ կինոստուդիան նկարահանել է Հովհ. Թումանյանի «Անուշ»-ը: Նկարահանումները կատարվել են Երևանում և Լոռիում: Արույի դերակատարը Վ. Արիստակեսյանն էր, իսկ Անուշինը՝ Նորա Արզումանյանը: Դժբախտարար, նկարահանումներն անավարտ են մնացել:²

Կ. ԱՐԻՍՏԱԿԵՍՅԱՆԸ ԲԵՄԱԴՐՈՂ

Վահրամ Արևիտակեսյանի թեմադրական գործունեությունը նշանավորվում է մի շարք օպերաներում արված պարային թեմադրություններով:³ Հատկապես պետք է նշել ազգային լավագույն օպերաների՝ Ա. Սպենդիարյանի «Ալմաստ»-ի և Ա. Տիգրանյանի «Անուշ»-ի պարերը:⁴

1933թ. հունվարի 20-ին «Ալմաստ» օպերայի թեմադրությանը ռազմել է օպերային թատրոնը (դիրիժոր՝ Ա.Ստոլեբնյան, ռեժիսոր՝

¹ «Դիպլոմի պատճեն», ԳԱԹ, ֆոնդ. 3737, Վ.Արիստակեսյանի արխիվ:

² Է.Սարոյան, ԸՀՎ. աշխ., էջ 18:

³ Պետօպերայի աշխատանքների ընթացքը, Խորհրդային արվեստ, 1.10. 1932թ., էջ 8:

⁴ **Բ. Դարոյթյունյան**, Սովետահայ թատրոնի տարեգրություն, Եր., 1961թ., էջ 322, 398:

Ա.Բուրջալյան, նկարիչներ՝ Ա.Ասրյան և Ա.Արուտչյան, պարերի ընմադրող՝ Վ.Արիստակեսյան):⁵ Ա.Ապենդիարյանի այդ փայլուն ստեղծագործությունը հայկական օպերայի դասական նմուշներից է: Օպերայի պարտիտուրայում երգահանը օգտագործել է հայ երաժշտական ֆոլկլորի ռազմաթիվ նմուշներ, այդ թվում երգեր (Ալագյոզ աչերդ, Ջուր արա, Գնաց աշուն, եկավ գարուն) և պարեր (Վարդ կոշիկա, Քյանդորազ):⁶ Օպերայի երրորդ գործործության «Տղամարդկանց պարում» նա օգտագործել է «Կողրա յայլի» ժողովրդական պարերգը, իսկ «Ալմաստի պարում»՝ «Ռուզան» պարեդանակը:⁷

Ինչպես նշում են ժամանակակիցները:⁸ Վ.Արիստակեսյանն այդ պաշտոնը բեմադրելիս նույնպես օգտվել է ազգային ֆուկլորից: «Ալմաստ» օպերայում կատարվել են պարեր, որոնցում իրապես ներդաշնակվել են ազգային երաժշտությունն ու պարը:

1935թ. մարտի 27-ին օպերային թատրոնում ներկայացվել է Ա.Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան (ղիրիժոր՝ Ա.Շաթիրյան, ռեժիսոր՝ Ա.Գուլակյան, նկարիչ՝ Ա.Արուտչյան, պարերի ռեժանդոր՝ Վ. Արիստակեսյան):⁹ Երաժշտագետ Ռ. Թերլենբեգյանը բարձր է գնահատել Վ. Արիստակեսյանի ռեժանդուրությունները, ընդգծելով դրանց ճաշակն ու ազգային ոճին հարազատ մնալու հանգամանքը:¹⁰

4. Արիստակեսյանը պարեր է ռեմադրել մահ Յ.Ատեփանյանի «Քաջ Նազար» (1935թ.), Լ.Դելիրի «Լակմե» (1937թ.), Ա.Դարզումիժսկու «Ջրահարալը» (1938թ.) օպերաներում¹¹ և մի շարք թատերական ներկայացումներում՝ Մ.Ջանան «Բանվոր քեօին արևելքում» (Երևանի ռանվորական շրջիկ թատրոն, 1928թ.), «Քաջ Նազար» (Երևանի Պատանի հանդիսատեսի

⁵ ՆՈԼԻՆ տեղում, էջ 319-20:

⁶ Г. Тигранов, Оперное и балетное творчество, Музыкальная культура Армянской ССР, М., 1985, с. 50.

⁷ Ա.Թադևոսյան, Գշվ. աշխ., էջ 160:

⁸ **Լ. Կիլիջյան**, «Կոմսյոգիտոր Օ. Համբարձումյանի հիշողությունները», Եր., 1989, ՀԱԻ, Պարարվեստի արխիվ:

Բ. Դարուկոյունյան, նշվ. աշխ., էջ 398:

¹⁰ **Ռ.Թերլսնեդյան**, «Անուշը» պետօպերայում, Խորհրդային արվեստ, 1935թ., թիվ 7(35):

¹¹ *Է. Սարոյան*, Գշվ. աշխ., էջ 50:

թատրոն, 1934թ.), Մ.Ջանյան «Շահնամեն» (Լեհինականի թատրոն, 30-ական թթ.) և այլն:¹

Հետաքրքիր են նաև Վ.Արիստակեսյանի ժողովրդական պարերի ռեմական մշակումները, որոնք նրա պարաստեղծ գործունեության առանցքն են կազմում: Եվ պարարվեստի ստուգիայում, և ազգագրական պարի անսամբլում ու ավելի ուշ՝ սասունցիների պարահամբում, նա ռեմադրել է ազգային պարեր: Դրանք հիմնականում Մշո, Սասնա, Վանի, Շատախի ժողովրդական խմբական պարեր են ու քաղաքային ֆուլկլորի կոմկասյան պարերի նմուշներ (Ջուլեմի-տրնգի, Շալախո, Վարդանիկ): Ըստ Վ.Արիստակեսյանի՝ ժողովրդական պարն առանց մշակելու ցուցադրել չի կարելի. «Բայց մշակել այնպես, որ ազգային ոգին անաղարտ մնա, որ պարային շարժումը, պարապատկերները գարգացնելու միտումով օտար, անհարազատ տարրեր չներմուծվեն: Պահպանել ամեն ինչ, որ ընդհուպ է ազգային պարին»:²

Ժամանակակիցները վկայում են, որ Վ.Արիստակեսյանը վարպետորեն է մշակել ժողովրդական պարերի նմուշները, ձգտելով չխաթարել դրանց իրական կառուցվածքը, պահպանել ժողովրդականի ընդունելությունը:³

Վ.Արիստակեսյանի ռեմադրություններից, ցավոք, միայն մի քանի կինոժապավեն է պահպանվել: Տարեց մասնակիցներն էլ չէին կարողանում հիշել կատարվող պարերը, րացի անվանումներից և դրանց հետ կապված որոշ մանրամասներից: Խմբի պարերի մոտավոր վերականգնման միակ փաստացի նյութը Վ.Արիստակեսյանի անձնական արխիվում⁴ պահպանված 18 պարերի նկարագրությունն ու պատկերագրությունն է: Նմանա-

տիպ գրանցմամբ դժվար է պարերը վերականգնել, երբ երաժշտական տակտին համապատասխան չեն գրանցված շարժումները, այլ ուղղակի նկարագրվում են: Դրանց միջոցով միայն կարելի է մոտավոր պատկերացում կազմել պարերի մասին: Նկարագրությունները սկսվում են պարի անվամբ, կատարման տեղի, կատարողների սեռատարիքային կազմի վերաբերյալ համառոտ տեղեկություններով: Պարային շարժումների նկարագրությունը ռաժանվում է պարի սկզբնական դիրքը ընդհուպ և առաջին, երկրորդ, երրորդ ու այլ մասեր ունեցող հատվածների: Յուրաքանչյուր մասում նկարագրվում են պարագլխի, պարի պոչի և խմբի դասավորությունը, ոտքերի, ձեռքերի ու գլխի շարժումները: Բացատրվում է, թե երաժշտական քանի տակտի ընթացքում են կատարվում որոշակի շարժումներ: Վ.Արիստակեսյանի արխիվում պահպանված են ոչ միայն խմբական պարերի, այլև կանանց ու տղամարդկանց մենապարերի նկարագրություններ: Դրանք հետևյալ պարերն են՝ Նավավարների պար (Վահրամի), Ավազանի շուրջպար (Հաուզ-րաշի), Թամզարա, Գյոնդ, Մշու խռո (մշեցիների խաղ), Վեր-վերի, Քոչարի, Լարախաղացի պար (Փայլանջո), Ունուս (աշխատանքային պար), Ծափ-պար (ռազմիկների հաղթական պար), Քերծի (ռազմիկի պար), Ջեյրանի (աղջիկների պար), Շուշիկի, Թարաքյամա (ղաշտի պար), Նունուֆար, Նազ-պար (նագանքի պար), Ջուլեմի-տրնգի, Շալախո:⁵

Ազգային պարերը գրանցելու մասին Վ.Արիստակեսյանը գրում է. «Առհասարակ գրանցելուն դեմ չեմ, սակայն այդպես հնարավոր է պահպանել միայն պարի պատկերը, շարժումներն ու դրանց հաջորդականությունը, իսկ ոգին, ընդունել ոչ: Կինոնկարահանմանն էլ դեմ չեմ, ռապիդով (դանդաղ նկարահանում) կարելի է յուրաքանչյուր տարր ֆիքսել: Սակայն ոգին պետք է լռել: Ոգին նկարահանել չես կարող: Իմ համոզմունքն է, որ պարը սերնդից սերունդ փոխանցել հնարա-

¹ Г.Тугранов, Армянский музыкальный театр, Е., 1975, с. 244.

² Հարցազրույց, «Սովետական արվեստ», 1970, ՊԱԹ, ֆ.3737, Վ.Արիստակեսյանի արխիվ:

³ Լ.Կրիկյան, Բ.Օրդոյանի եիշողությունները, Եր., 1988, 1988, ՀԱԻ, պարարվեստի արխիվ:

⁴ Վ.Արիստակեսյանի արխիվի եիմտն վրա կոմպոզիտոր կոմպոզիտոր Ծ.Համարձումյանի գիրք է գրել, որը չի հրատարակվել: «Դիմումի պաաճեն

Ծ.Համարձումյանից «Հայաստան» հրատարակչության տնօրեն Ս.Ղավթյանին», 30.07.1970թ, ՊԱԹ, Ծ.Համարձումյանի արխիվ, ֆ.3737:

⁵ Փակագծերում տրված անվանումները Վ.Արիստակեսյանին են:

վոր է միայն անմիջականորեն սովորեցնելով»:¹

Ժողովրդական պարը բեմականացնելիս Վ. Արիստակեսյանը հանդես բերեց որոշակի գեղագիտական մոտեցում՝ ազգային պարը նորովի ներկայացնելով բեմից: Նա սահմանափակեց պարողների քանակը, պարի կատարման տևողությունը, որոշ փոփոխություններ մտցրեց պարի և երաժշտության հաբաբեբակցությունում՝ կապված երաժշտական տակտի և պարաքայլի համապատասխանության հետ, մշակեց սահուն անցումներ պարի դանդաղ մասից դեպի արագ մասը: Անմապարերի որոշ տարրեր օգտագործեց խմբական պարերում՝ միավորելով տղամարդկանց և կանանց կատարումները մեկ պարում (Յար-խուշտա):

Առանձնահատուկ տեղ են գրավում կանանց պարերի բեմադրությունները (Շեյխանա, Կրնկի, Լերգյա, Խնձորի պար և այլն), որտեղ ձեռքերի շարժումների և պարաքայլերի որոշ փոփոխություններ ստեղծում են կանանց բեմական պարի յուրօրինակ մշակումներ (Աղյուսակ XXXII, XXXIII): Վ. Արիստակեսյանի բեմադրություններում ավանդական պարերգերը կատարվել են առանց երգի ուղեկցության: Դրանցից են կանանց կատարմամբ՝ Մածուն դրին պահարան, Բատալո (Շիրակի դանդաղ պարերգ), Ջանիման, Փափուրի, Սինջանե, Քոռոզլի և այլն:

Բեմադրելիս Վ. Արիստակեսյանը փոփոխություններ մտցրեց, կապված նաև պարերի դասավորությունների և վերադասավորությունների հետ: Օրինակ՝ ուղիղ գծով անընդհատ կատարվող պարը մի նոր կրկնությամբ դեպքում փոխում էր գծի ուղղությունը, ընդունելով քառանկյան ձև: Նման մշակման դեպքում էլ կատարողների քանակը ութից չէր անցնում, որպեսզի հնարավոր լիներ պահպանել պարի պատկերը:²

Բեմադրություններում օգտագործվում էին նաև տարրեր դասավորությունների զուգոր-

դումներ՝ երկու հանդիպակաց գիծ, շրջան, փակ և րաց կիսաշրջան և այլն:

Բեմական պարարվեստում Վ. Արիստակեսյանը փորձեց հայկական ժողովրդական պարերը մեկ շարքում միավորել՝ դրանց սյուիտային ձևի ստեղծման նպատակով: Սյուիտային ստեղծագործություններում, ըստ ընույթի և ռիթմի, իրար հերթագայում են հակադիր պարեր: Հենց պոլիտա բառը նշանակում է շարք, հերթականություն: Կն գործիքային երաժշտության հնագույն ձևերից է ու ստեղծվել է դեռ 16-17-րդ դդ.: Սկզբում մեկ սյուիտում միավորվել է երկու պար՝ դանդաղ և արագ: Աստիճանաբար ձևավորվելով, 18-րդ դարում տալածվել է սյուիտի կայուն ձևը, որ ներառում է չորս ավանդական պար՝ Մլեմանդա, Կուրանտա, Արարանդա և Ժիգա: Այս շարքին կառուցվել էին ավելացվել նաև այլ պարեր: Այնպես հաջորդող պարերը հակադրվում էին ըստ ռիթմի ու տեմպի, և սյուիտն ավարտվում էր շատ արագ պարի կատարմամբ՝ Ժիգայով:³

Նույն սկզբունքով Վ. Արիստակեսյանը մեկ շարքում միավորում էր մի քանի ժողովրդական պար: Դրանք կարող էին լինել նույն ազգազնական շրջանի տարրեր բնույթի ու տեմպի պարեր՝ կանանց, տղամարդկանց և խառը խմբական կատարումների զուգորդմամբ: Օրինակ՝ Գյովնդ, Ջանիման, Երզնկանի, Մուլեմանի, Բատալո և կամ Թամրի-շորոր, Մաեմեդ ռեկի, Քերօի և այլն:⁴

Հաճախ սյուիտների առաջին համաընդունում էր Հայկական մարշը, որը նույնպես Վ. Արիստակեսյանի նորարարությունն էր և հետագայում տարածվեց բոլոր խմբերում: Այն կարող էր կատարվել նաև որպես պարային խմբի համերգային հայտագիրը րացող համար: Հայկական մարշը կազմված էր մեկ արագ մասից, որը ընթացքում աստիճանաբար ավելի արագ տեմպ էր ստանում: Պարածնը կազմված է ութ տակտի ընթացքում արվող ութ փոփոխական պարաքայլից, պարող-

¹ «Սովետական արվեստ», հարցազրույց Վ. Արիստակեսյանի հետ, 1970, ԳԱԹ, Վ. Արիստակեսյանի արխիվ, ֆ. 3737:

² Վ. Արիստակեսյան, Շեյխանա պարի նկարագրությունը, ԳԱԹ, Վ. Արիստակեսյանի արխիվ, ֆ. 3737:

³ В. Васина-Гроссман, Первая книжка о музыке, М., 1988, с. 87.

⁴ Այս սկզբունքով հետագայում ազգագրական պարեր են բեմադրել մի շարք հայ ռալետմայստերներ (Ա. Դարիրյան, Ա. Կարապետյան, Վ. Խանամիրյան և այլք):

ների շրջանաձև դասավորությամբ և դեպի աջ ընդհանուր տեղափոխությամբ:¹

Վ.Արիստակեսյանի բեմադրությունների հիման վրա հետազայում էլ ավելի լայն տարածում ստացավ հայ ազգագրական պարի սյուլիտային ձևը:²

Քամի յանա պարը, ի պատիվ բեմադրող Վ.Արիստակեսյանի, անվանել են նաև Վահրամի³, այդ պարը մինչև այժմ էլ կատարում են ինքնագործ ու պրոֆեսիոնալ պարային խմբերում: Այն պահպանվել է Վ.Արիստակեսյանի բեմադրմամբ, որտեղ փոփոխվել են պարաքայլերը, պարի ու երաժշտության հարաբերակցությունը: Ուղիղ գիծը կրկրն տեղաշարժվում է, որպեսզի պարը կատարվի քառանկյունով:

Պահպանվել է այս պարի՝ Վ.Արիստակեսյանի գրավոր նկարագրությունը, որը նա անվանել է «Նավավարների պար»։ «Այս պարը սկրզբ է առել Վանա լճի առագաստանավերի վրա աշխատող նավավարներից: Շնորհիվ իր դինամիկ ու ցայտուն շարժումների լայն ժողովրդականություն է վայելել: Ունի ևս մի անվանում՝ Քամի յանա, որը շատ բնորոշ է Վանա ծովի ալեկոծման պահին նավի մերթ աջ, մերթ ձախ տատանումներին»:

Վ.Արիստակեսյանի բեմադրած ուշագրավ պարերից է Վասպուրականի Հաուզ թաշի խմբական պարը,⁴ որը հայտնի նաև Ավագանի շուրջպար անունով: Այն պարողներն իրենց շարժումներով նմանակում են ավազանում պտույտներ անող հոսող ջրի շարժմանը: Պարի դասավորությունը փակ շրջան է, կազմված երկու մասից: Առաջին մասում պարողները ձեռքերը բռնած շարժվում են աջ, իսկ երկրորդում՝ տեղում զսպանակաձև շարժումներ են կատարում: Պարը կրկնվում է, աստիճանաբար անցնելով արագ տեմպի և շարժումների թռիչքաձև բնույթի:

Աինչև այժմ կատարվող բեմադրություններից են նաև Ունուսը, Յարխուշտան, Փայլանջոն, Շեյխանին, Քերծին, Մշու խըռը, Վերվերին, Թամզարան, Ջուռնի տրնգին և այլն:

Ունուսն աշխատանքային խմբական պար է, որտեղ կատարողները վերարտադրում են ցորեն ծեծելը: Պարի վերջին մասում հատկապես ակնառու է բեմական տարրը, երբ տղաներն աջ և ձախ ձեռքերի թուլնցքով հերթականությամբ խփում են իրենց ծնկներին, իսկ աղջիկները նույնքան անգամ ձեռքերը սահուն կերպով ուղղում են դեպի տղաները, իրր ջուր են ցանում նբանց ծնկներին: Վ.Արիստակեսյանը այնքան հմտորեն է մշակել ժողովրդական պարերը, որ դրանցում այնքան էլ դյուրին չէ տարրերակել ռուն ժողովրդականը բեմադրական տարրից:

Ձեյրեկին միակ գուգապարն է, որ նկարագրում է Վ.Արիստակեսյանը: Պարը չի պահպանվել, ժամանակակիցներից ոչ մեկը չի հիշատակում, անգամ անվանումը հազվադեպ է հանդիպում պարային մշակույթին վերաբերվող հետազա շրջանների նյութերում: Այնուամենայնիվ, պրպտումները հանգեցրին այն բանին, որ ձեռքի տակ ունենք պարի մոտավոր նկարագրությունը, երաժշտությունը և պատկերագրությունը:

Վ.Արիստակեսյանը գրում է, որ Ձեյրեկին հարսանեկան գույզ պարերից է:⁵ Այն հարս ու փեսայի պար է և ունի ընդգծված մնջախաղային բնույթ: Հարսանիքի ժամանակ մասնակցներից հանդես են գալիս երկու տղամարդ, որոնցից մեկը գլխին գցելով կնոջ գլխաշոր՝ հարսի դերում պարում է փեսայի հետ:⁶ Վերջինս իրական հարսին տալիս է գանազան նվերներ ու համաձայնություն ստանում նրա հետ պարելու:

Սպ. Աելիքյանը այդ պարի երաժշտական տեքստին տալիս է փոքրիկ բացատրություն. «Ձեբազի: Հարս. (հարսանեկան-Ն. Կ.) մինն էլ իանչալով պտտվում է շուրջը և խոստանում ամեն բան, վերջը ամուսնության համար, նոր

¹ *Срб. Лисицян, Армянские старинные пляски, Е., 1983, с. 197.*

² *N. Kilichyan, The Relation of Armenian Traditional and Scenic Dances to Music, In Dance, Ritual and Music, Warsaw, 1995, pp. 197-199.*

³ *Վ.Արիստակեսյան, Նավավարների պարի նկարագրությունը, ԳԱԹ, Վ.Արիստակեսյանի արխիվ, ֆ.3737:*

⁴ *Վ.Արիստակեսյան, Հաուզ թաշի պարի նկարագրությունը, ԳԱԹ, Վ.Արիստակեսյանի արխիվ, ֆ. 3737:*

⁵ *Վ.Արիստակեսյան, նշվ. հոդված, էջ 293:*

⁶ *Ս. Մելիքյան, Հայ ժողովրդական երգեր ու պարեր, Եր., 1949, հ. 1:*

հարսը հագնվում է և սկսում են միասին պարել»:¹

Պարի մնջախաղային բնույթը հաստատում է Շապին-Գարահիսարի Փոքսուղ-կառնավալ խաղի նկարագրությունը: Այդ խաղին, որն ըստ էության, ժողովրդական թատերական ներկայացում է, մեծ մասամբ մասնակցել են միջին տարիքի տղամարդիկ: Փոքսուղի, Դատավորի, Արապի և Բժշկի հետ առկա են մասնակցի (այդպես է գրված) և Հարսի կերպարները: Այն ընդունված է եղել կատարել թուրքերեն, որպեսզի խաղի բառերն ու բովանդակությունը հասկանալի լինեին իշխանության կողմից Բարեկենդանի ժամանակ թուրքական իշխանության կողմից նշանակված շրջիկ պահակախմբերին, և տոնը չդիտվեր իբրև հակապետական զործողություն:²

Հարսի դեր խաղացողը եղել է կնոջ հագուստով տղամարդ, գլխին՝ թաբլուս, որից կախված էր լինում մի շարք ոսկի, մեջքին՝ արծաթե գոտի, դեմքը ծածկված գլխաշորով, իսկ մատներին հագցրած մետաղե զիլեր՝ մատնոցներ, որոնք պարելիս դնում են ռուֆ և միջին մատերին և պարի եղանակին համապատասխան տակտով իրար խփում: Իսկ Ձեյպակի դերակատարը եղել է սև բեղերով ու փոքր մորուքով, հագել է կարմիր շորեր: Մինչև կուրծքը փաթաթած շալե գոտու մեջ խրված է եղել դաշույն, գլխին՝ ծոպավոր թաշկինակով եզերված գլխարկ, դեմքին՝ կարմիր դիմակ և ձեռքին՝ երկար միգակ:

Խաղը սովորաբար սկսվել է խմբական կլոր պարով, որից հետո խմբի անդամներն առանձին-առանձին պատմում էին անհավատալի պատմություններ, արտասանում բանաստեղծություններ, իրար առաջարկում հանելուկներ, դրանց տալով յուրօրինակ մեկնություններ և առաջանում էր ծիծաղ ու զվարճություն: Այդ զվարճալի պատմություններից ոգևորված, Ձեյպակը հրամայում էր կանացի զգեստ հագած մարդուն պարել: Երաժիշտները լսելով հրամանը, նվագում էին պարեղանակ: Փոքսուղը, հմայվելով կնոջ գրավիչ

պարով, մոտենում էր նրան և առաջարկում միասին փախչել: Կինը, պատճառաբանելով Փոքսուղի ծերությունը, հրաժարվում էր: Մեծամեծ նվերներ խոստանալով՝ Փոքսուղն այնուամենայնիվ ստանում էր կնոջ համաձայնությունը և այն պահին, երբ Ձեյպակը ինչ-որ պատճառով վեճի էր թռնվում Արապի հետ, ձեռքից թռնում և առևանգում էր նրան: Ձեյպակը, նկատելով կատարվածը, հարձակվում էր փախչող գույգի վրա և դաշույնով վիրավորում Փոքսուղին: Դատավորը դատում էր Ձեյպակին, որից հետո բոլորը հաշտվում էին: Խաղն ինչպես սկսվել էր կլոր պարով, այնպես էլ ավարտվում էր:

Այս պարի մասին հիշատակություններ ունեն մասնա հույն հեղինակները, որոնք այն անվանում են **Ձեյբեկիկո**:³

Պարագետ Ի.Համտը գրում է, որ այն Հունաստանում առավել տարածված պարերից է:⁴ Երաժշտական չափը 9/4 է, իմպրովիզացիոն բնույթի մենապար է: Կատարվում է համաչափ, շեշտված և արտահայտիչ շարժումներով: Իր նախնական գյուղական ձևով դա կառնավալային բնույթի պարային կատարում է, որի անվանումը ծագել է փոքրասիական վայրի մի ցեղի անունից:⁵

Մեկ ուրիշ հեղինակ **Ձեյբեկիկո** պարի օրինակով ներկայացնում է քաղաքային պարային ֆոլկլորի զարգացման ընթացքը Հունաստանում՝ այդ պարը համարելով քաղաքային միջավայրում ամենատարածվածներից մեկը:⁶

Նյութը լրացնում են զեյբեկների էթնիկ պատկանելության մասին եղած որոշ տվյալներ: Դեռևս XIX դարի սկզբին թուրք էթնոսի կազմում պահպանվել էին ազգային փոքրամասնություններ, ինչպես մասնական-

¹ *Ա.Ավագյան*, նշվ. աշխ., էջ 150:

² *Վ.Բրդյան*, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. 1, Եր., 1963, էջ 111-113:

³ Zeybeckkos/Greece/, Dictionary of the Dance, compiled, written and edited by W. Raffe, New York-London, 1990, p. 400.

⁴ Y.Hunt, Traditional Dance in Greek Culture, 1996, p. 145-146.

⁵ *Յ.Սիդեթիս*, Ձեյբեկները. Բարեկենդանի սովորույթը Սիրոյում, Լաոդրաֆիա 4, Աթենք, էջ 559-571, 1914 (հունարեն)

⁶ V.Tyrovola, Dynamic aspects of the evolutionary process of the popular urban culture. The case of dance Zeibekiko /research paper/, The 17th Symposium of the Study Group on Ethnocoerology, Nafplion, Hellas, 1992, p. 14.

աղանդավորական համայնքներ, որոնք լեզվով ու մշակույթով մոտ էին թուրքերին, ռայց դեռևս ամբողջովին չէին ասիմիլացվել:¹ Դրանցից էին թախթաջիները, արդուները, կարամանլները, ալավոտները, զեյրեկները և այլ ներթնիկ խմբեր: Ձեյրեկները Արևմտյան Անատոլիայի լեռնաբնակ քոչվոր ցեղեր էին, հավատով սուննի մահմեդական:

Հարկ ենք համարում նշել, որ Տ. Չուխաջյանը գրել է «Ձեյրեկներ» օպերա, որտեղ նա օգտագործել է զեյթունցիների քայլերգը, որի մասին նշված է եղել նախախորհրդային հայ մամուլում: Այդ օպերան մինչև հիմա զտնված չէ:²

Ձեյալկների մասին կան նաև որոշակի պատկերազրական նյութեր (Աղյուսակ XIII): Հայտնի է Ն. Ջարգարյանի «Ձեյալկը Փոսուղ-կարնավալ իադի մեջ» նկարը,³ որում լավ է պատկերված զեյրեկ տղամարդու գլխի հարդարանքը: Այդ թեմային անդրադարձել է նաև XIX դարի վերջի արևմտահայ նկարիչ, քանդակագործ Երվանդ Ոսկանը:⁴

Ե. Ոսկանը ստեղծել է ռազմաթիվ թեմատիկ քանդակներ՝ «Ղափներ», «Ռազմիկներ և աստվածուհիներ», «Աղախիներ», «Թուրք մուրացիկը», որոնց շարքում հատկապես առանձնանում են զեյրեկներին նվորված քանդակները՝ «Ձեյրեկ», «Ձեյրեկ տղամարդը պաղելիս», «Ձեյրեկ կնոջ պարը», «Ձեյրեկի թրով պարը» և այլն: Պահպանվել են նաև նրա դասական սկզբունքներով արված «Հող դիմանկարը» (1899թ.), ինչպես նաև հանրահայտ «Թուրք սրել տվող զեյրեկը» նկարները, որտեղ ղրսեորվել են ղարասկզրի թուրքական զեղանկարչությանը բնորոշ առանձնահատկությունները:⁵

Մեզ հայտնի զեյրեկ տղամարդկանց և կնոջ երեք քանդակների լուսանկարները որոշակի գաղափար են տալիս Ե. Ոսկանի քան-

դակագործական արվեստի և մասնավորապես կենցաղային ժանրի քանդակների մասին:⁶

Լուսանկարներից առաջին երկուսը ներկայացնում են պարող զեյրեկ տղամարդու և կնոջ փոքրածալալ արձանիկներ:⁷ Պարը՝ բնորոշ շարժումներով, այստեղ վերարտադրված է այնպիսի ճշտությամբ, որ զգացվում է դրա ազգային բնույթը և նույնիսկ ռիթմը: Ձեյրեկ տղամարդը՝ հենված մեկ ոտքի վրա, մյուսն առաջ զցած, մարմնով փոքր-ինչ թեքվել է, և ընդհանուր առմամբ արևելյան կեռ սրի հետ կազմել են մի օղակ, որի տակից երևում է նրա զլուխը: Ձեռքերի, կեռ սրի ու զլխի այդօրինակ օղակաձև կառույցը ստեղծում է շրջապարի տպավորություն: Ազգային տարազի պարզ պատկերացումներ են ստեղծում տղամարդու կարճ, ծաղկավոր արևելյան վարտիքը, մեջքին փաթաթած զոտին և քոչվորական գլխարկը:⁸

Շատ ավելի նազանք է պարունակում զեյրեկ կնոջ արձանիկը: Ազգային տարազով, պարի յուրահատուկ շարժումներով այդ կնոջ պատկերը խիստ արտահայտիչ է: Միաֆիզուր եորինվածքում քանդակագործը կիրառել է նույն ձևերը, ինչպես զեյրեկ տղամարդու արձանիկում: Այստեղ, սակայն, կեռ սրի փոխարեն պարող կնոջ գլխի վրա երկու ձեռքով բռնել է զլիաշորը, ինչը ձեռքերի և ուսագլուխների հետ կոսաշրջան է կազմում: Կնոջ մի փոքր թեքված դիրքը, ղեպի տղամարդն ուղղված ժպտացող ղեմքը, կիսարաց կուրծքն ու շարժում մարմինը վերարտադրում են պարի բոլոր ընթացքը: Քանդակագործը կարողացել է վերարտադրել շարժման մի ընթացքից մյուսին անցնելու պահը:

«Ձեյրեկը թրով պարը» արձանիկը ևս պատկերում է պարող տղամարդու, սակայն ավելի դիմամիկ ու մարտական բնույթի շարժմամբ:

¹ Դ. Երենձե, Թուրքերի ծագումը, Եր., 1975, էջ 215:

² Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Եր., 1959, էջ 608:

³ Վ. Բրդյան, Մշվ. աշխ., էջ 108:

⁴ Գ. Սանդիանյան, Կենսագրական բառարան, հ. Գ., Եր., 1990, էջ 192:

⁵ Մ. Ղազարյան, Ոսկան Երվանդ, ՀՍՀ, հ. 8, Եր., 1982, էջ 624:

⁶ Մ. Սարգսյան, Քանդակագործ Երվանդ Ոսկանը, Սովետական արվեստ, 1965, 2, էջ 50-51:

⁷ Թեոդիկ, Երվանդ Էֆենտի Ոսկան, մենում տարեգույց, Կ. Պոլիս, 1915, էջ 273-288:

⁸ Ն. Կիլիջյան, «Վ. Սվազլյանի հիշողությունները», Եր., 1977, ՀԱԻ, Պարարվեստի արխիվ: Նա եփում է, որ Ձեյրեկ հավան պարում են մինչև ծունկը հասնող շալվարով: Հավա՝ նվազի եղանակ, մեղեդի, այսինքն՝ Ձեյրեկի եղանակ:

Ձեյրեկի պարը տարածված է եղել Աբե-
մտյան Հայաստանում XIX դարի վերջին և XX
դարի սկզբին: XX դարի սկզբին արևմտահայ
գաղթականներից այն գրանցել են Վ. Աբիս-
տակեսյանը, Սպ. Մելիքյանը և Սրբ. Լիսից-
յանը: Օգտագործելով Գառնիկ Հյուսիսյանի
ծեռագիր ժողովածուն (1952թ.), հետագայում
այն հրատարակել է Վ. Բոյոյանը:

Այսպիսով, համադրելով բոլոր տվյալները,
XX դարի սկզբներին հայ ժողովրդական և
րեմադրական պարարվեստում տեղ գտած
Ձեյրեկի պարի մասին, ըստ երաժշտության,
բովանդակության և տարազի, ակնհայտ է, որ
այն բնորոշ էր հայ ժողովրդական պարային
մշակույթին: Նշված ժամանակահատվածում
այդ խաղ-պարը ժողովրդական ինքնատիպ
մեկնարանությամբ առկա է եղել միայն հայ-
կական մշակույթում, իսկ այլ ազգերի մոտ
այդ պարի մինչ այսօր պահպանված ձևերը
միանգամայն տարբեր են: Ցավոք, Ձեյրեկի
պարի հայկական տարբերակը պահպանվել է
միայն գրառումներում, ներկայումս այն չեն
պարում:

Պաթաստեղծ Վ. Արիստակեսյանը զբա-
նացած հայկական ժողովրդական պարերը բե-
մադրել է Հայաստանի առաջին ազգագրա-
կան պարի պետական անսամբլում, որը կազ-
մակերպվել է պարաբվեստի ստուդիայի հի-
ման վրա 1927թ.: Դա եղել է հայ ժողովրդա-
կան բեմադրական պարերի առաջին խումբը,
որը բեմից ներկայացրել է ազգային պարեր,
շնորհաշատ ղեկավարի շնորհիվ հիմք դնելով
ժողովրդական պարի բեմադրական մեկնա-
բանությանը:

Անսամբլում հայկական ազգագրական պա-
րերից ծրագրում ընդգրկվել են շուրջ 50 պա-
րեր՝ տեղական ֆոլկլորի մոուլներ (Լոռի, Շի-
րակ և այլն) և Մրևմտյան Հայաստանին (Սա-
սուն, Վան, Շատախ, Տրապիզոն) բնորոշ գեղ-
ջկական և քաղաքային ֆոլկլոր (աղ. V):

Ըստ կատարողների սեռի, տարիքի և քա-
նակի այդ պարերը եղել են կանանց մենա-
պարեր և խմբապարեր (Մարոպ, Քոֆֆեն,
Լերգյա, Շելխանա, Կրնգի, Խնձորի պար,
Արզիկականի, Աինջանե, Ուզունդարա, Շուշիկի,
Նագ-պար, Թարաթլամա և այլն), տղամարդ-

կանց մենապարեր և խմբապարեր (Թիրալա,
Խանչալի պար, Հասիկո, Կողլի կանչ, Փայ-
լանջո, Ծափ պար, Մշու խոռ. Թամր-աղայի,
Ղասաբ Ադասի, Քերծի, Թամրի-շորոր, Ջուռնի
տրնգի, Վարդանիկ և այլն), երկսեռ խմբական
պարեր (աղ. XXVII, XXVIII):

Ըստ ժանրի, ծրագրի պարերը եղել են
ռազմական, աշխատանքային, կենցաղային և
երգիծական:

Գրեթե բոլոր համերգային ծրագրերը
սկսվել են խառը կազմով խմբական պարե-
րով՝ Ունուս, Գյովնդ, Մահմեդ-րեկի, Մայմուկի
և ավարտվել տղամարդկանց ռազմական
պարերով՝ Ծափ պար, Կողլի կանչ, Քերծի,
Մշու խոռ և այլն (աղ. XXX):

Խումբն ունեցել է ակտիվ համերգային
գործունեություն, մասնակցել տարբեր փա-
ռատոների և միջոցառումների (Աղյուսակ
XXXI): Համերգներով հանդես է եկել ոչ միայն
Երևանում, Հայաստանի տարբեր շրջաննե-
րում, այլև Մոսկվայում, Թիֆլիսում և Բաք-
վում (աղ. IV): Մասնակցել է բազմաթիվ
ինտերնացիոնալ համերգների, որոնք բնորոշ
են եղել ժամանակի գաղափարախոսությանն
ու մշակույթին:¹

Խմբի գործունեության մասին գրավոր աղ-
բյուրները սակավ են, բայց կա բազմաթիվ
պատկերագրական նյութ (լուսանկարներ,
համերգային հայտագրեր, ծրագրեր, դիպլոմ-
ներ, բացիկներ):² Արժեքավոր տեղեկություն-
ներ ենք հավաքել նաև ժամանակի մշակույթի
գործիչներից (Է. Մանուկյան, Պ. Բուռնազյան,
Բ. Օրդոյան, Վ. Մկրտչյան, Մ. Պարոնիկյան, Օ.
Համբարձումյան, Ա. Կաբապետյան, Վ. Ավագ-
յան):

Ըստ պատկերագրական նյութի և ժամա-
նակակիցների վկայությունների՝ վերականգ-
նվել է խմբի կատարողական կազմը, որում
եղել է ինը պարուհի և տասը պարող: Մաս-
նակիցների տարիքը եղել է տասնութից

¹ «Համերգային աղագրեր», ԳԱԹ, Վ.Արիստակեսյանի
արխիվ, ֆ. 3737:

² Ն.Կիլիջյան, «Վահրամի ստուդիան», Արվեստ, 10,
1990:

քսանհինգի սահմաններում: Ավելի երիտասարդ է եղել կանանց խումբը:¹

Ըստ լուսանկարների՝ վերականգնվել է նաև անսամբլի նվագակցող խմբի կազմը: Ժամանակակիցները նշում են, որ ավանդական պարերը լավ գիտեին ոչ միայն Վ. Արիստակեսյանը և խմբի մի շարք մասնակիցներ, այլև նվագողները: Նրանք էիզրումցի էին՝ զուռնաչի Համոն (Հմայակ Մուքայելյան) և դիուլչի Մխոն (Միքայել Զադոյան):² Երկուսն էլ տիրապետել են ճիշտ ավանդական ոճին, իսկ կլոր պարերի ժամանակ նաև պարել կիսաշրջանի ներսում կամ դրանից դուրս (Ադյուսակ XXVI):

Այսպիսով, նվագողները հանդես են եկել ոչ միայն որպես ավանդական երաժշտական և պարային ֆուլկլորի կրողներ, այլև պարի մասնակիցներ: Նրանք նվագել են երեսունից ավելի պարեղանակ, վարպետորեն տիրապետել երաժշտության և պարերի իմպրովիզացիաներին: Նրանք համերգների ժամանակ հանդես են եկել սեփական գործիքներով ու տարագով: Հ. Մուքայելյանն ու Մ. Զադոյանը մասնակցել են նաև համերգային ծրագրերը կազմելուն:

Տվյալներ կան, որ խմբում նվագել են նաև Միսակ Բադալյանը և շատախցի Գարե ու Գալուստ Հովսեփյան եղբայրները: Վերջիններս 1931-32թթ. Բանաքեռում պարի խումբ են ստեղծել, որտեղ կատարել են Շատախի պարեր (Փայլանջո, Թամր-աղայի, Լուրկե, Փափուրի, Սեյրանի, Սլիվանի, Թիրուլա և այլն):³

Վ. Մրիստակեսյանի խմբի բեմական հագուստը ձևավորվել է մասնակիցների ուժերով: Սկզբնական շրջանում նրանք իրենց առօրյա գյուղական հագուստներով են հանդես եկել, հետագայում դրանք ընտրել ու ձևա-

վորել են ըստ պատմագագադրական ավանդական տարազի: Այդ հարցում նախաձեռնություն է ցուցաբերել հատկապես խմբի դեկավարը: Պահպանված բոլոր լուսանկարներում գրեթե նույն հագուստներն են, դրանց միայն առանձին մասերի փոփոխությամբ (գլխարկ, գլխաշոր, զարդեր, մաշիկներ): Պարագլխի ձեռքին միշտ թաշկինակ կա: Ժամանակակիցները պատմում են, որ խմբի գգեստների ձևավորմանը մասնակցել է նաև Սարտիրոս Սարյանը:

Խմբի դեկավարը հանդես է եկել մի արևմտահայ գաղթականից ձեռք բերված տարագով, որն այժմ պահվում է Երևանի Ժողովրդական ստեղծագործության թանգարանում:

Պարային խմբի ելույթները եղել են մտավորականության ուշադրության կենտրոնում: Դրանց մասին գրել են Ե. Չարենցը և Վ. Թոթովենցը:⁴

Խումբը հաճախ հանդես է եկել Երևանի 26 կոմիսարների անվան զբոսայգու բեմահարթակում: Զբոսայգին 30-ական թվականներին եղել է քաղաքի մշակութային կենտրոններից մեկը: Այն ունեցել է մշտական գործող սիմֆոնիկ նվագախումբ, որը համերգներ է տվել նաև նշանավոր դիրիժորներ Ս. Մելիք-Փաշայանի, Զ. Պալիաշվիլու, Մ. Ատոկերմանի ղեկավարությամբ: Գործել են նաև հայկական և եվրոպական պարերի խմբեր:⁵

Վ. Մրիստակեսյանի գլխավորած խմբի մի ելույթի մասին պահպանվել է Մ. Գոդկու տպավորությունը. «Երեկոյան միտինգից հետո, քաղաքային այգում երիտասարդությունը ցուցադրեց սասունցիների պարերը, որոնք իրենց ինքնատիպությամբ և գեղեցկությամբ բացառիկ են: Ասսունցիների պարերը չեն զարմացնում բարդ ձևերով ու դրանց բազմազանությամբ և նման նպատակ չունեն: Նրանցում ավելի նշանակալի ու խորունկ ինչ-որ բան կա: Բեմ են ելնում երկու երաժիշտ՝ ազգային գունեղ հագուստով՝ մի մեծ թմբուկ ու մի գիլ զուռնա, ապա որպես մի շլացուցիչ, պայծառ

¹ Ըստ Վ.Արիստակեսյանի, Է.Մանուկյանի և Ծ.Համբարձումյանի անձնական արխիվային նյութերի:

² Խմբի մոտավոր կազմը Պ.Բուռնազյան, Բ. Հովսեփյան, Գ.Հարությունյան, Հ.Սոսվյան, Ա.Վարդապետյան, Թ.Խուրդյան, Լ.Աշխարհումյան, Մ.Պարոնիկյան, Է.Մանուկյան, Զ.Աուրադյան, Ա.Ալավերդյան, Բ. Օրդոյան, Վ.Մկրտչյան, Հ.Հայրապետյան, Վ.Կարապետյան, Հ.Վարդանյան, Բ.Ավոյան:

³ *Ա.Քոչարյան*, Գրանցում Գ. և Գ.Հովսեփյան եղբայրներից, Ռ.Մելիքյանի անվան երաժշտական կաթինետ, 1939թ., ՀԱԻ, Արք.Լիսիցյանի արխիվ: Տես՝ նաև *Срб. Лисичан*, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 398:

⁴ *Ն.Կիլիջյան*, Մ.Պարոնիկյանի հիշողությունները, Եր., 1988, ՀԱԻ, Պարավեստի արխիվ:

⁵ *Ն.Կիլիջյան*, Ծ.Համբարձումյանի հիշողությունները, Եր., 1990, ՀԱԻ, Պարավեստի արխիվ:

ու բազմագույն մարմին՝ դուրս է գալիս քսան տղամարդ: Նրանք անցնում են ուս ուսի, ետևներից իրար ձեռք բռնած, նրանք մի մարմին են, որ շարժվում է միասնական, զարմա-նալի ռիթմիկ մղիչ ուժով: Այդ մարմինը շրջան է կազմում, ծավալվում որպես զալարուն լար, շտկվում, ուղիղ գիծ դառնում և զանազան շրջաններ կազմում: Իդեալական ուժով, պարածների թեթևությունն ու սահունությունը ավելի ու ավելի են ամրացնում միասնականությունը, ստեղծում միաձուլության թովրջ պատրանք:

Կատարողների անհատական զծերն ան-նշմարելի են և շարունակ ձեզ հետ խոսում, ժպտում է կարծես մի դեմք՝ մի ֆանտաստիկ արարածի դեմք, որի ներքին կյանքն անասելի հարուստ է: Զուռնայի զիլ ծայրն աշխու-ժացնում է, բայց ականջ չի ծակում: Ուժգին, բայց կակուղ զարկում է թմրուկը և այդ երա-ժշտության տակ մեկ ուրիշն են զգում՝ մարդ-կային ճկուն մարմնի զարմանալի զեղեցիկ շարժումների երաժշտությունը, նրա ազատ խաղը գունեղ զգեստների բազմերանգ ալիք-ների մեջ:

Անտաբակույս, այդ հավսմորեն շատ հին պարերի մեջ սիմվոլիկ մի բան կա թաքնված, բայց ինձ չհաջողվեց իմանալ, թե ինչ. ար-դյո՞ք քրմերի կրոնական պար, թե՞ ռազմիկ-ների...

Սասունցիների պարը հավանաբար ռազ-միկների հաղթական պարն է:

Ոչ նվազ ինքնատիպ և նույնքան դյուբիչ զեղեցկությամբ պարում էին կանայք, որ նույն-պես արևելյան հագուստներ ունեին՝ վառ ու գունեղ: Պարելով նրանք ցույց էին տալիս ինչպես են սանքում մազերը, շպարում դեմքը, կուռ տալիս հավերին, բուրդ զգում, մանում, և մենք դաքծյալ հմայված ենք նրանց շար-ժումների զարմանալի ուժով: Ժեստերի զե-ղեցկությամբ:

Կանայք առանձին էին պարում և յուրա-քանչյուրի ձեռքի շարժումն անհատական էի, ուստի նրանց միասնականությունը, ժամա-նակի մեջ ուժով պահպանելն ավելի դժվար էի, որը նրանք կատարում էին իդեալական ձևով: Ապա նրանք կատարեցին կադերի զա-

վեշտական պարը: Պարում էին այնպես, կար-ծա ազդերը ջարդված էին, և թեև նրանց ծի-ծաղաշարժ շարժումները տզեղության էին հասնում, այնուհանդերձ, զարմացնում էին ներդաշնակությամբ ու գեղեցկությամբ»:¹

1935թ. Լոնդոնում կազմակերպված ժո-դովրդական պարի միջազգային փառատո-նին² մասնակցելու հրավեր է ստացել նաև Հայաստանի ազգագրական պարերի պետա-կան անսամբլը, սակայն Վ. Արիստակեսյանի հետ կապված անախորժ դեպքի պատճառով մեկնել չի հաջողվել:

Այդ փառատոնին մասնակցել և հաջողու-թյան են հասել խորհրդային այլ հանրապե-տությունների պարախմբերն ու ժողովրդա-կան պարի անհատ կատարողներ (Թամարա խանում, Ն.Ռամիշվիլի, Ի. Սուխիշվիլի և այլոք):³

Հայաստանի ազգագրական պարերի պե-տական անսամբլի գործունեությունն ընդ-հատվել է 1938թ.՝ կապված երկրում ծավա-լող քաղաքական բռնությունների հետ: Մաս-նակիցներից մի քանիսն այդ շրջանում ըն-դունվել են օպերայի և բալետի պարախումբ (Պ.Բուռնազյան,⁴ Ս.Ալլահվերդյան, Զ.Սուրա-դյան),⁵ մի քանիսը՝ Հայկական ժողովրդա-կան երգի-պարի պետական անսամբլ (Է.Սա-նուկյան⁶ (ադ. XXXIV), Պ.Բուռնազյան) և Հայաստանի էստրադային պետական նվա-զախումբ (Բ.Օրդոյան,⁷ Պ.Բուռնազյան): Նրանց Նրանց մի մասը կազմում են նոր ինքնագործ պարային խմբեր երևանում և Հայաստանի

¹ *М. Горкий, О Советской Армении, Об Армении и армянской культуре*, Е., 1970, с. 190-192. կատարվել են Աշու խոռ. Կոնգի և Լեռզյա պարերը:

² *Е. Луцкая*. նշվ. աշխ., էջ 1-5:

³ *Д. Джагаришвили*, Грузинские народные танцы, Тбилиси, 1958, с. 12-13.

⁴ *Գ. Ստեփանյան*, Պ.Բուռնազյան, Հայկական ժողովր-դական պարերի կատարող, վաստակավոր մանկա-վարժ, նշվ. աշխ. հ. Ա, էջ 207:

⁵ *Ե. Զ. Սուրադյան*, հայ խորհրդային քալետի դերասան սան և բալետմայստեր, քեմադրել է Է. Դովհանիսյանի «Մարմար» (1957), Ա. Ապենդիարյանի «Խանդուր» (1960), «Վալալուրդյան գիշեր» (1958) և այլն, էջ 359:

⁶ *Գ. Ստեփանյան*, Է. Սանուկյան, հայ ժողովրդական պա-րերի կատարող և քալետմայստեր, Հայաստանի երգի-պարի անսամբլի քալետմայստեր (1938) և Պարի պե-տական անսամբլի գեղարվեստական ղեկավար (1958թ.), նշվ. աշխ., էջ 292:

⁷ *Ծ. Համբարձումյան*, Բ. Օրդոյան, էստրադային պարող, նշվ. աշխ., էջ 20-39:

տարբեր շրջաններում (Արարատի շրջան, Այգեվան գյուղ, Դիլիջան, Կոտայք, Աշտարակ և այլն):

Ավանդական բանահյուսական նյութի կոողն ու պահպանողը իրավամբ համարվում է գյուղը:

Հայաստանում 1920-1930-ական թվականներին, հանձինս Վ.Արիստակեսյանի ղեկավարությամբ գործող խմբի, գեղջկական պարարվեստը բերվեց քաղաք, մշակվեց ու ցուցադրվեց քաղաքային հետ մեկտեղ: Այդ կերպ պահպանվեցին ժողովրդական պարարվեստի բազում նմուշներ, որոնք կարող էին և մոռացության մատնվել ժամանակի սոցիալ-քաղաքական խմորումների հորձանուտում:

1927-1938թթ. Վ.Արիստակեսյանի ղեկավարությամբ գործող Հայաստանի ազգագրական պարերի պետական անսամբլն ուրույն տեղ ունի հայկական պարային մշակույթի պատմության մեջ: Այն առաջին պարախումբն էր Հայաստանում, որ բեմից ցուցադրեց հայ ժողովրդական ավանդական պարերը (մշակված կամ բեմականացրած), և նրա ծրագիրն ու գործունեությունը հետագայում դարձան հայ ժողովրդական երգի ու պարի պրոֆեսիոնալ ու ինքնագործ շատ պարախմբերի ընդօրինակման հիմնական աղբյուր:

Անհատի պաշտամունքի դժնդակ տարիներին, ձերբակալվելուց խուսափելու նպատակով, Արիստակեսյանը տեղափոխվում է Աոսկվա (1935թ.):¹ Նա ընդունվում է Ի. Աեչենովի անվան թժկական ինստիտուտ, որն ավարտում է գերագանց դիպլոմով:

Ավարտելուց հետո նա վերադառնում ու շարունակում է աշխատել Երևանի պետօպերայում և Հայֆիլհարմոնիայում՝ միաժամանակ լինելով առաջին կլինիկական հիվանդանոցի կիրարույժ պրոֆեսոր Յ. Քեչեկի ասիստենտը:²

1938թ. Վ.Արիստակեսյանն աքսորվում է Մագադան, որտեղից կալանավորներին ուղարկում էին ամբողջ Կոլիմայով մեկ սփռված ճամբարները:

Վ.Ալազանը գրում է. «Համարյա ամեն օր այնտեղ էին բերում տասնյակ մարդիկ և նույնքան էլ ուղարկում Կոլիմայի տաժանակիր ճամբարները: Աերոնցից՝ հայերիցս ուղարկեցին Վահրամ Արիստակեսյանին, Հովհաննես Յուզբաշյանին և Արամ Խաչաարյանին (գինվորական)»:³

Վ. Արիստակեսյանն աշխատում է Կոլիմայի Խանդիկ, Տոսկան, Ադիկալա բնակավայրերի հիվանդանոցներում, փրկում հարյուրավոր մարդկանց կյանք:

1947թ. նա աքսորից վերադառնում է և աշխատում որպես Երևանի ռենտգենոլոգիայի և օնկոլոգիայի գիտահետազոտական ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ տնտեսական գծով և օնկոդիսպանսերի վիրաբուժական կարիներտի վարիչ, ապա որպես 5-րդ պոլիկլինիկայի վիրաբույժ-օնկոլոգ: 1949թ. մայիսից աշխատել է Երևանի ծխախոտի փորձարարական կոմբինատում՝ ղեկավարելով առողջապահական կայանը:

Աքսորի տասը տարիները շատ բան են խլում նրանից, թայց պարարվեստին նվիրված արվեստագետը կրկին ստեղծագործում է, այս անգամ ստանձնելով Թալինի շրջանի Աշնակ գյուղի սասունցիների պարախմբի ղեկավարությունը:

1948-1954թթ. Վ.Արիստակեսյանը համագործակցում է ժողովրդական ստեղծագործության տան հետ: Ժողտան տնօրեն Մ. Քրիշչյանն առաջարկում է նրան որևէ պարախումբ նախապատրաստել 1957թ. Մոսկվայում կայանալիք Երիտասարդության և ուսանողության համաշխարհային 6-րդ փառատոնին մասնակցելու համար: Ժողտան աշխատակիցների հետ Վ. Արիստակեսյանը շիջում է մի շարք գյուղերում, և ընտրությունը կանգ է առնում Թալինի շրջանի Աշնակ գյուղի պարի խմբի վրա:⁴

Աշնակի պարի ինքնագործ խումբը ստեղծվել է դեռևս 1936թ. Գ. Մարգարյանի ղեկա-

¹ *Ն. Կիլիջյան*, Մ. Պարոնիկյանի հիշողությունները, Եր., 1988, ՀԱԻ, Պարարվեստի արխիվ:

² *Է. Ասրոյան*, նշվ. աշխ., էջ 27:

³ *Վ. Ալազան*, Տառապանքի ուղիներով, Գարուն, 6, 1989, 1989, էջ 43:

⁴ *Վ. Պետոյան*, Ասանա ազգագրություն, Եր., 1965, էջ 400:

վարությամբ:¹ (աղ. XIV, նկ. 1): Այնուհետև խմբի ղեկավարությունը ստանձնել է նրա աշակերտ Թ. Ղազարյանը: Վ. Արիստակեսյանը նշանակվում է խմբի գեղարվեստական ղեկավար ու ձեռնարկում Ասսնա պարերի մշակմանն ու խմբի պարապմունքներին (աղ. XIV, նկ. 2):

Խորհրդային Հայաստանի Երիտասարդության հանրապետական առաջին փառատոնին նախապատրաստվում են ինչպես բոլոր, այնպես էլ Մշտարակի և Թալինի շրջանների սասունցիներով բնակեցված գյուղերի սպորտային, երգի ու պարի ինքնագործ խմբերը: 1957թ. մայիսին շրջանային մրցումներ են անցկացվում, և լավագույն խմբերը Երևանում մասնակցում են Հանրապետական առաջին փառատոնին:

Երևանում աչքի են ընկնում Աշնակի և Մասունիկի ինքնագործ պարային խմբերը, որոնցից առաջինն արժանանում է ոսկե մեդալի և, որպես հատուկ պարգև, իրավունք ստանում մասնակցելու Մոսկվայում կայանալիք Երիտասարդության և ուսանողության համաշխարհային 6-րդ փառատոնին:² Ասսունիկի խումբն արժանանում է արծաթե մեդալի:

Աշնակի խումբը մասնակցում է Մոսկվայի Համամիութենական փառատոնին և արժանանում արծաթե մեդալի,³ իսկ Երիտասարդության և ուսանողության համաշխարհային 6-րդ փառատոնում գրավում է երկրորդ տեղը, արժանանում արծաթե մեդալի ու դափնեկրի կոչման. Վ. Արիստակեսյանը պարգևատրվում է դափնեկրի դիպլոմով:⁴

Այդ ժամանակաշրջանում մշակութային կյանքի նման իրադարձությունները նշանակալից երևույթ էին: Խմբի նման հաջողությունը պատվաբեր էր ոչ միայն մասնակիցների, այլև հանրապետության համար: Օտար միջավայրում ազգային տարագով պարի բեմական ներկայացումը նոր շրջան էր բացում հայ ժո-

ղովբղական պարային մշակույթում: Բնական է, որ մամուլում բազմաթիվ հոդվածներ են գրվում, որոնք բուռն կերպով արձագանքում են այդ երևույթին: Մ. Արայանը նկարում է Վ. Արիստակեսյանի դիմանկարը, Գ. Էմինը գրում է «Ասսունցիների սյարը» պոեմը, Մ. Վեսպերը՝ «Անկեզ մի նկար» բանաստեղծությունը, Ա. Հարությունյանը սասունցիների պարի մասին գրում է «Մրաբասյան դաշտի ծնունդն եմ ես» բանաստեղծությունը և այլն:

Հետագա տարիներին այդ պարախմբի գործունեության վերաբերյալ բուռն վիճաբանություններ են ծավալվում, որոնք վերաբերվում են խմբին պատշաճ ուշադրություն դարձնելուն, պետական հովանավորությանը և այլն:

Աշնակցիների խումբը նկարահանվում է մի շարք կինոֆիլմերում, 1962թ. Մոսկվայում համերգներ տալիս: 1970թ. Մոսկվայում, Ժողովրդական պարերի միջազգային շաբաթվա ընթացքում, խումբն արժանացավ առաջին կարգի դիպլոմի:

1970թ. Վ. Արիստակեսյանը թողնում է խմբի ղեկավարությունը:⁵

Ասսունցիների պարախմբի հաջողության գաղտնիքը կատարումների շեշտված ազգային ոճն էր, բնականությունը: Եղեռնից փրկված աղևտահայերի պարամոլշները հստակորեն պահպանել էին կենսունակությունը՝ հանձինս Աշնակի սասունցիների կատարման:⁶ Վ. Արիստակեսյանի մշակմամբ նրանք ծրագրում ունեցել են Յարխուշտա, Մայրոքե, Բեզարե, Գորանի, Նարե, Մշու-խըռ, Քոչարի, Շատրվանի շուրջը, Ծափ-պար և այլ պարեր:

Պարախմբին վերաբերվող բոլոր հոդվածներում հատկապես շեշտվում է խմբական Յար-խուշտա պարին կանանց մասնակցությունը, որը Վ. Արիստակեսյանի մտահղացումն է և ժամանակին հույժ դրական է գնահատվել:⁷ Յար-խուշտա պարի շարժումները,

¹ «Թ. Ղազարյանի 50-ամյա հորեյլանի առթիվ», 1972, ՀԱԻ, Պարավեստի արխիվ:

² *М. Мырзаян*, նշվ. աշխ., էջ 87:

³ *Վ. Արիստակեսյան*, Աշնակցիները Մոսկվայում, «Սովետական Հայաստան» լրագիր, 28.07.1957, թիվ 177/110931:

⁴ Դիպլոմի պատճե, 1957, ԳԱԹ, Վ. Արիստակեսյանի արխիվ, ֆ. 3737:

⁵ Վ. Արիստակեսյանի նամակը Հայկական ՍՍՌ կուլտուրայի մինիստր Կ. Բ. Ուղումյանին, 21.05.1970թ., ԳԱԹ, Ծ. Համբարձումյանի արխիվ, ֆ. 3737:

⁶ *Գ. Էմին*, Ասսունցիների պարը, Եր., 1978:

⁷ Յար-խուշտա ռազմական պարը կանանց մասնակցությամբ այժմ էլ կատարվում է Մ. Սարգսյանի անվան երգի-պարի «Մարաթուկ» անսամբլում (պարերի բեմադրող՝ Ա. Կարապետյան):

պարողների հարձակվող և նահանջող շարքերը մարտի տեսարան են պատկերում, ներդաշնակ են սասունցիների ռազմական ոգուն: Այն ավելի է շեշտվում բախման պահերին պարողների ծափերով ու բացականչությամբ: Տպավորիչ է այս պարի ռակունցյան նկարագրությունը. «Տղան տնից բերեց սրինգը, այն ծիրանի փողը, որ քիչ ավելի երկար էի մեր հովիվների սովորական սրնգից: Նա կանգնեց կտուրի ծայրին, փողի ռեբանը դարձրեց դեպի գյուղի կողմը, և հեռագիտե, ինչպես լուսաբացը լեռներում, զարթնեց «Յար խուշտան»: Նա սկսեց դանդաղ և մեղմ, հետո ծայները գորացան, արագացավ չափը: Հետո վայրենի կանչով վեր թռավ ջրբաժանը, կանգնեց կտուրի մեջտեղ, նրան հետևեց երկրորդը, երրորդը և շուտով նրանց երկու շարքը, ինչպես երկու վիթխարի ապառաժ, զարնվեցին իրար ձեռքերով, ծնկներով և կրծքով: Նվագն սուլելի թնդաց, դողում էին կտուրի գերանները, կարծես իրար վրա արշավում էին բանակներ: Նրանց ձեռքերի հարվածը պողպատի ձայն էր հանում և կայծեր էին թռչում նրանց բորրոքված աչքերից: Հարևան կտուրների վոայից, տների բակերից կանայք և աղջիկները դիտում էին լեռնականների պարը: Երբ մի շարքը մյուսին ետ էի մղում ձեռքերի հարվածով, կարծես կոճերի զարկով, նահանջողները արշավում էին մոր թափով, որպեսզի վոխժառու լինեն ամոթի և պարտության համար»:¹

Նրա մասին դրվատանքով են արտահայտվել և ըստ արժանվույն գնահատել հայ մշակույթի այնպիսի գործիչներ, ինչպիսիք են Վ. Փափագյանը, Ա. Ավետիսյանը, Մ. Ասրյանը, Վ. Աճեմյանը, Ս. Կապուտիկյանը, Ռ. Իսրայելյանը, Զ. Սուրադյանը, Խ. Դաշտենցը և շատ ուրիշներ:²

1958թ. Վ. Արիստակեսյանին շնորհվում է Հայկական ԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչում:

Վ. Արիստակեսյանը երրեք չր սահմանափակվել պարերի ընթացողության պրակտիկ

գործունեությամբ: Նա դեռևս 1950-ական թվականներին մամուլում հանդես է եկել պարարվեստին վերաբերող հոդվածներով: Դրանցից է «Հոկտեմբեր-նոյեմբեր, Տարեգիրք» գրքում 1932թ. լույս տեսած «Հայ ժողովրդական պարերի խորեոգրաֆիկ ստուդիան» վերնագրով ծավալուն հոդվածը:³ Հոդվածը վերաբերում է է պարարվեստի ստուդիայի ստեղծմանն ու գործունեությանը, տրվում է մի քանի գրառված պարամոլների նկարագրությունը և որոշ մեկնաբանություններ հայ ժողովրդական պարածների, բովանդակության, կատարողների քանակի և այլնի մասին: Հոդվածին կցված է մոտ տասը լուսանկար, նկարագրական նյութի մասին ավելի սառույզ պատկերացում կազմելու նպատակով: Դրանք խմբի տարրեր պարահամարների ամենաբնորոշ դասավորությունները պատկերող պահերն են: Այդ հոդվածը զգալի նյութ է տալիս տվյալ ժամանակաշրջանի հայ ժողովրդական սյարային մշակույթի վերաբերյալ:

Հետագայում ևս Վ. Արիստակեսյանը հոդվածներով հանդես է եկել հանրասյետական մամուլում, մասնակցել պարարվեստին վերաբերվող խորհրդակցություններին և հավաքներին: Նրա արխիվում պահպանվել են մի շարք անտիպ և տպագրված հոդվածներ, որտեղ նա առաջ է քաշում ժամանակի պարարվեստին վերաբերվող հարցեր, բանավիճում և առաջարկում իր տարրերակները հայ պարարվեստի ոչ բարվոք վիճակը շտկելու համար:

1957թ. Վրաստանի պարային խմբերի դեկավերների առաջին հանրապետական կոնֆերանսի հրավերով նա մասնակցում է Թբիլիսիում տեղի ունեցող այդ միջոցառմանը: Մանրամասն նկարագրելով գեկուցումների բովանդակությունը (Անդրկովկասում տիրող պարային լսառնաշփոթի, հայ և ադրբեջանցի պարողների ու բեմադրիչների կողմից վոացական պարի շարժումներն ընդօրինակելու և այլ խնդիրների մասին)՝ Վ. Արիստակեսյանը որոշակի առաջարկներ է անում, որոնք միտում ունեին վերացնել հայկական ժողովրդական պարարվեստում եղած թերու-

¹ *Ա. Բակունց*, Ծիրանի փողը, Եր., 1976, էջ 202-203:

² Գրավոր խոսքերի պատճենները, ԳԱԹ, Վ. Արիստակեսյանի արխիվ, ֆ. 3737:

³ *Վ. Արիստակեսյան*, նշվ. հոդված, էջ 291-298:

թյունները և զարգացման նախադրյալներ ձևավորել:¹ Նա առաջարկում է հրավիրել հանրապետական խորհրդակցություն, նվիրված հայկական ժողովրդական պարարվեստի հարցերին և հաշվի առնելով արվեստի մյուս ճյուղերի միությունների և ընկերությունների դրական փորձը՝ կազմակերպել Պարարվեստի ընկերություն:

Նա առաջարկում է ժողովրդական ստեղծագործության հանրապետական տանը կից կազմակերպել ժողովրդական պարերի ստուդիա՝ կադրեր ուսուցանել պարի ինքնագործ խմբեր ղեկավարելու համար, ծայնագրել ժողովրդական պարեդանակներ ու հրատարակել հայկական ժողովրդական տարագի ալբոմ: Նա պարրերական մամուլում լուսաբանում է ժողովրդական պարարվեստի վիճակը և նրա զարգացման հեռանկարները: Ըստ Վ.Արիստակեսյանի՝ հարկավոր էր նկարահանել ու գրանցել ավանդական և ժամանակակից լավագույն պարերը և հայկական ժողովրդական պարարվեստը պրոպագանդելու նպատակով ստեղծել կինոֆիլմեր լավագույն պարային խմբերի կատարմամբ:

Վ.Արիստակեսյանի նկատառումները հայ ժողովրդական պարարվեստի վերաբերյալ հիմնականում ընդունելի են մաս այսօր:

Վ.Արիստակեսյանը վախճանվել է 1978թ.:

Նրա ստեղծագործական գործունեությունը նշանակալից եղավ XX դարի հայ պարարվեստում: Նա առաջինն էր, որ ձեռնամուխ եղավ ավանդական պարային ֆոլկլորի բեմադրական մշակմանը: Այն դարձավ նրա գործունեության առանցքը՝ հիմք դնելով հայ ժողովրդական բեմադրական պարարվեստի սկզբնավորմանը:

Վ. Արիստակեսյանի բեմադրությունների մի մասը պահպանվել է մինչև այժմ: Շատ պարեր, որոնք այսօր էլ կատարում են ինքնագործ ու պրոֆեսիոնալ մի շարք պարախմբեր, Առաջին հայկական պետական ազգագրական պարի անսամբլի ծրագրից են:

Վահրամ Արիստակեսյան պարողը, պարաստեղծն ու պարագետն ուրույն տեղ ունի հայ պարարվեստի պատմության մեջ, նրա ինքնատիպ բեմադրական գործունեությունը դրա անքակտելի մասն ու ապացույցն է:

¹ Ձեկուցագիր Հայաստանի Կոմկուսի կենտրոնական կոմիտե, Ռ.Դ.Նաչատուանին. 28.05.1957թ., ԳԱԹ, Ծ.Համարածույանի արխիվ, ֆ.3737:

Վահրամ Արիստակեսյանի ընձադրած պարերը (1924-1936թթ.)

Աշուրմա, Արզիսկանի, Բատալո, Գյովնդ, Դերիկո, Դիլիջան, Երզնիկանի, Ջեյբեկի, Ջուռնի-տրնգի, Թամզարա, Թամր-աղայի, Թամրի-շորոր, Թարաքյամա, Թիրլալա, Լերգյա, Լողկի, Խան-չալ պար (դաշյուններով պար), Խնծորի պար, Ծափ պար, Կանչուման, Կողլի կանչ, Կրնկի, Հայկական մարշ, Հասիկո, Հովուզ բաշի (ավազանի շուրջպար), Ղասաբ-Աղասի, Մածունը դրել են պահարան, Մահմեդ-բեկի (Դավիթ բեկի), Մայմուկի, Մարոպ, Մշու-խըռ (մշեցիների խաղ), Նազ պար, Նունուֆար, Շալախո, Շեյխանա, Շորոր, Շուշիկի, Ջանիման, Սինջանե, Սուլեյմանի, Վահրամի (նավավարների պար), Վարդանիկ, Վեր-վերի, Տալ-տալա, Ունուս (աշխատանքային պար), Փայլանջո (լարախաղացի պար), Փափուրի, Քերծի, Քյորոզլի, Քոչարի, Քոֆֆեն

ՎԱՀՐԱՎ ԱՐԻՍՏԱԿԵՍՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ԵՎ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԵԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

- 1899թ. – Օնվել է Արևմայան Հայաստանի Երզրունի վիլայեթում:
1920թ. – Առվորել է Մ. Ի. Պերինիի դասական պարերի թիֆլիսյան ստուդիայում:
1921թ. – Ազգագրական պարեր է դասավանդել պրոֆեսոր Գ. Էթարյանի պարի ուսումնա-րանում, Թիֆլիսում:
1921-22թթ. – Առվորել է Վրաստանի Լուսժողկոմատին կից պարի դասատուների մասնագի-տական դպրոցում:
1922-24թթ. – Պարել է Թիֆլիսի պետական օպերայում, միաժամանակ ղեկավարել Թիֆլիսի կովկասյան պարերի ստուդիան:
1924թ. – Հրավիրվել է Երևան ու նշանակվել Երևանի պարարվեստի ստուդիայի ղեկավար:
1928-38թթ. – Ղեկավարել է Երևանի պարարվեստի ստուդիայի հիմքի վրա կազմված Հայաս-տանի ազգագրական պարերի պետական անսամբլը:
1928թ. – Ազգագրական պարերի անսամբլի հետ մասնակցել է Առսկվայի համամիութենական առաջին սպարտակիադային և արժանացել չեմպիոնի կոչման ու դիպլոմի:
1928թ. – Բեմադրել է Մ.Ջանանի «Բանվոր քեօին արևելքում» ներկայացման պարերը (Երևա-նի բանվորական շրջիկ թատրոն):
1929թ. – Նկարահանվել է «Երևան» կինոստուդիայի «Անուշ» ֆիլմում, որն անավարտ է մնացել:
1931թ. – Ընդունվել է Երևանի բժշկական ինստիտուտ:
1933թ. – Բեմադրել է պարեր Ա. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայում:
1933-38թթ. – Աշխատել է Երևանի պետօպերայում և Հայֆիլհարմոնիայում: Արժանանալ եղել է առաջին կլինիկական հիվանդանոցի վիրաբույժ պրոֆեսոր Հ. Քեչեկի ասիս-տենտը:
1934թ. – Բեմադրել է «Քաջ Նազար» ներկայացման պարերը (Երևանի պատանի հանդիսա-տեսի թատրոն):
1935թ. – Բեմադրել է Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի պարերը:
1935թ. – Բեմադրել է Հ. Ստեփանյանի «Քաջ Նազար» օպերայի պարերը:
1937թ. – Տեղափոխվել է Մոսկվա և զերազանց դիպլոմով ավարտել բժշկական կրթությունը:

1937թ. – Բեմադրել է Լ. Դելիրի «Լակմե» օպերայի պարերը:

1938թ. – Բեմադրել է Ա. Դարգոմիժսկու «Ջրահարսը» օպերայի պարերը:

1938-47թթ. – Ելել է աքսորում (Սիրիի):

1948-54թթ. – Համագործակցել է Երևանի ժողովրդական ստեղծագործության տան հետ:

1949թ. – Աշխատել է Երևանի ծխախոտի փորձարարական կոմբինատում՝ ղեկավարելով առողջապահական կայանը:

1957թ. – Նշանակվել է Աշնակ գյուղի սասունցիների պարի իւմրի ղեկավար, որը Լոսկվայի Երիտասարդության և ուսանողության համաշխարհային 6-րդ փառատոնում արժանացել է արծաթե մեդալի, իսկ Վ. Արիստակեսյանը՝ դափնեկրի դիպլոմի:

1957-70թթ. – Ղեկավարել է Թալինի շրջանի Աշնակ գյուղի սասունցիների պարախումբը:

1958թ. – Շնորհվել է Հայկական ՍՍՀ Արվեստի վաստակավոր գործչի կոչում:

1978թ.–Լիազացել է Երևանում: