

The illustration is a colorful, stylized landscape. In the background, a large mountain with a blue peak rises against a sky of orange and yellow. A river flows through the middle ground, reflecting the sky. On the left, a large, yellow, angular rock formation dominates the scene. In the foreground, a group of people in traditional clothing are gathered on a yellow hill, looking towards the river. The overall style is reminiscent of mid-20th-century Soviet-era art, with bold colors and simplified forms.

ԺԵՆՅԱ ԽԱԶԱՏՐՅԱՆ

ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԸ
ՀԱՅՈՑ ՀԱՎԱՏԱՆԻՔՆԵՐԻ
ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

1033486. 793.31 ✓
ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԺԵՆՅԱ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԸ
ՀԱՅՈՑ ՀԱՎԱՏԱԼԻՔՆԵՐԻ
ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

RITUAL DANCE IN THE CONTEXT OF
ARMENIAN BELIEFS

17/11/1998.32
ОБРЯДОВЫЕ ПЛЯСКИ В
КОНТЕКСТЕ АРМЯНСКИХ
ВЕРОВАНИЙ



ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2014

Տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Գրախոսներ՝
պ.գ.թ. Արմենուհի Ստեփանյան
պ.գ.թ. Սվետլանա Պողոսյան

Խաչատրյան Ժ.

- Խ 282 Ծիսական պարը հայոց հավատալիքների համատեքստում/Ժ.Խաչատրյան, ՀՀ Գիտությունների ազգային ակադեմիա, Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ.– Եր., «Գիտություն» հրատ., 2014, էջ

Գիրքը նվիրված է հայ ժողովրդական ծիսական պարերին: Անփոփված են՝ հայ ավանդական հարսանիքներին, մահ-թաղում-սուգ ծիսակարգի ընթացքում, տոնական օրերին կատարվող ապա և արտակարգ իրավիճակների ու բնական աղետների հետ կապված պարերին:

Ըստ էության ներկայացվում են այն պարերը, որոնց վերապրուկները գոյատևել են XIX-XX դարերի ընթացքում, սրբազան անձեռնամխելիության մակարդակում:

Ծիսական պարերի վերաբերյալ հրատարակվող առաջին աշխատանքն է:

Հետապնդում է նաև ճանաչողական նպատակներ: Նախատեսվում է հումանիտար ու հասարակական ոլորտների առաջին հերթին գիտնականների, ապա մասնագիտական կրթություն ստացողների, դասախոսների և հոգևոր մշակույթով զբաղվող ու հետաքրքրվող լայն շրջանակների համար:

Շապիկին՝ Մարտիրոս Սարյանի «Հայաստան» նկարը:

ՀՏԴ 793.31
ԳՄԴ 85.325

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ	5
ՆԱԽԱԲԱՆ	8

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐ	15
ԾԱՌ ՓՆՋԵԼՈՒ ՊԱՐ	18
ՃԱՄՓՈՒ ՊԱՐԵՐ	28
ՆԱԽՆԻՆԵՐԻ ՀԻՇԱՏԱԿՈՒԹՅԱՆ ԳՕԿԸՆԴԱՊԱՐԵՐ	32
ԹԱԳՎՈՐԱՄԵՐ, ԹԱԳՎՈՐԱԽԵՐ ԴՈՒՄ ԱՐԻ	33
ՏԱՆՏԸԳՆԻ ՊԱՐ	35
ԽՆԱՄՈՒ ՊԱՐ	41
ՈԱԶՄԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐ	47
ՀԱՐՍ ՈՒ ՓԵՍԻ ՄՕՄԵՐՕՎ ՊԱՐ	53
ԳԵՐԵԶՄԱՆԱՊԱՐ	56
ՀԱՐՍՆԵՀԱՐՈՒԹՅԱՆ ԲՈՒԺՄԱՆ ՊԱՐ	58

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԱՐՏԱԿԱՐԳ ԻՐԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԵՏ ԿԱՊԱԾ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐ

1. ՄԱՀԱՆ, ՀՈՒՂԱՐԿԱՎՈՐՄԱՆ, ԱԳՈ ԵՎ ՀԻՇԱՏԱԿՈՒԹՅԱՆ ՊԱՐԵՐ	64
ՄԱՀԱՆ ՊԱՐԵՐ	69
ԳՈՎՔԱՄԵԼ ԿԱՄ ԱՆԵԼ	73
ՀՈՒՂԱՐԿԱՎՈՐՄԱՆ ՈՒ ԹԱՂՄԱՆ ՊԱՐԵՐ	78
ԳԵՐԵԶՄԱՆԱՊԱՐ	85
ՍԳՈ ԵՎ ՀԻՇԱՏԱԿՈՒԹՅԱՆ ՊԱՐԵՐ	86
2. ԱՆՋՐԵՎ ԲԵՐԵԼՈՒ ԵՎ ԱՆՋՐԵՎ ԿՏՐԵԼՈՒ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐ	89
ԱՅՉՕՆ ԲԱՐ	91
ԱՆԴԱՄՏԱՆ ԱՆԵԼ	92
3. ՀԻՎԱՆԴՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԲՈՒԺԵԼՈՒ ՊԱՐԵՐ	97
ԽԱՂԱՑԱԿ ԴԻՎԱՀԱՐՈՒԹՅԱՆ ԲՈՒԺՈՒՄԸ ՊԱՐՈՎ	101
4. ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԸ ՏԻԵԶԵՐԱՍՏԵՂԾՄԱՆ ԱՐԱՐՈՂԱԿԱՐԳՈՒՄ	105
ՄԱՐԴ ՇԻՆԱՐԱՐԱԿԱՆ ՋՈՂԸ ՈՐՊԵՍ ՏԻԵԶԵՐԱՍՏԵՂԾՄԱՆ ՆԱԽԱՆՅՈՒԹ	106
ՏԵՔՍՏԱՅԻՆ ԱՃՈՂԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔՈՎ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐ	108
ՏԱՃԱՐՆԵՐԻ, ԿԱՆՔԵՐԻ ՈՒ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ՇԻՆԱՐԱՐԱԿԱՆ ՋՈՂ	111
ԿԱՄՈՒԴՅԱՆԵՐԻ ՇԻՆԱՐԱՐԱԿԱՆ ՋՈՂ	115
5. ԳՆԴԻ ԵՎ ՇՐՋԱՆԻ ՍԵՄԱՆՏԻԿԱՆ ՀԱՅ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐՈՒՄ	115
6. ՊԱՐԵՐԻ ԳԾԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ՀՈՐԻՋՈՆԱԿԱՆ ՀԱՐԹՈՒԹՅԱՆ ԿՐԱ, ՊԱՐԻ ՊԼԱՆ	120

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ՏԱՐԵՊՏՈՒՅՏԻ ՏՈՆԵՐՆ ՈՒ ՆՐԱՆՑ ԳԱՐՏՆԻՄԱՍՏՆ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՂ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐԸ	124
---	-----

1. ՆՈՐ ՏԱՐԻ, ԱՍՏՎԱԾԱՅԱՅՏՆՈՒԹՅՈՒՆ-ԾՆՈՒՆԴ, ՄԿՐՏՈՒԹՅՈՒՆ-ԶՐՕՐՀՆԵՔ	126
ՏԱՐԻ ՀԱՅ	129
ԱՍՏՎԱԾԱՅԱՅՏՆՈՒԹՅՈՒՆ, ԾՆՈՒՆԴ, ՄԿՐՏՈՒԹՅՈՒՆ, ԶՐՕՐՀՆԵՔ	133
ՊԱՐԸ, ՆՈՐ ՏԱՐԻ, ԾՆՈՒՆԴ, ՄԿՐՏՈՒԹՅՈՒՆ - ԶՐՕՐՀՆԵՔ ԾԻՍԱՇԱՐՈՒՄ	135
ԾՆՆՂՅԱՆ ՈՒ ԶՐՕՐՀՆԵՔԻ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐ - ԴՈՆ, ԴՈՆԻ, ԴՈՆԻ ՅԱՐ	138
2. ՍՈՒՐԲ ԱԱՐԳԻՍ	144
3. ՏՅԱՌՆԸՆԴԱՌԱԶ-ՏԸՐՆԴԵԶ	149
ՏՅԱՌՆԸՆԴԱՌԱԶԻ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐ՝ ԳՕՎԸՆԴ ԵՎ ՎԵՐՎԵՐԻ	151
4. ԲԱՐԵԿԵՆԴԱՆ	159
ՎԱՐԴԱՆԱՆՑ ՏՈՆ	162
ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՍԻԿՈՆՅԱՆԻ ՑՈՒՑՄՈՒՆՔ	163
ԲՈՒՆ ԲԱՐԵԿԵՆԴԱՆ	172
5. ՄԵԾ ՊԱՍ	182
ՄԱԽՕՈՒՄԱՊՈՒՐ ԳՈՎԱԼՈՒ ՊԱՐ ԵՎ ԷՎԵՔ ԾԵԾԵՆՔ ՍՈՒՆ ՈՒ ՍԽՏՈՐ	184
6. ԾԱՌՁԱՐԴԱՐ, ԾԱՂԿԱԶԱՐԴ	188
7. ԶԱՏԻԿ	196
8. ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄ	201
9. ՎԱՐԴԱՎԱՌ ԱՅԼԱԿԵՐՊՈՒԹՅՈՒՆ-ՊԱՅԾԱՌԱԿԵՐՊՈՒԹՅՈՒՆ	204
ԽՆԴՈՒՄԻ ԱՐԱՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆ	207
ԽՆԶՈՐԻ ՕՐՀՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԱՆԴԱՍՏԱՆ ԱՆԵԼ	209
ԷՍ ԳԻՇԵՐ ԼՈՒՍԻՆ ՏԵՍԱ	211
10. ԽԱՂՈՂՕՐՀՆԵՔ - ՍՈՒՐԲ ԱՍՏՎԱԾԱԾՆԻ ՎԵՐԱՓՈԽՄԱՆ ՏՈՆ ...	213
ԱՍՏՎԱԾԱԶՆԱ ՊԱՐ	218
11. ԽԱԶԻ ՏՈՆԵՐ	220
ՍԸՔԽԵԶ	221
ՎԱՐԱԳԱ ՍՈՒՐԲ ԽԱԶ	224

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ՊԱՐԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	230
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ	364
ՍԵՎ-ՍՊԻՏԱԿ ԵՎ ԳՈՒՆԱՎՈՐ ՆԿԱՐՆԵՐ	374

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Գիրքն ավելի քան հիսուն տարիների ընթացքում մանրակրկիտ ու երկարատև հավաքչական և ուսումնասիրական աշխատանքի արդյունք է:

Թեմայի շուրջ հետաքրքրությունները սկսվել են դեռևս անցյալ դարի 60-ական թվականներից, երբ տպագրության էր պատրաստվում հայ էթնոպարագիտության հիմնադիր՝ Սրբուհի Լիսիցյանի մոնումենտալ «Старинные пляски и театральные представления армянского народа» աշխատության I և II հատորները (1958, 1972թթ.):

Էթնոպարագիտությամբ զբաղվելու հենց առաջին քայլերից Իջևանի շրջանի Աչաջուր գյուղում բախտ վիճակվեց գրանցել ծիսական *Սև հագուստ* պարը, որը սկիզբ դրեց այս աշխատությանը: Տիրող խորհրդային կարգերն ականա բազմաթիվ անակնկալներ էին մատուցում աշխատանքի արգելակման համար, սակայն ժամանակի ընթացքում այդ դժվարությունները հաղթահարվեցին: Հիմնական ասացողներս՝ վարպետ զուռնաչիներ, դիոլչիներ և պարողներ, հաճախ հստակ նկարագիր, պարաձևի, պարատեսակի և նպատակադրվածության որոշակի բացատրություններ են տվել, որի համար նրանց են ուղղում իմ խորին հարգանքն ու ակնածանքը: Խոնարվում են նրանց առաջ իրենց իմաստության և գիտելիքների համար: Եկավ մի ժամանակ, երբ հանկարծ հայերի կենսակերպում միանգամից կտրվեց հավատալիքների կապը պարերի հետ: Դա թերևս սերնդափոխության ու նոր դարասկզբի ահազանգն էր:

Ծիսական պարը հայոց հավատալիքների համատեքստում ուսումնասիրությունն առաջին փորձն է բացահայտելու և որոշ իմաստով ամփոփելու ծեսերի ու պարերի իմաստաբանական կապի փոկապակցվածության առանձնահատկությունները:

Հավաքչական աշխատանքների ընթացքում անհրաժեշտ էր առաջին հերթին գրանցել պարը, հայտնաբերել պարի գաղտնիմաստը, ապա համեմատության մեջ դնել պարերի կատարման ծիսական ու հավատալիքային միջավայրի հետ: Ամենակարևորը՝ պարի ու ծեսի գաղտնիմաստների ընդհանրությունների բացահայտումներն էին:

XX դարի սկզբից ի վեր՝ այդ կապն արդեն խարխլված էր և արդեն դժվար էր բացահայտել նրանց հավատալիքային ու ծիսական փոխկապակցվածությունը:

Ժամանակակից մարդու կենցաղը, առօրյան, խնդիրներն ու հետաքրքրությունները շատ հեռու են ավանդական կենսակերպից: Փոխվել են բոլոր արժեքները համակեցության չափանիշները, լայնացել է մարդու աշխարհայացքը: Այդ ամենի հետևանքով այսօր այլ են հասկացողությունները ծեսերի, հմայական գործողությունների և կենցաղային վարքագծի ասպարեզում: Դարերի ընթացքում փոխվել են տնտեսական, հասարակական, կրոնա-բարոյական ու ճանաչողական համակարգերը: Խորն ու արմա-

տական փոփոխությունների արդյունքում ծեսի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքը ձեռք է բերել իր իսկ նկատմամբ նոր չափանիշներ ու ձևեր: Այդ ամենի առկայությամբ սակայն պահպանվել են արտահայտչամիջոցների լեզուն և խորհրդրոպաշտական որոշակի հասկացություններ, որոնք միակ հնարավոր կոմաններն են վերականգնելու, ինչ-որ չափով գուշակելու և հասկանալու տիեզերական, հասարակական, կենցաղային ու ընտանեկան կարևորագույն իրադարձությունների գաղտնիմաստը:

Մեր կարծիքով, բացահայտելով տոնի, ծեսի հավատալիքային նպատակադրումը, նշանակում է բացահայտել նաև պարի կատարման նպատակադրումը: Նրանց ներքնիմաստի համեմատական ուսումնասիրությունը միակ հնարավորությունն է բացահայտելու նրանց հիմնական ընդհանրությունները, հետևաբար նաև նպատակադրման փոխկապակցվածությունը:

Աշխատանքը հետապնդում է գիտական շրջանառության մեջ մտցնել ազգագրական և էթնոպարագիտական ծավալուն նյութ:

Առաջարկվող տեսական ու գործնական տեքստերը պահանջում են ընթերցողների տարբեր աստիճանի պատրաստվածություն: Տարիների ընթացքում դաշտային նյութերի գրառումն ինձ համար դարձել են հիմնական նպատակ: Այդ ընթացքում հայտնաբերել են կարևոր նյութեր, արել անփոխարինելի բացահայտումներ, հատկապես՝ փակ տեղեկատվության ասպարեզում:

Ուզում եմ շնորհակալությունս հայտնել ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բոլոր աշխատակիցներին իրենց զեկույցներով, աշխատանքային գործունեությամբ, խորհուրդներով ու, ամենակարևորը, անհատական բանավոր զրույցներով ինձ աջակցելու, լսելու և աշխատանքներս գնահատելու համար:

Շնորհակալությունս եմ հայտնում Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի Արդիականության ազգաբանության բաժնի աշխատակիցներ, պատմական գիտությունների թեկնածուներ՝ Ս. Պողոսյանին և Ա. Ստեփանյանին, ովքեր մեծահոգաբար հանձն առան աշխատանքը գրախոսելու և իրենց գնահատելի առաջարկներն անելու:

Երախտագիտությունս եմ հայտնում էթնոերաժշտագետ Կ. Չալիկյանին ինձ տրամադրած երաժշտական նյութերի համար, ապա և արվեստագիտության թեկնածու Զ. Թագակչյանին, կոմպոզիտոր Լ. Աստվածատրյանին իմ կողմից գրանցված երաժշտական նյութերի վերծանության համար:

Շնորհակալական խոսք ունեմ նաև կենսաբանական գիտությունների թեկնածու Զ. Խաչատրյանին և Գ. Սարգսյանին, ովքեր ջանք ու եռանդ չխնայեցին աշխատանքի համակարգչային ձևավորման աշխատանքներում:

Երախտագիտությունս եմ հայտնում պատմական գիտությունների դոկտոր Կ. Խանլարյանին իր նկարների հավաքածուն սիրահոժար ինձ տրամադրելու համար:

Շնորհակալական խոսքս եմ ուղղում ամերիկաբնակ հայ Արմեն Դեր Կյուրեղյանին, իր հոր՝ Սումբաթի պարերին առնչվող նկարներն այս աշխատության մեջ տեղադրելու և տպագրելու համաձայնության համար:

Շնորհակալությունս եմ հայտնում Հայաստանի պատմության թանգարանի ազգագրության բաժնի գիտաշխատող Լ. Ավանեսյանին սիրահոժար ինձ հատկացված եզակի նկարների համար:

Աշխատության հիմնական դրույթները պայմանավորված են իմ գիտական ղեկավար՝ Սրբուհի Լիսիցյանի առաջարկած դրույթներով: Ժամանակին նրա առաջարկած և արտահայտած յուրաքանչյուր ենթադրություն կամ գաղափար ինձ համար դարձել են ուղեցույց, առաջնորդվելու կամ կողմնորոշվելու առաջարկ: Իր աշխատություններում արժարժված անգամ ակնարկներն ու ենթադրական մտորումներն ինձ համար դարձել են աշխատանքային նպատակ, դրանց օգնությամբ փաստերը ճշտելու և ստուգելու միջոց: Երկարատև աշխատանքային փորձն ինձ օգնել է ընդունել կամ մերժել նրա առաջադրած ենթադրությունները: Բոլոր դեպքերում ղեկավարվել եմ Սրբուհի Լիսիցյանի կողմից մշակված աշխատանքային մեթոդներով, օգտագործել նրա տերմինաբանությունը, որոշ բացառություններով շարադրանքի ծները և ղեկավարվել նրա գործնական ու տեսական սկզբունքներով:

Այդ ամենն աշխատանքի ընթացքում փորձել եմ ավելի հստակեցնել, ճշտել ու ամբողջացնել:

Այս աշխատությամբ նպատակ եմ ունեցել մոռացումից փրկել հայ ժողովրդի մշակութային կարևոր արժեք ներկայացնող էթնիկ պարի շուրջ եղած, նրա աշխարհայացքում ուրույն տեղ զբաղեցրած մի ասպարեզ, որը մեր օրերում գրեթե կորցրել է իր իմաստաբանական նշանակությունը և դարձել ժամանցի ու զվարճանքի առարկա: Ցավոք, առանձին հարցեր, ինձ չի հաջողվել մեկնաբանել, որի համար հայցում եմ ընթեցողիս ներողամտությունը: Անհրաժեշտ չեմ համարել մանրամասն նկարագրելու ծիսական պարի միջավայրը և բավարարվել եմ միայն այն փաստերի վկայակոչմամբ, որոնք անմիջականորեն կապված են և հնարավորություն են տալիս եզրակացություններ անելու:

ՆԱԽԱԲԱՆ

Դարերի ու հազարամյակների ընթացքում յուրաքանչյուր ցեղ կամ ցեղախումբ, ազգ, ժողովուրդ մշակել է ավանդական կարգ, սովորություններ, բնակչության մասնակցության բաժանում:

Յուրաքանչյուր նախնու, պաշտվող առարկայի, ապա և աստվածության պատվին կառուցվել են մեհյաններ, ծափորվել են ծառայողների խումբ, կախարդների, քուրմ-քրմուհիների, պարող-պարուհիների ու երաժիշտների կազմ: Յուրաքանչյուր սրբազան կերպարի, աստծո կամ աստվածուհու պաշտամունքին վերաբերող տոներին ու ծեսերին մշակվել են հասարակական, համաժողովրդական, երբեմն և մասնավոր, ժամանակով սահմանափակված արարողություններ, կատարողների սեռով ու տարիքով համապատասխան կազմ:

Ծիսական գործողություններում և արարողություններում կատարողական կարգը համարվել է *սուրբ* ու *գաղտնի*, իսկ առարկաները՝ անձեռնմխելի: Այդ պատճառով էլ ավանդույթները, խիստ հսկողության ենթարկվելով, պահպանվել են դարեր շարունակ:

Շատ հին ժամանակներից սկսած՝ պաշտամունքային, ծիսականի կողքին երևան են եկել նաև աշխարհիկ պարեր, որոնք ծառայել են նաև ֆիզիկական դաստիարակության նպատակներին:

Հետագայում դասակարգային հասարակությունն ավելի է նպաստել աշխարհիկ բովանդակության ընդլայնմանը:

Համայնքի բոլոր անդամները հսկել ու խստորեն հետևել են, որ պարերը, երգերը, երաժշտությունը, թատերական գործողությունները կատարելիս, չսխալվեն ու չխախտեն ավանդականը, այլապես կխախտեին նաև գործողությունների հմայական նպատակադրումը:

Դարերի կատարողները բաժանվել են ըստ *սեռի* ու *տարիքի*: Նրանք հիմնականում հանդես են եկել առանձին-առանձին, սակայն եղել են նաև խառը կազմով՝ անկախ սեռից ու տարիքից պարեր:

Համաժողովրդական տոներին կատարվող պարերով հմայական գործողություններն աստիճանաբար ձեռք են բերել պրոֆեսիոնալ մակարդակ, իսկ սրբազան պարերի ու գործողությունների կատարման գաղտնիքները կենտրոնացել են մեհենական պաշտոնյաների ձեռքը, համարվել նրանց անձեռնմխելի պարտականությունները:

Այսպես, համայնքի անդամների վրա դրված պարտականությունները գնալով սահմանափակվել են: Նրանց իրավասությանն են մնացել միայն հասարակական *երթերը*, *մրցումները*, *խաղերն* ու *տոնախմբությունները*:

Հատուկ ծեսերին ու արարողություններին սկսել են մասնակցել միայն նրանք, ովքեր նվիրաբերվել կամ ընտրվել են:

Ծնվելով նախնադարյան համայնական կարգերում, անցնելով հասարակական տարբեր ֆորմացիաների միջով՝ պարերը, սրբազանորեն ան-

ծեռնմխելի համարվելով, մեզ հասել են իրենց կառուցվածքի ամբողջության մեջ՝ պարածների մշակվածությամբ, բովանդակության ու արտահայտչական տեքստերի հստակ ձևավորմամբ:

Պարերը հայերի ծիսական ու հասարակական կյանքում որոշակի պարտականություններ են կատարել: Դրանցում մեծ տեղ են զբաղեցրել դիցաբանությունը, նախնիների գործերը, հերոսների քաջագործությունները: Առասպելներն ու էպիկական ավանդությունները դարձել են ժողովրդի պատմություն և սերունդներին փոխանցվել երգերով, պարերով, թատերականացված, մնջախաղային ներկայացումներով ու շարժական խաղերով:

Մեր թվարկությունից առաջ III-II դարերում Հայաստանի ամբողջ տարածքում գոյություն է ունեցել պաշտամունքային կենտրոնների մեծ ցանց: *Արմավիրում, Երվանդաշատում, Արտաշատում, Բագարանում, Անիում, Արշամաշատում* և այլ վայրերում ավանդաբար խաղացվել են առասպելներն ու ավանդությունները, որպես իրենց նախնիներից ստացած ժառանգություն՝ ժողովրդի պատմություն:

Սրբազան անտառներում, բացատներում տերևների սոսափյունով գուշակություններ են արվել: Վանքերում քրմերն ու քրմուհիները, վանքին կցված պարողներն ու պարուհիները հատուկ պարտականություններ են ունեցել հասարակական տոնակատարությունների ժամանակ մասսայական խաղերն ու պարերը ղեկավարելու:

Հայերի հասարակական կյանքում պարերի ու թատերական գործողությունների կատարած մեծ դերի մասին վկայում է Պլուտարքոսը՝ նշելով, որ Տիգրանակերտում մ.թ.ա. I դարում ամֆիթատրոն է կառուցվել, իսկ տոնախմբությունների ժամանակ տրվել են ներկայացումներ տարբեր թեմաներով¹:

Հայ պատմիչների երկերում բազմաթիվ հիշատակություններ կան ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստի տարբեր ճյուղերի մասին:

Մովսես Խորենացու վկայությամբ՝ *Գողթն* գավառը փառաբանվել է իր հեքիաթասացներով, երաժիշտներով ու պարողներով²:

Նախարարական, իշխանական տներում տարբեր առիթներով ելույթներ են ունեցել վարձկան պարող-պարուհիներ, որոնցից մեկի՝ *Նազինիկի* անունը հայտնի է գրավոր աղբյուրներից: Իսկ թափառաշրջիկ գուսանները երգել, պարել, ներկայացրել են, նվագել երաժշտական գործիքների վրա և կատարել տարբեր պարզ ու բարդ ակրոբատիկ համարներ:

Մովսես Խորենացին վկայում է, որ *Նազինիկը* մ.թ.ա. II դարում Սյունյաց Բակուր իշխանի հարճն էր, *յույժ գեղեցիկ... եւ երգէր ձեռամբ*:

Ավանդությունն այսպիսին է. Տիրան արքայի փեսա Տրդատը, երբ հյուրընկալվել է Սյունյաց Բակուր նահապետին, ընթրիքի ժամանակ տեսել

¹ Плутарх, Сравнительные жизнеописания, т. II, М. АН СССР, 1963, էջ 197, 263:

² *Մովսես Խորենացի*, Հայոց պատմություն, գ. I, Եր., Հայպետհրատ, 1940, էջ 17:

է մի գեղեցիկ *վարձակի՝ Նազինիկին*: Սիրահարվելով՝ խնդրել է Բակուրից նրան: Սակայն Բակուրը հրաժարվել է՝ ասելով, որ իր հարձն է: Այդ ժամանակ Տրդատը *Նազինիկին* իր թամբն առնելով՝ փախել է Սպեր Նահանգ³:

Ըստ *Փավստոս Բուզանդի*՝ Արշակ թագավորին հյուրընկալելիս՝ Դրաստամատը զվարճացրել է նրան գուսանների միջոցով, իսկ Պապ թագավորին սպանել են տոնախմբության ժամանակ, երբ նա՝

*...նայում էր գուսանների խայտաբղետ ամբոխին և լսում թմբկահարներին, սրնգահարներին, տավիղահարներին ու փողահարներին*⁴:

Հնում թաղումներն իրենցից ներկայացրել են թատերականացված գործողություններ: Կանայք ու տղամարդիկ մասնակցել են թաղման թափորներին՝

*...կոծելով, երգելով, երաժշտական գործիքների վրա նվագելով, ծափ զարկելով, իրար դեմ-դիմաց պարելով ու թռչկոտելով*⁵:

Հիշատակություններ կան նաև թաղման առանձնահատուկ պարերի մասին: Հայտնի է, որ Արշակ II թագավորի հորեղբորորդի Գնելի թաղման արարողության ժամանակ հանգուցյալի կինը կենտրոնում *կոծել է երգելով*, իսկ նրան շրջապատող ողբասաց կանայք ծայնակցելով՝ *կլօր պար* են կատարել⁶:

Այսպես, վաղ միջնադարում պատմիչների հիշատակած տեղեկությունների համաձայն՝ գուսանները ստեղծագործել են արվեստի շատ տեսակներով, երգելով պատմել են էպիկական ավանդություններ, ներկայացրել են առասպելներ, մասնակցել են թաղման արարողություններին, տարբեր տոնախմբություններին տրվող ներկայացումներին և այլն:

Կասկածից դուրս է, որ այդ ամենը ձևավորվել է ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության մթնոլորտում և նրա ազդեցությամբ, բնականաբար՝ ինքն իր հերթին ազդելով բանավոր ստեղծագործության վրա:

Պատահական չէ, որ V դարում արդեն եկեղեցու ծառայողները պաշտոնապես սկսել են բողոքել ու դեմ դուրս գալ գուսանական արվեստին, որովհետև այն ավելի շատ էր համապատասխանում ժողովրդի մտածելակերպին ու պահանջներին, քան քրիստոնեական գաղափարախոսությունը, իսկ այդ ամենը խարխլում էր քրիստոնեական գաղափարախոսության հիմքերը:

Եզնիկ Կողբացին (V դ.) վրդովմունքով է խոսել *վարժեցրած արջեր ու կապիկներ շրջեցնելու և խաղացնելու* մասին, իսկ նրա ժամանակակից

³ Նույն տեղ, էջ 131, 132, ծանոթագրություն 197, էջ 263:

⁴ *Փավստոս Բուզանդ*, Պատմություն հայոց, Եր., 1947, էջ 166, 178:

⁵ *Արեղյան Մ.*, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. I, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1944, էջ 167:

⁶ *Փավստոս Բուզանդ*, նշվ. աշխ., էջ 179:

Հովհան Մանդակունին զայրացած ճառախոսությամբ է հանդես եկել ժողովրդական թատրոնի դեմ՝ համարելով այն *դիվային*:

Դվինի ժողովում (VII դ.) մեղադրվել ու դատապարտվել են այն իշխանները, որոնք ճամփորդելիս իրենց կանանց ու ծառաների հետ կանգ են առել հանգստանալու, զվարճանալու և ընթրելու, իսկ ընթրիքները տեղի են ունեցել գուսանների ու վարձկան պարուհիների մասնակցությամբ:

X դարում եպիսկոպոս *Խոսրով Անձևացին* աշխատել է հավատացյալ քրիստոնյաներին հեռու պահել, ասելով.

*...մի հաճախեք անամոթ ժողովների, մի նայեք անամոթ և անպատիվ թամաշաները*⁷:

Միջնադարյան հայտնի գրող *Գրիգոր Նարեկացին* ևս պախարակել է նրանց, ովքեր մասնակցել են ամեն տեսակի *Դիվային պարերին*⁸:

Հոգևորականությունը մշտապես դատապարտել ու պայքարել է ժողովրդական պարերի դեմ, մինչդեռ դրա փոխարեն խիստ բարյացակամ էին տրամադրված պետական և իշխանական խավերը: Պետության ղեկավարները լավ գիտեին, որ մասսայական թափուրների, շքերթների, պարերի ժամանակ ժողովուրդը համախմբվում էր, և տեղի էր ունենում կենտրոնացում: Մեծանում էր հայրենիքը պաշտպանելու, ապա և հայրենասիրական գաղափարներ տարածելու ու հաստատելու հնարավորությունները: Հանդիսավոր պահերին ժողովուրդը հավաքվել է քաղաքների հրապարակներում, և

*...փողերի ձայնը, տարբեր երաժշտական գործիքների հնչյունները լցնում էին մարդկանց հոգիները ուրախությամբ...*⁹:

Աստիճանաբար աշխարհիկ գաղափարախոսությունը, գուսանների, վարձկան պարուհիների մասնակցությամբ խնջույքների հաճույքը կլանել են և հոգևորականներին: Շուտով տոնակատարությունների ժամանակ նրանցից շատերը թողնելով իրենց եկեղեցական ծառայությունները՝ միացել են մարդկանց ամբոխին, նրանց հետ պարել և երգել *դիվային* երգեր: Այդ երևույթն այնքան տարածված ձև է ընդունել, որ որպես օրենք տեղ է գտել XIII դարում ստեղծված *Մխիթար Գոշի* և *Սմբատ Սպարապետի Դատաստանագրքերում*¹⁰:

Ժողովրդի դեպի պարարվեստն ունեցած վերաբերմունքն իր վառ արտահայտությունն է գտել միջնադարյան խոշոր առակագիր *Վարդան Այգեկցու* մոտ (XII դ.):

⁷ *Խոսրով Անձևացի*, Մեկնութիւն ժամանակագրութեան, Կ. Պոլիս, Օրթագյուղ, 1840, էջ 33:

⁸ *Գրիգոր Նարեկացի*, Գիրք սգո երգերի, Վենետիկ, 1840:

⁹ *Արիստակես Լաստիվերցի*, Պատմութիւն, Ս., 1968, էջ 82:

¹⁰ *Смѣст Спаранет*, Судебник, Ер., Айпетрат, 1958. *Սատթեսու Ուռհայեցի*, ժամանակագրութիւն, Վաղարշապատ, Ս. Էջմիածին 1898, էջ 52-55: *Մխիթար Գոշ*, Դատաստանագիրք հայոց, Վաղարշապատ, Ս. Էջմիածին, 1880:

Կեռնեխն ու տերտերը առակում պատմվում է, թե ինչպես կեռնեխը որդուն տվել է հոգևորականի մոտ սովորելու: Հոգևոր հայրը կեռնեխին սովորեցրել է աղոթքներ, հոգևորական երգեր, իսկ կեռնեխն ամբողջ ժամանակ երգել, պարել է ու ասել:

...Իմ հոր արհեստն արհեստ է, քոնը միայն ձանձրույթ է:

Հոգևորականը վռնդել է նրան, իսկ նա ուրախ-ուրախ տուն է գնացել:

Ժողովրդական թատրոնն իր դիմակներով, պարերով, ակրոբատիկ խաղերով միշտ մեծ ազդեցություն է ունեցել պրոֆեսիոնալ արվեստի վրա: Այդ են վկայում միջնադարյան ձեռագրերում պահպանված մանրանկարները: Եթե ծանոթանանք դրանց, ապա կտեսնենք, որ դրանցից շատերը ոչ թե ձեռագրերում եղած տեքստերի նկարազարդումներ են, այլ ժողովրդական հրապարակային գործողություններից տեսարաններ: Այստեղ կարելի է տեսնել նկարներ, որտեղ մարդիկ, կերպարանափոխված ինչպես *արծիվ, այծ, եզ, արջ, կապիկ*, պարային շարժումներով վարում են մնջախաղերկիտություններ: Նրանք նկարված են շարժման մեջ, նրանցից շատերը երաժշտական գործիքներով ձայնակցում են, ոմանք էլ՝ երգում: Այն փաստը, որ նկարների մեծ մասը հանդիպում է հոգևոր բովանդակություն ունեցող ձեռագրերի մեջ, վկայում է գաղափարների որոշակի փոփոխության և այն մասին, որ ոչ մի ուժ չէր կարող մարդկանց ստիպել չերգել, չպարել, չնվագել երաժշտական գործիքներ և չներկայացնել: Եվ հայերը, հնուց մինչև XX դար, երեսներին *ալյուր, մուր, ներկեր* քսելով, *դիմակներ դնելով*, կեղծ բեղ ու մորուք կացնելով՝ տարբեր կերպարներ են ներկայացրել, տարբեր բովանդակությամբ ներկայացումներ են խաղացել, պարել ու երգել են, ամեն տեսակի շարժական խաղեր և *թամաշաներ* կազմակերպել:

Հնում հատուկ տոնական օրերին կատարվել են հասարակական և անհատական պարեր, որոնց տեխնիկական դժվարությունները հաղթահարվել են մշտական ու հատուկ վարժություններով: Որպես օրենք, վարժությունները ղեկավարել են լավ պարող հասակավորները: Նրանք աշխատել են նոր սերնդին փոխանցել հոգևոր և նյութական մշակույթի ասպարեզում ունեցած իրենց գիտելիքներն ու կատարողական ոճի գաղտնիքները:

Նախապատմական ժամանակներից սկսած՝ այդ արվել է նվիրատվական ծեսերի՝ ինիցիացիաների միջոցով, որոնք անց են կացվել սեռատարիքային կազմակերպությունների ղեկավարությամբ: Հետագայում այդ իրավունքները փոխանցվել են *հասակակիցների* վերակազմավորված *միություններին*, որոնք իրենց որոշ իրավունքներն ու պարտականությունները վերապրուկային ձևով պահպանել են մինչև մեր օրերը:

XIX-XX դարերում տեղի ունեցած պատմաքաղաքական փոփոխությունների հետևանքով դադարել է հայ ծիսական պարերի կենցաղավարումը: Սակայն XX դարի երկրորդ կեսին տեղի ունեցած կարճատև շրջադարձի հետևանքով ժողովրդի հիշողության մեջ վերականգնվել են բազմաթիվ պարեր՝ իրենց ծիսական ու հմայական մի շարք մանրամասներով: Վերականգն-

ման այդպիսի ընթացքը դրական հետևանքներ է ունեցել ծեսերն ու դրանց հետ կապված պարերը որոշ չափով վերակենդանացնելու հարցում: Այսպիսով, ժողովրդական պարը հայերի հասարակական, ծիսական, տնտեսական կյանքում կատարել են շատ որոշակի պարտականություններ:

Պարերն առհասարակ տեղի են ունեցել հարսանիքների, համաժողովրդական տոների, հուղարկավորության և արտակարգ իրադրությունների ժամանակ՝ համապատասխանելով ծեսի բովանդակությանը կամ մեկ անգամ ևս ընդգծելով ծեսի ներքին խորհուրդը:

Պարերն աստիճանաբար կենտրոնացել են պրոֆեսիոնալ կատարողների ձեռքը, իսկ ծիսական պարերի ու գործողությունների կատարման գաղտնիքներն ու խորհուրդը պահպանվել են որպես ընտրյալ մարդկանց առանձնահատուկ իմացություն: Ծեսերին ու արարողություններին սկսել են մասնակցել միայն նրանք, ովքեր ընտրվել են հասարակության կողմից կամ նվիրաբերվել: Այդ է պատճառներից մեկը, որ մինչև XIX դարի երկրորդ կեսը ժողովրդական պարերն իրենց ամբողջական կառուցվածքի մեջ, դիրքերի խորհրդանշական իմաստով, կատարողով, կատարման տեղով ու ժամանակով պահպանվել են սրբազանության մակարդակի վրա:

Աստիճանաբար առանձնացել են, կորցրել ծեսի հետ ունեցած կապը, բայց, այնուամենայնիվ, պահպանել են նախկին՝ ծեսն ամփոփողի դերն ու պարի գաղտնիմաստը: Այդ պարերին հայ էթնոպարագիտության հիմնադիր Սրբուհի Լիսիցյանը տվել է մեկ ընդհանուր՝ *ծիսական պարեր* անունը:

Հասարակության մեջ, պարը որպես ծիսական արարողությունն ամփոփող իմաստություն, մինչև անցյալ հարյուրամյակ կասկածի տակ չի առնվել և ստուգման ու ճշտման անհրաժեշտություն չի ունեցել: Այն ընդունվել է որպես հնագույն ժամանակներից ձևավորված ու փոխանցված անհրաժեշտ գործողություն, ապա՝ դարեր շարունակ դիտվել որպես գոյության պայման ու անհրաժեշտություն:

Ծիսական պարը, ըստ էության, ամբողջական արարողություն է, կատարվել է որոշակի ժամանակահատվածում և դարձել գործողությունների ու գաղափարների ամփոփում: Պարը, ըստ էության, կատարել է բոլոր ծիսական արարողությունների ամփոփիչի դեր՝ մեկ անգամ ևս ընդգծել ու ավարտել է ծեսի նպատակադրումը:

Ծիսական պարը պահպանել է իր ամբողջական արարողության ձևն ու իմաստը, դարձել է որոշակի գաղափարների ամփոփում՝ միաժամանակ կատարելով տարբեր ծեսերի եզրափակչի դեր: Պարը, ըստ էության, ավարտել է ծեսի նպատակադրումը:

Հայաստանի տարբեր գավառներից պարային ժառանգության մեջ պահպանվել են թռչնանունների անվանումներ կրող մի շարք պարեր՝ *Կռնգավեն*, *Կռնգոցի* (Մուշ-Տարոն), *Կարապղալ* (Համշեն), *Խազ-խազի* կամ

Ղազ-ղազի (Արարատյան դաշտ), *Թավուխ պարի*¹¹ (Վասպուրական), *Թռթռուկ* (Համշեն), *Խավկու պար*, *Շօրօր* (Վասպուրական) և այլն, որոնք կատարվել են որոշակի օրերի և դարձել ծեսի գաղտնիմաստ ու հանգուցալուծում: Այդ պարերի ներքին իմաստը կապվել է հայ ժողովրդին հատուկ այն հավատալիքների հետ, որոնց վերլուծությունը հանգեցնում է մի եզրակացության՝ հայերն իրենց հավատալիքներում այլաբանորեն հավքերին համարել են նախնի, ապ ու պապ, որոնցից էլ *սկիզբ են առել* իրենք:

¹¹ *Лисициан Срб.*, Старинные пляски и театральные представления армянского народа (այսուհետ՝ Старинные пляски ...), т. I, Ер., АН Арм. ССР, 1958, с. 224.

ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐ

Հարսանիքը մարդու կյանքում այն կարևոր ծիսական անցումային սահմանն է, որտեղ ավարտվում է պատանեկությունը, և մարդը տեղափոխվում է հասարակության ավելի հասուն տարիքի շրջան՝ դառնալով *հմաստ-նացած, կյանքի գաղտնիքները հասկացած և պաշտոնապես նոր իրավունք-ներ ձեռք բերած մարդ*:

Հարսանիքից և ամուսնությունից հետո թե՛ աղջիկը և թե՛ տղան, ավարտելով իրենց կյանքի առաջին շրջանը, փոխադրվում են մի նոր շրջան, հասարակության լիարժեք իրավունքներ ունեցող կին, տղամարդ մակարդակով: Այդ անցումն ուղեկցվում է մի շարք փորձություններով, որոնցով ստուգվում, քննության են ենթարկվում նրանց *ֆիզիկական ու մտավոր կարողությունները*, հասարակության իրավասու անդամ դառնալու համապատասխանությունը:

Հարսանեկան բոլոր սրբազան արարողությունները նպատակ են ունեցել նաև ստուգել, ճշտել և հաստատել դրանց նշանակության *գիտակցումը*: Այսօր էլ դեռևս որոշ հմաստով պահպանվել են ծիսական պարեր, ինչպես օրինակ՝ *ճանապարհի, հարս ու փեսային հագցնելու, նրանց իրերը, տանտիկնոջն ու հարսին պարեցնելու* և այլ նշանակության, պարտադիր կատարվող *պար-արարողություններ*:

Ոչ այնքան հեռավոր անցյալում ամուսնության բոլորաշրջանը՝ սկսած նշանդրեքից մինչև *բուն հարսանիքի* ավարտը, ուղեկցվել է ծիսական պարերով:

Հատուկ նշանակության ծիսական պարերը կատարվել են հիմնականում հարսանիքի յոթ օրերի ընթացքում՝ որոշակի ծեսի տեղին, ժամանակին, կատարողների կազմին, սեռին ու տարիքին համապատասխան¹²:

Հարսանեկան ծիսական պարերը բաժանվել են որոշակի ակնկալիքներ ունեցող գործողությունների, կատարվել յուրահատուկ պարատեսակներով՝ կատարողների սեռին ու տարիքին, կատարման ժամանակին ու ծիսական մտածողությանը համապատասխան:

Դասակարգվում են այսպես.

- պարեր, որոնք կատարվել են նախնիների բարյացակամությունը ձեռք բերելու.

- պարեր՝ երկու գերդաստանների միջև կապեր հաստատելու.

- պար-պահպանակներ՝ մի տարիքային սահմանից մյուսին անցնելու.

¹² *Хачатрян Ж.К.*, Традиционные свадебные пляски армян // Советская этнография, 1975, N 2, М., с. 87-92.

• պարեր՝ հարս ու փեսային չար ուժերից պահպանելու և անվտանգ, նոր գերդաստանի անդամ դարձնելու.

• հարս ու փեսայի պտղաբերությունն ու սերունդը, ապա և կյանքն ու բարօրությունն ապահովելու պարեր, որոնք կապված են նվիրատվական ծեսերի հետ:

Հարսանեկան ծիսական պարերն իրենց կատարման յուրահատուկ գաղտնիմաստով հիմնականում կատարվել են *կլօր*՝ փակ շրջանի, և բաց՝ կիսաշրջանի դասավորությամբ, որոնք իրենց մեջ պարունակել են շրջանի ներքին՝ ապրված, կարգ ու կանոն ունեցող կյանք, և արտաքին՝ դրսի անորոշ ու անկարգ, չհասկացված ու վտանգավոր տարածքային իմաստաբանությամբ:

Հարսանեկան ծիսական պարերում պարաշրջանից դուրս ու ներս անելը խստիվ արգելվել է ծեսը բացարձակ մաքուր ու անխաթար պահելու համար: Պարաշրջանը համարվել է *կյանքի շրջան-ցիկլ*՝ բոլորաշրջան, որի կենտրոնը համապատասխանել է աշխարհի կենտրոն հասկացությանը:

Պարաշրջանը հասարակության կողմից ընկալվել է որպես մարդկանց հավաքական մեկ ամբողջություն, համայնական միասնություն՝ *Գունդ*, հորիզոնական հարթության վրա ունեցած շրջանի պրոյեկցիայով¹³: Ինչպես կլոր իրերը, այնպես էլ շրջանը, խորհրդանշել են կյանքի ամբողջականությունը և հարատևությունը: *Գնդի ու շրջանի* իմաստաբանության բացառիկ արտահայտիչը հայկական ժողովրդական *Գօվընդապարերն* են, որոնք կատարվել են հարսանեկան բոլոր օրերի ընթացքում և դադարեցվել միայն հատուկ ծիսական արարողությունների և պարերի ժամանակ: Հարսանեկան ծիսական *կլօր*՝ *Գօվընդապարերի* ներքին խորհուրդը լրացրել են շրջանների *մեկ, երեք, հինգ, յոթ* և *ինն* անգամ կրկնությունները, որոնք առկա են հարսանեկան արարողությունների ժամանակ և գործողությունների թվային *մեկ, երեք, հինգ, յոթ* և *ինն* անգամ կրկնությունների հմայական հատուկ նշանակությամբ¹⁴:

Պարերի և ծիսական արարողությունների որոշակի թվով կրկնությունների հմայական ազդեցությունը լրացվել է ծիսական գործողությունների ու պարերի ներքնիմաստով: Օրինակ՝ ծիսական մտածողության համաձայն՝ *մեկ շրջանը* մեկ ամբողջականի խորհուրդն արտահայտողն է, որը զուգակցվում է նաև *մի ոտք* պարաձևի կառուցվածքով ու իմաստաբանությամբ:

Պարերն ուղեկցել են հարսանեկան ծիսական բոլոր արարողություններին՝ մինչև ամուսնական զույգի *առաջաստ* մտնելը: Պարերը հարսանեկան բոլոր օրերի ընթացքում և բուն հարսանիքի օրը կրկնվել են մի քանի

¹³ *Աճառյան Չր.*, Հայերեն արմատական բառարան (այսուհետ՝ ՀԱԲ), հ. I, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1971, *գունդ*:

¹⁴ *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Գնդի և շրջանի սեմանտիկան հայ ծիսական պարերում // Ծիսական պարը հայոց մեջ, գիտաժողովի նյութեր, 2002, Եր., Մուղնի, էջ 24-34:

անգամ՝ խիստ սահմանված հերթականությամբ, համապատասխան կատարման տեղով, ժամանակով, ապա և կատարողների սեռով ու տարիքով: Ծիսական պարերում որևէ անհարթություն կամ խախտում արգելվել է, իսկ խախտողները ենթարկվել են պատասխանատվության, պատժի ու պարսավանքի: Յուրաքանչյուր պար ունեցել է իր կատարման ժամանակը և համապատասխանել է ծեսի բովանդակությանը:

Գրեթե բոլոր գավառներում նշանդրեքի լավագույն ժամանակը համարվել է գարունը, հատկապես **Ծառզարդարը**: Հայտնի է, որ **Ծառզարդարը Մեծ պասի** նախավերջին կիրակի օրն է, որի ժամանակ պաս էր և արգելված էին երգելն ու պարելը, երաժշտական գործիքների գործածությունը: Սակայն եթե **Ծառզարդարին** նշանդրեք է տեղի ունեցել, ապա հասարակությունը հանդուրժել է փեսայի հարազատ տղամարդկանց ծիսական՝ **Վերվերի** պարի մեջ մտնելը, մեկ-երկու շրջան անելը, որը ոչ թե մշտական, այլ հազվադեպ երևույթ է եղել:

Բուն հարսանեկան ծեսերը սկսվել են առանձնահատուկ նախանվագ-**Կանչ-Սահարիով**¹⁵, որով վաղ առավոտյան՝ արևածագից առաջ, ազդարարվել է հարսանիքի սկիզբը: Հարսանքատերերը, որպես օրենք, միշտ նախապատրաստել են երկու հարսանքատուն:

Առաջինը՝ ճաշկերույթի տունն էր, որտեղ բացվել են ճաշկերույթի սփռոցները: Այստեղ, սեղանների շուրջ բոլորվել են պատվավոր և հատուկ հրավիրված երկու կողմի հյուրերը և հարազատները՝ յուրաքանչյուր գերդաստանից պարտադիր մեկ կամ երկու հոգի¹⁶: ճաշկերույթի տանը կատարվել են միայն ծիսական մենապարեր ու երգեր լարային գործիքների նվագակցությամբ: Հրավիրվել են **գուսան-աշուղներ**, իսկ կենացները տևել են երկար, երբեմն մույնիսկ մի քանի ժամ:

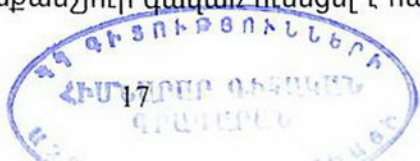
Պարտադիր կենացները հիմնականում եղել են երեքից յոթը՝

- **անցավորաց՝ նախնիների հիշատակության**
- **երկու ծաղիկների՝ թագվորի ու թագուհու (հարս ու փեսայի)**
- **երկկողմանի ծնողների**
- **քավոր-քավորկնոջ (որպես երաշխավորող)**
- **երկկողմանի հարազատների**
- **քույրեր-եղբայրների**
- **բարեկամների և հարևանների**

Ըստ օրենքի՝ առաջին բաժակը խմել են օղիով, ըստ էության՝ **նախնիների հիշատակին**, որը հետագայում փոխարինվել է (նաև այսօր) **բարի տեսանք** բանաձևով: Հետո կենացները շարունակվել են գինով:

¹⁵ **Սահարին** հատուկ հարսանեկան եղանակ է գուռնայի կատարմամբ: Այն կապված է արևի պաշտամունքի հետ: Նախանվագ է, ազդարարում է արևածագը:

¹⁶ Հայ ազգագրության մեջ յուրաքանչյուր գավառ ունեցել է հարսանիք հրավիրելու իր հատուկ ձևը:



Երկրորդ *հարսնքատունն* ընտրվել է ճաշկերույթի տանը մոտ կամ կից, ավելի ընդարձակ, սովորաբար մեծ հացատուն, *թոնրատուն* կամ *գոմ*, որը մաքրվել ու զարդարվել է, հարմարեցվել պարելու համար: Այն կոչվել է *Պարտուն* կամ *Պարատուն*:

Պարտունն ամբողջ համայնքի համար էր: Այստեղ մուտքն ու ելքը սահմանափակված չէր: Կարող էին մասնակցել բացարձակապես բոլորը, նույնիսկ անցորդները, առավոտից մինչև ուշ գիշեր, մինչև պարը *փայդոստ անելը*¹⁷, այսինքն՝ ընդհատելը, օրվա կամ հարսանիքի վերջը: Ապարանում հարսանիքի ավարտին ասում էին *պարը ֆրդավ*¹⁸, որի վերջաբանը *հարս ու փեսայի մօմերով պարն էր*:

Պարտանը ոչ մի հյուրասիրություն կամ ճաշկերույթ չէր տրվում: Բացի պարերից տեղի էին ունենում ծիսական խաղեր ու ներկայացումներ: Պարտադիր են համարվել *Մատնո տիկին*, *Ղարագյոզ՝ ստվերների տիկնիկային թատրոնը*, դիմակներով խաղերը, դիոլչիների և երիտասարդ տղամարդկանց *գյուլաշ-մենամարտերը*, *գայլ*, *մեյմուն*, *ուղտ*, *աղվես*, տարբեր իրական ու *երևակայական կերպարներ* ներկայացնելը:

ԾԱՌ ՓԵՋԵԼՈՒ ՊԱՐ

Հարսանեկան ծեսերի համակարգում յուրահատուկ տեղ է հատկացվել փեսայի ծառին, որը խորհրդանշել է զույգի պտղաբերությունն ու կյանքի հարատևությունը:

Պսակադրության օրը՝ առավոտյան, երբ արդեն *թագվորը* պատրաստ էր իր *հագուկապով*, գլխի *պսակ ջղայով*, ազապներից մեկը հատուկ սափորի մեջ ամրացված մի ծառի ճյուղ է բերել, սովորաբար՝ բարդու կամ կաղամախու, և դրել արարողատեղի մեջտեղում: Այն կոչվել է *փեսի ծառ*, որը երգելով ու պարելով զարդարվել ու պատրաստվել է հարսանիքի համար, իսկ արարողությունը կոչվել է *Ծառ փնջել*:

Որպես *փեսի ծառ*՝ հիմնականում մշտական օգտագործման համար գործածվել են նաև (հատուկ սրբազան նշանակություն ունեցող ծառերի ճյուղերից) *ծառեր*, որոնք, ըստ էության, նորաստեղծ ընտանիքի աճման խորհրդանիշներն էին, իսկ հասարակության մեջ ձեռք էին բերել նաև կիրանական արվեստի ու գեղեցկության չափանիշի արժեք:

Թալինի շրջանի Մաստարա գյուղի բնակիչներից շատերն էին վկայում, որ Մշո Արզախ գյուղից վերաբնակված Եղանի Գևորգն անձամբ ծիրանի ծառի մի գեղեցիկ ճյուղից պատրաստել էր *փեսի ծառ*, որը գործածվում

¹⁷ *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Ձավախքի հայ ժողովրդական պարերը // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 7, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1975 (այսուհետ՝ Ձավախքի պարերը...), էջ 26:

¹⁸ *Ֆրդավ* - վերջացավ: Հեղինակի դաշտային նյութեր (այսուհետ՝ ՂԱՆ), Ապարան, 2011, դիոլչի Մելիքյան Ռաֆիկ Գերասիմի, ծնվ. 1930:

էր գրեթէ բոլոր հարսանիքների ժամանակ¹⁹: Աղջիկներն ու տղաները երգելով ու պարելով՝ ճյուղը զարդարել են խնձորներով, նռով, ծաղիկներով ու քաղցրավենիքով: Հատուկ գույնզգույն ժապավեններ են փաթաթել վրան²⁰: *Փեսի ծառի* գագաթին եփած հավ կամ աքաղաղ են ամրացրել, իսկ ճյուղերի ծայրերը զարդարել են հավի գույնզգույն ներկած, փափուկ փետուրներով:

XX դարի 60-ական թվականներին գրանցվել է *Փեսի ծառի* մի քանի տարբերակ, որոնցից Շատախի տարբերակը կոչվել է *Ուրց*, Ալաշկերտինը՝ *Թագվորի բաղ*, Բուլանիսինը՝ *Նուրծ*, Արթիկինը՝ *Փեսի ծառ*²¹, Հայոց Ձորինը՝ *փեսի թառ*, *փեսի փետ*, Իջևանինը՝ *փոփխ* և այլն: Ազապ տղաներն ու աղջիկներն իրար ձեռք բռնելով շրջան են կազմել, կամ էլ ամեն մեկն առանձին, ձեռքի իրը խաղացնելով, պտտվել են ծառի շուրջը: Շրջանով պարելիս հաճախ բռնել են *թև թևի՝ կլօր* շրջանի դասավորությամբ: Արթիկի տարբերակում *ծառ փնջելու պարն* ունեցել է բանահյուսական տեքստ: Ծառը բերող տղան երգել է.

*Յէս բերէլ էմ սիրուն ծառը
Արեք աշէժեք, արեք աշէժեք
Յէս բերէլ էմ սիրուն ծառը
Բերեք նիսշէցեք, բերեք նիսշէցեք.
Ծառ էմ բերէ կանաչ տերեւով
Քիշմիշը շարեք, քիշմիշը շարեք,
Քիշմիշով, ալ վարտերով
Բերեք զարտարեք, բերեք զարտարեք.
Սիրուն ծառը, ջայէլ ծառը
Կանանչ ճյուղավօր
Թաժա հարսն ու թակավօրը
Արին բախտավօր, արին բախտավօր...*²²

Պարածևը *Վերվերի* է, որը, ըստ հավատալիքների, կապվել է բուսական, կենդանական աշխարհի, իսկ այս դեպքում՝ նորապսակների ու նրանց սերնդի աճի ու հասակ առնելու հմայության հետ: *Ծառ փնջելու պարով* ճյուղը զարդարելու արարողությունն ավարտելուց հետո այն կանգնեցրել են մի ապահով տեղ և մեկին նստեցրել կողքին՝ որպես պահապան: Նա էլ ամբողջ հարսանիքի ընթացքում տեղ էր և ծառի պահապանը, մինչև հար-

¹⁹ ԴԱՆ, Թալինի շրջան, գյուղ Մաստարա, 2009, Ասատրյան Ռաֆիկ Գևորգի, ծնվ. 1933, Եղանի Գևորգն ասացողի հայրն էր:

²⁰ Հիմնականում չիր ու չամիչ և տարբեր չոր մրգեր, որոնք շարել են թելի վրա ու փաթաթել ծառի ճյուղերին:

²¹ *Лисициан Срб.*, Старинные пляски и театральные представления армянского народа (այսուհետ՝ Старинные пляски...), т. II, Ер., АН Арм. ССР, 1972, с. 224. *Խնկի ծառը* կանաչի մենապար է, որը հավանաբար հենց այս ծառին նվիրված պարն է:

²² Նույն տեղ, էջ 404-406:

սանեկան բոլոր արարողություններից հետո ազապների հավաք՝ *Հավթռոնքի*, ըստ էության՝ հավակերության օրը: *Փեսի ծառն* ազապների բաժինն էր: Ծառի վրա եղած մրգերն ու հավը կերել են հենց *հավթռոնքի* ժամանակ:

Ինչպես արդեն ասվեց, *Փեսի ծառը* զարդարվել է *հավի* կամ *աքաղաղի* փետուրներով, ի դեպ, պահպանելով *երեք* թվի՝ *երեք* տեղով, *երեք* անգամ հմայական գործողության առանձնահատկությունը: Ըստ եղած հավաստի տեղեկությունների՝ *փեսի ծառի* գագաթին անպայման դրվել է *սև աքաղաղ* կամ *սպիտակ հավ՝ ըղըվնիկ* կամ *կաքավ*:

1964թ. Ջավախքում գրանցվել է *փեսի ծառի* մի տիպիկ օրինակ ևս: Թորիա գյուղում դեռևս պահպանվել էր *փեսի ծառի* մի յուրահատուկ տարբերակ, որը Դոմոյան Աբրահամի և շատերի վկայությամբ բերվել էր երկրից՝ Մուշից:

Փեսի ծառն ուներ երկար պոչ, վերին մասում խաչաձև եռաթև կառուցվածք: Պոչի վրա ամրացված էին չորս լայնակի կտրվածքով թևեր: Ծառի գագաթն ավարտվում էր աքաղաղի փայտե ծավալային քանդակով, չափը՝ կենդանի աղավնու մեծությամբ: Խաչի երկու թևերը փակվում էին մեծ խնձորներով: Պոչի վրա ամրացված չորս ճյուղերի ծայրերին դրված էին փայտից քանդակված ծավալային չորս ուղտ՝ *դեվա*, մյուս չորս ճյուղերի ծայրերին *ճնճողուկներ՝ սերեգ-ճնճողուկ* անվանմամբ: Ծառը գործածվել է գյուղի բոլոր հարսանիքներին: Յուրաքանչյուր հարսանիքի ժամանակ այն ժամանակավորապես զարդարվել է գունավոր ժապավեններով, խնձորներով, նռով, քաղցրավենիքով²³: Հարսանեկան երթերի ժամանակ ուղեկցել է ամուսնացող զույգին ու միշտ դրվել նրանց կողքին:

Փեսան և *փեսի ծառերը*, ըստ էության, զարդարվել են աքաղաղների և թռչունների փետուրներով:

XIX-XX դարերից պահպանված պատկերագրական ու ազգագրական բազմաթիվ տեղեկություններ կան, որոնք նույնպես կապվում են աքաղաղ հավքի հետ: Կենցաղում ևս հայտնի է մի պատանեկան խաղ, որը կոչվել է *աքլորակռիվ*: Այն շատ տարածված է եղել նույնիսկ անցյալ դարի կեսերին Երևանի բազմաբնակիչ բակերում: Օրվա տարբեր ժամերին և տարվա բոլոր եղանակներին, երբ երեխաները հավաքվել են խաղալու, նրանցից մեկը առաջարկել է *աքլորակռիվ տալ*, որն ընդունելու դեպքում իրագործվել է այսպես. առաջարկն ընդունողն անմիջապես կանգնել է նրա դիմաց խաղային դիրքով: Մնացածները շրջապատել են նրանց և, բաժանվելով երկու խմբի, անցել են մեկի կամ մյուսի կողմը: Բացվել է փակ շրջանաձև մի կլոր տարածք: Խաղային դիրքը ձևավորվել է ընդունված օրենքին համապատասխան: Երկու թևերը ետ տանելով՝ միացրել են ձեռքերը, դաստակները սեղմելով պոչուկին՝ (մատները դեպի վեր ցցած) դարձրել աքաղաղի պոչ: Գոտուց վերև մի փոքր առաջ գալով՝ լարել են ուսերը, իսկ ոտքերից մեկը,

²³ ԴԱՆ, ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի (այսուհետ՝ ՀԱԻ) էթնոպարագիտության արխիվ, Է.Խ. Պետրոսյանի ֆոնդ:

սովորաբար ծախը, ծնկից ծալելով դեպի ետ՝ բարձրացրել են վեր՝ իննսուն աստիճան ծալման անկյունով: Մարմնի ծանրությունը պահելով աջ ոտքին՝ անընդհատ թռչկոտելով զարկվել են իրար, աջ ուսով դիմացինի ծախ ուսին և հակառակը: Ըստ խաղի կանոնների՝ պետք է միշտ մնային մեկ ոտքին, դիմանային հարվածների ուժգնությանը և իրար զարկվեին միայն ուսերով (ծախով աջին, աջով ծախին): Այս խաղով ստուգվել է պատանու նախ դիմացկունությունը, ապա և ճարպկությունն ու ուժը: Երբեմն իրավունք է տրվել իրար զարկվել նաև գլխով (ճակատով): Խաղի տևողությունը կախված է եղել մասնակիցների թվից, որովհետև պարտվողին փոխարինել է մեկ ուրիշը: Հաճախ խաղն ընդունել է թշնամական բնույթ, սակայն միշտ աշխատել են այն ավարտել ազնիվ, հաշտ ու համերաշխ մթնոլորտում: *Աբլորակ-ռիվ* խաղը տարածված է եղել նաև Թիֆլիսի ու տարբեր վայրերի հայության մեջ: Ուշ շրջանում երիտասարդ տղամարդկանց մեջ այն եղել է նաև գուշակության մի *գրագով* շահույթ ունենալու միջոց:

Հարսանիքի ժամանակ *փեսա-թագվորի* գլխին դրվել է աքաղաղի փետուրներից պատրաստված *պսակ*, *Ջղա*²⁴:

Աքաղաղի²⁵ դերը՝ որպես կապ թռչուն-նախնիների պաշտամունքային արտահայտություն, ակնհայտ է հատկապես հարսանեկան *Հավթռոնքի* նախապատրաստական ծեսերում: Ամենատարածվածը՝ գլխատված աքաղաղի կամ հավի համար տեղի ունեցող *կռիվ գյուլաշն* էր: Այն տեղի է ունեցել պսակից հետո՝ փեսայի տան բակում: Քավորը մի գլխատված հավ կամ աքլոր նետել է ազապների կողմը, նրանցից մեկը ճարպկորեն բռնել է, բայց դեռ տեր չի համարվել: Նա պետք է առնվազն երեք հոգու հետ մրցեր ուժի և ճարպկության մեջ և հաղթեր: Մենամարտն իրենից ներկայացրել է գլխատված հավին կամ աքաղաղին տիրանալու մրցույթ: Վերջինը *հաղթանակի մենապար* է կատարել՝ իր ավարը խաղացնելով: Նա պարտավոր էր հարսանիքի հաջորդ օրը քավորին, փեսային, նրա տղամարդ հարազատներին ու ազապներին հրավիրել ճաշկերույթի: Մեծերը հսկել են, որ բոլոր օրենքները պահպանվեն: Այս արարողության մեջ բացահայտ երևում է նախնիների պաշտամունքի բոլոր նշանները՝ թռչնի համար մղվող պայքարը, *կենդանու արյամբ օծվելը* (զոհաբերված հավի կամ աքաղաղի արյունը խաչածն քսում էին հաղթողի և փեսայի ճակատին), եզրափակիչ ամփոփում՝ *հաղթական պարը*, ապա և *կենդանու մսի ճաշակումը*:

Ի դեպ, արարողության ժամանակ մենամարտից հրաժարվելը համարվել է անպատվություն:

Էթնոպարագետ Սրբուհի Լիսիցյանի վկայությամբ՝ բացի հաղթողի պարից, նույն ժամանակ կատարվել է նաև ռազմական *Ծափ խաղ* (Վասպու-

²⁴ *Лисицкая Срб.*, Старинные пляски ..., т. I, նշվ. աշխ., էջ 244-245, աղ. XC, *Ջղա, պսակ և փեսի ծառի* զարդարում:

²⁵ Նույն տեղ, էջ 244-247, աղ. XC, XCI, XCII, XCIII:

րական), որը հիշեցնում է մի հնագույն երևույթ ևս՝ գուցե և հարսին փախցնելու մի սովորույթ:

Ուշադրություն դարձնենք մի երևույթի ևս:

Արճեշի Ակունց գյուղի *սուրբ Գևորգ* եկեղեցու շրջապատի գյուղերում տարածված է եղել մի ավանդություն (ի դեպ, Սուրբ Գևորգի տոնն ունի գարնանային և աշնանային ուխտագնացությունների ժամանակաշրջան):

Ըստ ավանդության՝ մի հայ գյուղացի իր ունեցած հողից մի կտոր նվիրել է քուրդ հովվին, որն ընտանիք կազմելով՝ իր շուրջն է հավաքել իր ցեղակիցներին: Կամաց-կամաց նրանք բազմամալով սկսել են նեղել տեղաբնիկ հայերին: Հայերը ստիպված են եղել թողնել իրենց ապրելավայրը և հեռանալ: Գյուղում մնացած ժամկոչը մի գիշեր երազ է տեսել: *Սուրբ Գևորգը* եկել է ու նրան պատվիրել եկեղեցու զոհասեղանի տակ պահված Սուրբ մասունքներով պուտուկը հանել ու հեռանալ գյուղից: Ժամկոչը կատարել է *Սուրբ Գևորգի* պատգամը: Սակայն, երբ պուտուկը շալակած նա դեպի Մոքս էր գնում, նրան նկատել է Մոքսի կառավարիչ Միր Հասանը, որովհետև ժամկոչի մեջքին դրված պուտուկից լույս էր ճառագում: Նրան հետապնդել են և հասել *Եղերով* լեռ: Ժամկոչը մեջքից պուտուկն իջեցրել է մի քարի վրա: Նույն պահին պուտուկը անհետացել է ճեղքված քարի մեջ: Հենց այդ քարի վրա էլ հայրերը հիմնել են մի եկեղեցի և անունը դրել *Փութկի* (պուտուկի) *Սուրբ Գևորգ* վանք: Շրջապատի հայերն այդ վանքի անունը բացատրում են նաև նրանով, որ ավանդության համաձայն՝ *Սուրբ Գևորգի* վանքը մշտապես մի աքաղաղ ուներ, նրան տալիս էին *Սուրբ Գևորգի Դիկ* անունը: Այս աքաղաղն ուներ մի հիմնական պարտականություն՝ հատուկ ձևով գուշակելու և ճամփորդներին ետ պահելու ծնաբքերից ու փորձանքներից:

Փութկի Սուրբ Գևորգ վանքի աքաղաղն ընտրվում էր հենց *Սուրբ Գևորգի* կողմից: Երազ գալով՝ աքաղաղի տերերին պատվիրում էր աքաղաղն իրեն նվիրել: Այդ աքաղաղը վանքում կուսակրոնավորի կյանք էր վարում՝ օգտվելով բոլոր բարիքներից: Նա անձեռնմխելի էր, գիշեր ու ցերեկ ազատ շրջում էր մարդկանց մեջ, ոչ մեկից չէր վախենում, իսկ մեռնելուց հետո թաղվում էր ժամատանը: Նա ուներ գույնգույն ուլունքներով ու արծաթյա դրամներով զարդարված վզնոց, որը գցում էին նրա վզին:

Փութկի Սուրբ Գևորգ վանքն ապաստան էր տալիս բոլոր ճամփորդներին, որոնք իջևանելով այստեղ՝ հետևում ու սպասում էին *աքաղաղի* արարքներին: Հավատում էին, որ նա կարող է գուշակել՝ փոթորիկը կշարունակվի, թե կդադարի և թույլ կտա ճամփա ընկնել, թե դեռ սպասել: Այս աքաղաղը գուշակում էր նաև երիտասարդների իղծերի կատարումը, մուրազ ունեցողների դրական կամ բացասական արդյունքը: Ով ուզում էր իմանալ ուխտի եկած հիվանդը կլավանա, թե ոչ, կամ իր նպատակներին կհասնի, թե ոչ, ապա աքաղաղին դնում էր գլխին և ցանկություն պահում մտքում: Եթե աքաղաղը երեք անգամ կանչեր, ապա ուխտը կկատարվեր, իսկ եթե լռեր՝ ոչ:

Սուրբ Գևորգի վանքից բացի հայտնի է նաև Վասպուրականի *Անգղ* գյուղի մոտ գտնվող *Սուրբ Գևորգ* եկեղեցին, որը կառուցվել է *Սուրբ Գևորգի* միջամտությամբ և կոչվում է *Անգեղա վանք*: Հայերի մեջ անգղը ևս եղել է պաշտամունքի առարկա:

Սուրբ Գևորգի տոնական օրերին ուխտագնացություններ էին լինում, որոնք հիմնականում 2-3 օր էին տևում, իսկ երթի նախապատրաստությունները սկսվում էին շաբաթ երեկոյից:

Օրվա ծիսական կերակուրը *հավով հարիսան* էր, որի պատրաստումը սկսվում էր ուխտի գնացողների ճանապարհ ընկնելուց առաջ, տանը: Հարիսա դնում էին բոլոր տներում: Ամենափոքր կամ չունևոր ընտանիքներն անգամ մորթում էին երկուսից ոչ պակաս հավ, իսկ մեծ ընտանիքներում թիվը հասնում էր տասի և երբեմն ավելի: Այս հարիսային ասում էին նաև *Կալի կորկոտ*, որովհետև կալի աշխատանքների ավարտի հետ էր համընկնում: Այս հարիսան հիմնականում սպիտակ ձավարից պատրաստվող շուտ եփվող ու հալվող հարիսա էր, որովհետև, ըստ օրենքի, այն երկար ու հատուկ պետք է հարվեր, որպեսզի դառնար համասեռ:

Ուտում էին հալած յուղով ու լավաշով: Որոշ տեղերում այս հարիսան դնում էին մույնիսկ մի-մի եգ մորթելով:

Այս տոնը, մի դեպքում կապվելով աշնանային գիշերահավասարի, մյուսում՝ գարնանային առաջին վարի հետ, խորհրդանշում է արևի և խաչի պաշտամունքային կապը: Այն խորհրդանշում է նաև հող-անդրաշխարհի տիրույթ կապ-երևույթը՝ բացահայտելով հողագործական և չարահալած գործունեության ծիսական բովանդակությամբ:

Այս ամենի հետ կապվող պարերն ու խաղերն այն արարողություններն էին, որոնք իրենց մեջ ամփոփում էին մոր ձևավորվող ընտանիքի ապագայի ներքին խորհուրդը: Հասարակական մի ակտ, որը, ըստ էության, հայտարարել է գերդաստանների միությունը, երիտասարդներին հասակային մեկ խմբից մյուսին փոխանցելու գործողությունը: Հասարակության մասնակցությամբ տեղի էր ունենում մեռնելու և հառնելու այն փոխակերպումը, որից ծնվում էին կինն ու տղամարդը: Այդ արարողություններին մասնակցելով՝ հասարակությունը հրապարակայնորեն իր վրա էր վերցնում մոր մարդու, մոր ընտանիքի, մոր ծնվող սերնդի հովանավորությունը: Այդ գործողությամբ միաժամանակ նորոգված ու վերածնված ընտանիքը ևս պարտավորություն էր վերցնում իր արարքների համար պատասխանատվություն կրել հասարակության առաջ:

Հայտնի է, որ հատկապես սև աքաղաղին է վերագրվել կյանքի մորովի վերափոխման, սերնդածի շարունակության, խիզախության և առնականության հատկանիշները (որպես անդրաշխարհի ու սև գույնի խորհրդանիշը կրողի):

Այս ամենի հետ կապված է նաև այն սովորույթը, որ համշենահայերի հարսանիքներին ամենաթանկ ու գեղեցիկ նվերը համարվել է հարսի ձեռ-

քով գործած շքեղ երեսարբիչները, որոնց երկու ծայրերին կարմիր թելով աքաղաղներ ու գույնզգույն փնջեր էին հյուսում, որը և խորհրդանշում էր գույզի պտղաբերությունը:

Բոլոր արարողությունները, այսպիսով, ուղղակիորեն կապ ունեն մախնիների պաշտամունքի հետ, որը պարերի միջոցով արտահայտվել է մաև բուն հարսանիքի սկզբում ճաշկերույթի տանը, առաջին կենաց բաժակ օղիով և պարատանը *մախնիների հիշատակության Գօվընդապարերով*:

Ուշադրություն դարձնենք մաև այն փաստին, որ հարսանիքի վերջաբան *Սօմերով պարն* ունի իր կատարման հաստատուն ու պարտադիր այն ժամանակը, երբ աքաղաղը երեք բերան կանչով ազդարարում էր լուսաբացի սկիզբը:

Այսպիսով, *Փեսի ծառի* և *մօմերով պարի* կատարման ժամանակն ուղղակի կապ ունեն *հավ*, *աքաղաղ*, արևածագը հայտարարող *հավքի թռչնի* հետ, իսկ եթե հաշվի առնենք մաև այն, որ առկա էր ամբողջ հարսանիքի ընթացքում ազգայների հավ կամ աքաղաղ գողանալու կամ նվեր ստանալու հանգամանքը, որը *Հավթռոնք* կոչվող՝ վերջաբան արարողության համար էր, ապա պարզ կդառնա, որ թագվորն ուղղակի կապի մեջ էր թռչունների պաշտամունքի հետ: Այդ ամենն էլ հաստատում է փեսա-թագվորի աքաղաղի հետ արտաքին կերպարանքի նմանությունը:

Եթնոպարագետ Սրբուհի Լիսիցյանը հայկական ժողովրդական պարային ֆոնդի ակունքների մասին խոսելիս՝ վերլուծության է ենթարկել թռչնապարերի տեսակը և եզրակացրել է, որ նրանք (հատկապես *Շորորածև* թռչնապարերը) ձևավորվել են բնությանը, կենդանիներին ու թռչուններին նմանակող, օրորվող, շորորվող շարժումներից: Դրա մեծագույն ապացույցը համարում է հայերեն լեզվում պահպանված *Կաքավ* տերմինը և դրանից ածանցված *կաքավել*, *կաքավիչ*, *կաքավուհի*, *կաքավարան* հավաքչական բնութագիր ունեցող տերմինները, որոնք բոլորն էլ խիստ խոսուն են²⁶:

Կաքավել-պարել տերմինը վկայում է, որ այն վերաբերում է ոչ թե մի պարի, այլ մի ընդհանուր երևույթի: Պահպանվել է մաև մի թռչնանուն՝ *Սօրորիկ*²⁷, որն ըստ Ստ. Մալխասյանցի՝ *երերալու*, *շորորալու* հատկանիշ ունեցող կաքավի մի տեսակ է: Այսօր իհարկե նմանողական պարերի համար դժվար է ասել, թե կոնկրետ որ կենդանուն, թռչնին կամ բնության երևույթին են նմանակում: Սակայն մի բան պարզ է, որ թռչնապարերը ձևավորվել են հենց այդ շարժումներից: Ինչպես օրինակ՝ համշենական պարերի զգալի մասն իր կառուցվածքով, բովանդակությամբ ծիսական թռչնապարեր են և կատարվում են մախ հարսանեկան արարողությունների ժամանակ, ապա և

²⁶ Նույն տեղ, էջ 241:

²⁷ *Սորոր տալ* – կաքավանման ման գալ: *Մալխասյանց Ստ.*, Հայերեն բացատրական բառարան (այսուհետ՝ ՅԲԲ), հ. IV, Եր., Հայպետհրատ, 1945, էջ 244: // *Մխվերդյան Գ.*, Հայ աշուղներ, Թիֆլիս, 1903, էջ 524:

նախնիների հիշատակության տոներին: Թռչնապարերն իրենց բովանդակությամբ և կառուցվածքով՝ նախնիների պաշտամունքի հետ կապված արարողությունների հիմնական ներքնիմաստն են: Դա կարելի է բացատրել նաև հայերեն *Հավ* բառով, հոգնակիում՝ *հավք*, որոնք հայոց մեջ ունեն նախնի, ցեղապետ, ապ ու պապ, պապ ու տատ նշանակությունը: Եթե *հավ* բառացիորեն նշանակում է տնային որոշակի թռչուն, ապա *հավքն* արդեն իր մեջ ընդգրկում է բոլոր թռչնատեսակները: Հայոց լեզվում գործածվում է նաև *հավ առնել* բանաձևը, որը նշանակում է սկիզբ առնել: Ըստ Հր. Աճառյանի՝ *Հավ* բնիկ հայ բառ է, որը նշանակում է պապ, հոր հայր, լատ. *avia*, մեծ հայր, նախնիք, մեծ մայր, մամ, տատ: Երկրորդ նշանակությամբ՝ *հավ*, *հավանալ*՝ սկիզբ առնել²⁸:

2011թ. Ապարանում օժիտի ծիսական տիկնիկի մեջքին կապված գոտու մասին 93-ամյա Վարդանուշը բացատրություններ տալուց բառացիորեն գոտուն տվեց *հավուց թառ* անունը, ապա բացատրեց, որ այն մշտապես պատրաստել են ունևոր գերդաստանների ծեր կանայք և գործածել հատուկ դեպքերում: Այն համարվել է *հարսի գոտի*: Գոտին հյուսվել է *երեք կամ հինգ ճղանի* կաշվե թելերից, որոնք հատուկ մշակվել են: Գոտու խաչաձևվող անցքերում տեղավորել են գունավոր քարեր, կոճակներ և *հավի փափուկ փետուրներ*: Ճարմանդի առջևի մասում երկու կողմից դեպի կուրծքը պարտադիր ամրացրել են հավի երկու գեղեցիկ փետուր աջ և ձախ նայող ծայրերով: Նույնափսի մեծության ու գեղեցկության երկու փետուր էլ ամրացվել է ետևից՝ ողնաշարի աջ ու ձախ կողմերում: Գոտին գործող պառավն ինքն է անձամբ կապել նորահարսի մեջքին, առագաստից հետո՝ ակնկալելով հարսի շուտափույթ բեղմնավորում: Երբ արդեն հարսի հղիությունն ի հայտ է եկել, գոտին հանել են ու պահել գերդաստանի հաջորդ հարսնացող կնոջ մեջքին կապելու համար²⁹: Ծիսական այս արարողությունը հստակ մատնանշում է, որ թռչնի փետուրների և նորահարսի պտղաբերության, հղիության մեջ գիտակցվում է նախնու միջամտության անմիջական կապ:

Հավուց թառ, ըստ էության, նշանակում է նախ հավքերի թառելու փայտ, տեղ, մի այլ նշանակությամբ՝ զառիվեր, բարձր տեղ: Գառնիից արևելք՝ Ազատ գետի ձախ ափին բարձրացող լեռան գլխին գտնվող վանքային համալիրը ևս կոչվում է *Հավուց թառ*, որը կառուցված է հենց զառիվեր, բարձր տեղում: Այն միջնադարյան Հայաստանի հայտնի կրոնապաշտամունքային համալիր է: 1013թ. Գրիգոր Մագիստրոսն այնտեղ կառուցել է, ամենափրկիչ եկեղեցի, իսկ տեղավայրը, որպես սրբատեղի, հայտնի է ավելի վաղ ժամանակներից:

²⁸ *Աճառյան Հր.*, ՀԱԲ, հ. III, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1977, էջ 66-67, *հավք*, *հավ*:

²⁹ ԴԱՆ, Ապարան, 2011, Գյուրջյան-Թորոսյան Վարդանուշ Բագրատի, ծնվ. 1918 և Քոչարյան Գևորգ Գուրգենի (մականունը՝ Շուռիկ), ծնվ. 1955:

Տեղին է հիշել նաև այն հանգամանքը, որ Հայաստանի *Հավնունիք* գավառը, նախարարական *Հավնունի* տոհմի հիմնական նստավայրն էր: *Հավնունիք* գավառը Այրարատ նահանգի չորրորդ գավառն էր, ուներ *Հաւնիկ*, *Յաւնիկ* կամ *Ավնիկ* անունով բերդ: Անունը պետք է կապ ունենա Դիոդորոս Սիկիլիացու հիշատակած *χαοί* ցեղի անվան հետ, որ պետք է նույն «խայ» կամ «հայ» էթնիկական անունը լինի³⁰: *Հավնունիք* նախարարական տոհմը դեռևս Վաղարշակ թագավորի ժամանակ ստացել էր արքունական *բազեակիրք*, *բազեակալք* պաշտոնը, որի պարտականությունը կայանում էր նրանում, որ պատերազմների ու արքունական երթերի ժամանակ պետք է տաներ *բազե* խորհրդանիշը կրող դրոշը, արծանը կամ ձողի վրա ամրացված բազե խորհրդանշանը³¹: Հավանաբար ավելի հին ժամանակներում պատերազմական երթերին ուղեկցող *խորհրդանիշ բազեի* փոխարեն, տարել են հենց պաշտամունքային հավքերի, բազեների ու արծիվների հատուկ տեսակներ՝ թառած պաշտոնյաների բազուկներին, ուսերին կամ շարժական *թառ* ներկայացնող ձողերի վրա:

Ուշադրության արժանի է նաև հարսանեկան մի փոքրիկ, բայց շատ կարևոր գործողություն, որը շատերի կողմից նույնիսկ ուշադրության չի արժանացել: Երբ տան տիկինը հարս ու փեսային գերդաստան ընդունելուց հետո նրանց ետևից ներս է մտել բերքառատության մաղթանքներով, նրանց ուսերին զգած լավաշ հացերը ետ է վերցրել, դրել իրար վրա, ձեռքերով բաժանել փոքր մասերի, դուրս է եկել տան բակը և դեմքով կամ մեջքով դեպի շենք կանգնելով՝ աջ ձեռքով հացի կտորտանքը նետել է կտուրը, ցածրաձայն ասելով՝ *էս էլ թռչունների*, (հավանաբար հնում) *հավքերի բաժինը*:

Այդ նույն սովորությունը պահպանվել է Աշտարակի շրջանի տարբեր գյուղերում, միայն մի փոքր տարբերությամբ. սկեսուրը շենին՝ տան մուտքի առաջ կանգնել է մեջքով և հացը շարտել է կտուրը, արտասանելով՝

էս էլ ճնջուղների (թռչունների) փայը:

Աշտարակում Պ. Պոռշյանի անվան տուն-թանգարանի տնօրենը և աշխատակիցները վկայում էին այդ սովորության մինչ օրս պահպանվածության մասին: Կարբի գյուղում անգամ 10-12 տարեկան աղջիկները վկայելով իրենց տեսածը հաստատեցին, որ իրենք տեսել են ոչ միայն լավաշների կտորտանքը երթիկ շարտելը, այլև մի քանի դեպք, որ լավաշները տարել են այգի և կախել ծիրանի ծառի ճյուղերից՝ որպես *ճնջղկաց* բաժին: Գործողության իմաստը բացատրվում է, որպես թռչուններին իրենց հասանելիք բաժին գոհաբերությունը հասցնելու արարողություն, որը հավանաբար պարտադիր է եղել որպես պաշտամունքային հատուկ դրսևորում հարսանե-

³⁰ *Երենյան Ս.Տ.*, Հայաստանն ըստ «Աշխարհացույցի», Եր., ՀԱՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1963, էջ 62:

³¹ *Մամադարմ*, որը նշանակում է հեծելազորի կամ զորքի թագավորական, կայսերական զնդերի դրոշակ. *ամամարմուսն* - այդ դրոշը պահպանողը // *Ղարիբյան Ա.Ս.*, Ռուս-հայերեն բառարան, Եր., Հայաստան, 1968, էջ 1384:

կան արարողությունների մեջ³²: Պահպանվել է մի սովորություն ևս. այդ լավաշներով հյուրասիրել են հարսի տանից եկած բաժին բերող հյուրերին ու հարսին:

Այն, որ հարսանեկան ծեսերում բարօրություն, առատություն խորհրդանշող հացը դարձել է հավքերի բաժին, որպես զոհաբերություն նախնիներին, նրանց հովանավորությունն ու բարօրությունը ձեռք բերելու հնարավորություն, մեր կարծիքով ինքնին հասկանալի է, շատ խոսուն և բացատրության կարիք չունի³³:

Այս փաստերը ևս հավաստում են, որ *հավքերը* հայ ժողովրդի աշխարհայացքին համապատասխան *ապ ու պապ* են եղել՝ *նախնի*, որոնցից նրանք սկիզբ են առել:

Այսպիսով հավքերը *նախնի են*, սկիզբ, որի համար էլ բոլոր արարողությունների մեջ թոշնապարերը դարձել են ծեսի գաղտնիմաստ և հանգուցալուծում: Դա հաստատվում է նաև նրանով, որ Հայաստանի շատ գավառներում մինչև օրս պահպանվել են տարբեր թոշունների անուններ կրող պարեր՝ *Կոնգավեն*, *Կոնգոցի*, *Խազ-Խազ*, *Ղազ-Ղազի*, *Թավուխ պարի*, *Հավկու-Խավկու պար*:

Հավկու, *խավկու* պարը Վասպուրականի Բերկրի գավառում որոշակի ծեսերի ժամանակ կատարվել է երկհարկանի կառուցվածքով: Պարող տղամարդկանց առաջին փակ շրջանով կանգնածների ուսերին բարձրացել են երկրորդ փակ շրջանի տղամարդիկ՝ պարը դարձնելով երկհարկանի: Այն կատարվել է հատուկ ծեսերի ժամանակ: Ցավոք, ծեսերի մասին առայժմ տեղեկություններ չունենք³⁴: Երկհարկանի պարերն այսօր բնութագրվում են որպես *բերդ պարեր*, սակայն այս փաստը մեզ հուշում է նաև մի այլ գաղափար: Գուցե այն կապվում է նաև *հավուց թառ* իմաստի հետ: Բացի դրանից, վերևում նշեցինք, որ մինչև օրս պահպանվել են մի շարք ծեսեր և արարողություններ, որոնց հիմնական իմաստը հավակերության մեջ է: Դրանցից ամբողջական է հատկապես հարսանիքից հետո տեղի ունեցող *Հավթռոնք* ծես արարողությունը, որը, ըստ էության, *հավ թրատելու* և նրա *միսը ճաշակելու* գործողություն է: Դրանով է բացատրվում նաև այն երևույթը, որ հարսանիքի բոլոր օրերին ազապ տղաները հավ ու աքաղաղ գողանալով՝ նախապատրաստվել են հավակերության արարողությանը:

Հավքերի պաշտամունքի հետ կապված պարերը հայերի մեջ կատար-

³² ԴԱՆ, Աշտարակ, Կարբի, 2012, Ղամբարյան Արմիդա, ծնվ. 1934, Մայրապետյան Արևիկ Տիգրանի, ծնվ. 1999:

³³ ԴԱՆ, Երևան, 2011, վկայություն՝ ղարսեցիների թոռ՝ Քոչարյան Արթուր Մամիկոնի (ծնվ. 1967), ում հարսանիքի ժամանակ տեղի է ունեցել արարողությունը, իսկ արարողության կատարողը՝ սասունցիների թոռ՝ բազմաբերդցի Անդրանիկ Քյարամի Մանուկյանն էր, ով, վկայակոչելով իրենց գյուղի սովորություններն ու հիշելով իր Հոռոմ ու Հարգո տատերին, կրկնել է նրանց արարքները:

³⁴ *Лисициан Срб.*, Старинные пляски ..., т. I, նշվ. աշխ., էջ 243-247:

վել են **Շօրօր** պարատեսակով, որի մեջ գրեթե բոլոր պարածներն ունեն **ոտք խաղացնելու** պարաքայլ: Այն տեղի է ունենում մարմնի ծանրությունը մատներին, կրունկին կամ ամբողջ ոտնաթաթին տեղափոխելու միջոցով: Ծանրությունը կրող ոտքը շարժման ընթացքում անվերջ փոփոխվում է՝ առաջացնելով շորորածև շարժում: Ժողովուրդն այդ տեսակի պարերը բնութագրել է **Շօրօր** տերմինով: **Շօրօր** նշանակում է օրորալ, շորորալ, ինքնագոհ կոտրատվել, սեթևեթել: Պարի մեջ օրորվել-շորորվելը կապ ունի որոշակի մտածողության հետ: Պարողն այդ գործողությամբ ձգտում է արտահայտել ու բնութագրել որևէ կոնկրետ գործողություն, բնութագրել բնական այս կամ այն երևույթը. հավքերի, կենդանիների, ջրերի կամ ծառերի ճյուղերի շարժումները, որոնք իրենց ձևով բնորոշել են կոնկրետ երևույթներ թռչուններ ու կենդանիներ: Այդ նմանողական շարժումները դարձել են պարային արտահայտչական տեքստեր և ամբողջացել պարատեսակի կառուցվածքի մեջ:

ՃԱՄՓՈՒ ՊԱՐԵՐ

Հայոց կենցաղում ընդունված է եղել պատասխանատու օրերին ճանապարհներն անցնել պարելով: Հարսանիքները, ուխտագնացությունը, լարախաղացությունը և թաղման երթերը ուղեկցվել են հատուկ պարերով, որոնք մեկ ընդհանուր անունով կոչվել են **ճամփու պարեր**³⁵:

Ճամփու պարերն առանձնահատուկ նշանակություն են ձեռք բերել թաղման և հարսանեկան արարողությունների ընթացքում: Եթե հանգուցյալը նշանավոր անձ էր՝ թագավոր, սպարապետ կամ ազգային հերոս, ապա նրա թաղումը վերածվել է հասարակական ծիսական արարողության՝ յուրահատուկ պարերով, խաղերով և երգ-երաժշտությամբ:

Հարսանիքների ժամանակ փեսայի հայրական տնից հարսի հայրական տուն, հարսի հայրական տնից եկեղեցի, ապա եկեղեցուց վերադարձ թագվորի հայրական տուն բոլոր ճանապարհները, որտեղից անցել են հարսանեկան երթերը, դարձել են պարատեղ: Ըստ հավատալիքների՝ ճանապարհներն այն վտանգավոր տեղերն են, որտեղ մշտապես վիստացել են չարքերը: Երաժշտության ձայնից աշխուժանալով՝ նրանք դարձել են ավելի վտանգավոր, իսկ հարսն ու փեսան պսակի հետ կապված սահմանային շրջանում՝ ավելի զգայուն և խոցելի: Պարն այս դեպքում համարվել է ավելի զորեղ պահպանակ: Պարերում կրունկների, ծափերի զարկերը նրանց ոչնչացնելու ամենագորեղ միջոցներն էին, որոնցով ակնկալվում էր չար ուժերի ոչնչացում կամ չեզոքացում: Ճանապարհը, որով անցնում էին հարսն ու փեսան իրենց հասակային մեկ տարիքից մյուսին անցնելու այն ճանապարհն

³⁵ *Лисициан Срб.*, Армянские старинные пляски, Ер., АН Арм. ССР, 1983 (այսուհետ՝ *Армянские старинные ...*), с. 160-161. **խաչատրյան Ժ.Կ.**, Ձավախքի պարերը ..., նշվ. աշխ., էջ 57-58:

եր, որով սահման էր դրվում անցյալի ու ներկայի, ապա և ինչ-որ չափով ապագայի միջև: Սյո պարերով էր հաղթահարվում դժվարություններն ու արգելքները՝ կյանքի նոր շրջանն ապահովագրելու, անխոցելի դարձնելու ճանապարհին: Հայաստանի բոլոր գավառներում հարսանիքները տեղի են ունեցել *ճամփու պարերի* պարտադիր կատարմամբ: Ըստ հայ աշխարհայացքի՝ ճանապարհը նաև ապրած և ապրվող կյանքն է, ներկան ու ապագան, որի համար գործածվում են *անցնել կյանքի ճանապարհով* կամ *մահով ընդհատվեց կյանքի ճանապարհը* բանաձևերը: Ճանապարհ ասելով հասկացվում է նաև *գործունեության միջոց*, գործածվում է *ճիշտ ճանապարհ գտնել*, *օգնության ճանապարհ գտնել* բանաձևերը և այլն: Խոսակցական լեզվում գործածվում է *ճամփա բռնել*, որը նշանակում է *միջոցի մը դիմել*³⁶, *ճամփու գալ*, այսինքն՝ *գործը գտնի իր ճիշտ ձևը*³⁷, *ճամփից հանել*, մոլորեցնել: *Ճանապարհակցություն* նշանակում է *մեկտեղ ճամփա երթալ*, *միաբանվել*: *Ճամփա երթալ* կամ *լար գնալ*, *ճամփա գցել*՝ *դուրս ոտնել*, այսինքն՝ *ոտքը շենից դուրս դնել փողոց*, *ճանապարհ ընկնել*³⁸:

Լար գնալ և *դուրս ոտնել* տերմիններն իրենց իմաստով համապատասխանում են *ճամփու պարերի* թե՛ կառուցվածքին և թե՛ բովանդակությանը:

Կարնոհայության մեջ պահպանվել է հարսանեկան *Թէլէր-թէլէր* անունը կրող *ճամփու պարը*, որը կատարողների իրար ետևից դասավորությամբ թե՛ պարաքայլի, թե՛ բռնելաձևի կառուցվածքով համապատասխանում է *լար գնալ* գավառական բանաձևի բովանդակությանը, իսկ *դուրս ոտնելը* հստակ նշանակում է ապահով ներսից ոտքն անապահով դուրսը դնելը:

Թէլէր բառը թելի հոգնակի ձևն է: Բառը բուն հայկական է, նշանակում է թել, լար, կծիկ, ցանց, չվան, թուփ, պարան, մետաքսի թել, նվագարանի լար, *թել մը մազ*³⁹ և այլն: Թելը գործածվում է նաև որպես կյանքի երկարության կամ կարճատևության չափանիշ: Խորհրդանշում է մարդու կյանքի ընթացքն ու հարատևությունը, միաժամանակ կյանքի ու ճակատագրի խորհրդանիշը լինելով՝ ունի մաքրման ու բարելավման ներքին խորհուրդ, այդ պատճառով գործածվում է որոշակի նպատակներ հետապնդող շատ ծեսերի ժամանակ:

Բրդյա թելը հարստության գրավական է, փոխարինում է ոսկյա գեղմին, իսկ բրդյա գունավոր թելերից պատրաստված շատ հյուսածոներ կան,

³⁶ *Աճառյան Հր.*, Հայերեն գավառական բառարան, Թիֆլիս, 1913, էջ 703:

³⁷ Նույն տեղ:

³⁸ *Անատունի Սահակ Վարդապետ*, Հայոց բառ ու բան, Վաղարշապատ, 1912, էջ 424:

³⁹ *Աղայան Ծ.Ղ.*, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, հ. III, Եր., Հայաստան, 1976, էջ 935:

որոնք կապվում են հարս ու փեսայի վզին, թեկն՝ որպես պահպանակ, *մարոտ, ուրց*, թալիսման⁴⁰ և այլն:

Թաղման արարողությունների ժամանակ փոս փորելու, պատան կտրելու, նաշի կամ դագաղի չափը որոշելու համար հանգուցյալի բոյը չափում են սև թելով: Այդ թելն անպայման դնում են հանգուցյալի հետ, որովհետև այն խորհրդանշում է կենդանությունից՝ կյանքից մահվան, հանգուցյալ աշխարհի գնալու ճանապարհը: Կենցաղում զգուշանում են կենդանի մարդկանց բոյը թելով չափելուց՝ համարելով այն չարագուշակ և մահվան նախանշան: Գոյություն ունի *բոյդ թելով չափեն* անեծքը, որը նշանակում է ընդհատեն կյանքիդ ճանապարհը և քեզ ուղարկեն հանդերձյալ աշխարհ: Հագուստը կարելիս, հատկապես հարսանեկան, երբեք չեն չափում մարդկանց ամբողջական հասակը, այլ հատուկ կարմիր երիզով կամ ժապավենով մաս առ մաս չափում և գումարում են մարմնի տարբեր մասերը:

Մինչև օրս գրանցվել են մի շարք ճամփու պարեր, որոնցից են Շատախի *ճամփապա* կամ *ճամփապեն*, Վանի *Նախորդ*, *Նախորդ*, Ապարանի *խռունկ տաղդան ու շաղի* (կռունկ սարի որդի, երեխա), Վասպուրականի *Չոլ Մայդան* (անբնակելի հրապարակ), Հայոց Ձորի *ճամփու խաղ*, նախորդող *կանչ Սահարիյով*⁴¹:

Ալաշկերտում ճամփու պարը կրել է *երկու տակ*, իսկ կարնոհայության մեջ *Քյոթ օղլի* և *Թէլէր-Թէլէր*⁴² անունները: Այս պարատեսակը կոչվում է նաև *Պօչով* պար իրար ետևից դասավորության պատճառով: Ճամփու պարերն ուղեկցել են հարսանիքներին, հատկապես, երբ հարսանեկան երթը փեսայի տանից գնացել է հարսի տուն, այնտեղից եկեղեցի և եկեղեցուց արդեն, հարս ու փեսային ուղեկցելով, վերադարձել թագվորի տուն:

Մի ճանապարհով գնալով՝ հարսանեկան երթը վերադարձել է մեկ ուրիշ ճանապարհով, հետապնդելով չար ուժերին մոլորեցնելու, իրենցից հեռացնելու նպատակը:

Ուխտագնացությունների ժամանակ դեպի սրբավայրեր ընկած ճանապարհներն անցել են պարելով, ի դեպ՝ սրբավայրի շուրջ ևս մեկից երեք շրջան պտույտ են կատարել, ոչ միայն քայլելով, այլև պարելով:

Հասարակական կամ ազգային նշանակություն ունեցող թաղումներին ու հարսանիքներին մեր օրերում ճամփու պարերի գործածությունը խիստ սահմանափակ է: Այն ի հայտ է գալիս միայն հարսի հայրական տան դռան առաջ՝ մինչև ներս մտնելը և հարսին հայրական տանից հանելուց:

Այս տեսակին պատկանող պարերից յուրաքանչյուրն ունեցել է իր անունը, որոշակի պարաքայլը, պարեղանակն ու նույնիսկ երգվող բանա-

⁴⁰ *Ավանեսյան Լ.*, Գորգի ծագումը և ծիսական կիրառությունը // Հայ ժողովրդական մշակույթ XV, 2010, Եր., Գիտություն, էջ 398-399:

⁴¹ *Лисицян Срд.*, Армянские старинные ..., նշվ. աշխ., էջ 160-161:

⁴² *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Ջավախքի պարերը ..., նշվ. հոդվ., էջ 58:

հյուսական տեքստը: Պարերգը գործածել են այն դեպքում, երբ երաժշտախումբ չի եղել կամ նրանց հանգստանալու ժամանակ է տրվել:

Ճամփու պարերն ունեն երկու շատ որոշակի պարաքայլ, որի կրկնությունից էլ առաջացել է պարածևը:

Առաջինը **ոտ փոխելու** պարաքայլն է, որը, ըստ էության, մարմնի ծանրությունը ոտքից ոտք փոխելու միջոցով առաջ շարժվելն է:

Պարաքայլն ունի ոտ փոխել՝ *chasse*՝ անվանումը, որը ժողովրդական պարերում կատարվում է ոտնաթաթերի հիմնականում մատների վրա.

1 հաշվին՝ աջ ոտքով քայլ դեպի առաջ՝ մեկ քայլ հեռավորությամբ, «և»-ին՝ մարմնի ծանրությունը տեղափոխել ձախ ոտնաթաթին,

2-ին՝ կրկնել 1-ի քայլը,

3-ին՝ ձախ ոտքով քայլ առաջ՝ մեկ քայլ հեռավորությամբ, «և»-ին՝ մարմնի ծանրությունը տեղափոխել աջ ոտնաթաթին,

4-ին՝ կրկնել 3-ի քայլը:

Ճամփու պարածևի երկրորդ տարբերակը **ոտք զարկելով** ու **թռիչքներով** պարաքայլն է.

1 հաշվին՝ աջ ոտքի կրունկով ուժեղ զարկել առաջ՝ մեկ քայլ հեռավորությամբ. կարելի է նաև խաչածև, այսինքն՝ աջի կրունկը զարկել ձախ թաթի առջև կամ դեպի ձախ,

2-ին՝ աջ ոտքը զարկելուց հետո դնել կրունկի խփած տեղը՝ ընդունելով մարմնի ծանրությունը,

3-ին՝ ձախ ոտքի կրունկով ուժեղ զարկել առաջ՝ մեկ քայլ հեռավորությամբ,

4-ին՝ ձախ ոտքը զարկելուց հետո դնել կրունկի խփած տեղը՝ ընդունելով մարմնի ծանրությունը,

2-ին և 4-ին՝ մարմնի ծանրությունը մեկ ոտքից մյուսին փոխել թռիչքով: Կրունկը զարկելիս՝ մարմինը ետ գցել, իսկ թռիչքի ժամանակ՝ առաջ:

Պարաշարքի դասավորությունը սեռով ու տարիքով խառը կազմն է, հորիզոնական հարթության վրա իրար ետևից դասավորությամբ: Բռնելածևը՝ **թվկախ, ճկույթներից բռնած**. Շարժման ընթացքում հաճախ ետ գնացող ձախ թևն արմունկից ծալելով՝ դաստակը սեղմել գոտկատեղին:

Պարի ընթացքում առաջխաղացումը հորիզոնական հարթության վրա՝ ունի զիգագաձև պլան: Պարողները, հաճախ աջ ու ձախ պտտվելով և շուռումուռ գալով, խճողել են քայլերը, որը հետապնդել է չար ուժերին մոլորեցնելու նպատակ՝ նրանց հետապնդումից ազատվելու համար:

Շուռումուռ գալով, ոտ զարկելով, թաշկինակները թափահարելով ու ջահեր վառելով՝ պարողները մաքրման ծես են կատարել չար ուժերի հետապնդումից խուսափելով՝ այրել, զարկել, ոչնչացրել են նրանց, մաքրել ու լուսավորել ապահով ապագան, նոր սկսվող կյանքը:

Թաշկինակների ու ջահերի գործածությունը բացի պահպանակ լինելուց, երթին տվել են նաև մեծ հանդիսավորություն ու խորհրդավորություն:

Երբ հարսանեկան երթը մոտեցել է նպատակակետին, ըստ հավատալիքի՝ վտանգը փոքրացել է: Պարաշարքը քանդվել է, և սկսվել են մենապարերը, որոնք ոչ մի պարտադիր օրենքի չեն ենթարկվել: Այս պարերն են, որ պահպանվել են այսօր, այն էլ սակավ մասնակիցներով: Կատարողները, ինչպես հնում, այնպես և այսօր, հիմնականում միայն երիտասարդներն են:

Ծիսական մենապարեր են կատարվել նաև հարսի քույրերի ու ընկերուհիների կողմից, տարբեր առիթներով, թե՛ հարսի հոր տանը մինչև եկեղեցի գնալը, և թե՛ պսակից հետո փեսայի գերդաստանում: Համշենահայերի սովորությամբ՝ հարսի ընկերուհիները պսակից հետո, հարսի տանից բերած սկուտեղներով⁴³ քաղցրավենիք և նվերներ պարեցնելով՝ հյուրասիրել են ու նվերներ բաժանել նախատեսված հասցեատերերին՝ քավորին, ազապներին և ուրիշ մասնակիցների⁴⁴:

ՆԱԽՆԻՆԵՐԻ ՀԻՇԱՏԱԿՈՒԹՅԱՆ ԳՕՎԸՆԴԱՊԱՐԵՐ

Պարտանը սկիզբ համարվել է այն ժամանակը, երբ **ճաշկերույթի տանն** օղիով բաժակ է բարձրացվել **անցավորաց հիշատակության** համար:

Պարերի սկիզբը համարվել է **Ծանդը**, այսինքն՝ ամենադանդաղ **Գօվընդապարը**, որի մասնակիցները բոլոր ներկաներն էին, բացառությամբ այրիներից և բախտը փոխածներից՝ երկրորդ անգամ ամուսնացածներից: Առհասարակ նրանց արգելվել է հարսանեկան որևէ ծեսի մասնակցելը կամ հարս ու փեսայի իրերին դիպչելը՝ նրանց այրիությամբ, անհաջողությամբ չվարակելու համար: Կա կարևոր հանգամանք ևս. պարերը սկսել են **պարկապզուկի** նվագակցությամբ: Այս հանգամանքը ևս ընդգծում է **Գօվընդապարի** հնագույն և ծիսական էությունը: Պարկապզուկի իմաստաբանական վերլուծությունը ևս կապվում է նախնիների հիշատակության ու մեծարման հետ⁴⁵:

Մինչև XX դարի սկիզբը, Արևմտյան Հայաստանի շատ գավառներում, հատկապես՝ Վասպուրականում ու Շատախում, խստորեն պահպանվել են պարերի կատարման հերթականությունը: Ըստ օրենքի՝ պարերը միշտ սկսվել են դանդաղ պարածների, հիմնականում՝ **Գօվընդի** տեսակով: Վկայությունը մատնանշում է, որ պարերի կատարման հերթականությունը կարևոր նշանակություն է ունեցել պարատեսակների իրար հաջորդելու

⁴³ **Խաչատրյան Ժ.Կ.**, Հ Համշենական պարերը և նրանց առանձնահատկությունները // Համշեն և համշենցիներ, գիտաժողովի նյութեր, 2007, Երևան-Պեյրուք (այսուհետ՝ Համշենական պարերը ...), էջ 218:

⁴⁴ **Петросян Э.Х., Хачатрян Ж.К.**, Собрание произведений армянского танцевального и театрального фольклора (այսուհետ՝ Собрание произведений ...) // Советская Этнография, 1965, N 1, М., с. 157.

⁴⁵ **Պարկապզուկը** պատրաստվում է նախնիների հիշատակության օրը՝ **Սր. խեչին** գոհաբերված և մաշկազերծված ուլի (մինչև մեկ տարեկան) փոստից՝ հատուկ եղանակով և հատուկ մարդկանց կողմից:

հարցում: Այն կարևոր է եղել հատկապես պարողների ֆիզիկական վարժանքի և պարերի տեսակների հանդեպ ունեցած հատուկ վերաբերմունքի տեսակետից: Ժողովուրդը դանդաղ պարերով նախ լուծել է նախապես վարժանք ընդունելու անհրաժեշտության հարցը, ապա՝ պարատեսակների կատարողական բարդության և տեմպի զարգացման միջոցով ապահովել է ծիսական մտածողության՝ գաղտնիմաստի աստիճանական բացահայտման կամ ներդրման հնարավորությունը: Ըստ ասացող Ա. Բաբայանի՝ Վասպուրականում ու Շատախում հարսանեկան պարերը սկսել են նախնիների հիշատակության *սգո* պարատեսակին պատկանող *Գերանի, Թամրադայի, Շորոր, Սըլվան, Շվան, Տալտալա* պարերով:

Պարտանը, հարսանիքների ժամանակ, մի քանի անգամ հատուկ հերթականությամբ, ժամանակ առ ժամանակ հանգիստ տալով նվագածուներին, կատարվել են բոլոր պարերը, բացառությամբ *Թարս*՝ ձախ գնացող քայլերով պարատեսակներից և յուրաքանչյուր տոնի ու արտակարգ իրադրությունների հետ կապված ծիսական այն պարերից, որոնք կատարվել են միայն որևէ տոնին և տարին միայն մեկ անգամ: Ինչպես օրինակ՝ *Մախո-խապրի պարը*՝ Մեծ պասին, *Խղլացավը*՝ հիվանդություն բուժելիս, *Աստվածածնա պարը*՝ խաղողօրհներին և այլն:

Ասացողների վկայությամբ՝ նախնիների հիշատակության պարերից են Վասպուրականի *Գերանի* և *Սըլվան* պարերը, որոնք բացի թաղման և նախնիների հիշատակությանը նվիրված արարողություններից, պարտադիր կատարվել են նաև բոլոր հարսանիքներին՝ որպես երկու գերդաստանների նախնիների հիշատակության ու մեծարման առանձնահատուկ ծես: Այս պարերի ձախ ընթացքն այն ապացույցն է, որ հարսանիքներում կատարվող միակ ձախ պարերը կապվել են նախնիների հիշատակության հետ⁴⁶:

ԹԱԳՎՈՐԱՄԵՐ, ԹԱԳՎՈՐԱԽԵՐ ԴՈՒՍ ԱՐԻ

Հարսանեկան ծիսական պարերի մեջ առաջնային կարևորություն ներկայացնող արարողությունները կապվել են *հարս ու թագվորին* պսակից հետո փեսայի գերդաստան ընդունելու ծեսերը:

Ընդունման ծեսը սկսվել է *Թագվորամեր, թագվորախեր դուս արի* պարով, որին որպես պատասխան հետևել է՝

- *Տանտըզնի պարը*, գերդաստանի կին նախնու կերպարով, ապա և
- *Գյուլաշի պար-խաղը* սկեսրայրի հետ:
- Տուն մտնելու արարողությունից հետո՝ հարսի ու փեսայի քույրերի ու ընկերուհիների ծիսական *մենապարերը*:

⁴⁶ Հայտնի ասացող Բաբայան Արշակը միաժամանակ ընդգծել է, որ Շատախի ու Վասպուրականի հարակից գյուղերում ապրող ոչ քրդերը, ոչ էլ ասորիները ձախ ընթացքով *Գորանիներ* չեն պարել:

Պսակից վերադառնալով փեսայի տուն՝ հարսանեկան երթը կանգ է առել տան առաջ, երիտասարդ աղջիկներն ու տղաները, շրջապատելով կան շրջանի մեջ առնելով հարս ու փեսային, սկսել են երգելով դուրս կանչել *տանտիկին-մորը*, որոշ գավառներում նաև թագվորահորը՝ ընդունելու իրենց տղային ու հարսին: Նրանք պարերգով ուղղակի դիմել են *Թագվորամորը*.

*Թագվորամեր դուս արի,
Տես քեզի ինչ էնք բերել.
Քեզ ջուր կրօղ էնք բերել.
Լվածք արօղ էնք բերել.
Տներ մաքրօղ էնք բերել.
Խմօր գնդօղ էնք բերել*

Թվարկելով գերդաստանում սահմանված հարսի պարտականությունները՝ երգելով անցել են հարս ու սկեսուր հարաբերություններին, որոնք կարող էին ստանալ բացասական փոխհարաբերությունների բնույթ.

*Թագվորամեր դուս արի,
Տես քեզի ինչ էնք բերել՝
Գլօխ դըմփօղ էնք բերել,
Մազեր փետտօղ էնք բերել
Շերեփն առնող ենք բերել⁴⁷:*

Թագվորահորը դուրս հրավիրելիս՝ պարերգերի բանահյուսական տեքստերում հաջորդաբար միահյուսվել են թագվորամորն ու թագվորահորը հատկացված քառյակները՝ մեկումեջ հաջորդականությամբ դասավորելու սկզբունքով: Տեքստերում, ի հակադրություն թագվորամոր դիմումի, թագվորահորը նվիրվում էր միայն դրական ու հոգատարության վերաբերմունքի տողեր.

*Թագվորի խեր տյուս արե
Տե մենք քյե ինչ ենքյ պիրե
Քյե խորոտ խարս ենքյ պիրե
Լեզուն պակաս ենքյ պիրե
Քյե սոլ շիտկող ենքյ պիրե
Ոտքերդ մաժող ենքյ պիրե
Ծրայտ նորող ենքյ պիրե
Թռռներ շարող ենքյ պիրե
Ոտըտ լվացող ենքյ պիրե
Տունդ շենցուցող ենքյ պիրե⁴⁸:*

⁴⁷ *Лисицян Срб.*, Старинные пляски ..., т. II, նշվ. աշխ., էջ 178, 308, 478:

⁴⁸ ԴԱՆ, Երևան, 1978, վանեցիներ Շատխեյան Մարո, Տերտերոջ Անթառան, Խաժոյան Վարդան, Մուքայելի Արշակ, Հասրաթյան Սերինե և Կոստան, ՀԱԻ արխիվ, Կ. Չալիկյանի ֆոնդ: Երաժշտական և բանահյուսական տեքստերը սիրով մեզ տրա-

Տեքստից երևում է, որ եթե հարսի ու սկեսուր-մոր միջև կարող էր ծագել մրցման կամ անհանդուրժողական վերաբերմունք, ապա թագվորահոր հանդեպ միայն դրական ու ջերմ փոխհարաբերություններ էր նախատեսվում:

Այս երևույթը հաստատում է նաև, որ երիտասարդ զույգին գերդաստան ընդունելու իրավասու և պատասխանատու անձը գերդաստանի մեծ մայրը՝ տիրուհին է, որը, ըստ էության, ոչ միայն գլխավոր վկան է, այլև այն անձը, ով պատասխանատվություն է վերցնում իր վրա միջնորդել գերդաստանի նախնիների առաջ՝ ընդունելու մի նոր անդամի, ով պետք է ապահովի գերդաստանի աճն ու ժառանգականությունը:

Թագվորամեր, թագվորախեր դուս արի պարերգը տարբեր գավառներում ունեցել է փոքրիկ առանձնահատկություններ, բայց հիմնականում կատարվել է *երկուս գնալ մեկ դառնալ* կամ *երկուս գնալ երկուս դառնալ* պարաձևով՝ դեպի աջ գերակշռող ուղղությամբ, բանահյուսական՝ վոկալ տեքստի ուղեկցությամբ: Եթե փեսայի տան դռան առաջ եղած տարածությունը հնարավորություն չի տվել տարածվելու, պարաքայլը փոխարինվել է տեղում *ոտ փոխելու* դանդաղ, *շօրօրածն* պարաքայլով, որի ընթացքում պարաշարքը շարժվել է դանդաղ և սահմանափակվել եղած տարածական հնարավորության մեջ:

ՏԱՆՏԸԳՆԻ ՊԱՐ

Երիտասարդ տղաների ու աղջիկների կողմից թագվորամորն ու թագվորահորը դուրս հրավիրելուց անմիջապես հետո զուռնաչին փչել է *Տանտըզնի պարի* եղանակը: *Տանտիկին-մայրը*, որ դռան ետևում սպասում էր, երգն ավարտելուց անմիջապես հետո դուրս է եկել՝ մեկ կամ երկու զույգ լավաշ հաց, քաղցրավենիք, մանր դրամ, հատիկներ, անուշեղեն վերցրած: Չանգեզուրում, Արցախում ու Մեղրիում անուշեղենի փոխարեն՝ մեղր ձեռքին: *Ոտ փոխելու* պարաքայլով մոտեցել է նորապսակներին, համբուրել առանձին-առանձին, ուսերին զցել լավաշները, գլխներին լցրել քաղցրավենիքն ու մանր դրամները, ապա մեղր կերցրել, որ նրանց համատեղ կյանքը քաղցր լինի: Կարնոհայության մեջ երիտասարդ տղամարդիկ, անմիջապես իրար խառնվելով, մի ցախավել կապել են տանտիկնոջ պոչին, իրար հրմշտելով իրենց գլխարկները դրել նրա գլխին, ապա, մինչ նա պարում էր, կատակելով ու ծիծաղելի շարժումներով դուրս են բերել թագվորահորը և ձեռքերից բռնած՝ պարտադրել են նրանց *գյուլաշ կպնել*: Հնչել է *կոխի* եղանակ, և երիտասարդ տղաները, շրջապատելով նրանց, տանտիկնոջը ստիպել են ամուսնուն գետնին գլորել, եթե թագվորահայրը փորձել է կնոջը գետնին զցել, տղամարդիկ վրա են տվել ու տանտիկնոջն ուղղակի բարձ-

մադրել է եթնոերաժշտագետ Կարո Չալիկյանը, որի համար հայտնում ենք մեր երախտագիտությունը:

րացնելով՝ դրել թագվորահոր շալակը: Դրանով ավարտվել է *Տանտրզնի պար-գյուլաշ, պար-խաղի* արարողությունը:

Ըստ Շատախի հարսանիքի՝ թագվորամոր *Տանտրզնի պարը Յաթ Դեվալէ* քրդերեն բանահյուսական տեքստով կատարվող մենապարն է, որն ըստ ասացողներ Շահեն Կուժիկյանի և Բիզմարկ Ազիզյանի՝ առանց բանահյուսական տեքստի, միայն գործիքային նվագակցությամբ, կատարվել է տանտիկնոջ կողմից: *Յաթ Դեվալէն* ազապ տղաների կողմից կատարվել է նաև հարսանիքին հաջորդող երկրորդ օրվա լուսաբացին փեսայի տան կտրանը, իսկ թագվորամերը, մաղի մեջ դասավորելով չոր մրգեր, տարել է նրանց՝ որպես հյուրասիրություն: Այս դեպքում մաղն իր հյուսված ցանցով պահպանակի դեր է կատարել՝ ցանցում խճողելով ու բռնելով չար ուժերին⁴⁹:

Համաձայն Շամամ Տեր-Մկրտչյանի և Բիզմարկ Ազիզյանի տված տեղեկությունների՝ *Յաթ Դեվալէ* նշանակում է *Դեյ ընկերուհի* կամ *երկու ընկեր*՝ դրա տակ հասկանալով հարս ու փեսա զույգը: Շատախում պարը կատարվել է նաև այն ժամանակ, երբ հարսին հանել են իր հայրական տանից:

Յաթ Դավալեն ունի երգվող բանահյուսական տեքստ:

Էթնոպարագետ Սրբուհի Լիսիցյանը, նկատի ունենալով հայ-քրդական փոխառնչությունները, հնարավոր է համարում հայկական ու քրդական ծիսական պարերի ոչ միայն փոխադարձաբար գործածությունը, այլ նաև այն, որ հայերը կարող էին որոշ պարերգեր հորինել քրդերեն լեզվով⁵⁰:

Տանտիկնոջ ծիսական մենապարը կատարվել է միայն հարսանիքներին՝ փեսայի տան դռան առջև, և միայն *Թագվորամոր* կողմից որոշակի ժամանակահատվածում՝ թագվոր-թագուհու՝ փեսայի տան դռանը մոտենալու ժամանակ: Եթե փեսայի մայրը մահացած էր կամ շատ ծեր լինելով չէր կարող պարել, ապա պարը կատարելու իրավունքը պաշտոնապես տրվել է տղայի գերդաստանի ամենաավագ կնոջը կամ, հատուկ այս պարը կատարելու համար, հրավիրվել է տարիքով համապատասխան մի կին, որը պետք է կատարեր նաև տանտիկնոջ այդ օրվա պարտականությունները, որոնց թվում էր հարսանեկան ուտեստ՝ ճաշերի պատրաստումը և ուտեստներով սեղանի կառավարումը: Երբեմն էլ պատահել է, որ այս հրավիրված *կին-կառավարիչը* միացել է *Տանտրզնի պարին* դարձնելով այն *զուգապար*:

Պարն ունեցել է ոչ միայն սեռով ու տարիքով համապատասխան ծիսական գործողության նշանակություն, այլև գերդաստանում ունեցած մայրավագ կնոջ ընտանեկան դիրքի ու պարտականությունների՝ հովանավոր միջնորդի աստվածացված կերպարի առանձնահատուկ դեր և նշանակություն: Նա գերդաստանի կին հովանավորի փոխանորդն էր ընտանիքում,

⁴⁹ *Лисициан Срб.*, Старинные пляски ..., т. II, նշվ. աշխ., էջ 305-317: Армянские старинные ..., նշվ. աշխ., էջ 477:

⁵⁰ *Лисициан Срб.*, Старинные пляски ..., т. II, նշվ. աշխ., էջ 112:

նրան անձնավորողը և, միաժամանակ, գերդաստան մտնող նոր կին անդամի նկատմամբ հովանավորների բարյացակամությունը հայցող միջնորդը: *Պար-ծիսական* արարողությամբ նա աշխատում էր ապահովել գերդաստան մտնող նոր անդամի մուտքը՝ իր վրա վերցնելով ընտանիք մտնող կնոջ՝ հարսի հովանավորությունը՝ միաժամանակ կրելով հարսի լավ ու վատ արարքների պատասխանատվությունը:

Կարնոհայության մեջ պարի ժամանակ տանտիկնոջ կերպարանափոխությունը՝ *Ցախավել ագիով* ու տղամարդկանց պատիվն ընդգծող *գլխարկների բեռով*, վկայում է, որ տանտիկինը վերածվել է որոշակի երևակայական, հավանաբար՝ *հավքի* կերպարը ներկայացնողի, իր գերդաստանի *կին-նախնու* անձնավորողի: Այս պարը որպես նորապսակների գերդաստան ընդունելու պարտադիր արարողություն, մի գործողություն էր, որին հնում առաջնակարգ, կարևոր ու պարտադիր տեղ է հատկացվել: Դրա կարևորությունը հաստատվում է նաև այն փաստով, որ մինչև օրս, չնայած արմատական փոփոխություններին, այնուամենայնիվ, հարսանեկան ծեսերի շարքում ընդգծված ու պարտադիր բնույթ ունի: Հաստատվում է նաև նրանով, որ պարանունը չունի որոշակի անուն, այլ բնութագրական ձևով արտահայտում է կատարողի սեռը, տարիքը, ընտանիքում ու հասարակության մեջ ունեցած դերն ու պարտականությունները:

Այսօր, իհարկե, այդ պարը կատարվում է ոչ մի պարտադիր պայման հաշվի չառնելով՝ սահմանափակվելով միայն հաց-լավաշներով, անուշեղենով, մանր դրամով ու մեղրով նորապսակներին դիմավորելով ու շնորհավորելով: Այդ ամենին ավելացնենք նաև այն, որ պարը կատարվում է տարբեր պարեղանակներով: Հաստատում պահպանվել է միայն պարի կատարման ժամանակը, տեղը և կատարողը՝ սկեսուր-տանտիկինը հարսին գերդաստան ընդունելիս: Սա էլ այն ապացույցներից է, որ ծիսական պարին մեծ նշանակություն է տրվել: *Տանտըգնի պարն* ունի երկու մաս: Առաջինում գործածվում է *ոտ փոխելու* պարաքայլը, որով մեծ շրջան է կատարվում՝ ձախից աջ ընթացքով: Երկրորդում նույնպիսի պարաքայլերով՝ միայն ավելի փոքր շրջան է արվում կենտրոնում, ապա կատարողը դեմքով դեպի հարսն ու փեսան է դառնում և տեղում պարում է *երկուս գնալ երկուս դառնալ* կամ *օծածն* պարաքայլով: Դրանից հետո մի փոքր դադար տալով՝ շնորհավորում է նորապսակներին, համբուրում ու քաղցրավենիք շաղ տալիս գլխներին, մեղր ուտեցնում, հետո միայն շարունակում պարել՝ նորից մեծ շրջանով, և ավարտում:

Այն, որ տանտիկինը միջնորդ էր գերդաստանի երկնային հովանավորների առաջ, հաստատում է կարնոհայության մեջ պահպանված *ավել-ագիով* ու տղամարդկանց գլխարկների բեռով տանտիկնոջ կերպարը: *Տանտըգնի պարը* կարևորվում է մի այլ արարողությամբ ևս: Հայերի մեջ նոր տարվա կալանդոսներից մեկի մեջ հստակորեն ընդգծվում է *կլոր քյուֆթան*

(միջուկով) և *Մորիս աքին-ագին*⁵¹, այսինքն՝ կերպարին համապատասխանող պառավը *ցախավել պոչով*:

Էթնոերաժշտագետ Լիլիթ Սիմոնյանը, վերլուծելով տարեմուտին երգվող կալանդոսների տեքստերը խորհրդանիշներով հարուստ այս տարբերակում, ընդգծում է *Մորիս-աքի-ագի-պոչի* գործունեության և խորհրդապաշտական նշանակությունը և նրա կապը եգիպտական *հեք-սեդ-պոչի* ծեսի հետ՝ այն համարելով տարեպտույտ-վազքը բնորոշող երևույթ⁵²: Մայր տանտիկնոջ *ավել-ագու*՝ պոչի գաղափարն այստեղ մենք ևս կապում ենք *Հեք-սեդ-պոչի ծես* եգիպտական արարողության հետ, որը կոչված էր ծերացած արքայի ուժերը նորոգելու և ուներ *մահ-վերակենդանացում* ընդհանուր գաղափարախոսությունը:

Համեմատական նյութի վերլուծական հարաբերակցության մեջ խորհրդանիշներով հարուստ տանտիկնոջ պար ծես-արարողությունը ձեռք է բերում առանձնահատուկ նշանակություն: Այն կապվում է *պոչավոր պառավի* կերպարի հետ: *Պոչավոր պառավի* կերպարը ժողովրդի մտածողությամբ՝ երկնքում ապրող, բնույթով ու գործունեությամբ միջնորդ պառավն է, որը կապվում է հին եգիպտական *Հեք-սեդ-պոչի ծես*⁵³ արարողության վերածնունդն ապահովող ծեսի ներքնիմաստի հետ:

Տանտրզնի պարի մեջ խորհրդանշական ձևով կատարվում է երկու մեծ ու փոքր շրջանաձև վազք, որոնք ամբողջացնում են անցյալի շրջանը և սկսում նոր խորհրդաշրջան: Ըստ էության՝ պառավի կերպարն ու *տանտրզնի պարն* այդ գաղափարի հիմնական արտահայտիչներն են:

Հեք-սեդը ծիսական սպանություն է, որով ապահովվում է վերածնունդ ոչ միայն ծերացած արքայի մեռնելու, ապա հզորացած, երիտասարդացած վերածնվելու համար, այլև՝ առհասարակ բեղմնավորման, տղամարդկային ուժի վերականգնման և բնության զարթոնքի ու առատության նպատակադրությամբ: Այն կարևորվում է հատկապես խոցելի ու վտանգված ժամանակահատվածներում, երբ կասկածի տակ է առնվում հասարակական բարեկեցությունը, երբ անհրաժեշտ է աստծո փոխանորդ արքայի իշխանությունը նորովի հաստատել, սպառված ուժերը վերականգնել և հզորացնել:

Պոչի ծեսն ուսումնասիրողներն այն բնութագրում են որպես եգիպտական արքաների ծիսական սպանություն, որից նրանք վերածնվել են հզորացած ու երիտասարդացած որակով՝ իրենց իշխանությունը նորովի հաստատելով: Այս ծեսը եգիպտոսում կատարվել է պարբերաբար՝ երկու տարին մեկ անգամ, կամ երբ քրմական դասը տեսել ու զգացել է դրա անհրաժեշ-

⁵¹ *Սիմոնյան Լ.Ղ.*, Տոմարային ծիսաշար, հ. I, Եր., ՎՄՎ Պրինտ, 2006, էջ 237 և ծանոթագրություն 6:

⁵² Նույն տեղ, էջ 89:

⁵³ *Матве М.Э.*, Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта, М., Восточная литература, РАН, 1996, с.106-134.

տությունը: Ինչպես նշվեց, ծեսը, ըստ էության, խորհրդանշում է մահ-վերածնունդ գաղափարը:

Հայ ազգագրության մեջ այդ գաղափարի արտահայտիչ ու խորհրդավոր ծեսերից են բուն հարսանեկան ծեսերը: Դրանցում առանձնահատուկ կարևորություն է ձեռք բերել սկեսուր-սկեսրայրի՝ հարս ու փեսին դիմավորելու և ընդունելու արարողությունը: Ծեսի գլխավոր ու առանձնահատուկ գագաթնակետը տանտիկնոջ մենապարն է *ավել-ագիով*, տղամարդկանց *գլխարկների բեռով* ու *շրջանաձև վազք-փախուստով*: Հարսանեկան այս կարևոր ծես-արարողության մեջ պոչավոր պառավն այն կերպարն է, որն իր արարքներով ու պարով առնչվում է խորհրդավոր քուրմ-արարողապետի և տարեպտույտի վազքի հետ:

Բազմախորհրդակիր այս ծեսը ապահովում է *հարս ու թագվորի* անցյալ կյանքն ավարտելու և նորը սկսելու, հարսի համար նոր գերդաստանում, փեսայի համար նոր կարգավիճակում հայտնվելու, ընդունվելու համայնական արարողությամբ հնարավորին չափ անվտանգ անցում կատարելու համար:

Թագվորահորն ու *թագվորամորը* դուրս հրավիրելուց հետո ամբողջ ծիսական արարողությունը նորապսակների գերդաստանական բնակատեղի մտնելուց և լավաշ հացի կտորտանքով (հավքերի բաժին) զոհաբերությունն անելուց հետո ավարտվում է, որից հետո ծեսի վերջակետը դրվում է նորապսակների առագաստ մտնելով: Հաջորդ օրը մեռնելու և հառնելու ամբողջ արարողությունն ավարտվում է:

Տանտրզնի պարի կրկնակի *շրջանաձև* միզանսցենան հորիզոնական հարթության վրա, *ոտ փոխելու*՝ վազքը խորհրդանշող պարաքայլերով խոսում համապատասխանություն է, մանավանդ, որ գործողությունը կատարվում է *թագվոր-փեսայի* գերդաստանը և նոր աշխարհը խորհրդանշող տան դռան առաջ՝ շենին, որն այս ու այն աշխարհի եզրագիծն է: Եզիպտական պոչի ծեսը, ինչպես նշեցինք, կոչված էր ծերացած կամ ուժասպառ արքայի ուժերը նորոգելու և խորհրդանշում էր մահ-վերածնունդ-վերակենդանացում ընդհանուր գաղափարը: Այստեղ նույն գաղափարն իրականացնում է քրմական հատկանիշներով օժտված տանտիկին-պառավն իր *շրջանաձև վազք-փախուստով*, որով տեղի է ունենում վազք-մոտեցում աստվածայինին և փախուստ մահվանից:

Պոչի ծեսը պատկերավոր ձևով արտահայտված է *Դենդերյան* կենդանակերպ օրացույցում⁵⁴, որտեղ վազող կամ քայլող մարդակերպ պատկերներն ունեն երկար թիկնոցներ և դասավորված են շրջանաձև վազքի մեջ: Բոլոր պատկերներն օժտված են երկար ու հատուկ ընդգծված պոչերով՝ նման կարնոհայության մեջ պահպանված *Տանտրզնի պարը* ներկայացնող պառավի կերպարին՝ իր *ավել-ագիով*:

⁵⁴ *Фламмарион К.*, История Неба, М., Золотой век, 1994, с. 156, 157.

Դենդերյան օրացույցի պատկերներում արքայի փոխանորդ քրմերը շրջանաձև ամփոփ տարածության մեջ ուռքով, ծիով, կառքով կամ մակույկով վազք-փախուստի մեջ են, որը ներկայացնում է տարեպտույտի այն վազք-փախուստը, որի գաղտնիմաստի հետ համընկնում է վերջ-սկիզբ գաղափարը: Ի դեպ, պետք է նշել, որ այդ վազք-փախուստի արարողությունը հայերի մեջ պարերի ու հատուկ խաղերի միջոցով տեղի է ունեցել նաև բարձրաստիճան ու ռազմական, ապա և արքա հանգուցյալների թաղման արարողությունների ժամանակ: Այդ արարողությունները ևս կապվել են ծիսական մրցույթ-վազք արտահայտող գաղափարախոսության հետ: Այդ խաղերը ևս խորհրդանշել են մրցույթ-վազք, մահ-կյանք պայքարը:

Այստեղ տեղին ենք համարում հիշել նաև 1949թ.-ին ռուս հնագետ Ս. Ռուդենկոյի հայտնաբերած *Պազիրիկ* թաղման գորգը, որն այսօր պահպանվում է Սանկտ-Պետերբուրգի Պետական Էրմիտաժ թանգարանում: Գորգի էթնիկ պատկանելությունը վիճելի է, սակայն որոշ ուսումնասիրողներ⁵⁵ այն համարել են հայկական և ընդգծել, որ այն ստեղծողը պետք է ունենար խորն ու լայն գիտելիքներ և ծիսական մտածողություն, որովհետև գորգը հասցված է մշակվածության կատարյալ աստիճանի: Այն իր գոտիներին պատկերված պոչավոր կենդանիների նախշազարդերով ծեսի կատարյալ իմացության ապացույցն է:

Ուսումնասիրողներն այն համարել են որոշակի նպատակային ուղղվածությամբ ստեղծված գորգ, վերագրել հատուկ թաղման արարողություններին: Այս գորգի մասին խոսելիս՝ մեր նպատակը չէ ներկայացնել գորգի էթնիկ ծագման ապացույցներ, այլ այն, որ գորգը ստեղծվել է թաղման նպատակով, որում և ուսումնասիրողները ոչ մի կասկած չեն հայտնում, մանավանդ, որ սկյութական մի այլ դամբարանի հատակին պեղումների ժամանակ հայտնաբերվել է ևս մեկ թաղիքե փռոց՝ նույնպիսի նպատակային զարդանախշերով: Այն պատկանել է ավելի վաղ շրջանի, քան *Պազիրիկ* գորգը (մ.թ.ա. V-IV դարեր): Մեզ մոտ X դարի սկզբին Արցախի Ասկերանի շրջանում հայտնաբերվել է մեկ ուրիշ՝ արդեն հաստատապես հայկական գորգ, որը պատվիրվել է հենց մահվան կապակցությամբ և կրկնում է *Պազիրիկ* գորգի հորինվածքն ու զարդանախշերը⁵⁶: Ուսումնասիրողներն այն կարծիքին են, որ *Պազիրիկ*, *թաղիքի փռոց* և *Արցախյան* գորգերն իրենց հորինվածքով և ընդհանուր կառուցվածքով գերեզմանի այլաբանական պատճեն

⁵⁵ *Գայայեան Յու.*, «Պազիրիկ» հայկական գորգը, Էթնոթըն, 1988: *Schurmann U.*, The Pazırık, its use and origin, Germany, 1984, p. 19, 46. Նաև *Ռուդենկո Ս.*, *Գիրշման* և ուրիշներ:

⁵⁶ *Ավանեսյան Լ.*, Արցախյան գորգ թաղման ծեսի պատկերով // Հայ ազգաբանության և հնագիտության խնդիրներ, ժողովածու, 2003, հ. II, Եր., Գիտություն, էջ 112-120:

են ներկայացնում⁵⁷ և կապված են եղել հանգուցյալի մահվան ու վերածննդի, վերակենդանացման հետ:

Հարսանեկան ծիսական *Տանտրգնի* պար-արարողությունը համեմատելով եգիպտական *Չեք-սեդ-պոչի ծես* արարողության հետ՝ գտնում ենք, որ դա կարող է լինել այն ապացույցը, որ հայ միջավայրում ևս գոյություն է ունեցել սահմանային *պար-վազք* նմանատիպ արարողություն, որը, ըստ էության, պահպանվել է ժողովրդի ծիսական մտածողության մեջ ու շարունակվել մինչև XX դար:

Տանտրգնի պարը կապվում է նաև տիեզերական հարսանիքի վազք-փախուստ, մրցում խորհրդապաշտության և զոհաբերությունների հետ⁵⁸:

Այսպիսով, բազմաթիվ խորհրդանշների առկայությամբ, տանտիկնոջ ծիսական մենապարը *պոչավոր պառավ* քրմի յուրօրինակ կերպավորմամբ այդ ամենի արտահայտիչն էր: Նա զույգին նախնիների առջև հովանավորողի դերով հանդես գալով՝ միաժամանակ դարձել է այն միջնորդ քուրմը, ով հիմնական ծես-արարողություն պարով ապահովել է այն *վազք-փախուստը*, որի շնորհիվ *թագվորն ու թագուհին* պետք է իրականացնեին իրենց մահ-վերածնունդ արարողության գլխավոր նպատակը: Այդ պար ծեսով *թագվոր-փեսային* շնորհվել է նաև տիրանալու, կառավարելու, իշխանություն ձեռք բերելու, վերակենդանանալու այն կարողությունը, որը մինչ այդ նա չուներ (օրինակ՝ առագաստ մտնելու և ցորեն ցանելու իրավունքի ձեռքբերումը):

Այս եզրակացությունը հաստատվում է մի առանձնահատկությամբ ևս: Տանտիկնոջ պարն ավարտվում էր կին և տղամարդ մենամարտով, որի ժամանակ տղամարդու *պարտություն-մահը* պարտադիր էր ծեսի համար: Բոլորը հետևում էին, որ ծեսն ավարտվի ծեր տղամարդկային ուժերը, իշխանությունն ու զորությունը կորցրած տղամարդու պարտությամբ՝ մահով, որպեսզի այդ հատկանիշները փոխանցվեին երիտասարդ, հզորացած ու նորոգված ուժերով *թագվոր-արքային*՝ իր իշխանական որոշակի հատկանիշներով, արգասավորող զորությամբ, գերդաստանի կյանքը շարունակելու պարտականությամբ: Ամբողջ արարողությունն իր ծիսական *վազք-փախուստով*, հատիկը խորհրդանշող քաղցրավենիքի զոհաբերությամբ ապահովում էր *թագվոր-թագուհի* զույգի վերածնունդը:

ԽՆԱՍՈՒ ՊԱՐ

Հարսանեկան ծիսական մենապարերի շարքում է *Շավաիլ* կամ *Շավալի խնամու պարը*⁵⁹: Ասացողներից ոչ մեկը չկարողացավ բացատրել պա-

⁵⁷ *Գայայեան Յու.*, նշվ. աշխ., էջ 35, *Ավանեսյան Լ.*, Արցախյան գործ թաղման ծեսի պատկերով, նշվ. աշխ., էջ 113:

⁵⁸ Էտրուսկները ևս լուսնային ոգիների պաշտամունքի հետ կապված ունեցել են *արքայավազքի ծես*: *Սինոնյան-Մելիքյան Լ.Դ.*, Տոմարային ծիսաշար, հ. II, Եր., ՎՍՎ Պրինտ, 2006, էջ 98, 99:

⁵⁹ *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Ջավախքի պարերը..., նշվ. հոդվ., էջ 48:

րի անունը և հատկապես դժվարացան ասել, թե ճիշտը որն է՝ *Շավաիլ* թե *Շավալի*: Ցավոք բառարանները ևս պատասխան չունեն: Ենթադրում ենք, որ այն կարող է լինել անձնանուն, որն ինչ-որ չափով աղավաղվել է: XX դարի 60-ական թվականներին կարնոհայության մեջ կենցաղավարել է *Շավաիլ* ձևով: ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվում պահպանվել են որոշակի տեղեկություններ: Ըստ գյումրեցի բանահավաք Նիկողոսյանի՝ այն *շուրջպար* է⁶⁰, իսկ Ախալքալաքի շրջանի Կարծախ գյուղի բնակիչ Վ. Տեր-Մինասյանը, ով պարը դասում էր հարսանեկան ծիսական պարերի շարքին, պնդում էր, որ այն հենց *խնամու* ծիսական պարն է՝ վկայակոչելով տղամարդ կատարողի՝ գերդաստանում և հասարակության մեջ ունեցած դիրքն ու դերը: Վ. Տեր-Մկրտչյանը, երգելով պարեղանակը, հաղորդել է պարերգից հիշողության մեջ պահպանված միայն երկտող կրկնակը.

խնամի ջան պարըն էն սօրվէ,

*երկուս գնա, մէկ շօրօրա...*⁶¹

Պարերգի այս կրկնակ երկտողը կարևոր վկայություն է նաև պարածն ու պարատեսակը որոշելու համար: Պարը նախատեսվել է կատարել հարսանեկան արարողությունների որոշակի ժամին, հավանաբար, երբ հայտարարվել է խնամիների կենացը, մաղթելով նրանց գերդաստաններին *բարօրություն* և *ամուր միություն*, որը պաշտոնապես հաստատում էր հասարակությունը:

Պարը կատարել է հարսի գերդաստանից հարգված ու պատկառելի հասակում գտնվող մի տղամարդ՝ հարսի հորեղբայրը, երբեմն նույնիսկ հայրը կամ նախապես որոշված այն հասուն տղամարդը, ով գերդաստանում մեծ հարգանքի ու պատվի էր արժանացած:

Ելնելով պարերգի բանահյուսական կցկտուր տեքստից, պետք է ենթադրել, որ պարածը պատկանել է *Շօրօրածն* պարատեսակին: Պետք է ենթադրել, որ այն հավանաբար պատկանել է խիստ ծիսական այն պարերի շարքին, որոնք կապվել են հնագույն թռչնապարերի հետ, ինչպես օրինակ համշենական *Թռթռուկը*, *Կարապղալը* կամ *Վասպուրականի Շօրօրները* և այլն:

Շավալին կատարվել է օրենքով սահմանված մենապարերի պարաբայելով՝ հորիզոնական հարթության վրա կատարվող *մեծ շրջան-կենտրոն-փոքր շրջան* դասավորությամբ: Կենտրոնում կատարվող հիմնական պարաբայելը պատկանել են *Շօրօր* պարածնին, որի համար էլ հենց այն դասում ենք *Շօրօրածն* պարատեսակին:

Մեր կողմից գրանցվել է նաև *կլօր*՝ փակ շրջանի դասավորությամբ

⁶⁰ Նիկողոսյան Ն., ՀԱԻ բանահյուսության արխիվ, անհատ բանահավաքներ, Լենինական, Գ. 3:

⁶¹ *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Ջավախքի պարերը..., նշվ. հոդվ., էջ 48:

պար, կատարողների՝ սեռով ու տարիքով խառը կազմով, որի պարաքայլերի նկարագրությունն այսպիսին է. ձեռքերը՝ ափ-ափի, արմունկները՝ 125°-ով առաջ ու վեր ծալած, արմունկները՝ գոտու, դաստակները՝ կրծքի մակարդակին: Տենպը՝ միջին արագությամբ, ռիթմը՝ հավասարաչափ, պարեղանակի հաշիվը՝ 6/8, ամեն մի քայլը զբաղեցնում է կես նոտա, կես դադար: Պարային քայլերը համապատասխանում են պարերգի *երկուս գնա մէկ շօրօրա* իմաստին: *Շօրօրալ* նշանակում է մարմնի ծանրությունը մեկ ոտքից մյուսին տեղափոխել խիստ արտահայտված ձևով:

- 1 հաշվին ձախ ոտքի թաթով քայլ դեպի ձախ, 2-րդ դիրքով,
- 2-ին՝ աջով քայլ-միացում,
- 3 և 4-ին, 5 և 6-ին՝ կրկնել 1-ի և 2-ի քայլերը,
- 7-ին՝ մարմնի ծանրությունը աջ թաթից տեղափոխել ձախին,
- 8-ին՝ մարմնի ծանրությունը ձախից տեղափոխել աջին,
- 9-ը և 10-ին, 11-ին և 12-ին՝ կրկնել 7-ի և 8-ի քայլերը,
- 13-ին՝ մարմնի ծանրությունը տեղափոխել ձախին,
- 14-ին՝ աջ թաթով քայլ դեպի աջ, 2-րդ դիրքով,
- 15-ին՝ ձախով քայլ-միացում,
- 16-ին՝ մարմնի ծանրությունը ձախ թաթից տեղափոխել աջին:

Պարի բոլոր հաշիվներին կատարել երեքական *ծունկկոտրուկ*: Ամեն հաշվին ձեռքերը տանել ձախ ու աջ 45°-ով:

Մենապարը կատարվել է ծիսական *թաթ* պարերի հորիզոնական հարթության վրա կատարվող ընդունված մեծ ու փոքր շրջանների դասավորությամբ, *ոտ փոխելու* թաթի 45° դրվածքի պարաքայլերով:

Երրորդ մասում՝ կենտրոնում կատարվող աջ ու ձախ կողմեր գնացող *երկու գնալ երկու դառնալ* և *շօրօրածն* պարաքայլերով:

Պարում առկա դեպի ձախ գնացող քայլերը ապա և *շօրօրալը* հաստատում են, որ պարն իսկապես կապվել է նախնիների հիշատակությանը նվիրված արարողությունների հետ:

Գավառում գրանցված տեղեկությունների համաձայն՝ շատերի վկայությամբ 20-րդ դարում *խնամու պարի* փոխարեն կատարել են *Դուզքանդի* կոչվող մի պար, որի լավագույն կատարողները Չավվադարյան Մանյաի ծնողներն էին՝ Վաչեն և Արշալույսը⁶²: Այդ զույգը, որպես *Դուզքանդի* պարի լավագույն կատարողներ, հրավիրվել են գրեթե բոլոր հարսանիքներին, և խնամու պարի կատարման ժամանակ հատուկ հարգանքի արժանանալով՝ պարելու առաջարկ ստացել: Ըստ էության՝ Գավառում *Դուզքանդի* պարը փոխարինել է ծիսական *խնամու պարին*: Այն ծիսական չէր, բայց ամենայն հավանականությամբ կրել է ծիսականության հանդիսավորությունը: Պարը պատկանում է *Կովկասյան* կամ *Ասիական* զուգապարերի տեսակին: Պարի

⁶² ԴԱՆ, Գավառ, 2010, Չավվադարյան Վաչեն Նիկոլայի, ծնվ. 1912, Դրմոյան Արշալույս Վաղարշակի, ծնվ. 1924:

մեջ կարևորվում է տղամարդու պարաբաժինը՝ իր դասավորություններով, էֆեկտավոր հանգույցներով: Կնոջ դերը լրացման նշանակություն է ստացել: Դրանից ենթադրում ենք, որ երևույթը ուշ և հավելյալ գործողության արժեք է ներկայացնում: Պարը հիմնականում մարմնի ծանրության կենտրոնը ձախ ոտքին թողնելով, *ոտ փոխելու* քայլով, դանդաղ, ձեռքերի նազանքով խաղալով, տեղում պտտվել է:

Տղամարդու պարաքայլը ճարպիկ ու արագ տեմպի մեջ կատարվող *chasse*-ներով, ձախից աջ, շրջանի դասավորությամբ, հորիզոնական հարթության վրա պտույտներն են կնոջ շուրջը: Աջ ձեռքում մի մեծ թաշկինակ գլխից վեր բարձրացրած, ձախում՝ նույնպիսի թաշկինակ դեպի ցած, ձգած ու 15° դեպի ետ դիրքով: Շրջան կատարելիս, միայն դաստակները շարժելով, թաշկինակներն առաջ ու ետ թափահարելով խաղացնելն է: Պարի գագաթնակետը թաշկինակներից մեկը գետնին գցելն ու ատամներով բարձրացնելն է, ինչպես կովկասյան *Շալախո* և այլ պարերում:

Թաշկինակը վարպետորեն բարձրացնելու ժամանակ պարողը, երկու կողմ տարածելով ոտքերը, *unazam*⁶³ է նստում և բերանով ճարպկորեն վերցնում այն՝ ոգևորություն ու հիացմունք առաջացնելով դիտողների մեջ:

2011թ. բացահայտվեց մի հետաքրքրական երևույթ ևս: Ապարանի շրջանային կենտրոնում և բացարձակապես բոլոր գյուղերում գրանցվեց բազմաթիվ տեղեկություններ, որոնք հաստատապես վկայում են, որ *խնամու պարին* պատմական Հայաստանում փոխարինել կամ գուցե հաջորդել է շատ տարածված *Յուրի, Յուրի* պարը: Այսօր պարի մասին խոսելիս աշխատում են իրենցից հեռացնելով մի դառը եղելություն, չխոսել այդ մասին: Հատուկ ողբերգական ու վիրավորական դիրք են ընդունում հատկապես տղամարդիկ: Բանն այն է, որ Հայկական կոտորածների ժամանակ թուրք զինվորները սպանությունն ավելի զվարճալի դարձնելու նպատակով, մերկացնելով մանկամարդ աղջիկներին ու հարսներին, ստիպել են *Յուրի* պարել, որից հետո պղծել ու սպանել են նրանց: Այդ սարսափելի եղելության հիշատակը հարգելու համար բոլորը որոշել են, որ այդ մասին չխոսվի ու չհիշվի, իսկ պարը դատապարտել են մոռացման:

Յուրի, Յուրի կանացի պարն ունի յուրահատուկ կառուցվածք, որով ցուցադրվել է կանացի մարմնի ողջ հմայքներն ու գեղեցկությունը:

Պարաքայլերը հիմնականում *ցուլացող, ցրլ էրթցող*, այսինքն՝ սողացող, ոտքերը գետնից չկտրելով քայլերն են պարաշրջանի կենտրոնում: Երկու ձեռքերը աջ ու ձախ տարածած դեպի վեր, արմունկի 120-135° բացվածքով, դաստակները գլխի մակարդակին: Յուրաքանչյուր ձեռքում երկու բաժակ՝ հագցված մեկը բթամատին, մյուսը՝ միջնամատին: Պարեղանակին համա-

⁶³ *Ղարիբյան Ա.Ա.*, նշվ. աշխ.: Հայերենում *unazam* բացատրվում է որպես *առատուկ, առասարան* և *լարան*: Ոտքերի ուղիղ, երկար, իրար շարունակող գիծ ստեղծելու ձևի պատճառով:

պատասխան զարկել են իրար՝ ընդգծելով պարաքայլերի ռիթմը, ինչը, ըստ էության, փոխարինել է **кастаньет**-ներին՝ *զիլերին*։ Տենպը շատ դանդաղ՝ տեղում առանցքի շուրջ փոքր պտույտներ, ապա աջ ու ձախ գնացող քայլեր կատարելով։

Մինչև XX դարի 80-ական թվականներն Արարատի մարզի Վեդու շրջանի Շիրազլու, այժմ Ոսկետափ գյուղում վերաբնակված վանեցիները պահպանել էին Շատախի տղամարդու *Շօրօր* անունը կրող մենապարը, որը ըստ ասացողների հնում կատարվել է հարսանիքների ժամանակ։ Մենապարն ուներ մեծ ու փոքր շրջանների դասավորություն և հիմնականում շրջանի կենտրոնում կատարվող քայլերի դասավորություն։ Կենտրոնում կատարվող առաջ ու ետ շարժումները կազմված էին ամբողջ մարմնի թրթռոցից, որն ի դեպ կատարողական առումով շատերի կողմից անհաղթահարելի էին։ Պարի մեջ մեծ ու փոքր շրջանները կատարվում էին *ոտ փոխելու* պարաքայլով, իսկ մեջտեղում *առաջ ու ետ* շարժումները *ոտ փոխելու շօրօրածն* պարաքայլով, աջ ծնկի խորը ծալումով և ուղղվելով։ Ձախ ոտքն այս դեպքում օգնում էր աջ ոտքը խորը ծալելուն միայն ընդունելով մարմնի ծանրությունը հնարավորություն տալով աջին խորը նստելուց հետո ուղղվել և քայլ կատարել դեպի առաջ։ Ամեն քայլից հետո կանգնելով, ձեռքերն աջ ու ձախ տարածած, որոնցից յուրաքանչյուրում մեկ թաշկինակ, մարմինը հավասարաչափ թրթռացնում էր։ Երեբալով, մարմինը թեքում աջ, ձախ, ապա առաջ ու ետ։ *Շօրօր* պարի կառուցվածքը և անունը ոչ մի կասկած չեն թողնում այն թռչնապար անվանելու։

Այն, որ մենապարը հասուն տարիքի տղամարդու մենապար էր, որ կոչվում էր *Շօրօր* և կատարվում էր *թրթռալով*, կասկած չի թողնում, որ պարը կարող էր ունենալ *խնամու պար* ծիսական արարողության առանձնահատուկ տեսակ։

XIX-XX դդ. Վասպուրականում, ռուսական զորքերի կայանատեղերում, հատկապես քաղաքային վայրերում տարածված է եղել կանացի մի զուգապար ևս, որին տվել են *ֆռռկա* անունը։ Այն ունեցել է կատակապարի բանահյուսական տեքստ, որը երգվել է պարողների կամ հանդիսատեսի կողմից։ Պարն ընդունված է եղել հատկապես Վան քաղաքում։ Ենթադրում ենք, որ *ֆռռկա* անունը ստացել է ֆռիկ-ճռռալով պտտվող հոլ, *ֆռլախ*-ուրախ զվարթ, *ֆռֆռալ*՝ շողշողալ կամ *ֆռռիկ* վառված մոմի շուրջ պտտվող փոքրիկ թիթեռնիկ բարբառային բառերից⁶⁴։ Պարը կազմված է բազմաթիվ պտույտներից, շրջանով, առանցքի շուրջ կամ իրար շուրջ։ Հավանաբար, հենց այդ առանձնահատկությունն էլ պատճառ է դարձել պարը *ֆռռկա* անվանելու։ Պարաքայլը *ոտ փոխելու* և *օծածն* քայլերի համադրությունն է։ Կատարողների պարային դիրքը հանդիսավոր է, բայց տենպը

⁶⁴ Մալխասեանց Ստ., ՀԲԲ, հ. IV, նշվ. աշխ., *ֆռիկ, ֆռֆռալ, ֆռռիկ*։

արագ և ուրախ, հագուստի քղանցքները ֆռֆռացնելով: Ենթադրությունը հաստատվում է պարերգի տեքստի բովանդակությամբ.

*Այ ֆռռկա, ֆռռկա, ֆռռկա,
Էսօր մեր տուն հարսնիք կա (կամ խարսնիս կա),
Հարսնիք կանենք եղ (կամ տեղ) չկա,
Կոլոտ փեսին բեղ չկա:*

Հավանաբար կատակերգում, որպես *ֆռռկա-ֆռռկա-ֆռռիկ՝ թիթեռնիկ* ի նկատի են ունեցել կրակի շուրջ ֆռֆռացող *հարսնուկին*: Պարը կատարել են միջին տարիքի հասուն կանայք և ավելի շատ հարսնացու աղջիկները զույգերով: Հորիզոնական հարթության վրա կատարվող դասավորությունները (միզանսցենա) անվերջ փոփոխվել է: Սկզբում պարել են իրար դեմ-հանդիման, ապա՝ աջ ու ձախ գնացող շրջանագծով, ապա շրջանի կենտրոնում թևանցուկ աջ ու ձախ պտույտներով, քղանցքները ֆռֆռացնելով, նման ռուսական պարերի պտույտներին (мельница): Երկու պարողներն իրար թևանցուկ արած, շրջանի կենտրոնում, դեմքով հանդիսատեսին, օձաձև պարաքայլով զիզզագներ են կատարել, ապա շարունակել են բազմատեսակ պտույտներ կատարել նաև իրար խաչաձև թևանցուկ արած: Մշտական բռնելաձևը զույգերով, թե առանձին, ձեռքերը կոնքերին օղակաձև բռնելու դիրքն է՝ արմունկները դեպի ետ, ավերը գոտկատեղին սեղմած, խոսակցական լեզվով՝ *թևերը կանթած դիրք*⁶⁵:

Հայտնի է, որ *խնամու* դերը բոլոր հարսանիքներում մեծ է և հանդիսավոր: Նրա կողմից հատուկ ժամին կատարվող ծիսական *խնամու պարը*, և դրան հաջորդող կամ փոխարինող պարերը պետք է իրենց մեջ ամփոփեն երկու գերդաստանների ներքին ու խորհրդավոր կապի ստեղծման, հաստատման անհրաժեշտությունն ու ամրությունը:

Այսպիսով, բացի հարսին վերջնականապես հանձնելու արարողությունից, *խնամու շօրօրածն* մենապարերն իրենց մեջ իմաստավորել են գերդաստանական նախնի՝ ընտանեկան աստվածությունների և ամուսնացող զույգերի օջախների պաշտամունքի բազմիմաստ խորհուրդը: Պարը կատարող տղամարդը՝ լինել փեսայի, թե հարսի հայրը, հորեղբայրը կամ որևէ ազդեցիկ տղամարդ գերդաստանի իրավասու այն անդամն էր, որ դառնում էր միջնորդ՝ հանձնող ու ընդունող կողմերի միջև, հայցելով երկկողմանի բարյացակամություն, հովանավորություն և պահպանություն:

Ֆռռկա և *Յուրի-յուրի* պարերը, ինչպես և Գավառի *Դյուզբյանդին*, մեր կարծիքով ոչ թե փոխարինել են խնամու պարին, այլ հավանաբար հնում *խնամու պարից* հետո իրավունք է տրվել, որ գերդաստանի տղամարդիկ ցուցադրեն իրենց կանանց ու աղջիկների շնորհալիությունն ու գեղեցկությունը, որը հնարավոր էր հենց այս յուրահատուկ պարերով:

⁶⁵ *Петросян Э.Х., Хачатрян Ж.К.*, Армянский народный танец. М., Искусство, 1980, с. 53-58.

ՌԱԶՄԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐ

Ինչպես վերևում ասվեց, բուն հարսանիքի գիշերը՝ *պարտանը*, որքան ժամանակը հնարավորություն էր տալիս, երկու-երեք անգամ հատուկ հերթականությամբ կատարվել են բոլոր պարերը:

Ծիսական պարերը կատարվել են որոշակի ժամերին, մեկ անգամ, որոշակի պարափունջ կատարելուց հետո: Այդ պարափնջերից էին *Ռազմական պարերը*, որոնց համար հատկացվել է միայն հարսանիքի վերջը, մինչև աքաղաղի երեք բերան կանչելու ժամանակը:

Հնագույն անցյալում *Ռազմական պարերը*⁶⁶ կապված են եղել համայնքներում տեղի ունեցող նվիրատվական ծեսերի հետ: Հետագայում նրանք տեղափոխվել են հարսանեկան և թաղման արարողություններ, այն պարզ պատճառով, որ երկու դեպքում էլ ծեսերը նպատակ են ունեցել ցուցադրելու պատանիների ու երիտասարդների դաստիարակության հոգևոր, մտավոր և ֆիզիկական կարողությունները:

Ռազմական պարերով ստուգվել ու ցուցադրվել է *ֆիզիկական ուժը, ճարպկությունը, դիմացկունությունը, նշան բռնելու, զենք գործածելու հմտությունը, արագաշարժությունը* և առհասարակ ռազմական գործի մեջ դաստիարակվածությունն ու իմացությունը: *Ձիախաղերի* միջոցով դաստիարակվել է բանակը՝ հեծելագործով ապահովելու հնարավորությունը: Այդ ամենը ձևավորվել է երիտասարդների հասունությանը զուգահեռ, տարիների ընթացքում, հասակակիցների միությունների միջավայրում, հատուկ դաստիարակության և անհատական վարժանքների միջոցով:

Հարսանիքը, որպես հասարակական գործունեության առանձնահատուկ երեվույթ դարձել է այդ ամենի հիմնական ստուգման ու ցուցադրության տեղն ու հնարավորությունը: Պարերով ու խաղերով է բացահայտվել փեսա-թագվորի և նրան շրջապատող երիտասարդ տղամարդկանց մտավոր ու ռազմական կարողությունները:

XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին դեռևս պահպանվել էին ռազմական խաղերի ու պարերի հիմնական ֆոնդը, որոնք ցուցադրվել են հատկապես փեսայի տանից հարսի տուն, այնտեղից եկելեցի և վերադարձ տղայի տուն՝ ճանապարհներին: Հարսանեկան երթի ընթացքում տեղի են ունեցել բազմաթիվ *խաղեր, մրցույթներ* ու *խաղ-պարեր*: Ժամանակ առ ժամանակ փողոցների խաչմերուկներում կամ մի փոքր լայն տարածությունների վրա, երբը կանգ է առել դիտելու երիտասարդ տղամարդկանց կողմից կատար-

⁶⁶ *Лисицян Срб.*, Армянские старинные ..., նշվ. աշխ., էջ 121-160: *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Ռազմական պարեր // Ազգ. Պետություն, գիտաժողովի նյութեր, 1998, եր., էջ 150-154: *Khachatryan Zh.*, War-dances among Armenian // *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33, Budapest, 1991, p. 401-405. *Петросян Э.Х.*, Военные танцы древней Греции // *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33, Budapest, 1991, с. 407-415.

վող *Յարխուշտա, Թրախադ, Խանջալպար* և այլ պարերի, խաղերի և ներկայացումների ցուցադրություններ:

Ռազմական պարերը ունեն յուրահատուկ ռիթմ: Նրանք ցուցադրում են ռազմի տարբեր տեսարաններ, այդ թվում նաև բերդերի պաշարում, գրոհում և գրավում: Մասնակիցները բաժանվելով խմբերի, դասավորվել են մեկ, երկու և ավելի շարքերի մեջ: Պարի ընթացքում շարքերը վերադասավորվել են, պարել են թրերով, տարբեր երկարության ու հաստության փայտերով, դաշույններով, վահաններով:

Երբեմն ռազմական պարերը կատարվել են առանց իրերի, որոնց փոխարինել են ծափերը, ափ ափի զարկելով կամ մեկը մյուսի ափերին զարկելով:

Առաջ ու ետ, աջ ու ձախ պարաքայլերը դասավորվել են այնպես, որ պեսզի պատկերեն հարձակում ու նահանջ, կամ պաշտպանություն:

Ճակատամարտը արտահայտվել է թռիչքների, պտույտների, ծունկոտրուկների, *չաթմանների*⁶⁷ միջոցով, ապա՝ փոխադարձաբար իրար հետ տեղերը փոխելով: Երբեմն մի շարքը հարձակվել է մյուսի վրա, ստիպելով դիմացիներին նահանջել:

Գլխատումը ցուցադրվել է պարագլխի գլխարկը մեկ հարվածով թռցնելով:

Հայոց լեզվի բացատրական ու արմատական բառարաններում տեղ են գտել *բանակի, ռազմական, պատերազմական կռվու խաղ* և այլ տերմիններ, որոնք մինչև այսօր գործածվում են թե գրական, և թե խոսակցական հայերենում: *Պար* տերմինի բացատրության մեջ ընդգծված է *Պասք զօրականաց պարելով վս յաղութ կոչին պարք բանակաց*:

Հայերի մեջ *Ռազմական պարերի* հնուց ի վեր գոյության անժխտելի ապացույցը մինչև օրս պահպանված մոտ 30 անուն տղամարդկանց պարերն են, որոնցում բացահայտորեն արտահայտված են ռազմի ու հակամարտության գաղափարը: *Ռազմական պարերի* բարդ ձևերը, կատարողական բարձր արվեստը, դժվար հաղթահարելի վարժություններով, երիտասարդ տղամարդկանց հասակային փակ խմբերի գործունեության ծրագիր է եղել: *Ռազմական պարերով* տասներկու, տասներեք տարեկանից, պատանիները ավագ սերնդի ղեկավարությամբ, իրենց մեջ դաստիարակել են ճարպկություն, դիմացկունություն, զենքին տիրապետելու, վահան ու թուր գործածելու հմտություն: Ինչպես ծիսական բոլոր պարերը, այնպես և ռազմական պարերը սրբազան էին և պետք է կատարվեին տեխնիկապես անթերի: Հակառակ դեպքում ամենափոքր խախտումը կարող էր ճակատագրական լինել ծեսի նպատակադրման իրագործման հարցում: Այդ պատճառով խախտողները դատապարտվում և պատժվում էին:

⁶⁷ *Չաթմա* – *присядка, կքանստում*, ավելի շատ գործածվել է Կովկասյան կամ Ասիական մրցույթ բեմադրական պարերի մեջ:

Ժողովրդական մտածողության համաձայն հնուց ի վեր *Ռազմական պարերը* եղել են *կյանք-մահ* մտածողության իմաստաբանական գաղափարախոսները: Նրանց կատարման ժամանակը դարձել է այն սահմանագիծը, որից սկսվել է մի ուրիշ աշխարհի կամ մի ուրիշ նորացած, երիտասարդացած կյանք: Այդ է պատճառը, որ Ռազմական պարերը կատարվել են հատկապես թաղման ու հարսանեկան արարողությունների ժամանակ, ապա հնի ու նորի պայքար-փոխակերպություն հասկացությունների հետ կապված տոներին *Նոր տարուն, Քարեկենդանին, Վարդավառին* և հանգուցյալների հիշատակության օրերին:

Թաղումն ու հարսանիքը դիտվել են որպես կյանքի ու մահվան գոտեմարտի ծիսական արարողություն, որտեղ պետք է անպայման հաղթեր կյանքը:

Ռազմական պարերն ինքնատիպ թատերականացված երկխոսություններ են, անհատների մենամարտ-մրցույթներ կամ հակադիր խմբերի հակամարտություն, կռիվ-խաղեր, որոնցում մշտապես առանձնացել է հաղթողը:

Մենամարտերը, մրցույթները, կռվու խաղերն ու պարերը, ապա և մարտադաշտ մեկնող երթերը՝ առաջնորդների ղեկավարությամբ, միևնույն իմաստի ու գաղափարի բազմաթիվ կրկնություններ են, որոնցում առանձնացվում է հաղթող հերոսը: Այդ հերոսը դառնում է մահվան, հնի, ծերի նկատմամբ տարած հաղթանակի, ապա և նորովի ծնվող երիտասարդի խորհրդանիշը: Հասարակությունը յուրաքանչյուր հանգուցյալի կամ անունացող զույգի մեջ տեսնում էր ոչ թե անհատին, այլ ամբողջից կտրված մի մաս, որը գիտակցվում էր որպես հարություն առնող, նորոգվող ու երիտասարդացող երևույթ:

Հասարակությունն իրեն տեսնում էր *հաղթանակող հերոս-առաջնորդողի* մեջ, իսկ մահվանից ծնվում էր թշնամու կերպարը, որը պետք է անպայման պարտություն կրեր: Մահվան դեմ առաջնորդի տարած հաղթանակը նորացված ու երիտասարդացած կյանքն էր:

Ռազմական պարերով տեղի են ունեցել թատերականացված երկխոսություններ անհատների կամ հակադիր խմբերի մեջ: Հարսանեկան ու թաղման արարողությունները ուղեկցվել են ճաշկերույթներով (հատուկ ծիսական կերակուրներով), որի իմաստը հասարակության տարբեր մասերի, թարմացող ուժերի միասնությունն ու ամբողջացումն էր: *Ռազմական պարերում* առանձնացել է պարտվող կողմը, որը մեռնող մասն էր, թշնամու կերպարը:

Հարսանիքը համարվում է այն սահմանագիծը, որտեղ սպառվում, մեռնում, ավարտվում է հինը՝ տղա ու աղջիկ ձևի մեջ, ապա ծնվում ու սկսվում է նորը՝ հասարակության լիարժեք անդամներով՝ կին-տղամարդ զույգը:

Հետագայում հայ հողագործն այդ ամենը կապել է նաև հողի պտղաբերության հետ: Ջերմությունն ու լույսը իմաստաբանորեն դիտվել է որպես հզորություն, առատություն, իսկ խավարն ու ցուրտը՝ մահ, դժոխք: Ձևավոր-

վել է աստվածային վեգետատիվ գաղափարի բեղնավորող գործունեությունը, որն անմիջապես պայքարի մեջ է մտնում դժոխքի տերերի հետ: Ջարգացել է նաև պսակի գաղափարը, սկզբուն բուսական շրջան-օղակի ծնով ու հասկացությամբ, որով թագադրել են՝ միաժամանակ փոխանցելով պտղաբերելու կարողությունը (հերոսին, փեսային): Այս մտածողության համաձայն, մարդը հողագործի համար այն հատիկն է, որն իր մեջ պարունակում է նախ մեռնելու, ապա վերածնվելու գաղափարի ուժն ու հզորությունը: Ահա այս ամենը *Ռազմական պարերում*, պայքարի, ճակատամարտի, պարտության ու հաղթանակի երկխոսությամբ նույնացվում է ծննդյան ու հաղթանակի, մահվան ու պարտության՝ պայքարով կենդանանալու գաղափարախոսության հետ: *Ռազմական պարերում* հաղթողն ու պարտվողը մշտապես մեկ ամբողջության մեջ են:

Ռազմական պարերը կրել են նաև պայքարի ընթացքն ու արդյունքը կանխագուշակելու, ապա և ապահովելու ֆունկցիաներ: Կատարվել են բացարձակապես երիտասարդ տղամարդկանց կողմից: Ունեն բարդ ու փոփոխվող պարաքայլեր, որի կատարման համար պահանջվել է տեխնիկական բարձր կատարողականություն:

Ռազմական պարերն ունեն իրենց հատուկ մեկ, երկու, չորս իրար դիմաց կանգնած ուղիղ շարքերի, փակ շրջանի ու կիսաշրջանի դասավորություններ, որոնք պարի ընթացքում անվերջ փոփոխվում են, ինչպես ճակատամարտերում: Շարքերն՝ իրենց հատուկ պարաքայլերով անվերջ քանդվում ու վերակառուցվում են, գնում իրար դիմաց, իրար ետևից, դեմ դիմաց, ձեռքերի իրերով կամ ափերով զարկվում են իրար (հարձակվում), ապա հեռանում, շրջվելով կամ ետ-ետ գնալով (նահանջ): Կիսաշրջանի ժամանակ շարքը խաղացել է աջ ու ձախ ուղղություններով: Այստեղ պարաքայլերի և ուղղության *աջ-առաջ* հաջողության և *ձախ-ետ* անհաջողության շարժական մտածողությունն է: Պարաշրջանը հաճախ բաժանվում է զույգերի, ապա հավաքվում մեկ, իրար ետևից շարված կամ իրար կողքի կանգնած պարաշարքի մեջ: Բոլոր ռազմական պարերի կատարողական տեմպն արագ է, ռիթմը՝ փոփոխական, երաժշտական չափը՝ 4/4, 6/8, 2/4 և այլն:

Ռազմական պարային ձևերում, քայլերում, դասավորություններում, զենքերի ու գործածության իրերի միջոցով, երաժշտական, ռիթմիկ ու շարժական տեքստերով ցուցադրվում են:

• Բերդի պաշարման ու գրավման մնջախաղային, թատերականացված գործողություններ: Դրանք *բերդապարերն են*, որոնք կատարվում են իրար մեջ փակ շրջանի դասավորությամբ և երկհարկ (իրար ուսի կանգնած) կառուցվածքով:

• *Հարձակման ու նահանջի պարեր* տարբեր մեծության ու ձևերի փայտերով, մեկից ավելի շարքերի դասավորությամբ, որոնց մեջ պարողները բաժանվում են զույգերի, մենամարտում ու վերադառնում իրենց տեղերը՝ *Չուբբազի, Փետախաղ, Չոփ-չոփի, Ճիպոտախաղ, Չիավեն*:

• *Կռվու խաղ-պարեր գեներով*, կիսաշրջանի դասավորությամբ շարքի մեջ մենամարտի են բռնվում պոչն ու գլուխը, որտեղ պետք է հաղթի անպայման գլուխը, ձեռքի թրով թռցնելով հակառակորդի նախ գեները, ապա գլխարկը, որը թշնամուն գլխատելու սինվոլիկ խորհուրդն ուներ իր մեջ: *Թրախաղ, Թուր-մարթալով, Փետապար, Փետախաղ, Մաչինո, Մնդո, Չոլ մայդան, Շառանի* և այլն:

• *Կռիվ պար-խաղեր* մեկ շարքի, ուղիղ կամ կիսաշրջանի դասավորությամբ, ենթադրվելիք թշնամու դեմ: Այս պարերին բնորոշ են հարձակումները և նահանջները, որոնց ժամանակ առաջ շարժվելիս պարաքայլը սկսում են աջով, իսկ ետ գնալիս ձախ ոտքով՝ ընդգծելով չարի ու բարու, հաջողի և անհաջողի նշանակությունը *Քերծի, Գյոնդ՝ Շատախի, Մշու խըռ*: Այս պարերում մեծ դեր ունի թաշկինակը, որը փոխարինում է զինանշաններ կրող դրոշակներին: Չպետք է անտեսել նաև թաշկինակի՝ չարխափան, պահպանակ լինելու հանգամանքը:

• *Կռիվ-մենամարտեր* գեների փոխարեն ափ ափի զարկելով: Նրանք մեկ ընդհանուր անունով բնորոշվում են որպես *Ժափ-պարեր*: Այստեղ գեներին փոխարինում են ափ ափի հարվածները: Երկու հակառակորդ շարքերը մշտապես իրար հետապնդելու և ափերով իրար հարվածելու գործողության մեջ են: Շարքերն իրար վրա հարձակվում են միաժամանակ ձեռքերը վեր բարձացնելով և իրար զարկելով: Շարքերը հարձակվում են հավասարապես: Այստեղ պաշտպանվող չկա: *Ժափպարերի ամենատիպիկ օրինակը Յարխուշտան է (դե բժան բժան, Յարկշտա, Ժափ խաղ և այլն)*:

• *Մենամարտ զուգապարեր* մեկ և ավելի զույգերի մասնակցությամբ: Այս շարքին են պատկանում *ճիպտապարերը*, որոնք վարժեցնում են գեներ գործածելու ճարպկություն, հարվածների հանդեպ դիմացկունություն: Այս *պար-մրցույթ* խաղերում հաղթում են համեմատաբար քիչ հարվածներ ստացողները: Այստեղ է նաև հազվադեպ կատարվող *խանջալ պարին*, որի կատարումը պահանջում է տեխնիկական բացառիկ պատրաստություն, դաշույնին տիրապետելու արտակարգ հմտություն, վարպետություն ու ճարպկություն:

Հարսանեկան ծիսական արարողություններում Ռազմական պարերն ավարտվում են տղամարդկանց մրցույթ *խաղ-կռիվ* մենամարտերով կամ մենապարերով: Այդպիսի արարողություններից է համշենական հարսանիքներում պարտադիր կատարվող դանակի պարը՝ *Բիչազ Խոռոմին*:

XIX դարի վերջին և XX սկզբում, երբ ձևավորվեցին *կովկասյան* կամ *ասիական* պարերը, լայն տարածում ստացան *Շալախո, Լեկյուռի, Լեզգին-կա մրցույթ* պարերը: Այդ պարերի հիմնական իմաստը զույգերով մրցման գաղափարն էր, որում երկու հոգի ցուցադրում էին իրեն արագաշարժությունն ու դիմացկունությունը: Պարաքայլերի մեջ կարևոր էր հստակ ու մաքուր կատարողական, *չաթմաների* իրար ետևից կատարելու հմտությունն ու թռիչքների բարձրությունը: Այդ է պատճառը, որ *կովկասյան* մրցույթ պարե-

րը XX դարում արդեն եկան փոխարինելու ծիսական *Յուրի, Բիչագ Խոռոմի* և գուցե այլ մրցույթ արտահայտող ծիսական պարերին, որոնք կատարվել են որպես մենապար և որպես զուգապար: Պարերը կատարվել են կովկասյան պարերին բնորոշ դասավորություններով և պարաքայլերի բարդ մրցութային ձևերով: Նմանողական շարժումներով պատկերվել է մենամարտկոճի, դանակի կամ դաշույնի գործածությամբ:

Ռազմական պարերն ավարտելուց հետո, որպես մենապար կատարվել է *Բիչագ Խոռոմի* կամ *դանակի* պարը: Տղամարդիկ շրջապատել են մենապարը կատարողին, նրան առել փակ շրջանի մեջ: Պարային որոշակի դիրքերի օգնությամբ պատկերվել է հարձակում, պարտություն, պարողն ընկել է գետնին, բարձրացել, պայքարել երևակայական հակառակորդի դեմ: Նա կարող էր ընկնել փորի, կողքերի վրա, բայց երբեք մեջքի, որովհետև այդ դեպքում կհամարվեր պարտված, որն հակասում էր հմայության նպատակին: Պարի տեմպը գնալով արագացել է և ավարտվել աջ ձեռքում բռնած դաշույնով հարվածելու պատրաստ՝ հաղթական դիրքով:

Բիչագ Խոռոմին կամ *Դանակի պարը* Հայաստանի տարբեր գավառներում ունեցել է տարբեր անուններ: Ամենից շատ հանդիպում է *Ասկյարի, Ասկյարանի* անունով (Շատախ, Ղազախ, Արցախ): 1961թ.-ին Նոյեմբերյանի շրջկենտրոնում գրանցել են *Ասկյարանի* անունով տղամարդկանց պարը, որը մի ամբողջ մնջախաղային ներկայացում է: Ասացողներից ոմանք պարը բնութագրել են որպես *Ղաչաղի պար*, տաճկ.՝ Kačak - փախստական, որը հետապնդվում է իշխանությունների կողմից և անօրինական կյանք է վարում⁶⁸:

Ղաչաղի, Ասկյարանի պար գրանցել են նաև 1967թ.-ին Գորիսի շրջանի Վերիշեն գյուղում, որն ավելի շատ նման է դաշույնով պարին՝ *Խանջալ պարին*: Բոլոր ասացողները պարը համարում են հարսանեկան ծիսական պար և նույնիսկ նշում պարի կատարման ճիշտ ժամանակը, այն է՝ վերջը՝ *մօմերով պարից* առաջ: Սա այն վկայակոչումն է, որ հաստատում է պարի և հարսանեկան ծիսական արարողությունների ներքին կապի գոյությունը: Այս պարագայում հաստատապես կարելի է ասել, որ այն կատարվում է անցման ծիսական սահմանագծի եզրին, խորհրդանշում է կյանքից մահ ու հարություն ծիսական գործողության հիմնական նպատակադրման իրականացումը: Պարն ունի երկու տարբերակ. առաջինի բովանդակությունը որոշակի է՝ ճամփորդին հանդիպում է *Ասկյար-ղաչաղը*, զենքի պարտադրանքով կողոպտում նրան՝ ոտքից գլուխ հագուստը հանելով: Երբ ճամփորդը մնում է վարտիքով և աղաչում խնայել կյանքը, հայտնվում է մեկ ուրիշ ճամփորդ և ազատում նրան: Այս պարում գործածվում է հրազեն կամ ուղղակի մի փայտ, որը փոխարինում է հրազենին: Երկրորդ տարբերակը՝ *Խանջալ-դա-*

⁶⁸ Մալխասեանց Ստ., ՀԲԲ, հ. III, Եր., Հայպետհրատ, 1944, էջ 184, *Ղաչաղ*:

նակի գործածությամբ է, և ընթացքում մենապարողը ցուցադրում է դանակի գործածության իր վարպետությունը:

Երկու պարերն իրարից խիստ տարբերվում են իրենց կառուցվածքով, բայց բովանդակությամբ կրկնում են սահմանային եզրագիծ անցնելու նպատակադրումը՝ ընդգծելով հարսանեկան, ծիսական սահմանային անցման ու նոր կյանք ստանալու գաղափարախոսությունը:

Ուազմական պարերը հայ ժողովրդի պարային ֆոնդի բարձրարժեք նմուշներն են, իրենց պարարձևով և կառուցվածքով ամենաբազմազանը, իսկ էությամբ մնջախաղային թատերականացված ամբողջական խաղ-ներկայացումներ են: Ունեն գեղարվեստական բարձր արժեք:

ՀԱՐՍ ՈՒ ՓԵՍԻ ՄՕՍԵՐՕՎ ՊԱՐ

Ամուսնացող զույգերի պտղաբերությունն ապահովող ծիսական պարերից են Հայաստանի բոլոր գավառներում տարածված *հարս ու փեսի մօմերով պարը*, որին տվել են նաև *Հարսի պար*, *Չրադվան*, *Օխտը ջխտի պար* կամ *Յօթը փաթ* անունները: Պարանվան բոլոր տարբերակները կապվում են ոչ թե պարածի, այլ ամբողջական ծիսական յուրահատուկ արարողության բովանդակության և ծիսական գաղտնիմաստի հետ: Այն միակ ծիսական պարն է այսօր, որը ընդունվում է որպես պարտադիր արարողություն, չնայած այսօր պանպանվել են վերապրուկային չնչին ձևեր, որոնք հիշեցնում են նրանց ոչ վաղ անցյալի գոյությունը:

Հայաստանի բոլոր ազգագրական գավառներում հարսի պարը համարվել է պարտադիր վերջաբան-արարողություն: Պարի համար պատրաստվել են հարսանեկան արարողությունների ամբողջ ընթացքում, աստիճանաբար մոտենալով նախատեսված ժամին:

Երբ նկատվել է լուսաբացի մոտենալը, երբ աքաղաղը լուսադեմը զգալով երեք բերան կանչել է, քավորը հայտարարել է, որ եկել է հարսի *մօմերով պարը* կատարելու ժամանակը, և որ պետք է պատրաստվել այդ եզրափակիչ արարողությանը: Քավորն ու քավորիկինը, հարս ու փեսային իրար ձեռք բռնած, մտցրել են պարաշրջան: Այս պարին մասնակցելու իրավունք տրվել է միայն ամուսնական զույգերին, այն էլ բախտավոր, ունևոր ու բազմազավակ: Եթե այդպիսի զույգերի թիվը շատ չէր, ապա յոթը զույգի ներկայությունը համարվել է պարտադիր: Այդ պահը արարողության սկիզբն էր: Քավորակինը յուրաքանչյուր զույգին բաժանել է մեկ վառվող մոմ: Որպես օրենք պարաշրջանը պետք է լիներ փակ: Պարողները ուսերով սեղմվել են իրար, դեմքով դեպի շրջանի կենտրոնը: Բռնելածնը՝ արմունկներից բազուկները դեպի առաջ 90°-ի ծալվածքով, ձեռքերը՝ ճկույթներով կամ բարև բռնելածնով: Այդ բռնելածնը հնարավորություն է տվել ազատ մնացած մատներով՝ մոմ կամ ցանկացած իր բռնելու: Ինչպիսի պարածնով էլ որ պարեն, պարաշարքի գերակշռող ուղղությունը դեպի դրական՝ աջ գնացող ընթացքն է: Հարսն ու փեսան պետք է կատարեին միայն երեք պտույտ և

դուրս գալին պարաշրջանից: Նրանց դուրս գալուց հետո պարը շարունակվել է այնքան ժամանակ, մինչև մոմերը վառվեն ու վերջանան: Հարս ու փեսայի կիսավառված մոմերը պահել են և վառել հարսի առաջին ծննդաբերության ժամանակ, իսկ եթե պատահեր, որ նրանք երեխա՝ ժառանգ չունենային, ապա՝ մահվան սնարին:

Պարելու ժամանակ փեսան աջ գրպանից հանել է նախապես պատրաստած ցորենի հատիկներ, քաղցրավենիք, մանր դրամներ և շաղ տավել պարողների գլխին:

Հավատալիքի համաձայն այս ակտը ապահովել է նախ՝ առատություն, ապա փեսայի տղամարդկային ուժը և պտղաբերելու կարողությունը: Այս արարողությունն է, որ փեսային իրավունք է տվել ամուսնական առագաստ մտնելու և հասարակության լիարժեք անդամ համարվելու: Ըստ օրենքի ազապ տղաներին իրավունք չի տրվել ցորեն ցանելու: Միայն այս արարողությունից հետո էր, որ փեսան պաշտոնապես իրավունք էր ստանում ցորեն ցանելու:

Ըստ օրենքի այս պարում գործածվող մոմերը պետք է հատուկ *կերոն* կամ *եռաճյուղ*, *կարմիր-կանաչ* ժապավեններով զարդարված մոմեր լինեին: Ներկված ձվի վրա ամրացված մոմ, որին տվել են *կլեպտար* մոմ անունը: Երբեմն էլ այն ունեցել է ճանապարհը խորհրդանշող կծիկի ձև, որն անվերջ բացվելով պարի տևողությունը երկարացրել է: Հավատալիքների համաձայն վառվող մոմը և առհասարակ կրակը սեռական ուժի խորհրդանիշն էր և կարող էր իր ուժը փոխանցել ամուսնացող զույգերին: Հնում հավատում էին նաև, որ կրակը պահպանել է զույգին չար ուժերից և ունեցել սրբազործելու, մաքրագործելու հզոր կարողություն: Փեսան պարտավոր էր մինչև ամուսնական առագաստ մտնելը պահպանել իր տղամարդկային ուժը, պտղաբերելու կարողությունը:

Այսպիսով հարս ու փեսայի *մօմերով պար-ծես-արարողությունը* ուներ իր կատարման հատուկ՝ *աքաղաղի երեք բերան կանչով* հայտարարվող լուսաբացի, արևածագի, լույս ու ջերմություն բերող, պտղաբերությունն ապահովող ու օժանդակող ժամանակը⁶⁹:

Պարի կատարման պարտադիր պայմաններն էին՝

- փակ պարաշրջանը
- ամուսնական բախտավոր զույգերի պարտադիր յոթը թիվը
- յուրաքանչյուր զույգի համար մեկ վառվող մոմը
- պարաշրջանի կատարման 3 պտույտը
- հարս ու փեսայի յուրահատուկ պահվածքն ու պարտականությունները:

Յուրաքանչյուր պայման ակնկալում էր որոշակի նպատակ:

⁶⁹ Лисицкая Спб., Старинные пляски ..., т. I, 524. աշխ., էջ 244, աղ. XC:

*Կլօր*⁷⁰՝ փակ շրջանը պահպանակ էր. նրանց պահպանումն էր բոլոր տեսակի անհաջողություններից, հիվանդություններից, դարձնելով նրանց պտղաբեր, հաջողակ, ունևոր, հատկապես այն գործողությամբ, որ պարի ընթացքում փեսան պարտավոր էր գրպանից հանել ցորեն, մանր դրամ, քիչմիշ, քաղցրավենիք ու շաղ տար պարողների գլխին, դրանով ձեռք բերելով նաև որոշ իրավունքներ, այն է՝ առագաստ մտնելու, ցորեն ցանելու, գլխարկ կամ Յամշենահայերի մեջ *Բաշլըղ*⁷⁰ (գլխի կնգուղավոր փաթաթան) կրելու, որով և համարվում էր տղամարդ, հասարակության լիիրավ անդամ:

Յոթ թիվը պետք է ամբողջացներ այդ բախտավորությունը, զույգ մնալու կարողությունը և պտղաբերությունը:

Պարում առանձնահատուկ նշանակություն է տրվել *երեք* և *յոթ* թվերին, որոնք ներկայացնում են ուղղահայաց և հորիզոնական համամարդկային հասկացություններ⁷⁰. Տիեզերական ծառի եռամաս և աշխարհի չորս կողմերի՝ չորսի գումարը, այն ներկայացնում է ամբողջական յոթը թվի միացյալ, ըստ էության, գնդի խորհուրդը:

Բախտավոր զույգերը պետք է նորապսակներին փոխանցեին իրենց բախտավորությունն ու զույգ մնալու կարողությունը:

Չարսանեկան արարողությունների վերջաբան-ամփոփում *հարս ու փեսայի մոմերով պարը*, որով ավարտվում էր հարսանիքը իր մեջ ընդգրկել է բոլոր արարողություններից որոշակի եզրակացություններ կամ ամփոփումներ:

Չարս ու փեսայի մոմերով պարում *կլօր, փակ շրջանի դասավորությամբ, ծանր գովընդը* հիմնականում *երեք ոտ* պարածևի կառուցվածքով անուսնական զույգերի առկայությամբ և կրակը խորհրդանշող վառվող մոմերի առանձնահատուկ գործածությամբ, կապվում են աշխարհաստեղծման ժամանակի ցիկլային շրջադարձման, երկրային ու դիցաբանական համակարգերի հետ, որոնց պարբերաբար կրկնությունները ծիսական մտածողությամբ ապահովել են կյանքի ցիկլային թարմացում, երիտասարդացում ու զորեղացում: Պարաշրջանի երեք պտույտը վառված մոմերով, ունի *մոմ-կրակ-մարդ* փոխկապի խորհուրդը:

Դիցաբանական ընկալումներում կրակը տիեզերքի սկիզբն է: Կենդանի կրակն ունի հրաշագործ հատկություն: Գալով արևից՝ մարդուն պաշտպանում է բոլոր չարիքներից, բայց այդ գործությունը ձեռք բերելու համար մարդը պետք է դառնա կոսմիկական էներգիայի կրող: Կրակն անցնելով մարդուն՝ նրան տալիս է որոշակի բնութագիր: Արև-կրակի միջոցով կրակի բնական հատկանիշները փոխանցվում են մարդուն, որից ձևավորվում է մարդու խառնվածքը:

⁷⁰ *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Ծիսական պարերը տիեզերաստեղծման արարողակարգում // Ծիսական պարը հայոց մեջ, գիտաժողովի նյութեր, 2002, Եր., Մուղնի, էջ 7-14:

XIX դարի երկրորդ կեսին Անդրկովկասի կենտրոն թիֆլիսում ապրած հայ նկարիչ Վանո Խոջաբեկյանը գծանակարների շարքով մեզ թողել է ծիսական *Գերեզմանապարի* ամբողջական ու բովանդակալից մի շարք: Գծանակարներն ունեն նկարագրական մակագրություններ՝ *Նորափեսի պարը հոր գերեզմանի վրա, հարսանիքից հետո, Դին Թիֆլիս, Զարսանիքից հետո*: Ընդհանուր թվով 15 գծանկար, որոնցում պարն, ըստ նկարագրության և բովանդակության կարելի է բնորոշել որպես *Գերեզմանապար*: Ընդհանուր պարանվան բնութագրությունը պատկանում է թատերագետ Գարեգին Լևոնյանին: Պարարվեստը հին Զայաստանում ձեռագիր աշխատության մեջ նա բառացիորեն գրել է՝

*Չենք կարող անտես առնել... Գերեզմանապարը մինչև անցյալ դարի վերջին քառորդը կար... այդ անունը ստեղծվել էր այն բանի համար, որ կատարվում էր գերեզմանատանը և կապ ուներ հարսանեկան արարողությունների հետ*⁷¹:

Գերեզմանապարի մասին տեղեկություններ է տալիս նաև Գրիգոր Մագիստրոսը դեռևս XI դարում⁷²:

Զայ կենցաղում հնուց ի վեր կա մի սովորություն, երբ ընտանիքի հատկապես միակ տղան ամուսնանում էր հոր մահից հետո, հարսանիքի առավոտյան, առաջատ մտնելուց առաջ, դեռ արևը չծագած իր ամենամտերիմ ընկերների և տղամարդ հարազատների հետ գնում էր հոր գերեզմանին այցի: Այսօր այդ սովորությունը գրեթե մոռացության է մատնվել: XIX դ. վերջին, սակայն այդ սովորությունը հարսանեկան ծիսական արարողությունների մեջ ամենակարևորներից մեկն էր, որը պարտադիր տեղի էր ունենում բուն հարսանիքից առաջ կամ հետո:

Պարի կատարման ժամանակը հարսանիքի ավարտից հետո վաղ առավոտյան էր, արևածագից առաջ:

Փեսան առանց հայտարարելու, երբեմն նույնիսկ գաղտնի, իր հետ տանելով միայն մտերիմ տղամարդկանց, հոգևոր հորը, քավորին, վերցնելով խմիչք (հավանաբար օղի) գնում էր գերեզմանատուն: Ըստ ասացողների նախ հոգևոր հայրը օրհնում էր⁷³ գերեզմանը խնկարկելով⁷⁴, ապա օղիով

⁷¹ *Լևոնյան Գ.*, Պարարվեստը հին Զայաստանում // Գրականության և արվեստի թանգարան, ձեռ. աշխ., էջ 45:

⁷² *Գրիգոր Մագիստրոս*, Թղթերը, Ալեքսանդրապոլ, Գեորգ Սանոյանցի, տպ., 1910, էջ 41, 47: Այդ մասին տես նաև 2-րդ գլխի մահվան, թաղման, սգո և հիշատակության պարերի մասում:

⁷³ *Օրհնել տալը* նշանակում է հարգանք մատուցել հանգուցյալին, խաղաղություն մաղթել հանգուցյալի հոգուն և ձեռք բերել նրա բարյացակամությունն ու հովանավորությունը:

⁷⁴ Ի դեպ, Սևանի ավազանի գրեթե բոլոր գյուղերում հնում խնկարկման համար գե-

լիքը բաժակներն առած մեկ առ մեկ բոլոր ներկաները մոտեցել են գերեզմանին, ընկել կեսը, մնացորդը լցրել գերեզմանին: Այդ արարողության ժամանակ սազանդարները նվագել ու երգել են հատուկ երգեր: Փոքր անց հնչել է խիստ հանդիսավոր մի պարեղանակ, դանդաղ ու համաչափ տեմպի մեջ, կարծես հրավիրելով փեսային մոտենալու: Նորափեսան գերեզմանի շուրջը մի պտույտ կատարելուց հետո բարձրացել է շիրիմաքարի վրա և պարել⁷⁵: Այսօր պարը չի պահպանվել:

Այդ բացը լրացնում է գծանկարը, ըստ որի այն մենապար է: Պարային դիրքն այսպիսին է՝ ձեռքերը տարածած երկու կողմ, ոտքերը՝ մի տարբերակում աջ ոտքի թաթը դրված է մատների վրա, մյուսում՝ ձախը բարձրացրած վերև: Գլուխը բարձր, բայց աչքերը խոնարհած:

Դիրքերն ունեն մի քանի տարբերակ՝ հանդիսավոր կեցվածքն արտահայտում է ներքին խորը հուզականություն: Դեմքի ինքնամիտք արտահայտությունը վկայում է, որ նորափեսան մենախոսության կամ, ավելի ճիշտ, երկխոսության մեջ է իր հոր, որպես իր նախնու հետ: Նա տեղյակ է պահում իր արմատներին այն մասին, որ ընտանիք կազմելով, շարունակում է ժառանգական գիծը, կյանքի ծառը և ակնկալում է նրանց օրհնությունն ու բարյացականությունը:

Ըստ հայ հավատալիքների, հատկապես հայրերի հոգիները, պահպանում են իրենց զավակներին, որի համար էլ նրանց հոգիները պաշտվում են որդիների կողմից: Նրանց գերեզմանները սուրբ են համարվում, այդ գերեզմաններով երդվում են՝ *հորս հոգին վկա, պապիս գերեզմանը վկա* ընդունված բանաձևերով: Նեղության մեջ մույնիսկ նրանց հոգիներին օգնության են կանչում և հավատացած են, որ այդ օգնությունը ստանում են⁷⁶: Ըստ հավատալիքների ապրող որդու և մահացած հոր միջև գոյություն ունի սերտ կապ, որն ամուր պահելու համար որդիները զոհեր են մատուցում, խունկ ու մոմ վառում մշտապես ապահովելով հայրական աջակցությունը: Նախնու և նախահոր պաշտամունքի փայլուն վկայություններից մեկը՝ Հովհան Օձնեցու ժառանգներ, լեզենդ դարձած՝ Լորիս-Մելիքյանների գերդաստանն է, որոնք Սուրբ Հովհան Օձնեցուն իրենց նախահայր ճանաչելով, նրա գերեզմանի վրա եկեղեցի են կառուցել, վայրը դարձրել պաշտամունքի վայր՝ սրբատեղի, որի հողը դեղ է բազմաթիվ հիվանդությունների համար: Ամեն տարի զատկական տոնից հետո, *կանաչ կիրակու* օրը նրա օրն է: Այդ օրը

րեզմանոց տարվող կրակը պետք է վերցնեին տան օջախից կամ թոնրի կրակից՝ լցնելով հատուկ ամանի մեջ:

⁷⁵ Հայ մտածողության մեջ շիրմաքարին բարձրանալ, կանգնելն անգամ համարվում է սրբապղծություն:

⁷⁶ *Արեղյան Մ.*, Երկեր, հ. Է, Եր., ՀԱՍՏ ԳԱ հրատարակչություն, 1975, էջ 28:

հասարակական մատաղ են մատուցում, պատարագ ու հոգեհանգիստ են կատարում գերեզմանի վրա⁷⁷:

Աշխատության մեջ ներկայացված գծանկարներից երկուսում էլ փեսան աջ ձեռքում խաղացնում է մի մեծ թաշկինակ:

Պարն ինչպես սկսվում է, նույն տեմպի մեջ էլ ավարտվում է, հակասելով հայկական պարերի այն օրենքին, որ դանդաղ պետք է սկսել և արագ տեմպի մեջ ավարտել:

Գերեզմանատնից բոլորը նորից վերադարձել են հարսնքատուն⁷⁸:

Հարսանեկան այս ծիսական պարն ունի ծնունդ-կյանք-մահ և նորից վերածնունդ դիցաբանական մտածողության ներքին խորհուրդը: Այս պարով *գերեզման-դուռ, դեպի անդրշիրիմյան աշխարհ* մտածողությամբ ժառանգը և նախնին մտել են փոխադարձ կապի մեջ և համաձայնության եկել: Ժառանգը տեղյակ է պահել իր նախնուն, գերդաստանի ծառը շարունակելու մասին և ակնկալել է նրա միջոցով իր բոլոր նախնիների օրհնությունն ու բարյացակամությունը:

ՀԱՐՍՆԵՀԱՐՈՒԹՅԱՆ ԲՈՒԺՄԱՆ ՊԱՐ

Հարսանեկան ծիսական պարերի շարքին կարելի է դասել նաև *հարսնեհարությունը* (կապը) բուժելու մի մենապար, որի անունը մեզ հայտնի չի: Այն կրում է պարի նպատակադրումն ու ծեսի բովանդակությունն արտահայտող անուն:

Հարսնեհարությունը հիվանդություն է, որով բռնվում են նորափեսաները:

Ըստ հավատալիքների՝ չար աչքից, չար ուժերից, մարդկանց չար կախարդանքներից փեսան կորցնում է իր ֆիզիկական ու սեռական ուժը: Այն վերականգնելու համար բազմաթիվ բուժական հնարքների հետ գործածվել է նաև պարով բուժման միջոցը:

Պարով բուժման միջոցը հայտնի է շատ ժողովրդների, այդ թվում նաև հայերին: Այն ունի բավականաչափ լայն տարածում հատկապես Ջանգեզուրում, Արցախում և այլ գավառներում⁷⁹:

Հարսնեհարությունը պարով բուժելու մասին բազմաթիվ վկայություններ կան, սակայն ստույգ բացատրությունը տվել է արևմտահայ արձակագիր Հակոբ Մնձուրին: Նա բառացիորեն գրել է՝

Դա մի հիվանդություն է, որ ... հազարեն, բյուրեն մեկուն կպատահի...

⁷⁷ *Լալայան Ե.*, Բորչալուի գաւառ // Ազգագրական հանդես (այսուհետ՝ ԱՀ), 1903, գ. X, Թիֆլիս, էջ 115: *Ավանեսյան Լ.*, Արցախյան գորգ թաղման ծեսի պատկերով, նշվ. աշխ., էջ 114:

⁷⁸ Գծանկարների մեջ կան նաև շիրմաքարի հարևանությամբ փեսայի ընկերների կողմից կլոր պարի կատարման փաստեր:

⁷⁹ *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Խաղաղացվի (դիվահարության) բուժումը պարով // ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1980, N 10, Եր., էջ 89-96:

ապա բացատրել է՝

...Տղան ճղծիմ⁸⁰ կըլլա, հարսը ուժեղ կըլլա, տղան չի կարա հաղթել հարսիմ⁸¹, այդ պատճառով տղան կհիվանդանա:

Հիվանդությունը որպես երևույթ՝

կպատահի նորափեսաներին,

բայց ըստ Մնծուրու՝

տարվան մը կարգվածն ալ կհարսնեհարվի⁸²:

Ըստ հայ հավատալիքների, երբ փեսան *հարսնեհարվել է* կամ *կապ ընկել*, ապա դիմել են բազմաթիվ միջոցների, նրան կապանքներից ու կախարդությունից ազատելու համար: Հակոբ Մնծուրին, հստակ պարզաբանելով հիվանդության հարուցիչն ու պատճառները, բացահայտել է նաև ժողովրդական բուժման առանձնահատուկ միջոցով՝ պարով բուժելու ամբողջ արարողությունը, այն բնութագրելով որպես պարաբուժություն հայտարարելով՝

երդիկը հանե, Մրգա լեռան դիմացը թող երեք անգամ պարե, աղել է, ցավը կերթա-վրայեմ⁸³:

Ներկայացնելով XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին արևմտյան Հայաստանի *Գուռուկչայ*⁸⁴ գավառի հայ բնակչության հարսանեկան ծեսերն ու արարողությունները, նա ընդգծում է հատկապես *հինա խաղացնելու, Թառաքյամա* և *ճամփու* պարերը: Մնծուրու վկայությամբ հարսանիքի հինան խաղացրել է մի հարսնացու աղջիկ, ամեն գիշեր, հարսի տան տանիքին, *ի տես բոլորի*: Այդ պարի համար վերցնելով սալա կամ հատուկ անագապատ, փայլփլուն մատուցարան, վրան (մեջտեղում) դրել է ամանով հինան և չորս բոլորը ամրացրել վառվող մոմեր: Պարողը, աջ՝ բացված ձեռքի մատների վրա սկուտեղը գլխից բարձր պահած՝ մտել է *բոլորապարի* մեջտեղը: Պարել է նախ շատ դանդաղ, ապա աստիճանաբար արագացրել տեմպը: Հակոբ Մնծուրին մանրամասնում է նաև երիտասարդ աղջիկների և տղաների *բոլորապարերը*, ռազմական և այլ պարեր: Ընդ որում փորձում է նույնիսկ դասակարգում մտցնել պարերի մեջ՝ *ռազմական պարերին* տալով *Քաջապար*⁸⁵, իսկ կովկասյան պարերին՝ երիտասարդական հարայ հրոցի *մրցույթային*⁸⁶ *խաղ-պարեր* բնութագրությունը:

⁸⁰ ճղծիմ - թույլ:

⁸¹ Մնծուրի Հ., Երկեր. Եր., Սովետական գրող, 1986, էջ 191:

⁸² Նույն տեղ:

⁸³ Նույն տեղ, էջ 288:

⁸⁴ *Գուռուկչայ* գավառը փռված է Եփրատ գետի ձախ ափին: Այն տարածված է Քեմախի և Ակնա միջև ընկած խոր ծորերում, ունեցել է 66 գյուղ, որոնցից շատերն ունեցել են հայաշատ բնակչություն. տես՝ Մնծուրի Հ., նշվ. աշխ., էջ 288:

⁸⁵ Նույն տեղ:

⁸⁶ Նույն տեղ:

Համաձայն տեղեկությունների՝ հիվանդության բուժողը նորափեսայի մայրն էր, որը ծեսը կատարել է մենակ, գրեթե գաղտնի և հատուկ նախապատրաստությամբ:

Փեսամայրը, որպես գերդաստանի հովանավոր-աստվածների, ապա և հարս ու փեսայի միջև հատուկ միջնորդի դերի կրող, հետևողականորեն երիտասարդներին ուղեկցել է մինչև առագաստ և երբ պարզվել է, որ փեսան *կապ է ընկել՝ հարսնեհարվել է ձեռնարկել է համապատասխան միջոցներ, իսկ եթե այդ ամենը չի օգնել, ապա դիմել է պարով բուժման մեթոդին:*

Առավոտյան վաղ թագավորամայրը արևածագից առաջ տղային հագցրել է

...թագվորութեան կեռմեսուտ էնթարիմ⁸⁷, կարմիր սալթամ⁸⁸, ... կարմիր պինիշը⁸⁹ ուսերուն կծգե, խաչը կկարե գլխարկին ծակտին, կհինայե, տանիքին վրա կհանե, Սրգա լեռան ճիշտ դիմացը կկայնեցնե, կըսե, որ երեք անգամ պարե⁹⁰:

Տղան, նախապես հինայված, կարմիր մատներով ու հատկապես եղունգներով ձեռքերը բարձրացրացնելով, տարածել է երկու կողմ, տանիքի վրա երեք պարային շրջան (պտույտ) կատարել և կանգ առել մեջտեղում, դեմքով դեպի հորիզոնը, որտեղից իրեն հետևում էր *Սրգա լեռը⁹¹:*

Այս պար-արարողությամբ փեսան սրբազան լեռան հովանավոր կամ ուղղակի լեռան աստծուց հայցել է ֆիզիկական ու սեռական ուժ, ներքուստ համոզված, որ այն ստանալու է: Արարողությունը կատարվել է միայն մեկ անգամ և համարվել ավարտված տանիքից ցած իջնելուց հետո:

Հարսնեհարության բուժման պարը կապ չունենալով բուն հարսանիքին վերաբերող ծիսակարգի հետ, միաժամանակ իր էությամբ դարձել է հարսանիքի շարունակությունն ու օրգանական մասը, ճիշտ այնպես, ինչպես գերեզմանապարը: Այն ինքնատիպ հմայական մի գործողություն է, որը մի անգամ ևս ընդգծում է պարի սրբազան, ծիսական, հմայական նշանակությունը հայ մարդու կենսակերպում: Այն համակարգել է մարդու հասարակական ու ընտանեկան կյանքը, բարորությունն ու անվտանգությունը: Պարային բոլոր դիրքերն իրենց գաղտնիմաստով կատարել են մարդու և բնութ-

⁸⁷ *Կեռմեսուտ-էնթարի, անթարի* - Հայաստանի տարբեր գավառներում գործածվող երկար ու լայն վերնազգեստ, որ հագել են թե՛ կանայք և թե՛ տղամարդիկ, իսկ որոշ գավառներում հատուկ պատրաստվել է հարսանեկան օրերին նորափեսային հագցնելու համար: Հայոց լեզվի բարբառային բառարան, Ա, Եր., Գիտություն, 2001, էջ 58:

⁸⁸ *Սալթա* - արևելյան հագուստամաս, թևերով բաճկոն, կարճ վերարկու, գործածել են թե՛ կանայք և թե՛ տղամարդիկ՝ որպես վերնազգեստ, Հայերեն լեզվի բացատրական բառարան, Եր., 2001, էջ 248:

⁸⁹ *Պինիշ* - ուսկապ, որը գցում են նորափեսայի ուսին:

⁹⁰ *Մնծուրի Հ.*, նշվ. աշխ., էջ 191:

⁹¹ Նույն տեղ:

յան ուժերը համակարգողի դեր, օգնել մարդկանց ժամանակ առ ժամանակ՝ սպառնալից տիեզերական լիցքերը վերականգնելու, նորոգելու և զորացնելու:

*

* *

• Այսպիսով, հարսանիքն այն կարևոր սահմանագիծն է, որտեղ բնական ճանապարհով կյանքն ավարտել են դեռատի աղջիկն ու պատանին կամ երիտասարդը, և որտեղից տարբեր գերդաստանների ու ողջ հասարակության միջնորդությամբ ու երաշխավորությամբ վերածնվել որպես կին ու տղամարդ՝ որոշակի պարտավորություններով ու դերով:

• Դիցաքանական մտածողությամբ համապատասխան՝ հարսանիքն իմաստավորող ծիսական պար-արարողությունները դարձել են հասարակական այդ կարևոր իրադարձության գաղտնիմաստն ու անփոփոխը, որոնք շարժական, երաժշտական ու արտահայտչական տեքստերի միջոցով ձևավորվել են որպես սրբազան դրամատիկ գործողություններ և ընկալվել որպես նախնիներից ավանդված բացարձակ ու գերագույն ճշմարտություն:

• Հարսանեկան ծիսական պարերը կատարման տեղին ու ժամանակին, կատարողների սեռին ու տարիքին համապատասխան, պարտադիր օրենքներով սահմանված՝ իրենց մեջ անփոփոխ են համայնքը կազմող գերդաստանների իրար մեջ մերձեցնելու, միացնելու հասարակական կարևոր գործողությունը:

• Հարսանեկան յոթն օր ու գիշերվա ընթացքում, հատուկ հերթականությամբ կատարվող պարերով, աղջկան ու տղային գերդաստաններն ու հասարակությունը նախապատրաստել և միաժամանակ ենթարկել են որոշակի փորձությունների, ստուգել նրանց մտավոր, ֆիզիկական, հոգևոր կարողությունները, որպեսզի նրանց ուղեկցեն ամուսնական առագաստ:

• Հասարակությունը յուրաքանչյուր ծեսի, արարողության, մրցույթի, երգ ու պարի կատարման մեջ տեսել է հարս ու փեսայի կարողությունների և ունակությունների ցուցադրություն, դժվարությունների հաղթահարում՝ իրենց նպատակին քայլ առ քայլ հասնելու ճանապարհին: Յուրաքանչյուր ծիսական պար մի աստիճանի հաղթահարում էր:

• Բուն հարսանիքի սկիզբ՝ *Կանչ սահարիով ու ծամփու պարերով* հասարակությունը կատարել է հարսանեկան թափորի ապահով անցման միջավայր-տարածքի *ծիսական մաքրման հնայական ծես-արարողություն* (չար ոգիներից, չար աչքից ու մարդկանցից): Մաքրված միջավայրի առկայությամբ միայն կարելի կլիներ իրականացնել *մեռնելու*, ապա *նորովի (նոր որակով) ծնվելու*՝ հառնելու հրաշագործությունը: Ծիսականորեն մաքրված միջավայրում միայն կարելի կլիներ հարս ու փեսայի բնավորության ու կարողությունների դրսևորումը, որը պետք է երաշխիք դառնար գերդաստանների կամ հասարակության մեջ հեղինակություն ունեցող անձանց առաջ (տանտիկին, խնամի, քավոր, քավորկին, ամուսնացած զույգեր): Փեսայի

տանից հարսի տուն, հարսի տանից եկեղեցի, եկեղեցու շրջակայքում և այնտեղից մինչև փեսայի տուն՝ ճանապարհներին կատարվող բոլոր պարերի հիմնական նպատակը միջավայրի, շրջապատի մաքրման ծես-արարողությունն էր:

• Ծիսական պարերի մյուս փունջով, հարսի գերդաստանը հարսին հանձնել է տղայի գերդաստանին, որում գլխավոր ընդունողն ու հովանավորողը գերդաստանի տանտիկին մայրն էր: Այս ծիսական պարերը հանձնման և ընդունման երաշխավորագրերն էին: *Թագվորամեր դուրս արի, Տանտըգնի պար, սկեսուր-սկեսրայրի մրցույթ -գյուլաշ, երիտասարդ տղաների ու աղջիկների մենապարեր:*

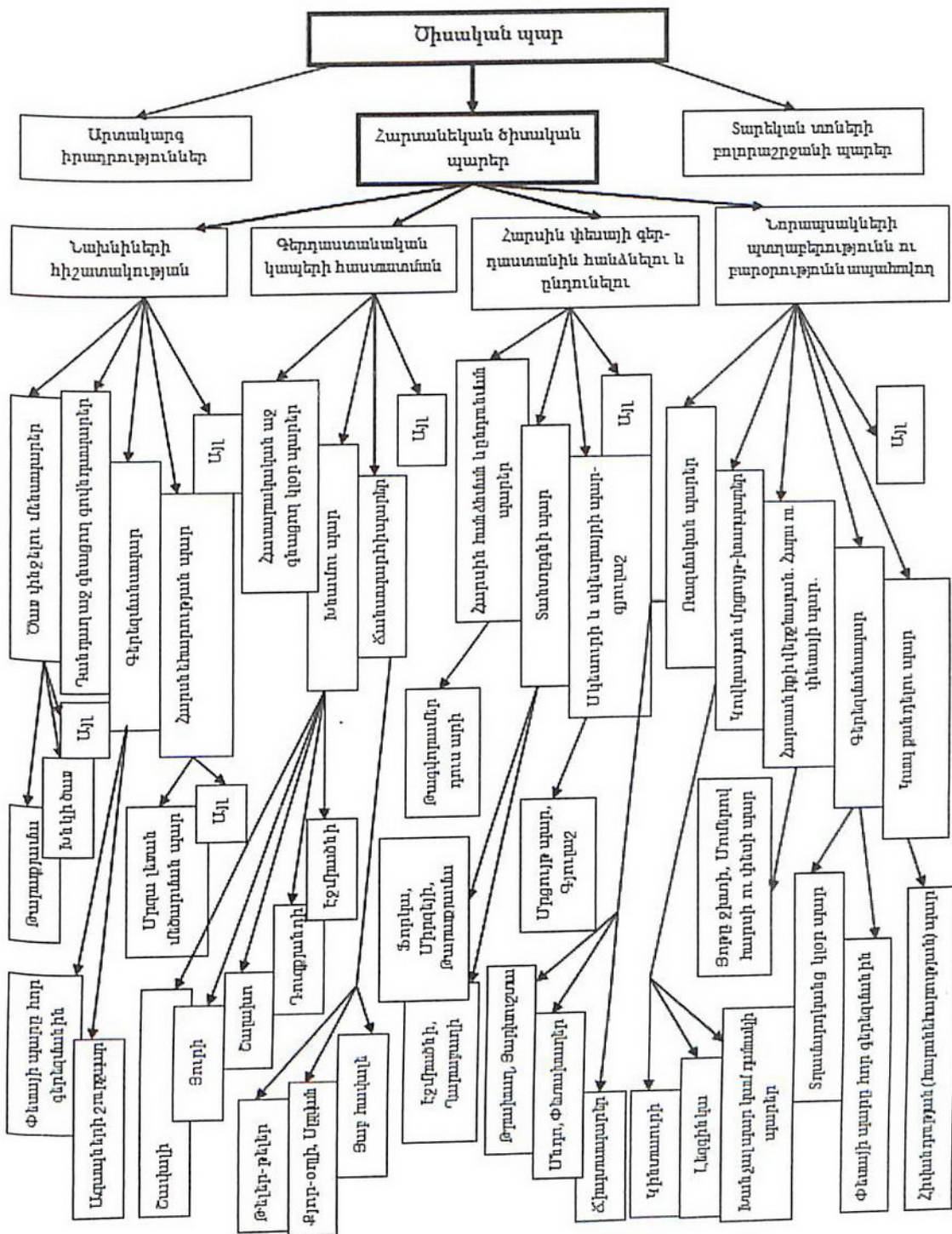
• Ծիսական պարաշարքի մեջ հատուկ առաջադրանք է ունեցել *խնամու պարը*, որն իր վրա վերցրել է հարսին փեսայի գերդաստանին վերջնականապես հանձնելու պարտականությունը՝ *Շավալի, Յուրի, Դյուզքյանդի, Ֆորկա, Շալախտ, Լեզգինկա:*

• ճաշկերույթի և պարատանը, սկիզբ համարվող, նախնիների հիշատակին նվիրված կենացները և *Գովընդապարերը*, ունեցել են գերդաստանների *անցավորացը* հիշատակելու, հարգանք մատուցելու և երիտասարդ, նոր ձևավորվող ընտանիքի համար հովանավորություն ապահովելու նշանակություն:

• *Ռազմական պարերը*, որ տեղի են ունեցել բուն հարսանիքի գրեթե վերջում, հենց կյանք-մահ-վերածնունդ պայքարի գաղափարախոսներն էին, որոնք ամփոփվում էին վերջին *խանչալպարով*: Ռազմական պարերը, որպես երիտասարդ տղաների, այդ թվում և փեսայի ուժի, դիմացկունության ու զենք գործածելու հատուկ քննության ցուցադրություն, կրկնվել են մալ բուն հարսանեկան արարողություններից հետո՝ երիտասարդական հատուկ հավաքներին, օրինակ՝ *Հավթըռոնքին* և այլն:

• Հարսանեկան ծիսական պարերը և առհասարակ բուն հարսանիքը եզրափակող արարողությունը, որը հիմնականում վերջաբանի դեր է կատարել *հարսի մօմերով պարն* է, որում մեկ անգամ ևս կրկնվել են ծիսական բոլոր գաղտնատեքստերը և ամեն ինչ ամփոփելով՝ ավարտել: Միայն այդ պար-ծեսից հետո է, որ փորձությունների սանդղակն ամբողջացել է, և զույգն իրավունք է ստացել առազաստ մտնել:

• Առազաստ մտնելուց հետո ավարտվել է անցյալը, որից ծնվել են իմաստնացած, կյանքի գաղտնիքները հասկացած կինն ու տղամարդը: Այդ օղակի՝ զույգի ծնունդը հասարակության այն հիմնական նպատակն էր, որով շարունակվել է կյանքը, սերնդաճը: Այդ ամենն արտահայտված է դիցաբանական երանգավորում ստացած սկզբով: Դրանով հաստատվում է, որ հասարակությունն ինքն է ուղեգիր տվել ու երաշխավորել յուրաքանչյուր նոր ստեղծվող ընտանիքի ձևավորմանը: Հասարակությունը հետևել ու օգնել է գերդաստանների միաձուլմանը, ապահովել նոր ստեղծվող ընտանիք զույգի պտղաբերությունը, բազմազավակությունն ու բախտավոր կեցությունը:



ԱՐՏԱԿԱՐԳ ԻՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԵՏ ԿԱՊՎԱԾ
ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐ

1. ՄԱՅԿԱՆ, ՀՈՒՂԱՐԿԱՎՈՐՄԱՆ, ՍԳՈ ԵՎ ՀԻՇԱՏԱԿՈՒԹՅԱՆ ՊԱՐԵՐ

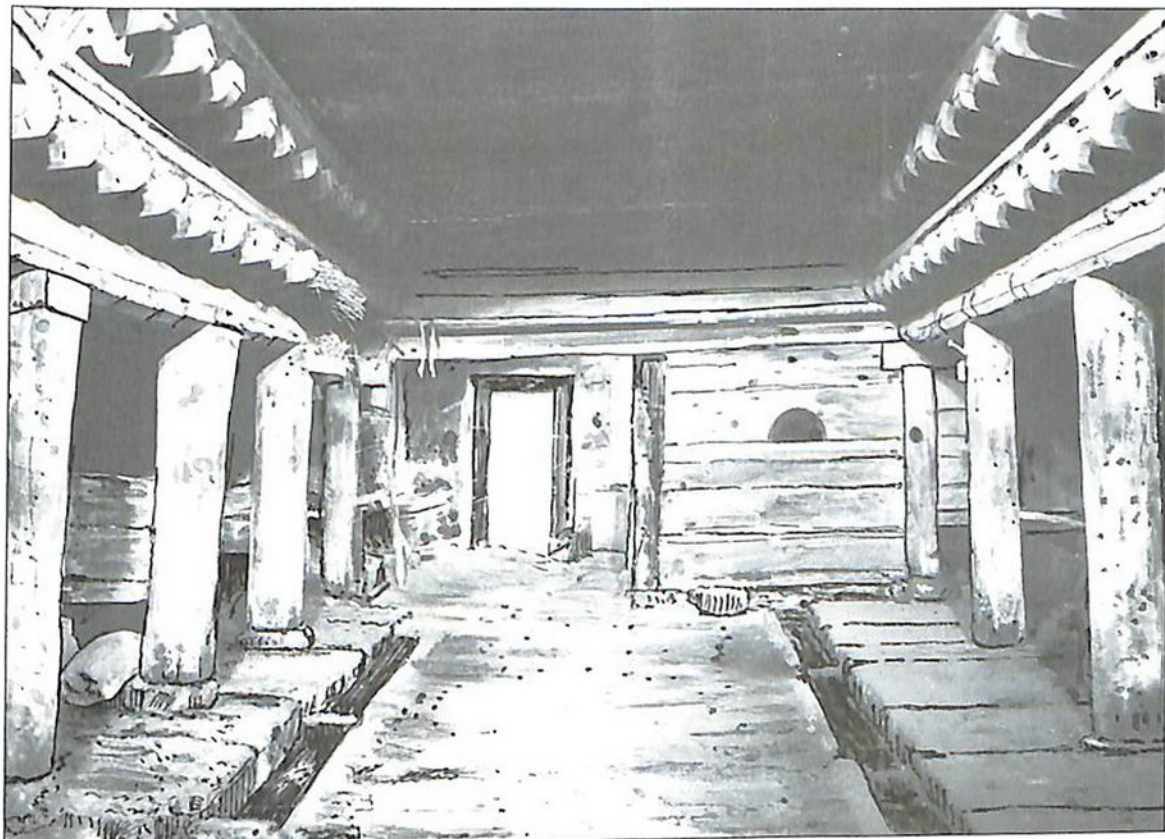
Յուրաքանչյուր ժողովուրդ իր կենցաղում ձևավորել է մահվան, թաղման, սգո և հիշատակության հետ կապված որոշակի ծեսեր, որոնք կազմավորվել են տվյալ ժողովրդի մահվան, հուղարկավորման, թաղման, սգո ապա և նախնիների հիշատակության շուրջ ունեցած հավատալիքներից, հասկացություններից ու պատկերացումներից: Բնականաբար այդ ծեսերը մշակվել ու ձևավորվել են համապատասխան միջավայրում, պայմանավորվել տվյալ ժողովրդի ազգային, կրոնապաշտամունքային ու հավատալիքային դաշտին համապատասխան: Այդ ամենն արտահայտվել է գործողության մեջ, ձեռք բերել որոշակի տեսք, անուն ու ծիսական միջավայր:

Դիցաբանական մտածողությամբ մահին այն սահմանագիծն է, որից այն կողմ ուրիշ աշխարհ է: Մեռնողը տեղափոխվում է մի ուրիշ՝ վտանգավոր աշխարհ, ուր հանգուցյալին ուղարկելը պետք է ապահովվեր հատուկ վերաբերմունքով և հատուկ արարողակարգով: Մշակված ծիսակարգի խիստ պահպանությունը պարզապես կենսաբանական մեխանիզմների փորձարկում է, կենդանի մնացածների համար սիրաշահությամբ՝ ինքնապաշտպանության բնագդ¹:

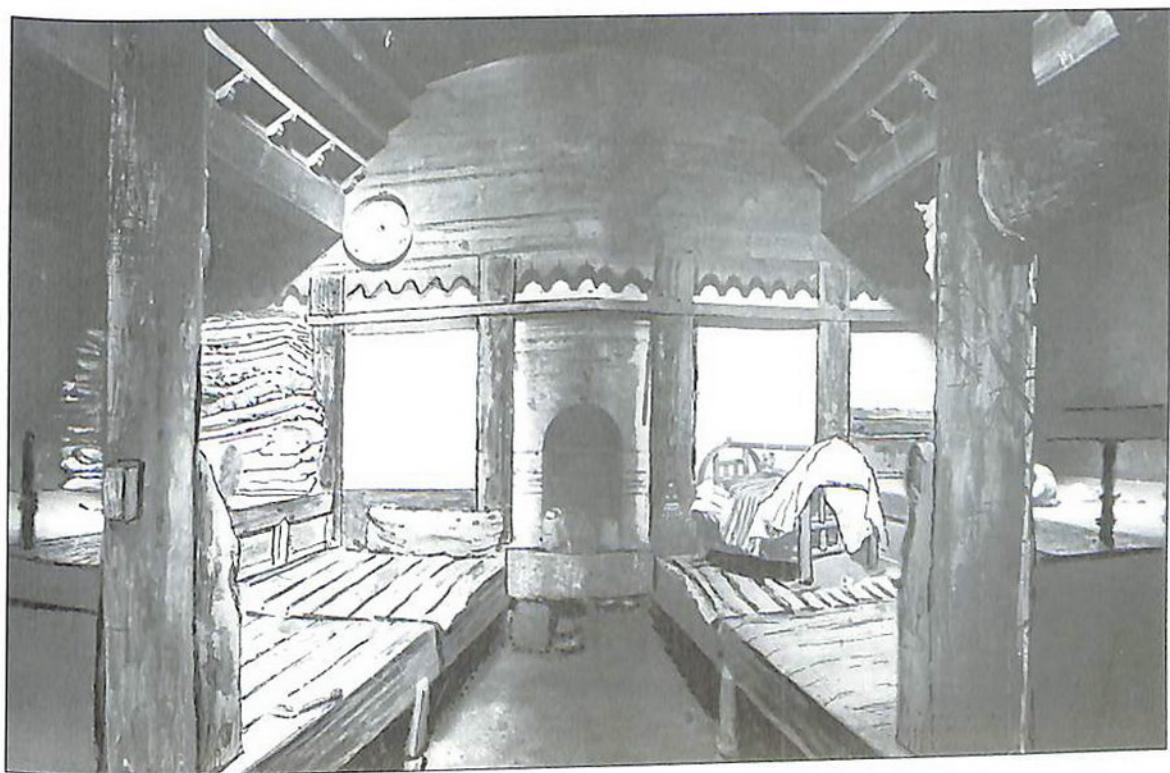
Մահով խախտվում է կյանքի բնականոն ընթացքը, տեղի է ունենում կանգ, ինչոր բան անհետանում է, որի վերականգնումն հնարավոր է միայն ծեսով: Այս ծեսերը բնականոն երևույթների կողավորումներ են՝ բաղկացած որոշակի պարաբայներից, ձեռքերի ու մարմնի տարբեր մասերի շարժումներից ու դիրքերից:

Ծեսի մեջ որպես օրենք, ներքին խորհուրդը կողավորվում է երգերաժշտական և շարժական տեքստի՝ պարի միջոցով: Ձևավորվում է նաև արտահայտչական տեքստ, որն ամփոփվում է պարային կամ շարժական շատ որոշակի դիրքերի մեջ: Ծիսական պարերի նախատարրը դիրքն է՝ ժեստը: Այդ դիրքերի ու ժեստերի միացությունից էլ ձևավորվում է պարը: Ուստի ներքին խորհուրդը «սահմանազատում» է կյանքը մահից ու վերականգնում աշխարհի էներգիան, ապրելու «իրավունք» տալիս կենդանի մնացածներին: Դիցաբանական առումով այս ծիսական պարերն ամբողջ արարողակարգի առկայությամբ դառնում են տիեզերական էներգիայի վերականգնման, համակարգման ու կարգավորման միջոց: Մահվան, թաղման, սգո և

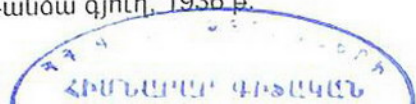
¹ Лисициан Срб., Армянские старинные ..., նշվ. աշխ., էջ 72-120:



Նկ. 1. Գօմ, Ախալցխայի շրջան, Ծղաքիլա գյուղ, 1936 թ.



Նկ. 2. Գօմի օդա, Ախալքալաքի շրջան, Գանձա գյուղ, 1936 թ.





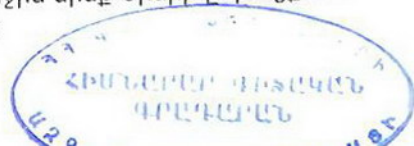
Նկ. 1. **Հարսնուես**, տան բակը դարձել է պարատեղ, Ախալքալաքի շրջան, Սուլդա գյուղ, 1936թ.



Նկ. 2. **Հացատուն**, **Թժնդրափ**, գործածվել է որպես **պարատեղ**, Ախալքալաքի շրջան, Կարծախ գյուղ, 1936թ.



Զանգակատուն - եռահարկ պար. Արևելյան Գալիչինայում, XIX դ. վերջ. Պարը տեղի է ունեցել եկեղեցու բակում գերեզմանների մոտ, մեծ պասի առաջին երեք օրերի ընթացքում:
Հմմ. հայկական **Բերդ պարի** հետ:





Կոնգոցի, Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի **Մուշ-Տարոն** ժողովրդական պարի ինքնագործ խմբի ելույթը պարի հանրապետական փառատոնին Աշտարակում 1973թ., գեղարվեստական ղեկավար՝ Ժ. Կ. Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ Ժ. Կ. Խաչատրյանի:



Արծաճապար, Աշտարակի **Փերիա** պարի ինքնագործ խմբի ելույթի ավարտը. Աշտարակ, 1984թ., խմբի գեղարվեստական ղեկավար
Ժ.Կ.Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ Ժ.Կ.Խաչատրյանի:



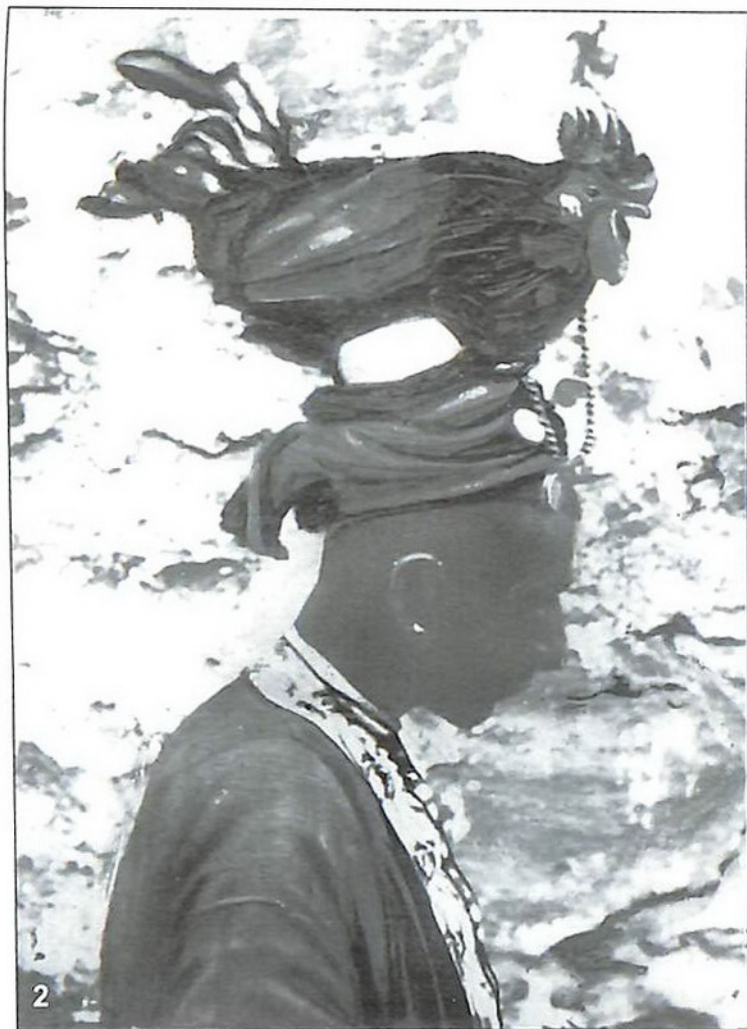
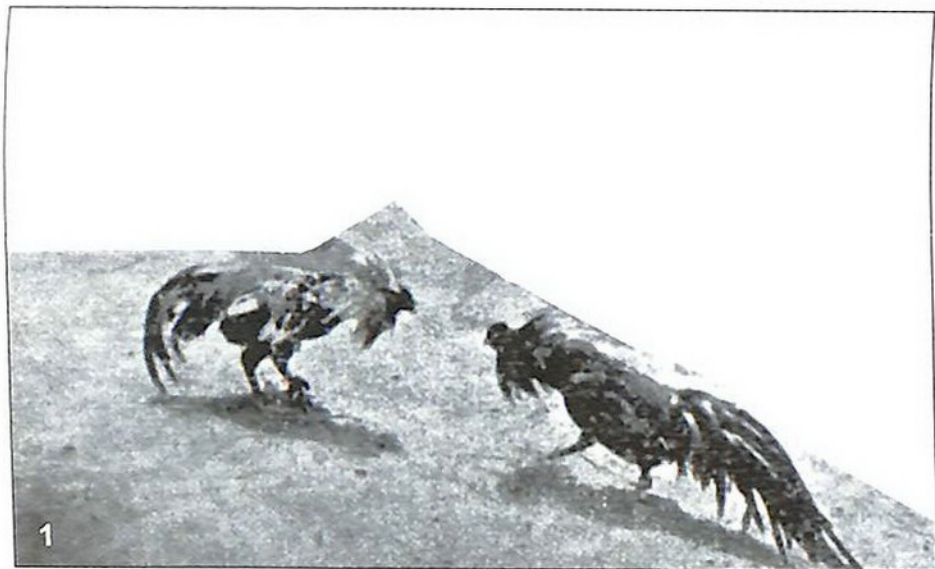
1



2

Նկ. 1. **Շորթր**, մենակատար՝ Գ. Թադևոսյան.

Նկ. 2. **Խնկի ծառ**, մենակատար՝ Ու. Գասպարյան, Վեդու շրջան, Ոսկետափ (Շիրազլու) գյուղ, **Վասպուրական** ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1969-1980 թթ., գեղարվեստական ղեկավար՝ Է. Խ. Պետրոսյան, հագուստի ձևավորումը՝ Է. Խ. Պետրոսյանի:



Նկ. 1. Ծիտու կռիվ – աքլորակռիվ.

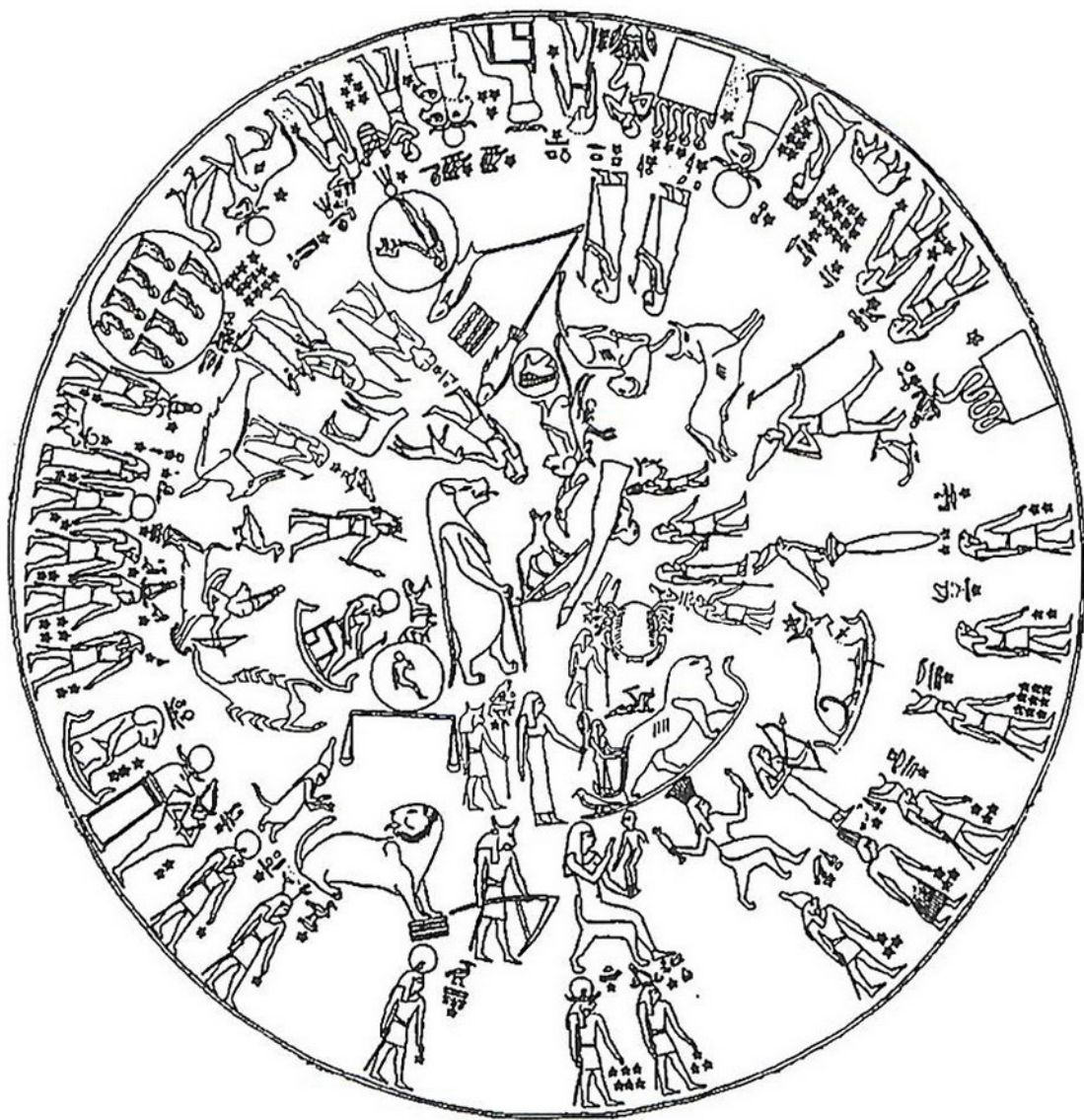
Նկ. 2. Պուտկի աքլոր – Մոքսի Սուրբ Գևորգ վանքի նվիրյալ աքաղաղը գուշակության պահին, ճամփորդ տղամարդու գլխին նստած:



Ճամփու պար. Երևանի գեղագիտական դաստիարակության կենտրոնի **Մարաթուկ** պարի խմբի կատարմամբ 1985 թ. Ռիգայում կայացած ժողովրդական պարի փառատոնին: Գեղարվեստական ղեկավար Է.Խ. Պետրոսյան, պարերի ղեկավար Ժ. Կ. Խաչատրյան:



ճամփալեն, 1936թ. Երևանի պարարվեստի ուսումնարան, բեմադրություն Սրբ. Լիսիցյանի:



Դենդերյան կենդանակերպ. Յեր-Սեդ, եգիպտական **Պոչի ծես** արարողություն՝ մահ-վերածնունդ ընդհանուր գաղափարի արտահայտիչ, շրջանաձև վագր-փախուստի նկարագրով:

Յեր-սեդ ծեսն ապահովել է ծերացած արքաներին հզորություն, իշխանություն ու տղամարդկային նոր ուժերի վերականգնում: Կապվում է նաև բնության զարթոնքի ու առատության հետ: Ծեսը խորհրդանշել է արքայի ծիսական սպանության միջոցով նրա հզորացած ու երիտասարդացած վերածնունդ:

Կենդանակերպի քայլող ու վագող բոլոր կերպարները պոչավոր են ի պատիվ Սեդ աստծո կենդանակերպի պոչավոր ցլիկի: Ծեսի ժամանակ ցլիկի պոչ կրել են արքան և բոլոր մասնակիցները:



Իսպանիայում դեռևս XIXդ. Սկզբին մինչև հինգ տարեկան երեխաների մահվան ու թաղման արարողությունների մաս կազմել է նաև պարը: Իսպանական ժողովրդի հավատալիքների համաձայն երեխայի հոգին երկինք բարձրանալով աղոթել է իր ընտանիքի համար և վերածվել բարի ոգու, որը միշտ պաշտպան է կանգնել իր ընտանիքին: Այդ պատճառով նրան ուղեկցել են երգ ու պարով:



Նստմնաց պարեր. ՀՀ ԳԱԱ ՀԱ ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ,
Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ:



Նկ. 1, 2. **Ճայեր** Չուկոտյան **նստմանց պար**, 1973թ., Մագադանի երկրամաս,
 Լորինո բնակավայր, հեղինակի դաշտային նյութեր:





Նկ. 1, 2. **Ճայեր** Չուկոտյան մատմանց պար, 1973թ., Մազադանի երկրամաս,
Լորինո բնակավայր, հեղինակի դաշտային նյութեր:



Նկ. 1, 2. **Արևածագ** Չուկոտյան նստմանց պար, 1974թ., Մագադանի երկրամաս, Ինչոուն բնակավայր, հեղինակի դաշտային նյութեր:



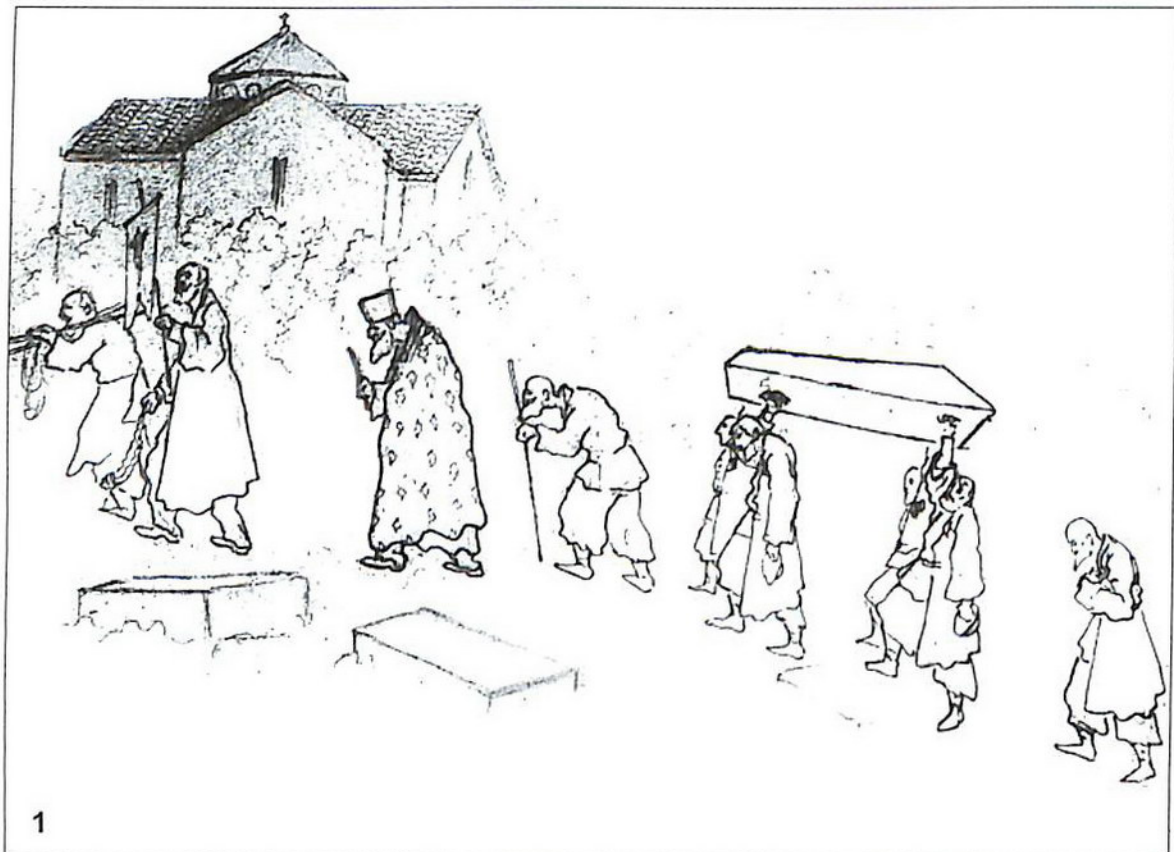
Նկ. 1, 2. **Արևածագ** Չուկոտյան նստմանց պար, 1974թ., Մագադանի երկրամաս, Ինչոուն բնակավայր, հեղինակի դաշտային նյութեր:



Նկ. 1. Թաղման արարողություն. Պատմություն Ալեքսանդր Մակեդոնացու, Մատենադարան
ծեռ. XVII դ., նկ. Հակոբ Զուղայեցի:



Նկ. 2. Ողբի տեսարան, ողբասացներ. Պատմություն Ալեքսանդր Մակեդոնացու:
Մատենադարան, ծեռ. XVII դ., նկ. Հակոբ Զուղայեցի:



Նկ. 1. Թաղման արարողություն
հին Թիֆլիսում. նկար Վ. Խոջաբեկյանի:

Նկ. 2. **Հինա** շաղ տալու արարողության
համար պատրաստված սափոր,
որից հինան պետք է շաղ տային
ճանապարհին:



Նկ. 1. Հանգուցյալի վրա ողբասացության տեսարան Լոռիում, XXդ. սկիզբ:



Նկ. 2. *Իքնավեղի - եքնահողի* արարողություն՝ ողբ Հերիքնազ Օրդյանի գերեզմանի վրա, գյուղի գերեզմանատանը:





Հանգուցյալին հրաժեշտ տալու արարողություն. Ախալցխա XIXդ. ընտանեկան ալբոմից. Հեղինակի նյութեր:



Հանգուցյալների հիշատակության օրվա հասարակական ճաշ գերեզմանատանը:



Հարսանիքի հետևյալ առավոտ, փեսան պարում է հոր գերեզմանի վրա, հին Թիֆլիս, նկար Վ. Խոջաբեկյանի:



Գերեզմանապարտ հարսանիքից հետո. իին Թիֆլիս, նկար Վ. Խոջաբեկյանի:



Գերեզմանապար, հին Թիֆլիս, նկար Վ. Խոջաբեկյանի:



Նկ. 1. այրի կին, XIX դ.:

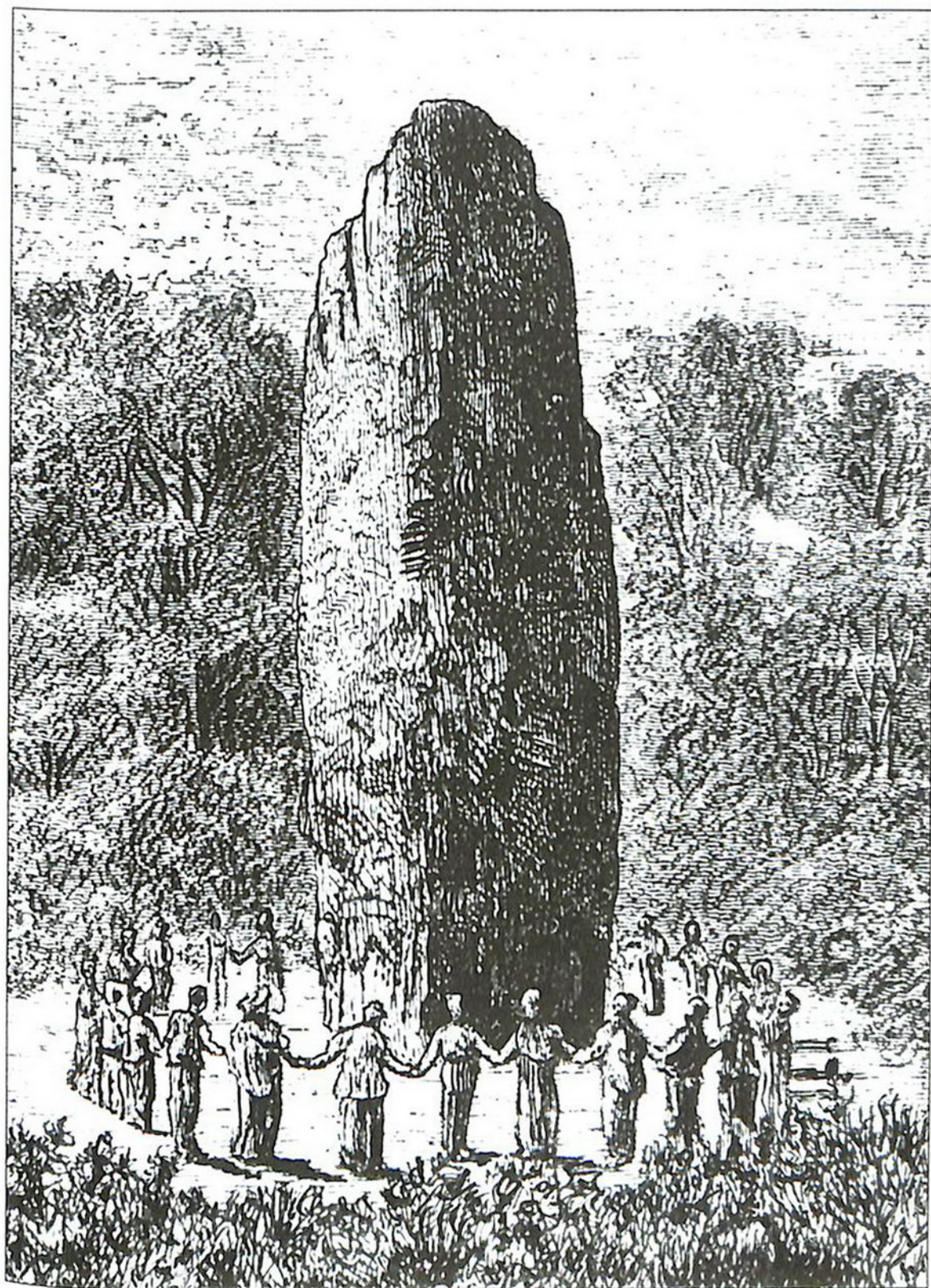
Այրի կանայք հանել են բոլոր զարդերը, ասեղնագործ հագուստները, թողնելով միայն **վարդը**, որի վրայից գցել են մի մուգ գույնի **յազմա**: Այրի կինը կապ չունեի պտղաբերության հետ այդ պատճառով, եթե նույնիսկ 25-30 տարեկան էր, այնուամենայնիվ, համուժ էր **զիլիֆլորը**, **խալխալները**, **թելով օսկին** և զգեստի այն մասերը, որոնք կապված էին պտղաբերության հետ:



Նկ. 2. **Տանտընգի պար**. Ախալցխա, XIX դարի վերջ. տանտիկինն այրի է:



Կլոր պար. Մի կադր Երևանի **Ջրազդան** ստադիոնում կազմակերպված միջոցառումներից, 1985 թ.:



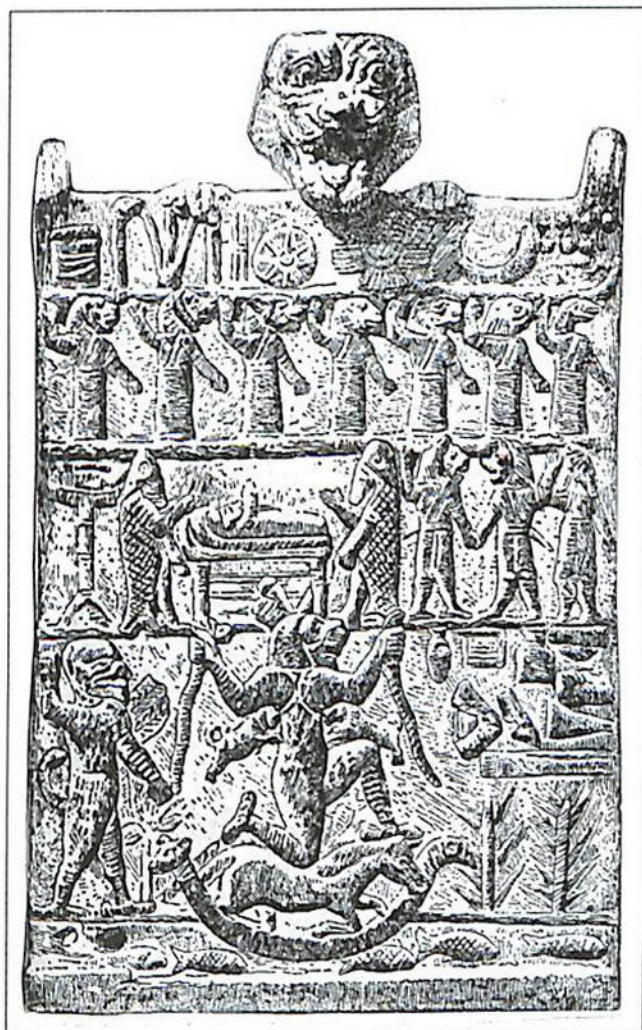
Շուրջպար կամ շրջանով պար Սենհիրի շուրջը. կլօր դասավորությամբ:



Խաչը ջուրը գցելու արարողություն. Նոր Բայազետ-Գավառ 1907 թ.

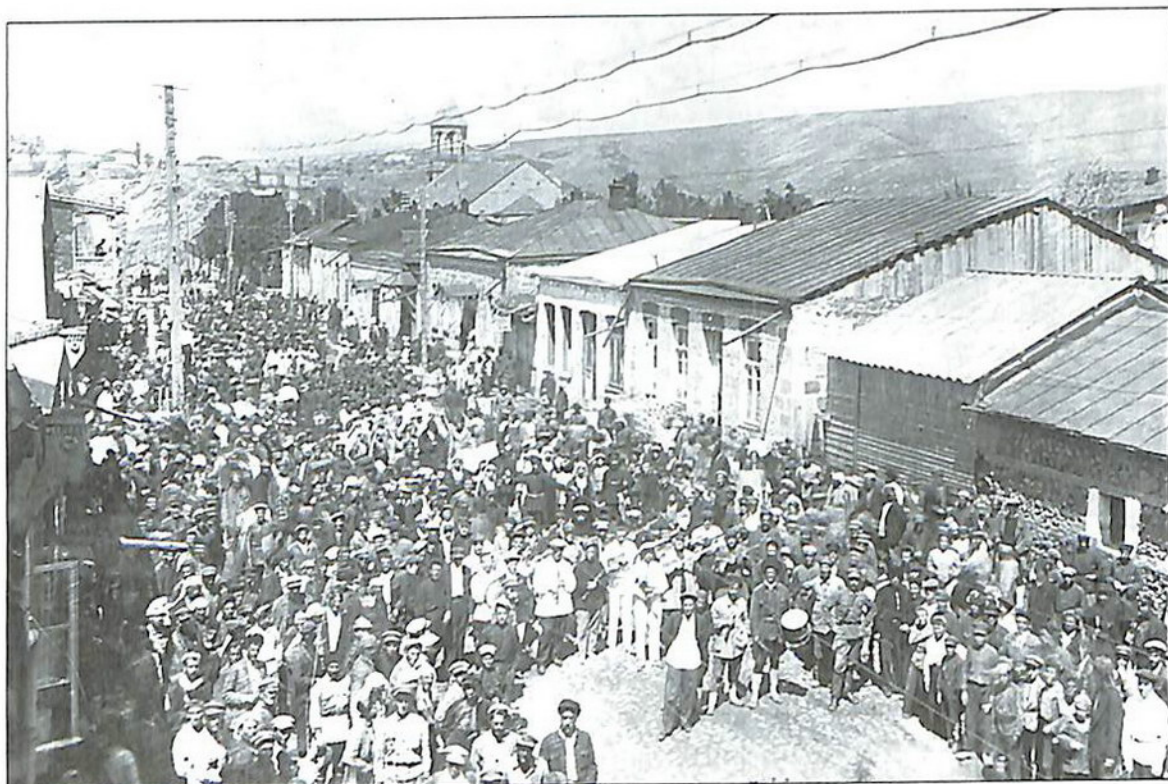


Նկ. 1. **Դագոն** - ծուկ, Սուրբ
Հովհաննես Բաբելական
էա աստվածությունը ձկան
կերպարանքով:

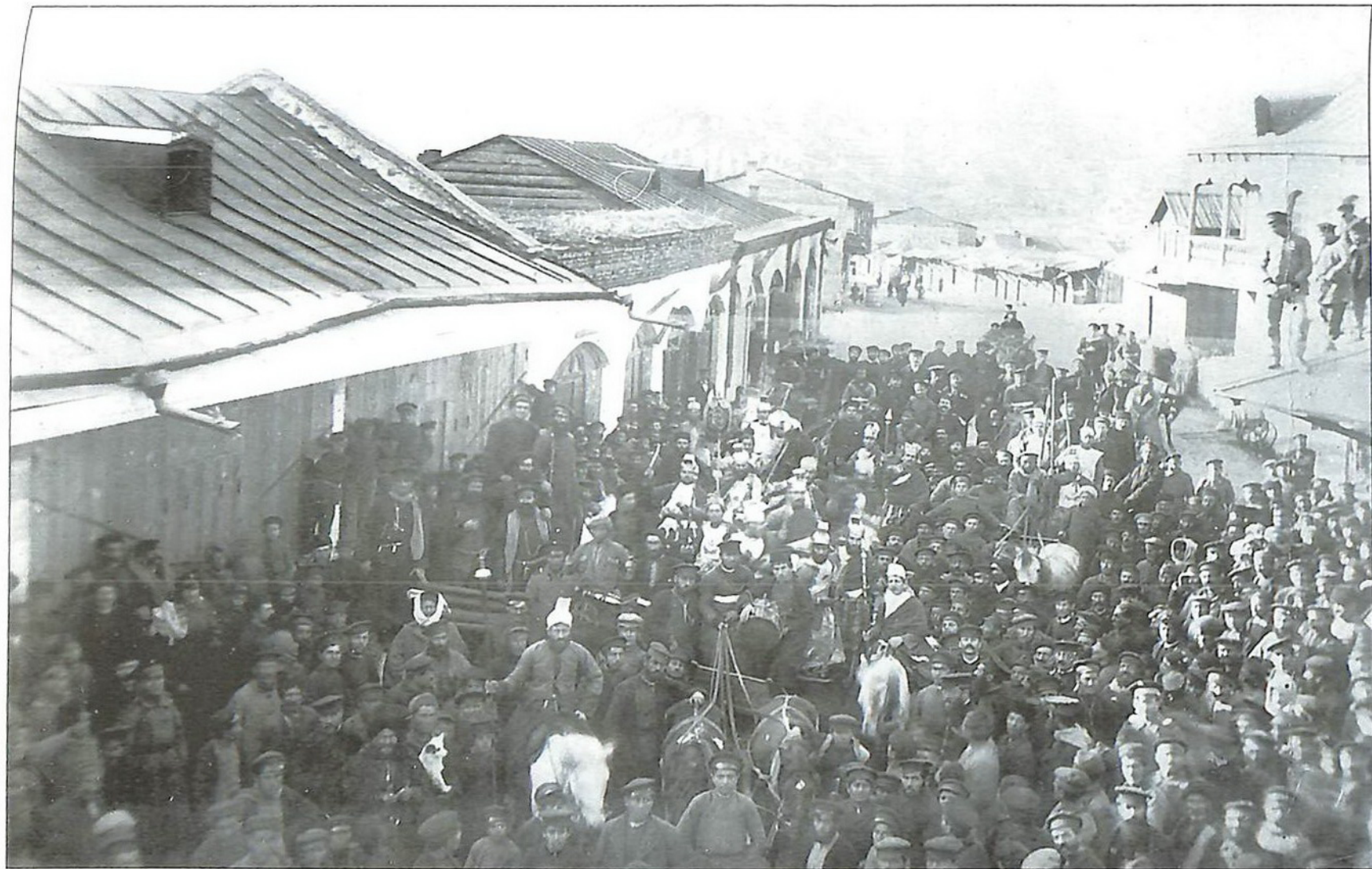


Նկ. 2. **Շումերո** - **ակկադական** դիցաբանական
բովանդակությամբ բրոնզե տախտակ բաժանված
աշխարհի կառուցվածքի հինգ շերտերի:

1. Երկինք, 2. Պարոլ յոթ չար ոգիներ,
3. Թաղման արարողություն երկրի վրա, ձկնակերպ
քանդակներով, 4. Աստվածային կերպարներ,
5. Անդունդ՝ անհատակ, որտեղ լողում են ձկները:



Նկ. 1 և 2. **Երբ** Ախլցխա քաղաքի գլխավոր փողոցով դեպի քաղաքի կենտրոն, 1935թ. Տեղի ունեցած միութենական օլիմպիադայի օրերին:



Վարդան Մամիկոնյանի ցուցքի երթը Ախլցխա քաղաքի մայրուղով դեպի **Սբ. Վարդան** եկեղեցի:



Նկ. 1. Ռազմական պար **Ձիավեն**, վազք շրջանով (Շատախի տարբերակ),
բեմադրություն՝ Սրբ. Լիսիցյանի:



Նկ. 2. Ռազմական պար **Ձիավեն** երկու տարբերակ վազք շրջանով (Շատախի տարբերակ):
Աջից դեպի ձախ և հակառակը: Բեմադրություն՝ Սրբ. Լիսիցյանի:

հիշատակության պարերն իրենց կատարման տեղով, ժամանակով ծխակարգին համապատասխանելով, միաժամանակ ապահովում են աշխարհի ծխական մաքրման պրոցեսները, քանի որ հենց մահվան հետ առնչվելը համարվել ու շարունակում է համարվել անմաքուր: Այլ դեպքում, հավատալիքների համաձայն այն կարող էր կործանիչ հետևանքներ ունենալ:

Մահվան, հուղարկավորման, թաղման, սգո և հիշատակության հետ կապված բոլոր ծեսերը, գործողությունները և հավատալիքները դասվել են ծայրահեղ իրադարձությունների, արգելված ու գաղտնի գործողությունների շարքին: Այդ պատճառով էլ ամեն ինչ, առավելապես ողբերն ու պարերը մշտապես ենթարկվել են առանձնահատուկ արգելքների, իսկ ըստ ժամանակակից մտածողության չափանիշների դարձել հոգեբանորեն անընդունելի ու անթույլատրելի:

Հայերի մեջ մահվան թաղման ու հիշատակության հետ կապված ծիսակարգը պատկանում է ամենաէքստրեմալ, եզակի, տիեզերաբանական ու դիցաբանական բացառիկ նշանակության հետ:

Այսօր, այդ ամենի հետ կապված, մահվան, հուղարկավորության, թաղման, սգո և հիշատակության մասին յուրաքանչյուր երևույթ ենթարկվում է արգելքի՝ տաբուի, իսկ ողբերի ու պարերի մասին խոսելիս պատասխանը բացարձակապես ժխտողական է ու անթույլատրելի: Սակայն երբեմն տարբեր սեռի ու տարիքի մարդիկ, որպես երևույթ պատմում են հուղարկավորման ու թաղման ծեսերի ժամանակ իրենց տեսած պարերի և հատկապես կանոնակարգված ողբերի մասին: Բացի դրանից հայերեն խոսակցական լեզվում և գրականության մեջ կարող ենք հանդիպել բազմաթիվ (բարբառային կամ գրական) տերմինների, որոնք ընդգծում են հենց այդ երևույթները: Առավել խոսում են գրաբարյան ձևերը, ինչպես օրինակ՝ *դատերք սգո, եղերամայր, մայր ողբոց, ողբասաց, ծայնարկու, կոծապար կամ կոծի պարեր, կոծադիր*, կամ *Քու մերը վայ խաբարիդ պար գա* տարածված անեծքը և այլն:

Բազմաթիվ վկայություններ ու տեղեկություններ կան հայ բանահյուսական, ազգագրական, մատենագիտական գրական ու աղբյուրագիտական հուշարձաններում, որոնք հաստատում են, որ հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը մահվան, թաղման, սգո և հիշատակության հետ կապված արարողություններն ուղեկցվել են երգ-երաժշտությամբ և շարժական տեքստերով, որոնք հաճախ վերածվել են ձևավորված ծիսական պարի: Այդ մասին վկայում է Մովսես Խորենացին գործածելով *կոծել, կոծապար, կոծապարու, թաղման կամ գերեզմանապար* տերմինները:

Ժամանակի ընթացքում պարերը ետ են մղվել, իսկ երգ-երաժշտությունն ավելի կատարելագործվելով, որոշակի ձևի մեջ մտնելով՝ դարձել են ամբողջ արարողակարգի անբաժանելի ու օրգանական մասը: Այսօր էլ կարելի է թաղման արարողությունների ժամանակ ներկա գտնվել *լացի, կոծի, ողբի և գովքի* լավ կանոնակարգված երևույթների: Դրանք հնագույն թա-

ղումների հիշողության ավանդական վերապրուկներն ու շարունակությունն են:

Մահվան, թաղման, սգո և հիշատակության ողբապարերի մասին հիշատակել ու վկայակոչել են հայ մատենագիրները: Տեղեկություններ կան III, IV դարերից հենց քրիստոնեական կրոնն ընդունելու ժամանակներից, երբ հոգևոր հայրերն անմիջապես անցել են ծավալուն պայքարի մահվան ու թաղման ծեսերի և նրանց ընթացքում կատարվող երգ-պարային արարողությունների դեմ, իսկ խախտողներին խիստ պատիժներով ենթարկել են պատասխանատվության:

Մովսես Խորենացին մանրամասն նկարագրել է Արտաշես երկրորդ թագավորի մահվան, թաղման ու սգո արարողությունները²:

Դեռևս IX դարում պահպանվել էին սգո և հիշատակության կանոնակարգված արարողություններ: Դա վկայում է Ջաքարիա Ա. Ջագեցին՝ այն ժամանակների հայոց կաթողիկոսը (855-876թթ.)³:

Պահպանվել է նաև *միջնադարյան գերեզմանի տաղ*, մի ստեղծագործություն, որը հստակորեն նկարագրում է գործողություններն իրենց հերթականության մեջ.

*Յօղբոց հանդեսըս հրաւիրեն.
Ջմարգարէից զխօսն աւանդեն.
Եւ զգուժաբերսըն գումարեն.
Ըզձայնարկու կանայս կոչեն.
Անդ ի հայոց սուգ ժամանեն.
Եւ զհոգեւոր տէր աւաղեն.
Ջեկեղեցւոյ լաց ծաւալեն ...*⁴

Այն որ III, IV դարերում Ներսես I կաթողիկոսը լայն պայքար է ծավալել թաղման ծեսերի, պարերի ու երգերի դեմ, բացահայտվում է Փավստոս Բուզանդի այս վկայությունից: Նա գրում է.

*...Ապա յետ մահուան Ներսեսի յորժամ ղմեռեալսն լային, փողով ու փանդոք և վնօք զկօծսն պարուցն կաքաւելով, արք և կանայք պղծութեամբ ճիւղաղութեամբ պարուք դեն ընդ դեն հարկանելով և կամ ծափս հարկանելով, զմեռեալն յուղարկէին*⁵:

Սա նշանակում է, որ նրա մահից հետո ազատվելով արգելքներից մարդիկ իրենց հանգուցյալներին ողբացել ու հուղարկավորել են *կոծապարերով* ու *ծափ պարերով*, մանավանդ եթե հանգուցյալը կապ է ունեցել ռազմական գործի հետ:

² Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, գ. IV, գլ. 15, Վենետիկ, 1889, էջ 124:

³ Փավստոս Բուզանդ, Հայոց պատմություն, Վենետիկ, 1914, էջ 161:

⁴ Դեվոնդ Վարդապետ Հովնանեան, Միջնադարեան ազգային տաղաչափությունն ռանկախառն, Վիեննա, 1911, էջ 9:

⁵ Փավստոս Բուզանդ, Հայոց պատմություն, նշվ. աշխ., էջ 24:

Նույն պատմիչը նկարագրելով արքաներայր Գնելի թաղման արարողությունը վկայում է նաև այն փաստի մասին, որ արարողությունը խիստ կանոնակարգված էր և ուներ ողբերի ղեկավար: Տվյալ դեպքի համար Գնելի կին Փառանձեմը լալկան կանանց գլուխ անցած ողբացել է որպես *եղերամայր*: *Ձայնարկու* կանայք համապատասխան հորինել ու ողբով ասել-պատմել են մի պատմություն, որը եղելության իրական բացահայտումն էր: Նա գրել է.

...ապա իբրև մեծ իրքն համարձակ յայտնեցան ի լալիս ամենեցուն, և ի ձայնարկուքն եղև նա մայր ողբացն, սկսան նուագել զիրսն տրփանացն Տիրիթայ, զակն դնելն, զքսութիւնն զհնարս մահու միւթել, զսպանումն, ձայնիւք մըմնջոցն ի վերայ սպանելոյն ի մեջ կոծոյն բարբառեին գեղգեղալ խանդաղատութեամբ⁶:

Սա մի փաստ է, որ պարզորոշ վկայում է նաև այն մասին, որ ողբերը եղել են *հանկարծաստեղծ*⁷ համապատասխան մահվան պատճառներին, տեղին և յուրաքանչյուր դեպքին ու հանգուցյալին, բայց ունեցել են կանոնակարգված կառուցվածք և ծեսին համապատասխան օրինաչափություններ: Փաստը հաստատում է նաև, որ յուրաքանչյուր ողբ, իր հիմքում պահելով ավանդականը ձևավորվել է հենց տեղում, դեպքերին համապատասխան և կատարվել է միայն մեկ անգամ, որոնք սակայն երբեք չեն մոռացվել ու դարձել են եզակի արժեք ներկայացնող մոուզներ: Ողբերգերը հետագայում մշակվելով հարմարեցվել են տեղին, ժամանակին հանգուցյալին, դիպվածին համապատասխան, իսկ պարերը ետ մղվելով տաբուացվել, բայց բոլոր դեպքերում պահպանվել են, որպես ծեսի ներքին խորհուրդ՝ գաղտնիմաստի կրող, ապա և մասնագիտացված *երաժշտա-երգ-պարային* հատուկ հորինվածքներ:

IX դարից տեղեկություններ է հաղորդել միջնադարյան պատմիչ Զաքարիա Ջաղեցին⁷:

Տեղեկություններ են պահպանվել 1469թ. Մերոփնե քաղաքում բռնված ժանտախտի տարածման հետ կապված մահվան ու թաղման ողբերի ու պարերի տարածվածության մասին⁸:

Թովմա Արծրունին ուղղակի ասում է՝ *...դասս-դասս պարաւորու*⁹, իսկ Մագիստրոսը պարզապես գրում է.

*...բնական իմաստասիրական երգով զքոյդ ներբողական և գերեզմանական պարել ողբս*¹⁰ ...

⁶ Նույն տեղ, էջ 161:

⁷ *Ղեվոնդ Վարդապետ Հովնանեան*, նշվ. աշխ., էջ 9:

⁸ *Կոստանյանց Կ.*, Մկրտիչ Նաղաշ և յուր տաղերը, Վաղարշապատ, 1898, էջ 9: *Лусицян Срб.*, Армянские старинные ..., նշվ. աշխ., էջ 72-120:

⁹ *Թովմա Վարդապետ Արծրունույ*, Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Ղուկասեան Մատենադարան, Թիֆլիս, 1917, էջ 107, 428:

¹⁰ *Գրիգոր Մագիստրոս*, նշվ. աշխ., էջ 41:

կամ մի ուրիշ տեղում

*...զի՞նչ ձև գնայլական պարառաբար կաքավողացն խնջինս և սոնջանս և ոտիւք թափառումն, և դաստակօք անյորինաբար բախբաղումն, և քարշումն քղանցքից մրրկեալ պտուտելով զփողի կնքելոյ գերեզմանին, թեպետև ոչ ըստ օրինի քրիստոնեական կրոնից...*¹¹

Պատմական հետազա ժամանակներում աստիճանաբար ավելի հստակ են ձևավորվել թաղման ու գերեզմանի կոծապարերը, *լալկան* ու *ջալլող* կանանց գործողությունները *եղերամոր* ղեկավարությամբ և ավելի հաստատուն ու անբաժանելի մաս դարձել մահվան, հուղարկավորման, թաղման, սգո և հիշատակության հետ կապված ծիսական արարողություններում¹²:

Մահվան, հուղարկավորման, թաղման, սգո և հիշատակության բազմաստիճան ծեսի մեջ առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցրել.

- Հանգուցյալի ճանապարհը լուսավորելու և չար ուժերից մաքրելու, չար ոգիներին հալածելու գործողությունները:

- Գերեզմանը սրբագործելու, մաքրագործելու արարողությունները (կրակ, հինա, մոխիր, խունկ ծխել տան օջախի կամ թոնրի կրակով):

- Նախնիների ոգեկոչման ծեսեր զոհաբերությամբ, հարսանիքներին և այլ տոներին ցուցադրված մեծարման վերաբերմունքի առկայությամբ:

- Դամբանականներով, կատարած գործերի արժեքավորմամբ, հասարակության մեջ ու ընտանիքում ունեցած տեղի ու դիրքի ներկայացմամբ արարողությունները:

- Հանգուցյալի մահվան ու վերածննդյան արարողությունները, որոնք ընթացել են հմայական յուրահատուկ բանաձևերով՝

համբերություն, սուրբ հոգով մխիթարվես, թող հոգին արքայություն գնա ... և այլն:

Ամբողջ ծիսակարգն ունի բազմաստիճան կառուցվածք: Հայերի մեջ այն սկսվում է մահվան բոթն առնելու հետ և շարունակվում մեկ շաբաթից մինչև մեկ տարի, երբեմն էլ ավելի երկար:

Սգո պարը կարող է տեղի ունենալ մի քանի տարի հետո, իսկ *գերեզմանապարի* մի տեսակը, ժամանակի սահմանափակում չունի:

Յուրաքանչյուր *մահ և թաղում*, հատկապես երիտասարդի, ունեցել է իր ինքնատիպ ու եզակի ընթացքը, որին համապատասխան էլ տեղի են ունեցել ողբերն ու պարերը:

Գրանցված բոլոր նյութերն ունեն *ինքնատիպ, եզակի և միայն մեկ օրինակի արժեք ու նշանակություն*:

¹¹ *Թովմա Վարդապետ Արծրունույ*, նշվ. աշխ., էջ 47:

¹² *Лисициан Срб.*, Армянские старинные ..., նշվ. աշխ., էջ 72-98:

Եթե փորձենք կանոնակարգել. ապա կունենանք որոշակի պարեր, որոնք կատարվել են կապված մահվան երևույթի հետ, որոնց կարելի է տալ *մահվան պարեր* բնորոշումը:

ՄԱՅՎԱՆ ՊԱՐԵՐ

Ծիսակարգն ունենալով խիստ որոշակի կառուցվածք՝ միաժամանակ չի կրկնվում հաջորդ անգամ և ունի միայն ընդհանուր նմանություններ: Երբեք չունի նույնությամբ կրկնվելու հավանականություն և չի կարող դառնալ շտամպ: Չի ակնկալում որևէ նույնություն, այլ ընդհակառակը, յուրաքանչյուր մահվան դեպք պարունակում է մի շարք եթեներ.

- եթե երիտասարդ է և չամուսնացած,
- եթե ծեր է, բայց նպատակները չեն իրականացել և այլն:

Եթե հանգուցյալի նպատակները չեն իրականացվել, ապա նրա մահը համարվում է անժամանակ, նույնիսկ եթե նա ծեր է:

Մահվան պար տեսակին պատկանող պար-արարողությունները կատարել են ծեսի նախապատրաստության ու համակարգման դեր: Դրանք, ըստ էության, ձևավորվել են ողբալու ժամանակ տեղի ունեցող համապատասխան դիրքերից:

Մահվան լուրն առնելուց անմիջապես հետո կանայք, տղամարդիկ հանել են զարդերը, թավշե ու մետաքսե հագուստները և դրանք փոխարինել ցնցոտիներով, հնամաշ ու թուխ գույն ունեցող հագուստներով: IX դարի պատմիչ Թովմա Արծրունին, նկարագրելով Դերենիկ Արծրունու հուղարկավորությունը, գրում է. *եղերամայրը՝* նրա կին Սոփի իշխանուհին էր, որն իր վրայից հանելով մարգարտահյուս գլխազարդերն ու հագուստները

*...զգեցեալ զսեաւս ի զգեստից և պատրաստեալ գլխոյ իւրում արկանելիս ի թխակերպս, և յառաջ կոչեալ զդստերս սգոյ ողբոց յօրինե կարգս կարգեալ կացուցանէ դասս պարաւորս...*¹³

Դեռևս XIII դարում կաթողիկոս Կոստանդին Բարձրաբերդցին իր խրատական թղթերում հստակորեն պատվիրել է.

ի վերայ մեռելոց մազ մի կտրեսցեն և սեաւ մի արասցեն եւ զերեսս մի կեղեքեսցեն եւ զծեռս եւ լալկան մի վարծեսցեն եւ խաւարարգել մի լիցին...

Խրատն ինքը հաստատում է, որ հանգուցյալների համար մարդիկ ողբեր էին ասում երեսները պոկելով, չանգռոտելով. մազերն էին կտրում, լալկան կանանց էին վարձում, ապա և սևեր հագնում ու սուգ մտնում: Կանոնում հիշատակվում է նաև ամենածանր ու հազվադեպ սգի՝ *խաւարարգել* լինելու մասին: Այդ առանձնահատուկ սուգը նշանակում էր արևի լույսին դուրս չգալ մինչև որոշակի գործողություն չկատարվեր կամ հատուկ ձևով սգից դուրս գալու արարողությունը տեղի չունենար *խաւարարգել սուգ* պահելու փաստերից մեկը պահպանվել է Սասնա ծռերում:

¹³ *Գրիգոր Մագիստրոս*, նշվ. աշխ., էջ 59:

Շատախցի Մանուշակ Ջադոյանի պատմած Սասնա ծռերի պատումում Մեծ Միերի կինը *խաւարարգել* է մտնում և հայտարարում է, թե մինչև իր որդին իր հոր վրեժը չառնի, նա սգից դուրս չի գա: Այդպես էլ արել է՝ մինչև Դավիթն իր հոր սպանողի գլուխը չի բերել ու ցույց տվել մորը, նա չի դադարեցրել իր խավարարգել սուգը¹⁴:

Իջևանի շրջանի Աջաջուր գյուղում դեռևս 1961թ. գրանցվել է մի պար, որը համարվում էր *սգահանքի ծիսական պար* և առանձնահատուկ ձևով ընդգծում սգավորների հագուստները հանելու կամ փոխելու պար-արարողությունը: Պարի *Սև հագուստ* անունը և հենց երևույթը բնորոշելու՝ սգո պատճառով հագած սև հագուստները հանելու իմաստն ունի: Ըստ զուռնաչի Ջանեսի՝ *սև հագուստները* հանելու արարողությունը որոշակի օր կամ ժամանակ չի ունեցել: Այն կարող էր տեղի ունենալ մեկ տարուց մինչև տասնյակ տարիներ սուգ պահելուց հետո¹⁵:

Հանգուցյալին անհապաղ, առանց ձգձգելու, տարբեր արարողություններով պատրաստել են ճանապարհի գցելու:

Հաջորդ գործը՝ համապատասխան արարողատեղի ընտրությունն էր, ներսում՝ կահույքից ազատված սրահ, դրսում՝ համապատասխան հրապարակ: Մեջտեղում դրվել է գորգերով ծածկված սեղանը, որի վրա էլ ձեռքերը կրծքին խաչած ցուցադրական պառկեցրել են հանգուցյալին: Ի դեպ, թաղման գորգերը նույնիսկ պատվիրվել ու պահպանվել են հանգուցյալների հարազատների կողմից և ունեցել են խիստ ծիսական նշանակություն: XX-րդ դարի սկզբին Արցախի Ասկերանի շրջանում հայտնաբերվել է մի թաղման գորգ, որը հյուսվել է հատուկ պատվերով: Ըստ ուսումնասիրության՝ այն հնագույն *Պազիրիկ* գորգի կրկնությունն է: *Պազիրիկ* գորգը 1949թ.-ին ռուս հնագետ Ս. Ռուդենկոյի կողմից սկյութական դամբարանում հայտնաբերված այն գորգն է, որի շուրջ աշխույժ բանավեճեր են տեղի ունեցել XX դարում: Գորգի էթնիկ պատկանելությանը վերաբերող վեճերում կան շատ փաստարկներ, որ այն հայկական ծագում ունի և իր նկարագրողման իմաստաբանության մեջ թաքցնում է թաղման արարողության հետ կապվող որոշակի գաղտնիմաստ: Էթնիկ պատկանելությամբ հաստատապես արցախյան, հայկական ծագման, հատուկ պատվերով պատրաստված թաղման գորգը, ըստ էության, *Պազիրիկ* գորգի հաստատապես հայ էթնիկական ծագման մի փաստ է: Սակայն մեր նպատակն այլ է. մենք մեկ անգամ ևս ուզում ենք տալ գորգի նպատակային ուղղվածության, գործածության փաստի գոյությունը, որը մինչև օրս պահպանվել է: Այսօր մահվան պատվանդանը գորգով ծածկելու սովորությունն ունի ոչ միայն հնագույն արարողության

¹⁴ Սասնա ծռեր, հ. Ա, Եր., Հայպետհրատ, 1936, էջ 707-720: *Խաչիկյան Լ.*, Կոստանդին Բարձրաբերդյու խրատական թուղթը առաքված Արևելյան Հայաստան 1951 թվականին // Բանբեր Մատենադարանի, 1958, N 4, էջ 165-166:

¹⁵ ԴԱՆ, Իջևանի շրջան, 1961:

վերապրուկի գործառույթ, այլև իր իմաստաբանությամբ բացատրում է թաղման արարողակարգի խիստ պահպանության կարևորությունը, որով անցնում է հանգուցյալը: Հանգուցյալն անցնում է գորգի նկարազարդման միջոցով պլանավորված, նախագծված ճանապարհը և հաղթահարում ապրած աշխարհից հանդերձյալ կյանքին ապահով անցնելու սահմանագիծը: Գորգի նախշազարդ գոտիներն իրենց գաղտնիմաստով պետք է ապահովեին բարեհաջող անցում գերեզմանի մեջ և պահպանեին ծիսական կապը դրսում՝ գերեզմանի շուրջ կատարվող, օղակածն միզանացեմաներով, պարվազք-փախուստ մահից արարողության հետ¹⁶:

Հանգուցյալին շրջապատել են հարազատները: Ի դեպ, յուրաքանչյուրն ունեցել է իր դիրքին ու կարգավիճակին համապատասխան նախատեսված տեղը: Նրանց էլ շրջապատել են լացող, կսկծացող կանայք, որոնց մեջ որոշակի տեղ է հատկացվել հիմնական ողբ ասողին, որը հնում ուներ *Մայր ողբոց* կամ *եղերամայր* անունը: Ըստ էության՝ հիմնական ողբ ասողն էլ հենց *կարգ է սահմանել*, ողբը որպես արարողություն կատարելու համար: Մինչև այսօր այդ կարգավորված արարողության ընթացքն ու անցկացումը հստակ տեսանելի է: Գեղարքունիքի մարզի շատ գյուղերում մինչև այսօր էլ ողբի արարողության առանցքում պահպանվել է հին կառուցվածքը:

Ինչպես հարսանիքը, այնպես և մահվան ու թաղման արարողությունները հասարակական երևույթներ են և բնականաբար չէին կարող մնալ միայն ընտանիքի կամ գերդաստանի շրջանակներում, առավել ևս անկառավարելի: Ժողովուրդն ինքն էր առաջադրում կազմակերպիչ անհատների թեկնածությունը և ինքն էր հետևում ծեսի կանոնակարգված կատարմանը: Ընտրվում էր մի հատուկ ղեկավար ևս, որ անձամբ հետևեր ծեսերի ու արարողակարգի պարտադիր հաջորդականությանը և դառնար *Մայր ողբոց* կամ *եղերամայր*, ով միաժամանակ պարտականություն կվերցներ իր վրա և կկարողանար կարգավորված ընթացք տալ ողբերին, և կդառնար *կոծաղիլ*՝ այսինքն ողբերի բեմադրող:

եղերամայրը պետք է նախապես մշակեր ողբերի ու դամբանականների հերթականությունը՝ խոսքով, երգով, լացով ասելուն և կոծելով ողբալուն:

Կառավարիչ կոծաղիլ տերմինն արդեն բացահայտորեն վկայում է արարողակարգի կառուցվածքի՝ ռեժիսյուրայի մասին¹⁷:

եղերամայրն ինքը *կոծաղիլն էր*, որը պարտականություն ուներ ղեկավարել *ծայնարկու* և *ջայլող* կանանց, ապա և տղամարդկանց:

¹⁶ *Գայայեան Յու.*, նշվ. աշխ.: *Ավանեսյան Լ.*, Արցախյան գորգ թաղման ծեսի պատկերով, նշվ. աշխ., էջ 112:

¹⁷ *Մխիթարյան Ս.*, Թաղման ծեսի մի քանի դրվագներ ըստ Գր. Մագիստրոսի // Հաստատանի հնագույն մշակույթը, գիտաժողովի նյութեր, 2003, N 3, Եր., էջ 147-151:

Գրիգոր Նարեկացու Մատեան ողբերգության *ի խորոց սրտից խոսք ընդ աստծոյ* նամակում ասված է.

Եւ արդ, ստուգապէս եւ իրավաբար ընդ որս,

Որք ըստ ծայնից կողկողանց

Եւ զբանիցն յարմարութիւն հանդերձեն՝

Ի նոյն գիր բերեալ զաւարտնունս տանիցն

Որովք առաւել սաստիկ մորմոքեալ ճնլեցուցանեն

Ջաղէտս կարեացն սրտին ըղծից առ արտասուացն բղխմունս,

Ուստի եւ բազմեալ իմ ի գլուխս պարու ակմբից դասու այնր երախանաց,

Որք զլալեցանս յեղանակեն բանաստեղծութիւն,

Եւ ես ընդ նոցին հեծութեամբ, աղավաղական ծայնարկութեամբ¹⁸,

Նարեկացին այս տողերով իրեն պատկերացնում է եղերական խմբի գլուխն անցած մեկը, որն իր վշտակից հոգին բացում է ներկաների առաջ ողբը դարձնելով ավելի ճնլող ու սրտեր մորմոքող, առաջ բերելով համընդհանուր լաց ու կսկիծ: Այստեղ հստակ երևում է նաև այն, որ *եղերամոր* դերը կարող էր ստանձնել նաև տղամարդը:

Դաշտային բազմաթիվ նյութերը ևս վկայում են, որ *եղերամոր* դերը հաճախ կատարել են տղամարդ ողբասացները:

Զայնարկու նշանակում է լալով երգել, բարձրաձայն լալ ու ողբալ, որին պետք է միանային աջ ու ձախ, ետ ու առաջ օրորվելով ու մղկտալով լացող կանայք, որոնք պատմում էին հանգուցյալի կյանքի ու գործունեության մասին, ստանալով *կոծապարուք* կամ *եղերերգու* անունը:

Եղերերգություն հայերենում բացատրվում է որպես թաղման ու սգո հիշատակության *պարերգություն* – էլեգիա:

Հնում այդ ամենը հստակ գոյություն է ունեցել և իրականացվել է ողբերգուների միջոցով, որոնք կոչվել են *լալկան կանայք*: Նրանք հասարակության մեջ վայելել են մեծ հարգանք և նրանց արհեստը համարվել է *լավ լալու արվեստ*:

Հռոմում այդ ողբերգու կանայք գնացել են թաղման թափորի առջևից¹⁹:

Հունաստանում ու Եգիպտոսում թաղման թափորից առաջ, փայտյա սրինգի նվագակցությամբ գնացել են սպիտակ հագուստներով, նոճու ճյուղերից հյուսած պսակները գլխներին 15 դեռատի աղջիկ *պարելով*, իսկ

¹⁸ *Գրիգոր Նարեկացի*, Մատեան ողբերգության, աշխատասիրությամբ՝ Պ.Մ. Խաչատրյանի և Ա.Ա. Ղազինյանի, Եր., ՅՍՄՅ ԳԱ հրատարակչություն, 1985, էջ 344: *Աճառյան Հր.*, ՀԱԲ, հ. II, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1973, էջ 616: Նոր բառգիրք Հայկագեան լեզուի (այսուհետ՝ ՆԲՀԼ), հ. I, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1979, էջ 1109: *Մալխասյանց Ստ.*, ՀԲԲ, հ. II, Եր., Հայպետհրատ, 1944, էջ 458:

¹⁹ *Худеков С.Н.*, История танцев, т. I, СПб, 1913, с. 274.

նրանց հաջորդել են սևագգեստ վարձկան լալկանները ողբալով, կրծքները ծեծելով մազերը փետելով ու պարելով²⁰:

Հայաստանում ևս եղել են այդպիսի պրոֆեսիոնալ լացողներ, որոնք կոչվել են *ծեծկվող*, իսկ լացի տեղը *կոծատեղ* կամ *աշխարան*:

Կոծադիրը հանգուցյալի տերն էր, ով մտնում էր ծես կատարող լալկանների մեջ, դառնում *կոծադիր*, *նահատակադիր*: Հենց նա էլ դառնում էր այն անձը, որն իր վրա էր վերցնում հուղարկավորության ծեսերի հետևողական ու ճիշտ կատարման պարտականությունը:

Ըստ Վասպուրականցի ասացողների Արշակ Բաբայանի, Բիզմարկ Ազիզյանի և Մուրադ Հովհաննիսյանի՝ Շատախում հուղարկավորության արարողությունների ժամանակ դիակը տարել են թափորի ետևից *Հաբրբան* պարերգի ուղեկցությամբ²¹:

ԳՈՎՔ ԱՍԵԼ ԿԱՄ ԱՆԵԼ

Գովք ասելը կամ *գովք անելը* տեղի է ունեցել մահվան լուրն առնելուց անմիջապես հետո և բնութագրվել է որպես *կսկծի*, *կսկուծի* ողբեր ու պարեր:

Հայաստանի գրեթե բոլոր գավառներում հանգուցյալին *գովելը*, *գովք անելը* կամ *ասելը* ընդունված, ցանկալի ու պարտադիր երևույթ է համարվել: Մեր դաշտային աշխատանքների ընթացքում գրանցվել են շատ այդպիսի դեպքեր ու վկայություններ:

1988թ. Աշտարակում վերաբնակված փերիահայ Մկրտիչ Թամհազյանը վկայել է, որ Փերիայի բոլոր գյուղերում հանգուցյալի վրա ողբալով *գովք անելը* ոչ միայն ցանկալի, այլև պարտադիր երևույթ էր: Փերիահայության մեջ ընդունված էր *գովքը* համարել հուղարկավորության արարողության պարտադիր մաս, որովհետև ըստ նրանց հավատալիքների, որքան շատ ու լավ *գովք ասվի*, այնքան շուտ հանգուցյալի հոգին կհասնի դրախտին: Վկայակոչում էր մի դեպք. իրենց գյուղից մի մարդ ճամփորդելիս հասել է Սանգիբարան ու ներկա գտնվել մի տարիքավոր կնոջ հուղարկավորությանը: Նա շատ է զարմացել, որ բոլորը լուռ են լալիս: Հետաքրքրվել է թե ինչու՞ *գովք չեն ասում*: Արդյո՞ք կինը վատ, չար մարդ էր: Հակառակ պատասխանը լսելով և իմանալով, որ ուղղակի չեն կարողանում *գովք ասել*, ինքն է ծեռնարկել *գովքը*, որից բոլորը շատ գոհ են մնացել և նույնիսկ խնդրել են կրկնել այն նաև գերեզմանատանը: Ասացողը նույնիսկ վկայել է, որ փերիա-

²⁰ Նույն տեղ, էջ 224, 274:

²¹ *Лисициан Срб.*, Армянские старинные ..., նշվ. աշխ., էջ 83, 95, 96: Հարսանեկան արարողությունների ժամանակ, որպես *մախնիների հիշատակության պարեր*, կատարել են *Վե մարե*, *Սեյրանի*, *Շեյխանի*, *Շիվիալանե*, *Թամուրի*, *Շաքր աղա*, *Գերանի*, *Թամրաղա*, *Շորոր*, *Սըլվան*, *Շվանո*, *Տալտալա* պարերը, որոնք ունեցել են հայերեն ու քրդերեն բանախոսական տեքստեր:

հայերի մեջ պահպանվել են *երգ-գովքեր*, որոնք մինչև օրս գոյատևում են²²։ Ըստ փերիահայերի՝ գովքն օգնում է հենց հանգուցյալին։ Բացահայտ է նաև այն, որ վախեցել են հանգուցյալին վշտացնել։

Մարտունիում գրանցած տեղեկությունների համաձայն, սկեսուրն իր նորահարսի հուղարկավորման ժամանակ, նրա *գովքն անելով* ողբալով ասել է.

Վայ մարալ ջան, ես ինչ բերիր մեր գլխին ...

Դժգոհ չեղիս ... թաժա հարս ջան ...

Յէս քեզի համ մեր էմ, համ տատ էմ ...

*Սարերի մարալ ու ջեյրան հարս ջան ...*²³

Տեքստում կարծես *ողբ ու գովք* անող սկեսուրը վախ է արտահայտում։ Կարծես զգուշանում կամ ներողություն է խնդրում հանգուցյալից։

1974թ. Սևան քաղաքում ներկա գտնվելով Մալխասյան գերդաստանի ընտանիքներից մեկի հոր հուղարկավորման արարողությանը, ականատես եղա հանգուցյալի կանոնակարգված *ողբ-գովք դամբանականներով* թաղման արարողությանը։ Արարողությունը սկսվել էր թաղման օրվա կեսօրից։

Մեծ դահլիճի կենտրոնում դրվել էր գորգով ծածկված սեղանը, նրա վրա ձեռքերը կրծքին խաչաձևած հանգուցյալը, իսկ սեղանի շուրջ բոլորված էին ընտանիքի կին անդամները։ Գլխավերևում նստած էր կինը։ Աջ կողմում մեծ հարսը և երեք աղջիկներն ըստ տարիքի։ Ձախ կողմում նստած էին մնացած չորս հարսները նորից հասակի կարգով։ *Մայր ողբոցի* դերում կինն էր, որը և սկսեց *գովքը*։ Նախ ասվեց կարճ դամբանական, ապա գնահատեց ամուսնու մարդկային արժանիքները, ներկայացնելով նրա բարյացակամությունն ու զավակասիրությունը։ Առանձնահատուկ ուշադրության արժանացրեց իր երեխաների նկատմամբ ունեցած սիրուն և փայփայանքին։ Երբ ավարտեց ասելիքը, հանդիսավոր ձևով հայտարարեց. *...ես ասեցի պրծա...* ու դիմելով ավագ հարսին պարտավորեցրեց *...հիմի էլ դու ասա...* որից հետո ողբաձայն *գովքը* վերածվեց լալով արտասանվող *վա՛խ, վա՛խ* ծայնարկությունների, որին միացան նաև դիակը շրջապատող հարազատները ձեռքերը վեր բարձրացնելով, ձեռքի ավերով գլուխը, կուրծքն ու ծնկները ծեծելով։ Հարսը շարունակելով լացն իր ասելիքից հետո նույն ձևով խոսքը փոխանցեց ավագ տալոջը, որն էլ նույն կարգով իրենից կրտսերներին։

Այս արարողության մեջ շատ որոշակի դիտվում էր նախ ծեսը կանոնակարգող ողբերգուի դերի պահպանվածությունը, ապա՝ ընտանիքի կին

²² ԴԱՆ, Աշտարակ, 1988, տ. N 1, էջ 28։

²³ ԴԱՆ, Մարտունի, Չորագյուղ, 2010-2011, տ. N 1, էջ 39, Գրիգորյան Լյովա Խորենի, ծնվ. 1963, Խաչատրյան Շուշիկ Համբարձումի, ծնվ. 1933, նույն տեղ, էջ 44, Ալեքսանյան Մերինա Հրաչիկի, ծնվ. 1967, նույն տեղ, էջ 58։

անդամների դասակարգումն ըստ հասակի, ընտանիքում ունեցած դիրքի և հանգուցյալի նկատմամբ ունեցած պարտականությունների:

Արարողությունից հետո տիրեց խորը լռություն, ապա գրեթե նույնությամբ կրկնվեց յուրաքանչյուր նորեկի ներս մտնելուց:

Երբ պատրաստվում էին ճանապարհի ընկնել, հայտնվեցին հարևանները, որոնք շրջապատեցին հանգուցյալի հարազատ կանանց: Նրանցից մեկը, որպես ընտրյալ, կանգնեց հանգուցյալի ոտքերի մոտ և, դիմելով հենց հանգուցյալին, ներկայացրեց նրա հետ ունեցած բարեկամական ու հարևանական փոխհարաբերությունները՝ շեշտը դնելով միայն բարիդրացիական վերաբերմունքի վրա, վերլուծելով արարքները և ներկայացնելով միայն նրանց դրական կողմերը: Ավարտելով *լաց-գովքը* կանեցավ բարի ճանապարհ, որին հետևեցին տարբեր մարդկաց կողմից հայտարարվող.

- *Հալալ լինի քեզ մեր հարևանությունը.*

- *Ճանապահորդ հանդարտ ու լուսավոր լինի.*

- *Թող որդիներդ ճրագդ կամ*

- Հիշատակդ վառ պահեն.*

- *Հողդ վրադ թեթև լինի ... կամ հանգիստ լինի ... բանաձևերը*²⁴:

Մի տարի անց, 1975թ.-ին, Սևան քաղաքում թաղման մի ուրիշ արարողության ժամանակ ականատես եղա արդեն դրսից հրավիրված *լալկան կնոջ* ողբ-գովքին, որին հանգուցյալի թաղմանն ուղղակի հրավիրել էին լաց ու դամբանական ասելու: Կինը չճանաչելով հանգուցյալին, նախապես պատրաստվել էր ու կազմել մի մեծ չափածո տեքստ, որը երգածայն կարդալով ներկայացրեց հրեշտակային համբերության ու բարիացականության տեր մի անձնավորության, ծեռք բերելով ներկաների հավանությունը: Կինը մինչև վերջ հարգալից վերաբերմունքի մթնոլորտում էր:

Գովք անելուց հանգուցյալին վերագրվել է բազմաթիվ առավելություններ: Գովերգվել է բարեստությունը, վայելչությունը, պարկեշտությունը: Նրան վերագրվել է դրական բազմաթիվ հատկանիշներ, որոնք գուցե և երբեք էլ գոյություն չեն ունեցել: Դիմելով ներկաներին՝ հրավիրել են գովաբանել հանգուցյալին ու տեղեկացնել նրա բարի գործերի մասին: *Գովքերն* ավարտվել են ընտանիքի անդամների, հարազատների, ընկերների ու հարևանների բարեմաղթանքներով և ուղղակի հալալ անելով նրա հայրությունը, որդեսիրությունը, ծնողասիրությունը, ընկերությունը, բարեկամությունն ու հարևանությունը²⁵:

²⁴ ԴԱՆ, Սևան, 1974:

²⁵ ԴԱՆ, Մարտունի-Սևան, 2010-2011, Ալեքսանյան Մերինա Հրաչիկի, ծնվ. 1967: ԴԱՆ, Սևան-Կամո, 1974, գրքաց Ռոզա, ծնվ. 1927: ԴԱՆ, Գավառ-Մարտունի, 2010-2011, տ. N 1, էջ 44, 50-51, Գրիգորյան Զինաիդա, Ավետիսյան Արմինե Սարիբեկի, ծնվ. 1962 և այլ տեղեկություններ:

Մահվան, թաղման, սգո և հիշատակության ծեսերում պարային ու երգային երաժշտական տեքստերն ունեն բարդ ու անսովոր, երաժշտական տարբեր ոճերի ու ժանրերի իրար միահյուսված կառուցվածք:

Ողբերը, հատկապես **գովքերն** ունեն հանկարծաստեղծ ու ինքնատիպ կառուցվածք, որոնց նպատակը գովաբանությամբ հանգուցյալին ներկայացնելն է: **Գովքը**, որով ցուցաբերվում է մեծ սեր ու հարգանք հանգուցյալի նկատմամբ թեթևացրել է հարազատների սիրտը, լավ հիշողություններ արթնացնելով մահացածի մասին, իսկ ներկաների մեջ հուզումներ ու ավստսանքի զգացողություն առաջացնում:

Ողբ-գովքերը տեղի են ունեցել և ունենում տանը, բակում, գերեզմանատանը, մահվան լուրն առնելուց, հուղարկավորությունից ու թաղումից առաջ տանը, գերեզմանոցում թաղման ժամանակ, էքնահողին, յոթին, քառասունքին, տարելիցին և մեռելոց կամ հիշատակության օրերին:

Եղերամայրն իր **ողբ-գովքում** նախ հանգուցյալին ներկայացնում է որպես անհատ, ընտանիքի անդամ, ապա որպես իրական ու ոչ իրական հատկանիշներ կրող քաղաքացի: Մանրամասն նկարագրում և մեկնաբանում է նրա արարքները, ապրած կյանքը, ապա պարզաբանելով մահվան պատճառները և հանգուցյալի անունից բողոքում իրեն տրված ճակատագրի համար: Եթե հանգուցյալը երիտասարդ է, ապա եղերամայրն աշխատում է ասելիքը դարձնել ավելի սրտաճնլիկ որպեսզի կսկիծն ու հուզմունքն ավելի շատ լինի: **Գովքն ասողին** միանում են մահ ուրիշներ, գովքը դարձնելով ավելի արտահայտիչ, միաժամանակ ընդգծելով վիշտը, ցավ, ավստսանք և նույնիսկ որոշ իմաստով զայրույթ, որը հնչում է որպես հանգուցյալի ասելիք ու բողոք:

Ողբերում հանգուցյալը դիտվում է որպես ինքնատիպ կապավոր այն ու այս աշխարհի միջև, որի գոյության մասին բացարձակապես ոչ մի կասկած չկա: Այդ է պատճառը, որ ոմանք ոչ միայն բարև ու ասելիք են հանձնարարում նրան, այլև հաղորդելով որևէ տեղեկություն, մամակ ու նկար տալով, հանձնարարում են փոխանցել իրենից առաջ այն աշխարհի գնացածին:

Գովքերը սովորաբար ավարտվել են հանգուցյալին կամ նրա կողմից ասված խոստումներով:

Գովքերն առանձնահատուկ սրտաճնլիկ ու ճոխ են եղել հուղարկավորության ժամանակ, ավելի զուսպ մնացած օրերին հատկապես գերեզմանատանը:

Երգածայն արված **գովքերն** ունեն խիստ ընդգծված ռիթմիկ կառուցվածք, ծորուն են, շատ հաճախ ստացել են պարերգերին բնորոշ եղանակներ, երբեմն էլ նրանք փոխարինվել են նվագարանային եռյակի կատարումով: **Գովք ասողներին** հասարակությունը վերաբերվում է հարգանքով և համարում է առանձնահատուկ վերուստ տրված շնորք ունեցողի, որի համար

բնութագրվում է՝ որպես *տվածուրիկ*²⁶ հատկություն:

Այսպիսով հանգուցյալի համար *գովք ասելը* կարելի է դիտել որպես մահվան փաստն արձանագրող ու հաստատող արարողություն, որի ընթացքում տեղի է ունենում ողբ, շատ որոշակի շարժական տեքստով: Գլխի ու ձեռքերի շարժումները կարելի է բնութագրել որպես ողբի, կսկծի հետ համադրված պանտոմիմիկ շարժումներ: Այդ շարժումները միաժամանակ ունեն ողբերն ու գովքերը արձանագրող ու հաստատող շատ որոշակի բովանդակությամբ դիրքեր, որոնցից ձևավորվել են պարային շարժումները: Հավանաբար և գրեթե հաստատապես կարելի է ասել, որ հենց ողբասացների շարժական դիրքերից աստիճանաբար ձևավորվել է յուրահատուկ պարատեսակ, որին շատ ժողովուրդներ տալիս են *նստմանց պար* անվանումը: Այդպիսի պարեր մինչև XX դարի II կեսը և մինչև այսօր պահպանվել են նախնադարյան կացութաձևով ապրող շատ ժողովուրդների մեջ, ինչպես օրինակ՝ չուկոտ-էսկիմոսյան մշակույթում: Գիշտ է նստած պարելու երևույթը, նրանք բացատրում են տոնական արարողությունները վրանում կատարելու հանգամանքով, սակայն տեղին հարմարվելու պատճառաբանությունը հնչում է անսովոր ու տարօրինակ, որովհետև XX դարի 70-ական թվականներին Ռուսաստանի հյուսիսային տարածաշրջանում ապրող բոլոր ժողովուրդները որպես պարային մշակույթում ձեռք բերած նորարարություն կարողացան յուրացնել միայն մեկ նորություն, այն է՝ նստած տեղից կանգնեցին, բայց ոտքերը չկարողացան տեղից շարժել: Լավագույն դեպքում կարողացան միայն կանգնել կամ քայլել դեպի աջ կամ ձախ²⁷: Դա *նստմանց պարերի* գոյության հաստատուն փաստերից մեկն է:

Այսպիսով. *ողբ-գովքերը*, որոնք տեղի էին ունենում թաղման թափոր կազմելուց առաջ, հանգուցյալի շուրջ նստած կամ կանգնած, մեր կարծիքով, զուգորդված էին *նստմանց պարերով*, որոնց, ըստ էության, հայ բարբառներում տալիս են *ձեռնապար* անունը:

Հայ ժողովրդական պարային մշակույթին հայտնի են *Թաք* կամ *մենապարերի* մի տեսակ, որոնք կատարվել են տղամարդկանց ու կանանց կողմից և որոնք բնորոշվել են որպես *ձեռնապար*, որը կարելի է ընկալել նաև որպես ձեռքերով պար այսինքն՝ *նստմանց պար*:

Հիշենք նաև հորենացու վկայությունը՝ *...նագինիկ ... յույժ գեղեցիկ (եր) ... եւ երգեր ձեռամբ*²⁸:

²⁶ *Պիկիչյան Հ.*, Երաժշտությունը Հայոց ժամանակակից թաղման ծեսերում // Հայ ժողովրդական մշակույթ, գիտաժողովի նյութեր, 2004, N 12, Եր., էջ 112-119:

²⁷ *Жорницкая М.Я.*, Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири. М., Наука, 1983.

²⁸ *Մովսես Խորենացի*, Հայոց պատմություն, նշվ. աշխ., 1940, էջ 263, ժանոթագրություն 197:

ՀՈՒՂԱՐԿԱՎՈՐՄԱՆ ՈՒ ԹԱՂՄԱՆ ՊԱՐԵՐ

Հուղարկավորման ու թաղման պարերի տեսակին են պատկանում այն մենապարերը, որոնք կատարվել են թաղման բուն արարողությունների հետ: Այդպիսի պարերը կատարվել են թաղման թափորը ձևավորելուց հետո: Պարը կատարողները երթի մեջ անպայման զբաղեցրել են կենտրոնական դիրք: Նրանց տեղը հանգուցյալից ու թափորից առաջ եղած տարածքն է կամ հանգուցյալի աջյունից հետո, թափորից առաջ: Ի դեպ, երթից առաջ կատարվող մենապարերն ունեցել են նաև դամբանականի նշանակություն²⁹:

Թաղման ծեսերում առանձնանում են հատկապես մոր, որպես *եղերամոր* դերում գտնվող անձի ողբապարերը, որոնք կատարողական առումով կրկնում են առհասարակ հայկական ժողովրդական մենապարերի, կառուցվածքն ու պարաքայլերը:

Դրանք կսկիծն ընդգծող այն պարերն են, որոնք պատկանում են ամենածանր ու արտակարգ գործողությունների տեսակին:

Այդ շարքի պարերն իրենց գործողության բարդ կառուցվածքով առանձնանում են նաև կատարողական հատկանիշներով: Պարերը ձևավորվում են տեղում, համապատասխան հանգուցյալի անհատական, հասարակական ու ընտանեկան դիրքին:

Դաշտային գրառումների ժամանակ ամենից շատ վկայությունները հենց այս պարերի մասին են: Այդ պարերի կատարողները բացարձակապես ունեն *եղերամոր* պարտականությունների ուղղվածություն: Հաճախ հիշատակվում են այդ դերը կատարող մոր կամ հոր, կամ երկուսի միաժամանակյա պար, ձեռք-ձեռքի տված:

1970-ական թվականներին հնագետ Ինեսա Կարապետյանը մանրամասնորեն նկարագրել է Շահունյանի շրջանի Բուզուլուխ գյուղում 1950-ական թվականներին իր տեսած թաղման արարողության ընթացքը, որին ականատես էր ամբողջ գյուղը:

Ըստ նկարագրության՝ հանգուցյալը երիտասարդ, դեռ չամուսնացած տղա էր: Այդպիսի մահը համարվել է անժամանակ ու շատ ցավալի, որի համար էլ *լացը, գոլքն* ու *կոծը* չափից ավելի շատ էր կսկծալի:

Ըստ պատմածի՝ հանգուցյալի տունը ծորի մեջ էր և թափորը ծանր ու հանդիսավոր ելնում էր ծորից: Առջևից բարձրանում էր հանգուցյալի մայրը, երկու ձեռքերը աջ ու ձախ տարածած, գլխի մակարդակին, գլխաբաց, սպիտակ մագերը ուսերին ու դեմքին թափած ողբ էր անում և իր *գոլք-լացի* մեղեդու տակ *պարում* էր: Նրան հետևում էր թաղման թափորը: Սկզբում նրա մենապարը՝ *ողբ-գոլք-երգեցողություն* համադրությամբ կատարվել է տեղում, ծանր ու խորհրդավոր դադարների համադրությամբ: Շուտով նրան միացել են երկու կին, աջից ու ձախից, բռնելով նրա ձեռքերը: Աստիճանա-

²⁹ *Գրիգոր Մազիստրոս*, նշվ. աշխ., էջ 59:

բար մոտեցել են մաս 2, 3, 4 հոգի, որոնք բոլորն էլ իրար ձեռք բռնելով կազմել են փոքր կիսաշրջան, դեմքերն առաջ, պարել դանդաղ, մեծ ու հանդիսավոր դադարներով՝ տեղում միայն աջ, ձախ ու առաջ քայլեր կատարելով:

Այդ նույն արարողության մասնակից մի քանի ողբասաց կանայք մնացել են իրենց դերում և պարողներին չեն մոտեցել, այլ լուռ ու մունջ, դանդաղ քայլել են:

Ամեն ժամանակաշրջան ունեցել է թաղման ու մահվան հատուկ երգերի տարածվածություն և նույնիսկ ամեն հանգուցյալին համապատասխան կատարվել են այդ երգերը.

Թառամեցավ կարմիր վարդս,

Որսկան ախպեր,

Սիրուն մանուշակ,

Հայրիկ, մայրիկ,

և այլ երգեր, որոնք ունեն որոշակի երաժշտական և բանահյուսական տեքստեր:

Ներքին Դվինի բնակիչ Սերոբ Վարդանյանը (Թեմուրի, ծնվ. 1961թ.) 1992թ. պատմել է առանձնահատուկ մի դեպքի մասին, որը տեղի է ունեցել իր գերդաստանից կենդանի մնացած Գյոզալ Վարթենի Կյազարյանի հետ (Գյոզալը մահացել է Ներքին Դվինում 1981թ.): Իր կենդանության օրոք նա պատմել է շատ դեպքեր, որոնցից ամենահետաքրքրականն ու ողբերգականը իր հորեղբոր կնոջ՝ Խազալի որդու *հուղարկավորության պար-արարողությունն էր:*

Ըստ պատմածի՝ Խազալի վերջին՝ տասներորդ որդին մահացել էր: Խազալն ընկել էր թաղման թափորից առաջ, պարելով գնում էր: Նա ոտաբութիկ էր, ճերմակ մազերը գլխաշորի տակից հանելով թափել էր ուսերին ու դեմքին: Աջ ձեռքին պտտեցնելով՝ խաղացրել է մի մեծ ճերմակ թաշկինակ: Ձախ՝ ազատ ձեռքն անվերջ տղայի կողմն ուղղելով, բոլորին պատմել է տղայի ու իր ողբերգական ճակատագրի ու ապրած կյանքի մասին: Երգելով բողոքում էր.

Տեր աստված բոլորին տարել էիր,

Էս մեկին ինձ թողնեիր.

Անձրև էկավ, ինձ քցեցի ծառի ստվերը,

Կարկուտ էկավ, մտա վրանը,

Ձյուն է գալիս. ու՞ր գնամ, ի՞նչ անեմ...

Վա՛խ, վա՛խ, վա՛խ, վա՛խ...

Սերոբ Վարդանյանն իր հորաքույր Գյոզալ Կյազարյանից սովորելով այդ պարը՝ կարողացավ ցուցադրել: Ըստ ցուցադրության՝ պարը կատարվել է *ոտ փոխելու* պարաքայլով՝ յուրաքանչյուր քայլ-պարբերությունից հետո կտրուկ կանգ առնելով, ողբերգական դիրքով անշարժանալով: *Ոտ փո-*

խելու պարաքայլով դիակի շուրջը մեկ շրջան կատարելուց հետո նույն պարաքայլով առաջ է շարժվել:

1993թ. Երուսաղեմում սգո և թաղման պարերի մասին զեկուցում կարդալուց հետո Երուսաղեմի Թորգոմ պատրիարքը պաշտոնապես հայտարարեց, որ ինքը ևս ականատես է եղել թաղման պարերի ու նշեց, որ իր երիտասարդության տարիներին Բեյրութում ներկա գտնվելով հայկական թաղման մի արարողության՝ ականատես է եղել, թե ինչպես հանգուցյալի մայրը, որպես *եղերամայր* ողբ ասելով՝ ճիշտ նույն ձևով, այսինքն՝ ոտաբոբիկ, ճերմակ մազերը գլխաշորից դուրս հանած՝ *ողբապարով* ընկել էր թափորից առաջ ու գնում էր:

Մանկավարժական համալսարանի պարարվեստի ամբիոնի դասախոս Սերոբ Վարդանյանը 1992թ. Երևանում փոխանցել է նաև թաղման մի առանձնահատուկ պարի պատմություն, ամենայն մանրամասնություններով: Նորից վկայակոչելով Գյոզալ Վարթենի Կյազարյանին, միաժամանակ պարելով հորաքրոջից սովորած պարը:

1865թ. Մամրտանքի գավառի տասնչորս գյուղերի ռեսի Կյառնո Կյազարի տղա Հակոբը մահացել էր 25 տարեկան հասակում, և որովհետև ռեսի տղան էր և երիտասարդ, ապա նրա թաղումը վերածվել էր հասարակական արարողության: Թաղմանը մասնակցել են շրջակա գյուղերից եկած պատվավոր մարդիկ:

Գյուղի համար գլխավոր հավաքատեղի դարձած ռեսի տան բակը վերածվել էր թաղման արարողատեղի: Կենտրոնում պատրաստված հատուկ թումբը ընկույզի դարավոր՝ մեծ ծառի տակ ծածկվել էր թանկարժեք գորգերով³⁰ ու կարպետներով, իսկ վրան հանգչում էր հանգուցյալը: Բակը, որ երեք կողմից ցանկապատված էր, այնքան ընդարձակ էր, որ տեղավորվել էին բոլորը: Ցանկապատի երկարությամբ կարպետների վրա նստած բոլորվել էին գավառի պատվավոր տղամարդիկ, իսկ նրանց ետևում կանգնել էր ժողովուրդը:

Հանգուցյալի գլխավերևում պատշաճ հեռավորության վրա կանգնել էր արևելյան երաժշտական եռյակը:

Տիրել է քար լռություն: Հանգուցյալի մոտիկ ազգական յոթ տղա կանգնել էին թմբի շուրջ, թիկունքով՝ հանգուցյալին, դեմքով՝ հասարակությանը: Զուռնան փչել է ծանր եղանակ, դիոլչին կոպալով ռիթմիկ ու ծանր դադարներով հարվածել է թաղանթին, եղանակին համապատասխան կտրուկ ու մեծ դադարներ պահելով: Պարող տղաները նախ դեպի ձախ, ոտ փոխելու պարաքայլով մի շրջան են կատարել, հանգուցյալի շուրջը, ապա վերադառնալով իրենց նախկին տեղը՝ կանգ են առել ու սպասել: Ազդանշանի համաձայն՝ շարունակվել է պարի երկրորդ մասը: Նույն պարաքայլով,

³⁰ Թաղման գորգերի գործածության շուրջ տես *Գայայեան Յու.*, նշվ. աշխ.: *Ավանեսյան Լ.*, Արցախյան գորգ թաղման ծեսի պատկերով, նշվ. աշխ., էջ 112:

կենտրոն ընդունելով հանգուցյալին, չափազանց դանդաղ, ճառագայթաձև՝ դեմքով դեպի ներկաները, շարժվել են առաջ, յուրաքանչյուր քայլից հետո մեծ ծունկկոտորուկներով կանգ առել: Ըստ նկարագրության՝ ծնկածալից հետո կտրուկ շրջվել են դեմքով դեպի ձախ, ապա՝ աջ: Շուռ ու մուռ գալու ընթացքում վզից կախած եռանկյունաձև կապված գլխաշորի միջից հանել են նախապես մեջը լցված տան մոխրից մի բուռ, շաղ տվել ներկաների առջև գտնվող տարածության վրա: Ապա մեջքով նույն տեմպով ու պարաքայլով վերադարձել են իրենց նախկին տեղերը:

Ժամանակ առ ժամանակ զուռնաչին երկար պահել է մեկ նոտա՝ տո՛ւ, տո՛ւ, տո՛ւ, տո՛ւ, տո՛ւ, որի ընթացքում պարող տղաները գլուխները կախ, իրանով մի փոքր առաջ թեքված ձեռքերը բարձրացնելով գլխից վերև՝ թևերը թափահարել են ու պտտվել մեկ ոտքի վրա:

Այսպես ամբողջ պարի դասավորությունը հորիզոնական հարթության վրա մեծ ու փոքր շրջաններն են հանգուցյալի շուրջ, ապա ճառագայթաձև, կենտրոնից առաջ դեմքով, ապա դեպի կենտրոնը՝ ետ մեջքով:

Բակում թափված մոխիրը, որը հանված էր ռեսի տան օջախից, պետք է մնար թափված տեղում այնքան ժամանակ, մինչև քամին իր հետ տաներ ու մաքրեր բակը:

Ի դեպ, Հայոց ծորում³¹ ևս, եթե հանգուցյալը երիտասարդ աղջիկ կամ տղա էր և դեռևս չամուսնացած, ապա թաղման թափորից առաջ, մանր ու հավասար քայլերով գնացել է մի կին, ձախ ձեռքում պահելով ամանով հինան, աջ ձեռքի համաչափ՝ ներսից դուրս շարժումներով ու ռիթմով շաղ տվել այն անցած ճանապարհին: Այդ սիմվոլիկ դիրքերը և ռիթմիկ քայլերը իրենց *ոտ փոխելու* պարաքայլով կրկնում են հարսանեկան ծիսական ճամփու պարերի դիրքերն ու քայլերը: Տարբերությունը միայն նրանում է, որ այս դեպքում շարժումը կատարվել է ողբերգության համաձայն՝ հանդիսավոր ռիթմով, այսինքն իրականում քայլ, կտրուկ դադար, նորից քայլ և նորից կտրուկ դադար, իսկ հարսանիքների ժամանակ ոչ միայն դադարներ չկան, այլև *ոտ փոխելու* քայլերը կատարվել են բարձր ու լայն թռիչքներով:

Այս երևույթը պատահական լինել չի կարող, մանավանդ, եթե ուշադրություն դարձնենք հինայի ու օջախի մոխրի սրբազան նշանակությանը:

Հուլարկավորության այս ինքնատիպ ու եզակի պարաման գործողության զուգահեռները կարելի է տեսնել էթնոպարագետ Սրբուհի Լիսիցյանի հրատարակած, սգո պարերի մաս կազմող *Գերանի* պարի մեջ, որը XIX դարում կատարվել է Հայոց ծորի Կղզի գյուղում՝ երաշտի ժամանակ որպես անձրև բերելու ծես-արարողություն³²:

Ըստ Սերոբ Վարդանյանի վկայության՝ պարը տեղի է ունեցել երիտասարդ, թվով 7 տղաների կատարմամբ, որոնց հանձնարարված էր իրակա-

³¹ *Лисицян Срб.*, Армянские старинные ..., նշվ. աշխ., էջ 69-121:

³² Նույն տեղ, էջ 112-114:

նացնել դեպքին հատուկ մի պար-արարողակարգ, որի յուրաքանչյուր տարրն ուներ առանձնահատուկ նշանակություն ու ներքին խորհուրդ:

Պարի դասավորությունը հորիզոնական հարթության վրա բաղկացած է շրջանից և յոթ ճառագայթածև թևերից, որոնք հասել են որոշակի սահմանի և կատարել *հինա* կամ *մոխիր շաղ տալու արարողությունը*: Դրանով ճանապարհը կտրել, սահմանազատել են որոշակի հեռավորության վրա, ապա՝ վերադարձել մեջքով՝ առանց շրջվելու, որովհետև թիկունքում ուրիշ՝ մահվան աշխարհն էր, իսկ առջևում ապրված կյանքը, որը պետք է շարունակվեր: Ըստ էության՝ պարը տեղի է ունեցել որոշակի սահմանազատված շրջանակի մեջ: Դրանով ընդգծվել է նաև, որ հանգուցյալ ճամփորդը երկու աշխարհների մեջ է և պարով ու սրբազան մոխրով անհրաժեշտ էր ապահովել նրա մաքրված ու սրբագործված ճանապարհը, որպեսզի այն լուսավոր լինի գնացած աշխարհում և որ նա կարողանա այնտեղից մաքրված ու վերածնված համբարձվել: Այս ամենը, ըստ էության, պետք էր արտահայտել գիտակցված, կանոնակարգված, որպեսզի բարեհաջող իրագործվեր մի կյանքը մյուսով փոխարինելու արարողությունը:

Ուղղահայաց՝ *երեք*, հորիզոնական՝ *չորս* թվերի ամբողջական գումար *յոթ* թիվը պետք է ապահովեր *շրջան, գունդ* ամբողջական գաղափարը, որի հիմնական արտահայտիչը պարաքայլերով հորիզոնական հարթության վրա շրջանն իր յոթ ճառագայթներով գծագրի՝ *պարի պլանի* ապահովումն էր: Պատկերն արտահայտում է արև, իր ճառագայթների գնացող ու վերադարձող, ծայրերում ընդգծված սահմանագծով գծագիր: Վասպուրականցի ասացող Արշակ Բաբայանը *Գեղանի* պարի նկարագրության ժամանակ հանգուցյալի կյանքը բնորոշել է որպես *կյանքի, արևի* մարում՝ որպես *մեռելի արև*³³: Տերմինը շատ խոսում է նրանով, որ արև հասկացողությունը ընկալվում է որպես կյանք, իսկ հանգող ու մարող արևը հոմանիշ է մարդու կյանքի մարման՝ հանգելու հետ: Այս դեպքում *Մեռելի արև* հասկացողությունը ձեռք է բերում տիեզերաբանական նշանակություն, խորհրդանշելով կյանքը: Տրամաբանորեն մեռնող արևը նույնացվում է մեռնող մարդու հետ, որը հեռանում է, գնում մութ, խավար արև ունեցող աշխարհը, սակայն մարդը ծիսական արարողությամբ ձգտում է հանգուցյալի՝ *մեռելի արևի* ուժը, մարումն ինչ-որ չափով պահպանել որպեսզի հանգուցյալը բարեհաջող մութ աշխարհի հասնի և այնտեղից կարողանա թեկուզ թույլ լույսի օգնությամբ բարձրանալ երկինք և կարողանա իրագործել վերածնվելու ամենակարևոր ակտը:

Պարում կարևորվում է թոնրից կամ օջախից հանված մոխիրը թափելու արարողությունը, որը համարժեք է օջախի ժառանգի գերդաստանի կյանքի-արևի խավարման ու օջախի ընդհատման հավատալիքի հետ:

³³ Նույն տեղ, էջ 114, 115:

Մոխիրը թափելը հավասարազոր է նաև հարսանիքի հինայի գործողության նշանակությանը:

Մեր ունեցած դաշտային նյութերից հայտնի է, որ եթե երիտասարդ, դեռևս հարսանիք չտեսած տղան կամ աղջիկը մահանում են, ապա հինան, որ պետք է գործածելին հարսանեկան ծեսերի ժամանակ, որպես սրբագործող նյութ շաղ են տալիս հուղարկավորության ամբողջ ճանապարհին և գերեզմանի մեջ: Սրբուհի Լիլիցյանը ևս սգո պարերի մասին խոսելիս ընդգծում է այս երևույթը: Հայ ժողովրդական շատ հավատալիքներ կան, որոնք հաստատում են, որ հինան ու մոխիրը ունեն յուրահատուկ մաքրագործման և սրբագործման զորություն:

Այս պարը յուրահատուկ է իր կառուցվածքով, կատարողների սրբազան թվով, պարաքայլերով ու պտույտներով, *մեռելի արևը* կրող կենտրոնահանգուցյալով: Այն իր մեջ ամփոփում է մահվան, հուղարկավորության, թաղման հետ կապված բացարձակապես բոլոր հոգեբանական, տրամաբանական խորհրդանշական եզրահանգումները և ինքնըստինքյան դառնում որոշակի ծեսերի վերջնական ամփոփում:

Պարի ռեժիսուրայում ընդգծվում է նաև սովորական պարաքայլերի կատարման յուրահատկությունները: Այստեղ կատարման արտահայտչականությունը որոշում է բովանդակությունն ու նպատակը:

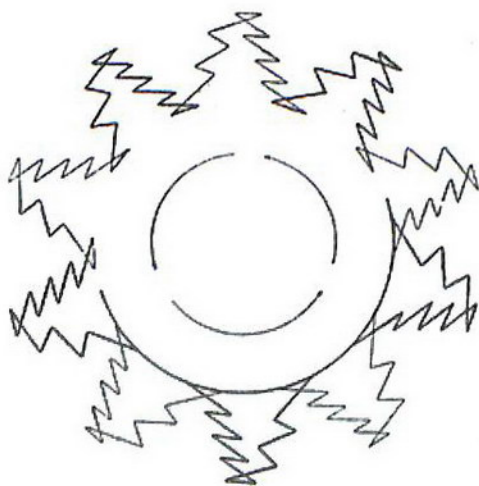
Սրանից էլ հետևում է, որ յուրաքանչյուր պարաքայլ բացի իր շարժական տեքստից կարող է ունենալ նաև այնպիսի արտահայտչական տեքստ, որը կփոխի նույն պարաքայլով կատարվող մեկ ուրիշ պարի բովանդակությունը: Եթե ուրախության պարերում մեկ ոտքի վրա աջ ու ձախ կատարվող պտույտները կարող են նշանակել կայտառություն, երիտասարդական աշխուժություն ու մաժորային բարձր տրամադրություն, ապա մի ուրիշ տեղում մեկ ոտքի վրա կատարվող գլխիկոր պտույտներն ընդհանուր շարժական տեքստի մեջ կարող են ձեռք բերել մոլորվածության, գլխիկորույս անելանելիության և վերջի նշանակություն:

Այդ է պատճառը, որ նույն պարաքայլը կատարողական արտահայտչական տեքստի մեջ առաջացնում է մի զգացողություն, մեկ ուրիշում՝ դրա հակառակը: Այդ ամենը բնորոշվում է որպես պարի բեմադրություն՝ ռեժիսյուրա, մի երևույթ, որը ժողովրդական պարերում ունի ժողովրդական հավատալիքների գործածության լայն դաշտի հնարավորություն, որոնց շնորհիվ ձևավորվում է իմաստ, բովանդակություն: Այդ հավատալիքների վերլուծության օգնությամբ է բացատրվում պարի բովանդակությունը:

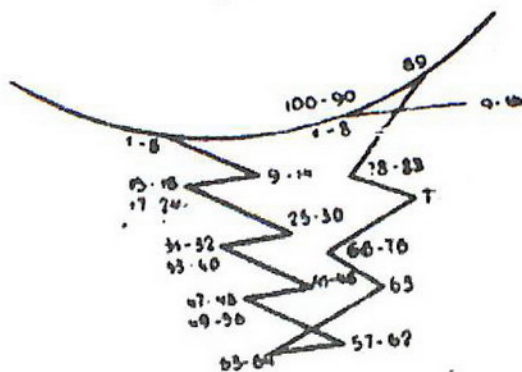
Այսպես, Գյոզալ Կյազարյանի հաղորդած, Սերոբ Վարդանյանից գրանցած հուղարկավորության պարի վերլուծությունը բերում է այն եզրակացության, որ անուն չունեցող, բայց բովանդակությամբ որոշակի այս պարը ճիշտ նույնն է Հայոց ծորի *Գէրանի* պարի հետ, որի մասին խոսելիս ասացող Արշակ Բաբայանը բնութագրել է այն որպես *չորայինի ողբերգական պար*, որի կատարումն ինքը տեսել է իր երիտասարդության տարիներին: Ի

դեպ, այդ ժամանակը, կոպիտ հաշվարկով համապատասխանում է Գյոզալ Կյազարյանի պատմության ժամանակաշրջանի հետ, մոտավորապես 1860-ական թվականներ: **Գորանի** պարատեսակն իր բովանդակությամբ դասվում է բնության և մարդկային ողբերգությունների ժամանակ կատարվող պարերի շարքին:

Մեր գրանցած պարում կրկնվում է Հայոց ծորի **Գէրանի** պարի բոլոր հատկանիշներն ու խորհրդապաշտական հասկացություններն իրենց որոշակի առանձնահատկություններով: Մեր կարծիքով այդ պարին նույնիսկ կարելի է տալ **հուղարկավորության Գէրանի** պար անունը, որի զուգահեռները թաքնված են Հայոց ծորի **չորայինի՝ Գէրանի** պարի հասարակական նշանակության մեջ: Մի դեպքում այն կատարվել է որպես հասարակական **անձրև բերելու ծես**, երաշտը վերացնելու նպատակադրությամբ, մյուսում որպես գերդաստանի դժբախտության ու ողբերգության արտահայտություն: Երկու դեպքերում էլ պարի կառուցվածքում նկատվում են լավատեսական երանգներ, որոնք հուղարկավորման պայմաններում պետք է կատարեին հանգուցյալի՝ **մեռելի արևը** լուսավորելու ու նրա վերածննդյան արարողության՝ երկինք համբարձվելու հաջող ընթացքը ապահովելու համար: Ասվածի հաստատման համար առանձնահատուկ նշանակություն է ստանում Հայոց ծորի **Գէրանի** պարի պլանի կառուցվածքը, որի մեջ հանդգնվելու համար անհրաժեշտություն ենք տեսնում երկու պարերի պլանի մեջբերումը³⁴:



Նկ. 1 Ամբողջական պլանը հանգուցյալ կենտրոնով:



Նկ. 2 Մեկ պարողի շարժման պլանը հորիզոնական հարթության վրա:

³⁴ *Лисицкая Срб.*, Армянские старинные ..., նշվ. աշխ., էջ 114, 115: ԴԱՆ, Բաղեշի և տարբեր գավառների նյութեր, 1992, էջ 30-38:

ԳԵՐԵՉՄԱՆԱՊԱՐ

1974թ. ծնունդով գավառացի, կենսաբան Ռոբերտ Գարեգինի Քոչարյանը մի անգամ չէ, որ պատմել է մի պատմություն, որը տեղի էր ունեցել իր հարազատների միջավայրում:

Մոտավորապես XX դարի 60-ական թվականներին, երբ աշխատում էր Գավառում, ապրում էր Սինանյան ընտանիքներից մեկի՝ մորաքույր Վիկտորիայի տանը, որի սկեսուրը՝ ամուսնու մայրը՝ Լուսինեն մահացել էր:

Գերեզմանատանը՝ *Դարի գլխին*, թաղումից հետո հանգուցյալի տղան՝ Արիստակես Սինանյանը գրպանից հանելով մի մեծ սպիտակ թաշկինակ, նվագախմբին պատվիրել է պարի ծանոթ եղանակ ու սկսել պարել: Արցունքն աչքերին խիստ խորհրդավոր կեցվածքով հայտարարել է.

...մորս պսակում եմ հողի հետ...

Ձեռքերը տարածելով աջ ու ձախ, դաստակներն ուսերի մակարդակին, ափերը վեր դիրքով, ոտ փոխելու պարաքայլով, աջ ձեռքին թաշկինակը խաղացնելով՝ մի շրջան է կատարել մոր թարմ շիրիմի շուրջ ու կանգ առել: Յուրաքանչյուր քայլից հետո, պահելով հանդիսավոր դադար, անշարժացել է տեղում: Ներկաները ոչ մի զարմանք կամ ոչ հարգալից վերաբերմունք չեն ցուցաբերել: Ընդհակառակը, մեծ հարգանքով ու ակնածանքով ընդունել են երևույթը՝ համարելով այն, որպես ցավի ու կոծի խորը արտահայտության մի ձև³⁵:

Լսելով պատմությունը, ներկա գտնվող Արիստակեսն ու նրա զավակներն առանց վարանելու հաստատեցին իրողության ճշմարտությունը՝ հավաստիացնելով, որ այն միակ դեպքը չի Գավառում: Այդպիսի վերաբերմունքը հանգուցյալին մեծ պատիվ է բերում: Ցանկալի երևույթ է, բայց խուսափեցին դեպքեր պատմելուց:

Այս պարը պատկանում է գերեզմանապարերի տեսակին: Գերեզմանապարերի մասին հավաստի տեղեկություններ կան գրավոր ու պատկերագրական աղբյուրներում, որոնց լավագույն ապացույցը հարսանեկան ծիսական գերեզմանապարն է, որի մասին մանրամասն տես՝ *հարսանեկան ծիսական պարեր* գլխում:

Հաջորդ սանդղակը *սուզն* է, որից դուրս գալու պարի նպատակը ամենավորոշակին է, բայց կատարողն ու պարատեսակը ամենաանորոշը: Այս մենապարերը կատարել են բոլորը, առանց բացառության: Կատարման նպատակը նույնն է: Պարածը չի մտնում ոչ մի համակարգի մեջ: Այն կարող է լինել մենապար, կլոր պար, միասեռ կամ տարասեռ մասնակիցներով:

Սանդղակի վերջին ամփոփող աստիճանում հիշատակության պարերն են, որոնք մշտապես հանդես են եկել հավաքների, ուրախությունների առի-

³⁵ ԴԱՆ, Գավառ, 1974, տարբեր տարիներին երևանում և տարբեր վայրերում կատարած գրանցումները:

թով, որակավորվել, որպես անցյալը, այսօրը և ինչ-որ չափով ապագան կապող շղթայի շարունակական օղակներ:

ՍԳՈ ԵՎ ՀԻՇԱՏԱԿՈՒԹՅԱՆ ՊԱՐԵՐ

Մահվան, թաղման, սգո և հիշատակության ծիսական պարերի շարքում առանձնահատուկ տեղ ունի մի ծիսական արարողություն, որի համաձայն սգավորներն իրավունք են ստանում փոխելու սգազգեստը և շարունակելու կյանքը: Այդ արարողությունը յուրահատուկ ուղեգիր է ապրողների համար: Դժբախտություն ունեցած ընտանիքը մահվան օրվանից մտնում էր *սուգ պահելու* ժամանակաշրջան, որի տևողությունը չուներ որոշակի սահման: Այն կարող էր բնական համարվել մինչև յոթը, քառասունքը և տարելիցը: Անբնական, բայց ընդունելի էր նաև երկարատև սուգը, որը երբեմն պահպանում էր յոթ տարի կամ ամբողջ կյանքում: Սուգը հարազատների վրայից ու կենցաղից հանելու ինքնատիպ ծեսն Իջևանի շրջանի Աչաջուր գյուղում գրանցված *Սև հագուստ* անունը պահպանած պար-արարողությունն է:

Մինչև այսօր էլ Հայաստանի հեռավոր վայրերում, հատկապես Սևանի ավազանի բնակչության մեջ, թաղումից հետո՝ յոթին, քառասունքին կամ տարուն հանգուցյալի ընտանիքին մոտ հարազատները ժամանակ առ ժամանակ նրբանկատորեն հասկացնում են, որ ցանկություն ունեն սգավորներին իրենց տուն հրավիրել *սգահանքի ճաշկերույթի*: Համաձայնություն ստանալուց հետո կազմակերպում են ճաշկերույթը և համարում սուգն ավարտված³⁶:

Հնում այդ արարողության հիմնական մասը համարվել է *սև հագուստ* կոչվող պարի կատարման արարողությունը: *Սև գույնի հագուստն* ակնկալում է սգավորի կարգավիճակ, ընդգծելով հանգուցյալի գնացած աշխարհի հողի գույնը, նրա կապն այս աշխարհում մնացածների հետ: Հնում այդ արարողության ռեժիսուրան մի փոքր այլ է եղել: Կարևորը ոչ թե ճաշկերույթն էր, այլ *ճաշկերույթի ժամանակ կատարվող ծիսական պարը*: Այսպես, ճաշկերույթը սկսվել է հանգուցյալի հիշատակը հարգելու դամբանականատիպ բաժակաճառերով, ապա՝ ճաշկերույթի ընթացքում հանգուցյալի մասին պատմվող պատմություններով և վերջում, ավարտին մոտենալու ժամանակ, հրավիրել են երաժիշտներին ու պատվիրել պարեղանակ: Ըստ էության՝ այդ պարեղանակը տարբերվել է միայն դանդաղ ու ծանր կատարողական տեմպով: Այն կարող էր լինել տվյալ վայրում տարածված ցանկացած մենապարի եղանակ, որն ուներ իր որոշակի պարաքայլը և կատարողական ռիթմն ու տեմպը:

Տանտերը պատվիրելով պարեղանակը, ինքն էլ վեր է կացել պարով մեկ, երկու շրջան կատարել, ապա մեկ առ մեկ հրավիրել ներկա գտնվող

³⁶ ԴԱՆ, Գեղարքունիքի մարզ, Գավառի, Մարտունու և Վարդենիսի տարածաշրջան, 2010, 2011, 2012 նյութեր:

բոլոր սգավորներին պարելու (մեծից փոքր): Յուրաքանչյուրը մի փոքր պարելով դուրս է եկել պարաշրջանից և իրեն համարել սգից դուրս եկած: Այս արարողությունը միշտ կատարվել է տնային պայմաններում, զուսպ ու օտարների աչքից հեռու: Ըստ օրենքի հրավիրողները սգավորներին նվիրել են նաև տարբեր գույների (բայց ոչ սև) հագուստ կամ հագուստի կտոր, կամ գոնե մի հագուստամաս:

Սև հագուստ պարը մահ-թաղում-սուգ ծիսակարգի համար յուրահատուկ վերջաբան է արարողակարգը ամփոփող ծիսական գործողություն, որ հանգուցյալի հարազատների համար դարձել է կյանքը շարունակելու ուղեգիր:

Այսպիսով, եթե կանոնակարգենք Մահ-հուղարկավորություն-թաղում-սուգ-հիշատակություն արարողակարգի սանդղակը, ապա կունենանք աստիճանական, քայլ առ քայլ կատարվող ծեսերի շղթա, որի ամեն մի օղակը ժողովուրդն ամփոփել է որոշակի ծիսական պարով: Այն, որ յուրաքանչյուր օղակ ունեցել է իր բովանդակությունն ամփոփող պարը, ոչ մի կասկած չի հարուցում, այլ հաստատվում է նույնիսկ, որ ծիսական պարերն իրենց պարաքայլի որոշակի տեսակով նման լինելով հանդերձ, միաժամանակ խիստ տարբերակվել են իրենց արտահայտչական տեքստով, կատարողներով, կատարման տեղով ու ժամանակով, ապա և միևնույն դիրքերի արտահայտչական բազմազանությամբ:

*

* *

• Այսպիսով,

Հանգուցյալները երբեք չեն մոռացվել, այլ յուրաքանչյուր *պարատան, հարսանիքի* և *տոնի* ժամանակ հասարակական պարերը սկսվել են *հիշատակության* պարերով: Հայտնի են բազմաթիվ պարեր, այդ թվում և *Գորանի* տեսակի պարերը, որոնք կապվել են համայնքի ու բնության չարաղետ դեպքերի հետ, նախնիների հիշատակության արարողությունների, առանձնահատուկ օրերի, օրինակ՝ Բարեկենդանի *հինգշաբթի, Սըբխեչի* և այլ օրերի հետ:

• *Ողբ-գովքերը*, որոնք տեղի են ունեցել թաղման թափոր կազմելուց առաջ, հանգուցյալի շուրջ նստած կամ կանգնած, մեր կարծիքով, զուգորդված են եղել *նստմանց պարերով*, որոնք, ըստ էության, հայ բարբառներում կրել են *Ձեռնապար* անունը:

• Հայ ժողովրդական պարային մշակույթին հայտնի են *Թաք* կամ *մեմապարերի* մի տեսակ, որոնք կատարվել են տղամարդկանց ու կանանց կողմից և որոնք բնորոշվել են որպես *ձեռնապար*:

• *Մահվան պարեր*, որոնք տեղի են ունեցել *գովք - դամբանական* ասելու հետ և որոնք իրականացվել են *նստմանց պարերի* տեսակով: Այդ պարերն իրենց ողբ-գովք դամբանականներով ունեն որոշակի շարժական տեքստեր: Գլխի, ձեռքի շարժումները բնութագրվում են որպես ողբն ու

կսկիծն արտահայտող նմանողական շարժումներ՝ *դիրքեր*, որոնք, կապվելով ողբի ու գովքի բովանդակության հետ, ձեռք են բերել որոշակի շարժական լեզվի ձև, որոնցից էլ ձևավորվել են *նստմանց պարերը*:

• Մահվան, թաղման, հուղարկավորման, գերեզմանի և սգո պարերի շուրջ գրանցված նյութերից յուրաքանչյուրը, գրեթե մեկ օրինակ է, բայց իր տեսակով ունի որոշակի ընդհանրություններ թե՛ կառուցվածքի և թե՛ բովանդակային առումով: Խմբավորման ու տեսակավորման հիմքում ընդունում ենք միայն վերլուծությունից ստացված արդյունքները:

• Այս պարատեսակի հաջորդ խմբի մեջ դասվում են *հուղարկավորության* պարերը, որոնք հիմնականում *եղերամոր* մենապարերն են՝ իրենց պարաքայլով, պարաձևով: Հուղարկավորության ծիսական մենապարերի կառուցվածքը միաժամանակ կատարման ձևով ու արտահայտչական տեքստերով խիստ տարբերվել են: Այս պարերը կատարել են մահ ճանապարհը մաքրագործելու պարտականություն: Դաշտային նյութերից մեզ հայտնի է միայն մեկ տարբերակ: Դա Արցախի հուղարկավորության տարբերակն է, որում ճամփա ընկնելիս՝ բացի *Մոր* մենապարից, ողբացող մորը միացել են հուղարկավորության մասնակից կանայք և կազմել կիսաշրջան, որի բռնելածևը կիսաշրջանի դասավորությունն է, որն անորոշ է (կարող է լինել իրար ետևից դասավորություն), բոլոր դեպքերում, ենթադրում ենք, որ այդ պարն իր վրա է վերցրել ճանապարհը մաքրագործելու, սրբագործելու պարտականությունը:

• *Թաղման* պարերը կապվում են *գերեզմանապար* կոչվող մենապարերի տեսակի հետ, որոնցից յուրաքանչյուրը պայմանավորվում է հանգուցյալին բնորոշ առանձնահատկություններով: Գրանցված գրավոր ու բանավոր նյութերի մեջ առանձնանում է հատկապես այս պարերի կատարողը, որը հիմնականում հանգուցյալի որդին էր:

• Սգահանքի *Սև հագուստ* և հիշատակության պարերը, չունենալով որոշակի պարաձև, այնուամենայնիվ, ամենաբացահայտ ու որոշակի նպատակներ հետապնդող պարերն են: Այդ պարերը պետք է ապահովեին սգից դուրս գալու, բնականոն կյանքով ապրելու իրավունքի ձեռքբերում, ապա և կենդանի մնացածների համար, նախնի-հանգուցյալների հովանավորություն:

• *Սև հագուստ* պարը մահ-թաղում-սուգ ծիսակարգի համար մահ յուրահատուկ վերջաբան է, արարողակարգն ամփոփող ծիսական գործողություն:

Մահ, հուղարկավորություն, թաղում, սուգ երկարատև ծիսակարգն ամփոփում է հենց այս *Սև հագուստ* կոչվող պարը, որը վերջաբան է դառնում փուլ առ փուլ իրագործվող արարողակարգի համար: Դրանից հետո մնում են միայն հանգուցյալների հիշատակության *մենելոց* կամ հարգանքի տուրք մատուցվող օրերը, որոնցից բոլորը չեն, որ լացի, ողբի կամ գովքի օրեր են:

2. ԱՆՁՐԵՎ ԲԵՐԵԼՈՒ ԵՎ ԱՆՁՐԵՎ ԿՏՐԵԼՈՒ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐ

Զնայած Հայաստանի բնակլիմայական պայմանների բարդությամբ ու տնտեսական զբաղմունքների բազմազանությամբ՝ հայ ժողովուրդը մշակել է մեկ ընդհանուր համակարգ, որի մեջ ամփոփվել են ժողովրդական և եկեղեցական միասնական կյանքով ապրող ժողովրդի աշխարհայացք և կացութաձև:

Առաջին հերթին մշակվել են տնտեսական տարին ապահովող ծեսերն ու արարողությունները: Այդ շարքի մեջ մտել են *անծրև բերելու* և *անծրև կտրելու* ծեսերը: Դրանց գոյությունն ու կիրառությունը բնությունից և ամենակարող ուժերից ակնկալվող այն տարբեր գործողություններն են, որոնք պետք է աջակցեին ու ապահովեին բուսականության, բերք ու բարիքի պտղաբերությանը, աճին ու առատությանը: Այդպիսի արարողությունները կապվել են ջրի հետ և տեղ գտել հատկապես գարնան ու ամռան, հիմնականում՝ *Ծաղկազարդ, Համբարձում* և *Վարդավառ* տոներում:

Անծրև բերելու և *անծրև կտրելու* ծեսերը վերաբերվում են երկրագործական զբաղմունքների տնտեսակարգին և ձևավորվել են ավանդական կացութաձևին պատկանող օրենքներով: Այդ է պատճառը, որ այս կարգի բոլոր տոներին ու ծեսերին հատուկ են տիպաբանական ընդհանրություններ, որոնք արտահայտվում են ծեսերի բանահյուսական տեքստերում: Անկասկած է, որ տոնական ցիկլին պատկանող հատուկ բանահյուսական տեքստերն ունեն խոսքի, երգ-մեղեդու, շարժական տեքստի (պար, գործողություն), գործածության իրերի հմայական ուժի դիցաբանական հասկացություններ:

Բնական է, որ այն մեզ հասել է արդեն շերտավորված, հաճախ և վերափոխված, սակայն կառուցվածքում պահպանել է իր ծագումնաբանական սկիզբը և ցուցադրում է կատարված տեղաշարժերը թե՛ ժանրային սահմաններում և թե՛ տոնացուցային ընդհանուր, բանահյուսական շղթայում:

Դրանց ուղեկցությամբ ընթացող գործողությունները հիմնականում արտահայտվում են խորհրդանշական կոդերով, որոնք ակնկալում են ծիսական գործողության միջոցով ստանալ ցանկալի արդյունք և ապահովել տնտեսական տարվա բարեհաջող ընթացքն ու բերքի առատությունը: *Անծրև բերելու* և *անծրև կտրելու* բոլոր ծեսերին հատուկ են՝ իրեր, տիկնիկներ, սք. գրքեր, սրբապատկերներ, կենդանիներ, երգեր ու պարեր:

Նշված ծեսերում կատարվել են *Վերվերի* տեսակին պատկանող տարբեր պարաբայլերով պարեր, որոնք իրենց տեսակին համապատասխան՝ իմաստաբանորեն կապվում են բերքի և կենդանական աշխարհի պտղաբե-

րության, աճի ու առատության ապահովման ծիսական մտածողության և հավատալիքների հետ³⁷:

Մինչ օրս Հայաստանի բոլոր գավառների բնակչության մեջ պահպանվել են անձրև բերելու և անձրև կտրելու բազմաթիվ ծեսեր, որոնցից ամենատարածվածը անձրևի հարս՝ *Նուրի* տնետուն պտտելն է³⁸: Բացի կենցաղում կատարվող տարբեր արարողություններից, քրիստոնեական եկեղեցին ևս, հատկապես երաշտ տարիներին, յուրովի արծագանքել է այդ երևույթին: Ընդունված արարողությունը, զորավոր սրբապատկերներ, սուրբ գրքեր (Ավետարան, Նարեկ) եկեղեցուց դուրս բերելով՝ հատուկ խաչերով, խաչվառներով, ծնծղաներով, պաստառներով ու դրոշներով երթեր կազմակերպելն էր, որոնց ընթացքում հատուկ շարականներ երգելով՝ շրջել են բնակավայրի հանդերով ու դաշտերով, ապա մոտենալով աղբյուրների, գետերի ակունքներին՝ օրհնել ջրերը և վերադարձել եկեղեցի: Երթի մասնակիցները հիմնականում եկեղեցու ծառայողներն են եղել, որոնց կամա թե ականա հետևել է ժողովուրդը՝ ոչ թե որպես մասնակից, այլ որպես ականատես՝ ականա դառնալով արարողության մասնակից:

Անձրև բերելու և անձրև կտրելու նպատակին ծառայող մասսայական այդպիսի ծեսերն իրենց հատկանիշներով ամբողջանում են հայ հավատալիքային մի շրջանակի մեջ, ընդգրկելով կատարման ժամանակը, գործավող իրերը և բանահյուսական երգ-պարային, բանաձևային ու շարժական տեքստերը՝ համախմբելով նրանց մեկ համակարգի մեջ, որից այսօր պահպանվել են կցկտուր տեղեկություններ: Նրանք, սակայն, անվրեպ տանում են միևնույն եզրակացությանը՝ հմայության իրականացմանն ու հավատալիքին: Բոլոր երթերն ու արարողություններն ակնկալում են ազդել բնության վրա՝ հմայելով մեղմել ու բարյացակամ դարձնել բնության ուժերին:

Որոշ գավառներում պահպանվել են նույնիսկ կատարման ժամանակով, կատարողների սեռով ու տարիքով, ապա և հատուկ պարաձևով ամրագրված առանձնահատուկ պարեր, ինչպես օրինակ՝ համշենահայերի մեջ *Այջօն բարը*³⁹: Համշենահայերն ապրելով անտառային ու լեռնային գոտիներում՝ բնականաբար յուրովի վերաբերմունք են մշակել իրենց շրջապատի նկատմամբ: Անձրևների առատությունը կամ սակավությունը փորձել են

³⁷ Այդ հարցին բազմաթիվ անգամ անդրադարձել են՝ Սրբուհի Լիսիցյանն իր *Старинные пляски ...* մենագրության մեջ, հ. 1., էջ 263: *Բորյան Վ.Դ.*, Հայ ժողովրդական խաղեր (այսուհետ՝ *խաղեր*), հ.1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1963, էջ 161-168: Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1972, էջ 467, 468:

³⁸ Անձրև բերելու և անձրև կտրելու ծեսերի շուրջ տես նաև *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Ջավախքի պարերը ..., նշվ. աշխ., էջ 53 և նկ. 16: *Петросян Э.Х.*, Этимология региональных имен "Невесты дождя" - Цовинар // Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրները, պրակ գ., մաս 2-րդ, Եր., Լինգվա, 2008, էջ 310-322:

³⁹ *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Համշենական պարերը ..., նշվ. հոդվ., էջ 203-223:

կարգավորել որոշակի պար-արարողություններով: Մինչ օրս պահպանվել են այդ արարողությունների վերապրուկները: Համշենահայերի մեջ անծրև բերելու ծեսում ևս պահպանվել են *անծրևի հարս*՝ կամ *կուծկուծուրա* պարելով պտտելու (*գուծա ուտելու*) արարողությունները⁴⁰:

ԱՅՉՕՆ ԲԱՐ

Համշենահայերի մեջ *Անծրև կտրելու* նպատակով տեղի են ունեցել հատուկ ծեսեր, որոնցից ակնհայտը որոշ իմաստով մինչև օրս պահպանված *Այջօն բարն* է: Այդ պար-արարողության պահանջն անտառային գոտում ավելի շատ է զգացվել: Ծիսական *Այջօն բարն* իր կառուցվածքով, կատարողների սեռով ու տարիքով ինքնուրույն ծես-արարողություն է:

Այջօն բարի կատարողները հնում ծերունիներն էին, Իսկ հետագայում համապատասխան մշակութային ժառանգության փոխանցման օրենքներին, 8-10 տարեկան տղա երեխաները: Ունի աջ ոտքի վրա հավասարաչափ թռիչքներով պարած, շատ բարդ բռնելած և ուղեկցվում է երգային *հօպ, հօպ, այջօն բար, այջօն բար* տեքստով: Ծեսը տևել է այնքան ժամանակ, որքան շարունակվել է անծրևը:

Թռնոցի պար է, *կլօր*՝ դեմքով դեպի շրջանի կենտրոնը: Ուղիղ անկյունով ծալած ձախ ոտքը բարձրացնում են մինչև գոտկատեղ, ձախ թևն անցկացնում ծնկի տակով, բռնում ձախ կողմում կանգնածի աջ ձեռքն ափափի: Մարմնի ծանրությունը միշտ աջ ոտքին է, պարաքայլը թռիչքներ են, որոնք բաժանվում են երկու մասի՝ դեպի վեր և վերադարձ գետնին: Նախատակտերի ութերորդականներին, թռիչք դեպի վեր, տակտերի ութերորդականներին իջնել ներքև, ոտքը դնելով մատներից ամբողջ տապանին: Ծունկն ամեն անգամ կատարում է մեկ մեծ ծնկկոտորուկ: Պարաքայլն ավարտվում է երկու ութերորդական դադարով⁴¹:

Այջօն բար պար-ծես-արարողությունն ասացողների կողմից բացատրվում է որոշակի հավատալիքով: Այն, որ արջը մարդ է կամ նրա բարեկամը, օգնել ու աջակցել է նրան, հավատալիքների հիմքն է կազմում: Պատմական Հայաստանի տարբեր գավառներում հայտնի են արջին նվիրված սրբատեղեր, օրինակ՝ *Խաչենի Պտկսաքեր* եկեղեցու մոտ արջի մուրազատուր գերեզմանը:

Հայերի մեջ կա հավատալիք, որ արջը նախնի է, անտառի կենդանիների տերն ու տիրակալը: Միաժամանակ իշխանություն ունի նաև բուսական աշխարհի վրա: Նա ընդունակ է բուժել, դարմանել հատկապես անպտղությունը: Արջը համարվել է մարդու օգնական և աջակցել է նրան դժվար աշխատանքներում:

⁴⁰ Նույն տեղ, էջ 214-215:

⁴¹ *Խաչատրյան ժ.Կ.*, Համշենական մի քանի պարեր // ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, 1964, N 3, եր., էջ 71-84:

Ըստ ավանդության՝ *Յոզուց* վանքի տաճարի կառուցման համար օգտագործվող հսկա քարերը *Արտուտն* ու *Աննիէն* տեղափոխելու համար *Մեծն Տրդատին* օժանդակել ու օգնել է մի հսկա արջ, որը հետագայում թաղվել է վանքի տարածքում, իսկ գերեզմանը դարձել է սրբատեղ: Ամեն տարի վարդավառին քահանան խնկարկելով օրհնել է այդ գերեզմանը⁴²:

Հայ-պարթևական հավատալիքներում արջը որպես նախնի որոշակի տեղ է գրավել: Մինչ օրս գործածվում է Aršaka - Արշակ-արջ անձնանունը⁴³: Հնում հավանաբար այս ծիսական *Այջօն բարով* արարողությունները կատարվել են կապված կենդանու աճի ու զարգացման սրբազան նշանակության հետ: Հետագայում այդ հատկանիշները զուգորդվելով ջրի արգասավորման իմաստաբանական փոփոխությունների հետ, փոխարինվել են կամ հարստացվել ևս մի կարողությամբ՝ *անծրև կտրելու* գործությամբ: Այսպիսով *Այջօն բարն* ինքն իր մեջ ամբողջությամբ վերածվել է *անծրև կտրելու* հատուկ պար-արարողության, իսկ պարի կատարման ընթացքում կատարողների, պարաքայլի, բռնելածկի, կատարելու ժամանակի և ծիսական բոլոր պարտադիր օրենքների առկայությամբ այն դարձել է արարողության հիմնական իմաստը՝ իր արտահայտչական շարժական տեքստի, դիրքերի նշանակությամբ:

ԱՆՂԱՍՏԱՆ ԱՆԵԼ

Հայ բանահյուսական և ազգագրական նյութերում պահպանվել են տեղեկություններ, որոնք վկայում են, որ տարվա հատուկ օրերին եկեղեցում տրվող պատարագների հատուկ մաս է կազմում մի արարողություն, որին տրվում է *Անղաստան անել* բնորոշումը:

Գյումրիի *Սուրբ Նշան* եկեղեցու սարկավազ, աբեղա Սմբատ Պողոսյանի վկայությամբ տարվա ընթացքում *Անղաստան անելու* սովորությունը պահպանվել է մինչև օրս և կատարվում է հատկապես *Ծաղկազարդին* նորաբողբոջ *ուռենու*, *Վարդավառին* առաջին *խնձորի* և *Վերափոխման տոնին*՝ *խաղողի* օրհնության հետ կապված⁴⁴:

Եկեղեցականների բացատրությամբ *Անղաստան անել* նշանակում է օրհնության արարողություն կատարել, իսկ ժողովրդի մեջ որոշ տեղերում

⁴² Այս և ուրիշ արջերի հերոսական գործերի մասին ժողովրդի մեջ բազմաթիվ պատմություններ կան: *Շաքար*, Վարդավառի աւանդությունները // Ծաղիկ հանդես, Կ. Պոլիս, 1895, էջ 413:

⁴³ *Աճառյան Դր.*, Հայոց անձնանունների բառարան, հ. 1, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1942, *Արշակ*-Aršaka:

⁴⁴ Ըստ պաշտոնական տվյալների՝ անղաստան արվում է նաև որոշակի օրերին: Օրացույց 2008, տոմարական թուականին հայոց ՌՆԾԷ և ՌՆԾԸ-1457-1458 Մայր աթոռ Սբ. Էջմիածին 2008, էջ 45, 53, 59, 62, 66, 68, 92, 108, 117, 118:

բնութագրվում է որպես *շուրջպարի դրսևորման մի տեսակ*⁴⁵:

Ըստ 2008թ. հրատարակված եկեղեցական օրացույցի հայոց եկեղեցիների արարողակարգում անդաստան արվում է *Ծաղկազարդից* մինչև *Խաչվերաց* տոն ժամանակահատվածում (մարտից մինչև սեպտեմբեր) ընդհանուր հաշվով 12 անգամ: Որոշ տոներին անդաստան արվում է բերք ու բարիքի ապահովման, մյուսներում՝ որպես գոհունակության արտահայտություն: Հատուկ նշանակություն է ձեռք բերել Վարդավառին՝ *Խնձորի*, Սուրբ Աստվածածնին՝ *Խաղողի* օրհնության արարողություններում: Մինչ այսօր այդ պատույնների գործածության պարտադիր՝ մինչև օրհնություն կատարելը չուտելու չգրված օրենքը հենց նույն տոներով էլ պայմանավորված ու պարտադրված է: Չուտելու օրենքը հավատարմորեն պահպանվում է⁴⁶:

Բաղեշի բանահյուսական տեքստերում պահպանվել է անձրև կտրելու մի ծես: Բանասաց Գրիգոր Հակոբյանը որակում է այն որպես *շուրջպարի* մի տեսակ և առանձնացնելով՝ մանրամասնորեն նկարագրում է այսօր եկեղեցիներում կատարվող օրհնության արարողությունը: Նա միաժամանակ ընդգծում է, որ եկեղեցին պահպանել է այդ արարողությունը որպես ոչ թե *քրիստոնեական*, այլ *ժողովրդական* ծես: Ըստ գրավոր և բազմաթիվ բանավոր բացատրությունների, այդ ծեսի պարտադիր ու միակ մասնակիցները եկեղեցու ծառայողներն են, որոնց թիվն անսահմանափակ է, սակայն երեք մասնակցից պակաս անընդունելի է: Ժողովրդի մեջ *Անդաստան անել* նշանակում է աղոթքներով հմայել, դյուքել, որը հատուկ է ոչ միայն քրիստոնեական կրոնին: Ներքին Բասենում *Անդաստան անելու* արարողությունը տեղի է ունեցել հատկապես անձրև բերելու մտադրությամբ: Ծեսը տեղի է ունեցել բացօթյա⁴⁷ բնակավայրերը շրջապատող հանդերում ու դաշտերում: Եկեղեցու ներսում Անդաստան անելու սովորությունը հավանաբար ուշ երևույթ է, դա հաստատում է այն հանգամանքը, որ արարողությունը ձեռք է բերել ընդհանուր բերք ու բարիքի, ցանքսերի ապահովման, առատության և միաժամանակ ստացված արդյունքի օրհնության նշանակություն: Այսօր եկեղեցում Անդաստան անելու ծեսը կատարվում է հիմնականում որպես հացահատկի, այգիների բերք ու բարիքի օրհնություն, բնությանն ու Աստծուն գոհունակություն արտահայտելու արարողություն, եկեղեցու վերաբերմունք և ծես:

Անդաստան է արվում նաև այգեկութից և բերքահավաքից առաջ⁴⁸:

⁴⁵ *Կոմիտաս վարդապետ*, Պարոն ու մանուկը/ուսումնասիրություններ և Յօդուածներ գիրք Բ, Սարգիս Խաչենց, Փրինտինգտոն, Եր., 2007, էջ 76//*Հակոբյան Գ.Ա.*, Ներքին Բասենի ազգագրությունը և բանահյուսությունը, Եր., Հայաստան, 1974, էջ 16-18:

⁴⁶ ԴԱՆ, Գյումրի, 2007, տ. N 2, էջ 47 (ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի *Աշխարհի հիշողություն* դրամաշնորհ):

⁴⁷ ՆԲՀԼ, հ. I, նշվ. աշխ., էջ 131:

⁴⁸ *Մալխասեանց Ստ.*, ՀԲԲ, հ. I, Եր., Հայպետհրատ, 1944, էջ 144//*Ամատունի Սահակ Վարդապետ*, նշվ. աշխ., էջ 30: 2012թ. Վարդավառին Մարտունիում գտնվող Վանեվանքում մասնակից ենք դարձել անդաստան անելու արարողությանը:

Հայ կենցաղում այդ սովորությունը գալիս է հեռավոր անցյալից և ունի բազմաթիվ դրսևորումներ: Հայտնի են բազմաթիվ աղոթքներ, բանաձևեր ու սովորություններ, որոնցով հմայել են հիվանդության ոգիներին⁴⁹: Խոսքի հմայական զորության հանդեպ ունեցած հավատալիքն այսօր էլ մեծ ուժ ունի և գործածվում է անեծքի, օրհնանքի և ասացվածքների տեսք ունեցող բանաձևերում: Նույն բանաձևային կառուցվածքի տեքստերն այսօր էլ գործածվում են եկեղեցական ծիսակարգերի ընթացքում:

*...զի Հիսուսն ինքն Ավետարանի մեջ երդմնեցուցումներ է անում*⁵⁰:

Անդաստան նշանակում է մշակված կամ անմշակ հող, դաշտ, արտ, ագարակ, այգի ու պարտեզ⁵¹: Դաշտերում *Անդաստան անելու* արարողությունն ունեցել է հետևյալ կառուցվածքը՝ մասնակցել են միայն եկեղեցականները: Ղեկավարել է պատարագիչ քահանան: Ընդգրկվել են բոլորը՝ աջակողմյան և ձախակողմյան սարկավագները, դպիրներն ու կերոն բռնող պատանիները: Երթը տեղ հասնելուց հետո (դաշտ, հանդ, արարողատեղ) մասնակիցները կիսաշրջան են կազմում: Քահանան, որպես արարողապետ անցնում է կիսաշրջանի կենտրոնը, երեսը դարձնում դեպի արևելք, երկու ձեռքով բռնած՝ գլխի մակարդակին է բարձրացնում Ավետարանը, բաց մասով ճակատին դեմ առ դեմ և երգում է՝

Օրհնեսցի և պահպանեսցի և նախախնամեալ պահեսցի արևելյան կողմն աշխարհի և հայրապետութիւն Հայոց:

Կիսաշրջան կազմած՝ եկեղեցականները աջ ոտքով փոքր քայլ են կատարում դեպի արևելք, երգում և միաբերան բարձր ձայնակցում են:

Ամեն՜՜... ալելուիա, ալելուիա... ալելուիա...

Քահանան պարելով երեսը դարձնում է դեպի արևմուտք, երգածայն շարունակում:

Արևմտյան կողմն աշխարհի և թագաւորութիւն քրիստոնեից...

Խումբն արծազանքում է:

⁴⁹ *Լալայան Ե.*, Նոր Բայազետի գաւառ // ԱՅ, 1908, գ. XVII, N 1, Թիֆլիս, էջ 114: Վասպուրական // ԱՅ, 1916, գ. XXVI, Թիֆլիս, էջ 210: *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Խաղաղացվի (ղիվահարության) բուժումը պարով, նշվ. հողվ., էջ 89-90:

⁵⁰ *Աբեղյան Մ.*, Երկեր, հ. Ա, Եր., ՅՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1966, էջ 441, 442:

⁵¹ Աստված նրա վար ու ցանքին լիություն տա. հանդ ու հանդաստան, չիման ու բոստան (Նաղաշ Հովնաթան) *Ամատունի Սահակ Վարդապետ*, նշվ. աշխ., էջ 30:

⁵² *Ամեն՜՜* - եզրափակող բանաձև է, որ նշանակում է ճիշտ է, թող լինի. գործածվում է աղոթքներում և ժամերգություններին: Արտասանվում է մասնակիցների կողմից որպես ճշմարտության հաստատում, վավերագրում: Բանաձևը մտել է մաս կենցաղ: Բանահյուսական տեքստերում գործածվում է որպես համաձայնություն ու հաստատում: Բանաձևը ավարտում, եզրափակում է գործողությունը, հաջողություն է բերում և արտասանողին, պահպանում անմաքուր ուժերից: Հրեական հավատքում որքան բարձր արտասանվի *Ամեն՜՜* բանաձևը, այնքան լայն կբացվեն երկնքի դռները: Երկնքի դռների բացվելը նշանավորվում է անձրև գալով, որն արգասաբերության առհավատչյան է // *Աճառյան Հր.*, ՀԱԲ, հ. I, նշվ. աշխ., էջ 155:

Ամմե՛ն... ալելուիա, ալելուիա... ալելուիա...

Մարմնի ծանրությունը տեղափոխելով աջից ծախ ոտնաթաթին (ըստ էության՝ օրորվելով), քահանան առանց ընդմիջելու, դեմքով շրջվում է դեպի հարավ, առանց դիրքը փոխելու՝ երգածայն արտասանում.

Օրհնեսցի հարավային կողմն աշխարհիս և պտղաբերութիւն տարոյս...

Պատասխանը նույնն է.

Ամմե՛ն... ալելուիա, ալելուիա... ալելուիա...

Զորրորդ անգամ տեղի է ունենում օրհնության եզրափակող գործողությունը: Քահանան շրջվում է դեմքով դեպի հյուսիսային կողմը և երգածայն եզրափակում.

Օրհնեսցի և պահպանեսցի և նախախնամեալ պահեսցի հյուսիսային կողմն աշխարհի՝ վանքս, անապատս, քաղաքս և գիւղս և բնակեալ ժողովրդիս սոսա...

Շրջանում կանգնածները, օրորվելով աջից ծախ ոտքին, հանդիսավոր ու երգածայն եզրափակում են պարն ու արարողությունը.

Ամմե՛ն... ալելուիա, ալելուիա... ալելուիա...

Ավարտելուց հետո հանգիստ ու բավարարված քանդում են իրենց կազմած կիսաշրջանի դասավորությունը և գնում տարբեր ուղղություններով: Քահանան ևս իջեցնում ու փակում է Ավետարանը, դնում թևի տակ և լռելայն հեռանում:

Եկեղեցու ներսում *Անդաստան* արվում է ճիշտ նույն սցենարով ու նույն տեքստերով: Այն ունի կրոնական օրհնության որոշակի ձև և բովանդակություն, սակայն երբ անդրադառնում ենք երևույթին, առաջին հայացքից էլ նկատվում են ոչ քրիստոնեական տարրեր: Գործողության մեջ առաջին հերթին ընդգծվում են տիեզերքի հետ կապված երկրագործական տարրեր հասկացություններ, որոնք պարուրված են եկեղեցական երանգավորմամբ: Նախ, սկսելով արևելքի օրհնությունից, հասկանալի է, որ այն կապում են արևի երկրպագության հետ: Այն, որ *Անդաստան* արվում է պատարագից հետո, ընդհանուր, պատարագի ստեղծած մթնոլորտի դաշտում և խիստ կցկտուր շարժական տեքստի առկայությամբ դիմելով աշխարհի չորս կողմերին՝ ակնկալվում էր արևի ու երկնքի միջնորդությունը, բացելու համար երկնքի դռները և ազատություն տալու երկնային ջրերին՝ երկրի արգասավորությունն ու առատությունը ապահովելու նպատակով:

Անդաստան անելու ծես-արարողության մեջ քահանան հնագույն քրմի փոխարինողն է, որն իր քրմական առաքելությամբ դառնալով միջնորդ, փոխկապի մեջ է մտնում աշխարհի չորս կողմերի հետ, դիմում արևի միջնորդությանն ու օգնությանը՝ քանդելու երկնքի կապանքները, բացելու փակ դռները, կարգավորելու բնության մեջ խախտված օրենքները:

Այդ միջնորդությունն ունի բանաձևային խոսքի, շարժական ժեստի, շրջանով առանձնացված սրբազան ու մաքուր տարածքի մտածողության

ռեժիսուրա, որի օգնությամբ քուրմ-քահանան առնչվում է ոչ սրբազան ու վտանգավոր դաշտի ու տարրերի հետ և իրեն շրջապատող մասնակիցների օգնությամբ ծիսականորեն կարգավորում է տիեզերական բնականոն ցիկլի խախտումները:

Հայտնի է, որ քրիստոնեական եկեղեցին իր հաստատման օրից մինչև օրս հակասությունների մեջ է նախաքրիստոնեական սովորությունների կենցաղավարման հետ, փոփոխում ու վերաինաստավորում է հնուց հաստատված սովորություններն ու տոները՝ նոր երանգներ ու բացատրություններ մտցնելով, որոնք երբեմն ձեռք են բերում դոգմատիկ նշանակություն: Այն բխում է եկեղեցու ազդեցությունն ամրապնդելու և ամրացնելու պահանջմունքից, սակայն երբեմն այդ հարմարեցումն այնքան բռնազբոսիկ է դառնում, որ հնարավոր չէ աչք փակել ճշմարտության առաջ: Այսպես, օրինակ՝ *Անդաստան* բառը կարելի է հասկանալ նաև *անդ* և *աստ*⁵³ օրհնելու արարողություն և այն հանգամանքը, որ արարողությունը հոգևոր հայրը սկսում է ոչ թե հյուսիսային կողմից, ինչպես քրիստոնեական խաչակնքման գործողության ժամանակ, այլ արևելյան կողմից՝ *արևելք-արևմուտք, հարավ-հյուսիս* (ըստ էության՝ ճիշտ հակառակը), ապա բացահայտ է դառնում, որ այդ գործողությունը նախաքրիստոնեական ժամանակներից եկող քրմական գործողություններից մեկն է: Այդ մտքի հաստատում կարող է լինել նաև այն, որ Հայաստանի որոշ գավառներում այն համարվել է ժողովրդական *շուրջ-պարի*⁵⁴ մի տեսակ, որն իր կառուցվածքով ու կատարման կարգով, ապա իմաստավորմամբ ու կատարման օրենքներով մտել է եկեղեցական ծեսերի շարքը և մինչև այսօր կենսունակ է:

Չնայած ժողովրդական պարերն ու թատերականացված խաղերը եկեղեցու ծառայողների բնութագրմամբ համարվել են *դիվային*, այնուամենայնիվ, կամա թե ականա շատ երևույթներ ու գործողություններ փոխանցվել ու պահպանվել են եկեղեցական արարողությունների համապատասխան ծալքերում:

Այսպիսով, եկեղեցական *Անդաստան անելու* արարողությունը, որն այսօր հիմնականում ընդունվել է բերք ու բարիքի օրհնության, բնությանը գոհունակություն հայտնելու արարողության ձև և կատարվում է եկեղեցում ժողովրդական և եկեղեցական արարողություններից հետո, հատուկ արտակարգ իրադրությունների (երաշտ) պայմաններում: Այն պահպանվել է որպես պատարագից հետո կատարվող, բայց որպես պատարագը լրացնող առանձնահատուկ մաս, որը երբեմն *լիներ ի բաց* (բացօթյա)⁵⁵, իսկ այժմ

⁵³ Լեզվաբան Ծ. Հարությունյանի հաստատմամբ բանավոր զրույցի ժամանակ:

⁵⁴ *Հակոբյան Գ.Ա.*, նշվ. աշխ., էջ 17:

⁵⁵ *Մալխասեանց Ստ.*, ՀԲԲ, հ. I, նշվ. աշխ., 144: Անդաստան անելու օրհնություն տեղի է ունենում նաև բերքահավաքից ու այգեկութից առաջ՝ որպես գոհունակությունն արտահայտելու առանձնահատուկ դրսևորում: ՆԲՀԼ, հ. I, նշվ. աշխ., էջ 131:

առաւել յեկեղեցվոց *Տոնաց*, գիտակցվում և ընկալվում է որպէս ժողովրդական *շուրջպարի* մի տեսակ: Ծեսը մտել է եկեղեցու արարողակարգ, ապա սերնդեսերունդ փոխանցվել որպէս դարերով պահպանված ու միայն եկեղեցականներին արտոնված⁵⁶ քրիստոնեական արարողակարգ: Այս ամենը հաստատում է, որ այն ժողովրդական մտածողությունն արտահայտող ծիսական արարողություն է, որին մինչև օրս և՛ եկեղեցին, և՛ ժողովուրդը մեծ կարևորություն են տալիս:

3. ՀԻՎԱՆԴՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԲՈՒԺԵԼՈՒ ՊԱՐԵՐ

Աշխարհի շատ ժողովուրդների, այդ թվում և հայերի⁵⁷ հավատալիքներում հիվանդություններ հարուցող ոգիների գոյության տեսությունը⁵⁸ կարևոր և հաստատուն տեղ է ունեցել: Անսահմանափակ թվով ոգիների ընդունումը, դրանցով բռնվածությունը՝ դիվահարությունը, ժողովրդական փիլիսոփայության մեջ պարզություն բերող մի տեսություն է, որը բացատրել է, մի կողմից, հիվանդությունների կատարած ավերածությունները, մյուս կողմից՝ բնության մեջ գոյություն ունեցող բազմաթիվ անհասկանալի երևույթներ:

Մարդու մարմինը որպէս ոգիների բնակատեղ հայտնագործմամբ⁵⁹ ոգեպաշտությունը հասել է իր գագաթնակետին: Մարդը սկսել է այնպէս հավատալ իր իսկ ստեղծած ոգուն, որ նրան տվել է անուն, անհատականություն, արտաքին կերպարանք և ենթարկվել նրա կամքին⁶⁰: Նրանց անունից գուշակություններ է արել, ցանկություններ հայտնել, և այդ ամենը վերածվել է թատերականացված գործողությունների: Մինչև հիմա էլ Ցեյլոնում *Յա-կու Նատանավա* կոչվող ծիսական արարողության ժամանակ երթի գլխավոր մասնակիցներից մեկը տասնութ հիվանդության դիմանկարը կրող դե-

⁵⁶ Ըստ պարերի կատարման օրենքների՝ եկեղեցականներին չի թույլատրվել մասնակցել հասարակական պարերին: Կան հատուկ արարողություններ՝ *Քարեկենդանի* հինգշաբթի՝ *Վարդանանց* տոնի հասարակական պարերի պարագլուխ կանգնել է եկեղեցու հոգևոր հայրը, և առհասարակ այդ օրվա բոլոր արարողությունների ղեկավարներն ու մասնակիցները հոգևորականներն էին: *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Պարի, ծեսի ու թատերական գործողությունների փոխկապը Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունքում // Պար, Երաժշտություն, գիտաժողովի նյութեր, 2004, Եր., Մուղնի, էջ 75-86:

⁵⁷ *Աբեդյան Ս.*, նշվ. աշխ., հ. Է, էջ 29:

⁵⁸ *Թեյլոր Ջ.* *Первобытная культура*, М., Госсэкоэкономиздат, 1939, с. 352.

⁵⁹ *Штернберг Л.Я.*, *Первобытная религия в свете этнографии*, Л., 1936, с. 233-234.

⁶⁰ *Թեյլոր Ջ.*, նշվ. աշխ., էջ 353:

րական տարն է, որը պարելու և ներկայացնելու հատուկ պարտականություններ ունի⁶¹:

Հնագույն ժամանակներից բազմաթիվ տեղեկություններ կան հիվանդություններ հարուցող ոգիների, նրանցով բռնվածության, այսինքն՝ դիվահարության մասին: Առաջին տեղեկությունները պատկանում են ասորա-բաբելական մշանագրերին: Հոմերոսը վկայում է, որ Հին Հունաստանում գոյություն են ունեցել դիվահարությունից առաջացած հիվանդություններ, որոնք ընդհանուր անունով կոչվել են *էպիլեպսիա*: Սոկրատեսը դերի ժխտումը հենց դիտել է իբրև դիվահարություն, իսկ հռոմեացիք խելագարներին համարել են *ոգիներով լցվածներ*⁶²:

Քրիստոնեության ընդունման վաղ շրջանում դիվահարության գաղափարն ավելի է խորացել⁶³: Հնագույն հոգևոր գրքերում դիվահարների մասին բազմաթիվ տեղեկություններ կան, որոնց համաձայն նրանք պետք է արժանանային հատուկ վերաբերմունքի և եկեղեցական հսկողության: Հիվանդությունը համարվել է *սուրբ* կամ *հրաշալի*⁶⁴: Քրիստոնեության տարածման հետ հոգեկան հիվանդությունները որպես *դիվահարություն* հիմնավորապես ընդունվել ու տարածվել են Եվրոպայում⁶⁵: Հոգևոր գրքերում և Աստվածաշնչում հաճախ կարելի է հանդիպել չարքերով ու քաջքերով բռնվածների բուժման նկարագրության և պատկերավորման:

Արևելքում այն կարծիքն էր տիրում, որ այդպիսի հիվանդներին պետք է սիրաշահել ու հարգել⁶⁶, որովհետև նրանց մեջ դևեր են նստած⁶⁷: Հնդկաստանում⁶⁸, Ցեյլոնում, Մալայան կղզիներում⁶⁹, Նոր Զելանդիայում⁷⁰, Աֆրիկայում, Ավստրալիայում և Ամերիկայում⁷¹ վաղուց ընդունվել է դիվահարության տեսությունը: Դիվահարությունը բուժելու ամենաուժեղ միջոցներից մեկը ժողովուրդը համարել է պարը: Գաղափարն առաջացել է այն մտածողությունից, թե պարել ոգու կերպարանքով՝ մշանակում է նրան ենթարկել իր ազդեցությանը⁷²:

⁶¹ *Авдеев А.Д.*, Происхождение театра, М.-Л., Искусство, 1959, с. 146. Հայերը ևս հիվանդություններ հարուցող ոգիներին պատկերացրել են որպես երաժշտության, երգ ու պարի մեծ սիրահարներ, *Արեդյան Ս.*, նշվ. աշխ., հ. է, էջ 155:

⁶² *Тейлор Э.*, նշվ. աշխ., էջ 359:

⁶³ Նույն տեղ, էջ 359-360:

⁶⁴ *Հովհաննիսյան Լ.Ա.*, Կրոնը և բժշկությունը, Եր., 1954, էջ 22:

⁶⁵ *Банищиков В.М., Невзорова Т.А.*, Психиатрия, М., Медицина, 1969, с. 9.

⁶⁶ Նույն տեղ:

⁶⁷ *Тейлор Э.*, նշվ. աշխ., էջ 355-356:

⁶⁸ Նույն տեղ:

⁶⁹ Նույն տեղ, էջ 354:

⁷⁰ *Токарев С.А.*, Религия в истории народов мира, М., Политиздат, 1964, с. 32.

⁷¹ *Тейлор Э.*, նշվ. աշխ., էջ 355-356:

⁷² *Авдеев А.Д.*, նշվ. աշխ., էջ 144:

Եվրոպայի պատմությանը հայտնի են դիվահարությունը պարով բուժելու բազմաթիվ փաստեր:

1374-1410թթ. Եվրոպայում մոլեգնող ժանտախտի ժամանակները հայտնի են որպես *խելագար պարերի* համաճարակի շրջան⁷³: Ժանտախտից փրկված մարդկանց ներվային համակարգի խախտման պատճառով հիստերիայի և էպիլեպսիկ հիվանդությունների մեծ ալիք էր բռնկվել, որի վերացմանը ինչ-որ չափով կարող էին օգնել հուզական ուժեղ ցնցումները: Այդպիսի ցնցումներ առաջացնում էին խելահեղ պարերը: Այդ էր պատճառը, որ միջնադարում հիստերիկները, էպիլեպսիկները, դիվահարվածները մեծ ամբոխով, փրփուրը բերաններին, աչքերն արնակալած, երաժիշտների ուղեկցությամբ, խելագար պարով անցնում էին քաղաքից քաղաք, թավալվում գետնին, պահանջում իրենց ծեծել շղթաներով, զարկվում էին պատերին մինչև ուժասպառ լինելը⁷⁴: Նմանօրինակ մի համատարած դեպք գրանցվել է նաև Շվեյցարիայում 1861թ.:

XIV դարից սկսած Եվրոպայում տարածված այս հիվանդությունը ստացել է *պարացվածություն* կամ *պարային խելագարություն* անունը: Իտալիայում այն կոչվել է *մորմացավ*⁷⁵: Մինչև օրս էլ շատ երկրներում հայտնի է պարով բուժումը՝ *էկզորցիզմը*⁷⁶:

Պարով, երաժշտությամբ և նման միջոցներով *դիվահարության* դարմանումը գտնվել է քրմերի, ավելի ուշ հոգևոր դասի հատուկ ներկայացուցիչների իշխանության տակ: Նրանք եղել են նյարդային ուժեղ համակարգի և հոգեկան կառուցվածքի տեր մարդիկ, որոնք թմրեցնող դեղերի օգնությամբ գրգռվելով, «բանակցությունների ու փոխհարաբերությունների» մեջ են մտել հիվանդության դեերի հետ և խնդրելու, համոզելու, չար հմայության ու բանադրանքի օգնությամբ⁷⁷ «դուրս քաշել» նրանց մարդկանց միջից⁷⁸: Ազգագրագետներից շատերի կարծիքով այդ անհատների հիմնական պարտականությունը հենց դեերին ու չարքերին մարդկանց միջից հանելն էր⁷⁹, որը կատարվում էր բեմական արվեստի մեծ տաղանդով⁸⁰:

⁷³ Худеков С.Н., История танцев, т. II, СПб, 1914, с. 58.

⁷⁴ Նույն տեղ, էջ 68:

⁷⁵ Նույն տեղ:

⁷⁶ Бельская А., Изгоняют злых духов // Литературная газета, 1975, 18, VI.

⁷⁷ Այս միջոցը հայտնի է նաև հայերին, *Չարությունյան Ս.Բ.*, Անեծքի և օրհնանքի ժանրը հայ բանահյուսության մեջ, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1975, էջ 121:

⁷⁸ Богораз-Тан В.Т., Чукчи, т. II, Л., Главсевморпути, 1939, с. 83, 121.

⁷⁹ Роттер-Штериберг С.А., Музейные материалы по тлингитскому шаманству // Сборник Музея антропологии и этнографии, 1927, т. 6, Л., с. 85.

⁸⁰ Харузина В.Н., Прimitивные формы драматического искусства // Этнография, 1928, N 1, с. 36-41, 486.

Դեռևս V դարում *դիվահարություն* հիվանդության մասին վկայել է Եզ-
նիկ Կողբացին: Միջնադարյան բժշկարաններում⁸¹, եկեղեցական գրքերում
ու համայնիներում⁸² կան նկարներ ու վկայություններ դևերի, տարբեր
անուններ կրող չար ու բարի ոգիների՝ *շիդարք, ծիվաղք, շվոդք, ալք,
թպղա, քաջք, չարք* և այլն, նրանց պատճառած վնասների ու կոնկրետ հի-
վանդությունների մասին: Քիչ չեն նրանցից զանազան միջոցներով ազատ-
վելու, պաշտպանվելու և բուժվելու առաջարկները:

XIII դարում Կիրակոս Գանձակեցին նկարագրել է դիվահարվածի պա-
րով բուժումը ոմն Դավթի կողմից՝ Ամբերդի մոտերքում⁸³:

Բացի դրանից Կիրակոս Գանձակեցին գործածել է մի յուրահատուկ
բառ՝ *Լեկրոտ*: «Վասն Դավթի մոլորեցուցիչի» գլխում նա պատմում է.

*...եւ լեկրոտք (կամ լեկրորդք) որ երթային առ նա, ասէր թէ խաղացէք
առաջի իմ եւ պարեցէք. եւ նոքա առնէին այս յօժարութեամբ, քանզի այս
ազգ դիւաց ախորժեն զխաղ եւ զպար...*

Յր. Աճառեանն իր ձեռքի տակ ունենալով բացարձակապես այս միակ
վկայությունը, իր արմատական բառարանում *լեկրոտ* բառը բացատրում է
այսպես.

...Մի տեսակ դիվահար, որ միշտ ուզում է պարել...

Լևոն Խաչիկյանն իր Կոստանդին Բարձրաբերդցու խրատական թղթի
ուսումնասիրության մեջ քննության է առնում հատկապես այն կանոնը, որը
հնարավորություն է տալիս ճշտելու *լեկրոտ* բառը: Քննությունից գալիս է
այն եզրակացության, որ *լեկրոտ* էին անվանում այն գուլշակներին, որոնք
երաժշտության տակ խելակորույս պարում էին մինչև ուշաթափություն և
ցած ընկնելով ինքնամոռացության մեջ սկսում էին *պատգամախօսել*: Սրա-
նից հետևում է, որ *լեկրոտը* քաջքերով բռնված այն անձնավորությունն էր,
որը միշտ ցանկություն ուներ պարելու մինչև գիտակցության կորուստ:

Այսպես. հիմնվելով այն բացատրության վրա, որ *քաջ, քաջք բառն
իրօք ունի դիք, ցնորք, ոգի, այս, դեւ ...* նշանակությունը, կարելի է ասել, որ
*լեկրոտը քաջախոս և յերազահան, քաջաբան, քաջալեզու, քաղցրախօս,
ոգիների ու քաջքերի կամ դևերի հետ խոսող կախարդ պատգամախօսն է*⁸⁴:

XX դարի 60-70-ական թվականներին դեռևս հանդիպում էին *լեկրոտ-
ներ*, որոնց կողքին կային հատուկ մարդիկ: Նրանց դերը կայանում էր նրա-

⁸¹ *Կծոյան Ա.Ա.*, Բժշկագիտությունը Հայաստանում XI-XIV դարերում, Եր., ՀԱՍՏ ԳԱ
հրատարակչություն, 1968, էջ 396: Մատենադարանի N 8382 ձեռագրի 69բ էջում
նկարագրվում է ընկնավորի բուժման արարողությունը:

⁸² Մատենադարանում պահվող N 24, 36, 42, 58, 67, 79, 86, 116, 127, 262 և այլ
հմայիլներում:

⁸³ *Կիրակոս Գանձակեցի*, Պատմություն հայոց, աշխատասիրությամբ Մելիք-Օհան-
ջանյան Կ.Ա., Եր., 1961, էջ 322, 324:

⁸⁴ *Սասնա ծռեր*, նշվ. աշխ., էջ 707-720: *Խաչիկյան Լ.*, նշվ. հոդվ., էջ 165-166:

նում, որ հիվանդի կցկտուր խոսքերից գուշակություններ անեին և վերագրելով ներկաներից մեկին՝ բացատրություններ տային⁸⁵:

ԽԱՂԱՑԱԿ ԴԻՎԱԶԱՐՈՒԹՅԱՆ ԲՈՒԺՈՒՄԸ ՊԱՐՈՎ

Հայ ազգագրության մեջ ծիսական պարերը միաժամանակ պահպանակներ են եղել հարսանեկան և այլ արարողությունների համար⁸⁶, իսկ պարով ու երաժշտությամբ դիվահարությունը դարձանելու գաղափարը⁸⁷ հայ ժողովրդական մտածողությամբ հնուց համարվել է բնական ու կենցաղային երևույթ: Ազգագրական⁸⁸ և գեղարվեստական⁸⁹ գրականության մեջ դիվահարությունը բնութագրվում է *քըշկոտված, ցավաքյար, քըջքոտված, խաղլացավոտ, խրղլացավոտ* տերմիններով: Ըստ Ստ. Մալխասեանցի, *խաղլացավ* նշանակում է *պարելու, խաղալու ցավ* մի հիվանդություն, որով բռնվածն ուզում է անընդհատ պարել⁹⁰: Մանուկ Աբեղյանն հիվանդությունն անվանում է *հանդեպք, քաջքակալ, քաջքակոխ*, որոնք, ըստ էության, համապատասխանում են դիվահարություն հիվանդության բովանդակությանը: Հայտնի են նաև *այսահարություն, չարոց, ընկնավորություն* տերմինները:

Գորիսի, Սիսիանի, Ղափանի, Մեղրիի և Լեռնային Ղարաբաղի հայերին հայտնի է *խաղլացավ* կոչվող մի հիվանդություն, որի բուժման միակ միջոցը համարել են պարը: Հիվանդությունը կոչվել է *դիվահարություն*⁹¹ և հայ իրականության մեջ ընդունվել ու գիտակցվել է որպես ոգեպաշտության՝ անիմիստական հասկացողությունների մնացորդներ, ավելի ուշ՝ վերապրուկներ:

Մեր իրականության մեջ, հատկապես Ջանգեզուրում⁹² ու Արցախում, *խաղլացավի* արձատներն այնքան խորն են եղել, որ պահպանվել են մինչև

⁸⁵ Անձամբ ականատես են եղել Շիրակի մարզում գտնվող Սբ. Հովհաննես սրբատեղի ուխտավայրում 60-ական թվականներին, մատուռի դռան առաջ:

⁸⁶ *Лисицян Срб.*, Старинные пляски ..., т. I, նշվ. աշխ., էջ 130: *խաչատրյան ժ.Կ.*, Ջավախքի պարերը ..., նշվ. հոդվ., էջ 47, 73: *Хачатрян Ж.К.*, Традиционные свадебные ..., նշվ. հոդվ., էջ 87: *Петросян Э.Х., Хачатрян Ж.К.*, Собрание произведений ..., նշվ. աշխ., էջ 155:

⁸⁷ *Գասպարյան Գ.*, Ժողովրդական բժշկությունը հայ բանահյուսության և դիցաբանության մեջ // ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1978, N 1, Եր., էջ 86:

⁸⁸ *Նավասարդյան Տ.*, Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, գ. 7, Թիֆլիս, 1891, էջ 27:

⁸⁹ *Բակունց Ա.*, Երկեր, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1976, էջ 107-112:

⁹⁰ *Մալխասեանց Ստ.*, ՀԲԲ, հ. II, նշվ. աշխ., էջ 232, *խաղլացավ*:

⁹¹ *Աբեղյան Մ.*, Երկեր, հ. Է, նշվ. աշխ., էջ 29: *Ամատունի Սահակ Վարդապետ*, նշվ. աշխ., էջ 540:

⁹² *Լիսիցյան Ստ.*, Ջանգեզուրի հայերը, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, էջ 289:

XXդ. առաջին կեսերը⁹³: Ըստ եղած տեղեկությունների, հիվանդությունը և նրա պարով բուժելու մտածողությունը նորոգվել ու տարածվել է հատկապես քառասնական թվականներին, երկրորդ աշխարհամարտից առաջ, պատերազմի տարիներին և ետպատերազմյան ժամանակաշրջանում: Հիմա էլ այդ շրջաններում պարել շատ սիրողներին կատակով անվանում են *խաղլացավոտ*⁹⁴ կամ *քըշկուտված*⁹⁵: Պարել շատ սիրող մարդկանց դիտողություն անելիս ասում են.

*Ի՞նչ ա, խաղլացավ ը՞ս ընկալ*⁹⁶:

խաղլացավ հիվանդությունը համարվել է անպատվաբեր ու վիրավորական, այդ պատճառով այն գաղտնի է պահվել բարեկամներից ու ծանոթներից:

խաղլացավի հարուցիչը համարվել է մի անանուն որդ, որը մարդու մարմինն ընկնելով անվերջ շարժվել է, *մեկ մտել ծնկան մեջ, մեկ էլ բարձրացել դեպի վեր՝ սրտի տակ*⁹⁷: Հիվանդը գանգատվել է մարմնի ցավերից, ոսկորների կոտրատվելուց⁹⁸: *խաղլացավոտը* ծափ տալու, երգելու, *բայաթի կանչելու*, պարելու, լաց լինելու և ողբալու ցանկություն է ունեցել⁹⁹: Հիվանդությունն առաջացել է վախից, գիշերով ճանապարհ կամ մթնով ջրի գնալուց¹⁰⁰, մրսելուց, վշտից, հոգեկան ծանր ապրումներից ու ցնցումներից¹⁰¹: Ոմանք խաղլացավը հեշտությամբ տարբերել են այլ հիվանդություններից, իսկ եթե դժվարացել են, ապա ստուգել են ավելի բացահայտ միջոցներով: Նախ հետևել են՝ եթե երաժշտություն լսելիս հիվանդն ինքնական պարել է, ապա նրան համարել են *խաղլացավոտ*: Բայց պատահել է, որ հիվանդը դարձել է մեկանիտլիկ, ինքն իր հետ խոսել է, մարդկանցից խուսափել, էպիլեպսիայի նոպաներ ունեցել: Այդպիսի դեպքերում որսացել են մի կաչաղակ և տաք վիճակում կապել հիվանդի թևին, եթե թևը սևացել է, ապա

⁹³ Նույն տեղ, էջ 288-289:

⁹⁴ ԴԱՆ, Սիսիանի շրջան, Ախլաթյան գյուղ, 1967, Խաչատրյան Թամո Գալուստի:

⁹⁵ ԴԱՆ, Լեռնային Ղարաբաղ, Մարդակերտի շրջան, Հաթերք գյուղ, 1986, Պետրոսյան Մաշի:

⁹⁶ ԴԱՆ, Գորիսի շրջան, Վերիշեն գյուղ, 1967, Գուրգեն Օրդյան, ծնվ. 1910:

⁹⁷ *Բակունց Ա.*, նշվ. աշխ., էջ 85: *Գասպարյան Գ.*, նշվ. հոդվ., էջ 86:

⁹⁸ ԴԱՆ, Ղափանի շրջան, Արծվանիկ գյուղ, 1973, Արևհատ Մանուչարյան և Գորիսի շրջան, Վերիշեն գյուղ, 1967, զուռնաչի Գ. Օրդյան:

⁹⁹ *Լիսիցյան Ստ.*, նշվ. աշխ., էջ 289:

¹⁰⁰ *Օճաճաճյան Ա.Ա.*, Народные верования армян // Кавказский этнографический сборник, 1976, т. 6, М., с.117. Ժողովրդական հավատալիքների համաձայն՝ ոգիներն ապրում են ջրերի հատակում, ափերին, տան անկյուններում, դռների ետևում և գոմերում:

¹⁰¹ ԴԱՆ, Մեղրիի շրջան, Լեհվազ գյուղ, 1972, Հովսեփյան Պետրոսի վկայությամբ՝ մարդիկ զգուշանում են, որ *կտրովը քար չգցեն*, թե չէ խաղլացավով կհիվանդանան: Բանասեր Ժ. Խուրշուդյանի վկայությամբ և հաստատմամբ (արցախցի):

հիվանդությունը հաստատվել է¹⁰²: *Խաղլացավը* հիմնականում համարվել է կանանց հիվանդություն, բայց եղել են նաև տղամարդկանց ու երեխաների հիվանդանալու դեպքեր: Դիվահարվածին բուժելու՝ պարեցնելու ընթացքում տան դռան առաջ շենի լայնությամբ մետաղյա օղակավոր հաստ շղթա են գցել, որպեսզի պատահաբար ներս մտնողը *չբռնվի* հեռացող չարքերով կամ դրսից ներս եկողի հիվանդությունները չփոխանցվեն մյուսներին¹⁰³: Շղթան հիվանդության և չար ոգիներին բռնելու ժողովրդական մտածելակերպի արտահայտություն է, որը լայնորեն գործածվել է կենցաղում, ապա և ցանցի, շրջանագծերի, օղակների ու վանդակների ձևով տեղ գտել համա- իլներում:

Դիվահարության բուժումը կատարել են աշնանը՝ ասելով, թե *ցուրտն ընկնելիս որդն սկսում է շարժվել*: Տարեց կանայք, հիվանդի հարազատները հավաքվել են ու սկսել պատրաստությունները, մորթել են կով, եզ կամ մի քանի ոչխար, հաց թխել: Ապա պատգամավոր են ուղարկել երաժիշտների, հատկապես զուռնաչիների¹⁰⁴ մոտ՝ խաղլացավի բուժման համար նվագելու առաջարկով: Բոլորին չէ, որ հրավիրել են, և բոլորը չէ, որ համաձայնել են գալ: Եղել են հատուկ համբավավոր զուռնաչիներ, որոնց նվագը միայն կարող էր բուժիչ լինել: Այդպիսի զուռնաչիները հազվադեպ են հրաժարվել, որովհետև դա համարվել է պատվավոր ու բարի գործ: Սովորաբար հրավիրել են երաժիշտների առնվազն երկու խումբ, որպեսզի հոգնելիս փոխարինեն իրար: Խաղլացավի բուժման համար նվագելը վճարովի չի եղել, բայց բարձր է գնահատվել, թանկարժեք նվերներ են տվել: Հրավիրել են նաև *լալկան*, *ողբասաց կանանց*, երկու կամ երեք *լավ պարող*, ուժեղ տղամարդ, հարևաններին ու մոտ ազգականներին: Կահույքից ազատված տան դռներն ու օդանցքներն ամուր փակել են, և զուռնաչին սկսել է դանդաղ ու տխուր պարեղանակներ նվագել: Տան մի անկյունում անկողնու մեջ պառկած հիվանդն անհանգստացել է: *Լալկան կանայք* սկսել են իրենց *ողբը*: Պարող տղամարդիկ օգնել են հիվանդին վեր կենալու և պարելու: Ըստ ականատես ասացողների, հիվանդն աստիճանաբար տրամադրվելով՝ պարի դանդաղ տեմպն արագացրել է, ռիթմը փոխել և անընդմեջ պարել: *Խաղլացավի*

¹⁰² ԴԱՆ, Գորիսի շրջան, Վերիշեն գյուղ, 1967, Գուրգեն Օրդյանի և Մեղրիի շրջանի Ագարակ գյուղից Աղավելոց Համբարձումի պատմածները:

¹⁰³ ԴԱՆ, Մեղրիի շրջան, Լեիվազ գյուղ, 1972, Գաբրիելյան Գոհար Ասլանի: *Աբեղյան Մ.*, նշվ. աշխ., հ. է, էջ 37, 154: *Ամատունի Սահակ Վարդապետ*, նշվ. աշխ., էջ 540: Մետաղն ու շղթան պահպանակ են համարվել շատ ժողովուրդների մեջ, իսկ դիվահարվածին ծիշտ նույն ձևով բուժելն ընդունված է եղել նաև ույգուրների, բաշկիրների ու չերքեզների մոտ: *Ленехин И.И.*, Продолжение записок путешествия по разным провинциям Российского государства в 1770 г., СПб, 1802, с. 73-76. *Нагаева Л.И.*, Башкирские народные танцы, автореферат кандидатской диссертации, М., 1977, с. 78. Մուսա լեռան ժողովրդական հեքիաթներ, Բեյրութ, 1973, էջ 682-683:

¹⁰⁴ *Լիսիցյան Ստ.*, նշվ. աշխ., էջ 289:

բուժման հատուկ պարեր կամ պարեղանակներ չեն եղել. պարը կազմվել է սովորական պարաքայլերից: Պարելու ժամանակ հիվանդին թույլ չեն տվել ո՛չ թռչկոտել, ո՛չ էլ նստել¹⁰⁵ *չաթնա զարկել*: Եղել են որոշ պարեղանակներ, որոնց ռիթմը փոխելով, նվագել են *խաղլացավի* բուժման ժամանակ: *խաղլացավի* պարեղանակները տարբերվել են հարվածային գործիքների վրա զարկվող յուրահատուկ ռիթմով:

Խաղլացավի բուժման ժամանակ թե՛ նվագողները, թե՛ պարողները, թե՛ ողբացող կանայք ժամանակ առ ժամանակ հանգստացել են, իսկ հիվանդին թույլ չեն տվել հանգստանալու, որովհետև, ժողովրդի կարծիքով, հոգնեցնելով հիվանդին՝ հոգնեցրել են և հիվանդության հարուցիչին, որը բնակվում էր մարդու մեջ, որպես կենդանի էակ¹⁰⁶: Միայն երբեմն, օրը երեք անգամից ոչ ավելի, կարճ ժամանակով պառկեցրել են և թեթև կերակրել: Եթե հիվանդն ուժասպառ է եղել, ապա նրան պառկեցրել են կարպետի մեջ¹⁰⁷ և օրորել երաժշտության ռիթմով: Եթե դա էլ չի օգնել, կիրառել են ավելի *ուժեղ* միջոցներ: Նախ՝ ստիպել են ավելի արագ և խելահեղ պարել, հետո, ուժասպառ լինելիս, գցել են գետնին, խփել պատերին, երակներից, ջլերից, փափուկ մսերից քաշել, մատները, ոսկորները կոտրատել: Ջուռնաչիները զուռնան դրել են հիվանդի ականջներին, իսկ դիողը գլխին և ամբողջ ուժով զարկել են ու փչել: Միաժամանակ *լալկան կանայք* բարձրաձայն ողբացել են, գոռացել, երեսները ճանկռոտել¹⁰⁸: Բոլորը համոզված են եղել, որ ծեծում, չարչարում ու տանջում են ոչ թե հիվանդին, այլ նրա մեջ բուռն դրած որդին՝ չար ոգիներին կամ դևերին: Հնում, այս ամենի հետ միասին, օդանցքները փակած բնակարանում աթար են ծխեցրել՝ վրան դառնահոտ, կծու յուղեր լցնելով: Նպատակն այն էր, որ հիվանդը շատ արցունք թափեր, փսխեր, փռշտար ու հազար, որպեսզի հիվանդությունը *թափվեր*՝ դուրս գար: Առողջանալու նախանշան համարվել է այն, որ հիվանդը սկսել է գանգատվել ձեռքերի, ոտքերի, գլխի ցավից ու մրսելուց: Բուժման արարողությունը տևել է երկուսից յոթ օր ու գիշեր. եթե հիվանդը չի առողջացել, ապա նույնը կրկնել են տարին մեկ անգամ, երեքից յոթ տարի ժամանակահատվածի մեջ:

Ամբողջ գործողության ընթացքում կարևոր է համարվել՝ նվագողների, հատկապես զուռնաչու, հիվանդին պարել օգնող տղամարդկանց, ողբասաց

¹⁰⁵ ԴԱՆ, Ղափանի շրջան, Արծվանիկ գյուղ, 1973, Սահակյան Սեդրակ, զուռնաչի Բախշու հետ զարկող նաղարչի:

¹⁰⁶ *Լիսիցյան Ստ.*, Ձանգեզուրի հայերը, նշվ.աշխ., էջ 289:

¹⁰⁷ Բանասեր Վարդանյան Սվետլանայի բանավոր վկայությունները (արցախցի):

¹⁰⁸ Չար ուժերին հեռացրել են սպառնալիքների, ճիչերի ու աղմուկի միջոցով: Բուժման մեթոդ է համարվել նաև մերսումը, կտրումներն ու արյուն առնելը: *Հովհաննիսյան Լ.Ա.*, նշվ. աշխ., էջ 13: Ղարաբաղում կսմթում են *դալաղը*՝ թիկունքի երկու ջիլերը: Այս մասին վկայում է նաև բանասեր՝ արցախցի ժաննա Բոգդանի Խուրջուդանը:

կանանց դերը, որոնք հավանաբար հին քրմերի վերափոխված ձևերն են, որոնց պարտականությունները սահմանափակվել են արարողությունը ղեկավարելու, գործողությանը տոն տալու և օգնելու մեջ:

Բժշկությանը հայտնի է, որ հոգեկան որոշ խանգարումներ ուժեղ ցնցումների արդյունք են, և երբեմն դրանք կարգավորվում են նոր՝ ավելի ուժեղ ցնցումների միջոցով: Տվյալ դեպքում երկար ու համառորեն պարելը կարող էր նոր ավելի ուժեղ ցնցում առաջացնել և վերականգնել նյարդային համակարգում տեղի ունեցած խանգարումները: Այս մեթոդը նյարդային և հոգեկան հիվանդությունների բուժման շատ հին ձևերից է և պարունակում է մյուզոթերապիային անհրաժեշտ մի գործոն. այն է՝ հիվանդին պասիվ վիճակից դնել խիստ ակտիվ ու հուզական հոգեվիճակի մեջ, ապա տրամադրության բարձրացման ու ներշնչման օգնությամբ վերականգնել հավասարակշռությունը¹⁰⁹:

Եղած բազմաթիվ տեղեկություններից կարելի է ենթադրել, որ *խաղաղաճալ* հիվանդության մի տեսակ են համարվել նաև ռևմատիկ, ոսկրային հիվանդությունները¹¹⁰: Պարից մարդու հոդերը տաքացել են, դրան գումարվել է ներքին հավատը և հիվանդին թվացել է, թե տեղի է ունեցել ցավերի մեղմացում:

Հայ իրականության մեջ ներկայումս չարքերով բռնվածությունը դիտվում է որպես սահմանափակ մտածողություն, որն աստիճանաբար նահանջել է և բժշկության զարգացման ու կիրառության շնորհիվ իր տեղը զիջել գիտությանը: Թեև դեռևս բուժումը հիշողության ձևով պատմվում է ու նույնիսկ երբեմն առաջարկվում է մեթոդի կիրառությունը, սակայն շրջապատի կողմից հազվադեպ է հավանություն ստանում:

4. ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԸ ՏԻԵՋԵՐԱՍՏԵՂԾՄԱՆ ԱՐԱՐՈՂԱԿԱՐԳՈՒՄ ՄԱՐԴ ՇԻՆԱՐԱՐԱԿԱՆ ԶՈՐԸ ՈՐՊԵՍ ՏԻԵՋԵՐԱՍՏԵՂԾՄԱՆ ՆԱԽԱՆՅՈՒԹ

Աշխարհում բազմաթիվ ավանդություններ ու հավատալիքներ կան այն մասին, որ տարբեր կառույցների հիմքում կամ պատերի մեջ կենդանի մարդու զմռսումը կառույցը դարձնում է ամուր ու անառիկ: Հայ բանահյուսության մեջ նման ավանդություններն ունեն թափառող թեմաներ, որոնցում ըստ հավատալիքի, տների, բերդերի, պարիսպների, կամուրջների ու հաղթականարների կառուցման, ապա և ամուր ու կանգուն մնալու երաշխիքը միայն այն է, որ նրանց մեջ ողջ-ողջ, մինչև 16 տարին չլրացած աղջիկ կամ տղա, կամ էլ առաջնեկ երեխային կերակրող մայր զմռսվի: Այս հավատալիքի հետ կապված բազմաթիվ ավանդություններ են պահպանվել Եվրոպայի

¹⁰⁹ *Պասպարյան Գ.*, նշվ. հոդվ., էջ 86:

¹¹⁰ ՂԱՆ, Գորիսի շրջան, Վերիշեն գյուղ, 1967, Գ. Օրդյան:

ու Ասիայի, հատկապես Միջերկրական ծովի ափերին ապրող ժողովուրդների մեջ: Հայտնի են վրացական *Սուրամի* բերդի, բուլղարական *Սմիլեն* ամրոցի, սերբական *Սկանդրա* քաղաքի կառուցման ավանդությունները:

Ռումինիայի *Արժեշ* քաղաքի տաճարի հիմնադրման մասին կա մի ավանդություն: Հայ ճարտարապետ Թորոս Թորամանյանը, քննարկելով Տրդատ-Մանուկ շինարար-կառուցողի ինքնության հարցը, հատուկ ուշադրություն է նվիրել այդ ավանդությանը:

Գերմանական ավանդությունը կապվում է *Լիբենշտեյն* ամրոցի, դանիականը *Կոպենհագենի* պարիսպների կառուցման հետ: Իտալական ավանդությունը *Արտու* գետի վրա կառուցված կամրջի մասին է¹¹¹:

Թեման պահպանվել է նաև ռուսական, շոտլանդական, անգլիական և շատ հին ու նոր ժողովուրդների բանահյուսական տեքստերում:

Հայկական հավատալիքներում մինչև օրս էլ նոր կառուցվող տան, կամրջի կամ շինության համար զոհ է մատուցվում, և եթե չմատուցվի, ապա ըստ հավատալիքի, շինությունն ինքը կպարտադրի իր զոհը: Ժողովրդի մեջ պտտվում են բազմաթիվ պատմություններ, թե իբր տունն ավարտելուց հետո դժբախտ պատահարից վախճանվեց հենց տան տերը կամ նրա ժառանգներից ու ընտանիքի անդամներից որևէ մեկը: Այդ պատճառով հաճախ ենթագիտակցաբար ձգձգում են կառույցի ավարտը կամ տարբեր պատճառներով ինչ-որ մաս թողնում անավարտ:

ՏԵՔՍԱՅԻՆ ԱՃՈՂԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔՈՎ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐ

Հայ ժողովրդական երգերի հորինվածքային առանձնահատկություններից մեկը բարդումների ձևն է: Նրանցում կառուցվում է աստիճանաբար վեր բարձրացող կամ հորիզոնական հարթության վրա առաջ գնացող սանդղակ ընգծված սահմանագծերով: Միջնադարյան ձեռագրերում պահպանվել են ավելի քան մեկ տասնյակ բանաձևային կառուցվածքի հորինվածքներ, որոնց ամենաբնորոշ հատկանիշը աճողական բարդումներն են¹¹²: Այս տեքստերն, ըստ աղբյուրների վկայության, բացի երգվելուց նաև պարվել են: Դրանք բոլորն էլ հին *ժառագովքեր* են, որոնք կապված են ոչ միայն հարսանեկան, այլև տոնական տոհմաձառերին նվիրված ծիսակատարությունների հետ¹¹³:

¹¹¹ *Թորամանյան Թ.*, Նյութեր հայ ճարտարապետության պատմության, հ. I, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1942, էջ 77:

¹¹² *Մնացականյան Ա.Շ.*, Հայկական զարդարվեստ, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1955, էջ 104, 105:

¹¹³ *Մնացականյան Ա.Շ.*, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1956, էջ 585: *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, «Կարոս խաչ» վիպերգի մի տարբերակի շուրջը // *Կարոս խաչ* հոդվածների ժողովածու, 2000, Եր., Մուղնի, էջ 38-42:

Ասատուր Մնացականյանն այս պարերգերից յուրաքանչյուրը կապում է հեթանոսական հիմների հետ, որոնցում գովերգվել են բնության վերածնվող ուժերը, կենաց ծառը, արևը և ծովը:

N 4287 ձեռագրի գրիչն այս երգերից մեկին կցել է հետևյալ ծանոթագրությունը. *Անշունչ պիտի որ ասեն զայսքան մեծ տներս և պարի ծայն է*. Ուզեցել է ասել, թե մարդու ծայնը (շունչը) կկտրվի, որովհետև տները մեծ են, մանավանդ եղանակն էլ *պարի եղանակ է*¹¹⁴:

Աճողական բարդումների տեքստերով պարեր գրանցվել են դեռևս XX-րդ դարում, էթնոպարագետներ Սրբուհի Լիսիցյանի¹¹⁵, Էմմա Պետրոյանի¹¹⁶ և Ժենյա Խաչատրյանի¹¹⁷ կողմից: Այդ պարերը մեր օրերում ընդգրկվել են հիմնականում հարսանեկան արարողակարգում, երբեմն էլ կատարվել են պահպանված ավանդությունները պատմելիս կամ որպես անկախ ավանդազրույց:

Պարերգերից առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի միջնադարյան *Ահա ցնծա ծովն ի ծփա ...*, ժողովրդական *Գացեք, տեսեք ...* և *Շարեցին մորքուր ...* պարերգերը: Երեքն էլ հորինված են աճողական բարդումների սկզբունքով: Երեքն էլ կորցրել են իրենց անունները և ստացել առաջին տողի անվանումը:

Ահա ցնծա ծովն ի ծփա ... պարերգում նկարագրվում է ծովի հատակարև ուղղահայաց սանդղակը: Սկսվում է ծովի հատակից, *ջրի վրա նավից, նրա վրա վեմը, վեմի վրա բեմը, բեմի վրա խաչը, խաչի վրա տակը, տակի վրա ծառը, ծառի վրա ճյուղը, ճղի վրա բունը, բնի մեջ ծուն, ծվի վրա ծագը և այս ամենի վրա՝ վերևում արևը*:

Նույնպիսի կառուցվածք ունի *Շարեցին մորքուր...* պարերգը, իսկ *Գացեք տեսեք...* պարերգի սանդղակը հիմնականում դիտվում է հորիզոնական կառուցվածքի մեջ:

Պարերգերը կապվում են որոշակի կառույցների՝ աշխարհի ու տիեզերքի ստեղծման ու պարբերաբար կարգավորման արարողությունների հետ:

Պարերգի տեքստի և պատմվող ավանդության մեջ գոյություն ունի նաև միասեռ ու տարասեռ երկվորյակ զույգերի գաղափարները: Զույգի մի ծայրում մայր-մորաքույրն է, մյուսում որդին, տղան կամ աղջիկը: Հակամարտության բացահայտ առկայությամբ զույգերից մեկը կործանվում է վե-

¹¹⁴ *Մնացականյան Ա.Շ.*, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, նշվ. աշխ., էջ 585:

¹¹⁵ *Лисицкая С.р.*, Старинные пляски ..., т. I, նշվ. աշխ., էջ 231, 232, 531:

¹¹⁶ *Պետրոսյան Է.Խ.*, «Գացեք տեսեք» պարերգի իմաստաբանությունը (այսուհետ՝ Գացեք տեսեք ...) // Գիտական նստաշրջան նվիրված ԽՍՀՄ կազմավորման 60-ամյակին, 1982, Եր., էջ 11-13:

¹¹⁷ *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Տիեզերական զոհի անձնավորման ծիսական վերապրուկներից մեկը // Անի, 1992, N 3-4, Եր., էջ 54:

րափոխվելու, բարեփոխվելու, նոր որակ ստեղծելու նպատակով, իսկ մյուսը բանադրանքի հետևանքով կերպարանափոխվում է մշտապես կապված մնալով իր զույգին: Որպես ծիսական արարողության հետևանք ծնունդ է առնում մի նոր որակ՝ *տաճար, բերդ կամուրջ, կամար* և այլն: Մարդ-շինարարական գոհը սովորական սպանություն կամ նվիրաբերում չէ, այլ ծիսական բազմիմաստ մի արարողություն, որը կոչված է ապահովելու կառույցի ամրությունը, անառիկությունը և երկարակեցությունը համագոր տիեզերքի արարման համամարդկային գաղափարախոսությամբ:

Տիեզերք – Cosmos նախապես նշանակել է կարգ ու կանոն¹¹⁸ և վերաբերել է զինվորական, պետական կառուցվածքներին կամ կանացի արդ ու զարդին: *Շինել, կերտել, կարգել* հասկացությունները ևս չեն սահմանափակվել տուն, քաղաք և այլ կառույցների իրականացմանը, այլ տարածվել են նաև պետական կառավարման, կրոնական ու սոցիալական ինստիտուտների և նույնիսկ գաղափարական հասկացությունների վրա¹¹⁹:

Այս ամենի հիմքում ընկած է սահմանազատելու, ձև տալու, կարգավորելու գաղափարը, այսինքն աշխարհի վրա ակտիվորեն ազդեցություն գործելու հանգամանքը: Այդ ամենն իհարկե հատուկ է աշխարհի ունիվերսալ պրոցեսներին: Դրա ապացույցներից են նաև հայերենում *տիեզերք, տիկին, տեր* բառերի *տի, տե* հնդեվրոպական արմատները, որոնց հիմքում ընկած են նույնպես սահմանազատելու, ձև տալու, կարգավորելու, հետևաբար և աշխարհի վրա ակտիվորեն ազդելու գաղափարները¹²⁰:

ՏԱՃԱՐՆԵՐԻ, ՎԱՆՔԵՐԻ ՈՒ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ՇԻՆԱՐԱՐԱԿԱՆ ԶՈՐ

1985թ. գրանցելով շինարարական գոհը ներկայացնող աճողական տեքստով ու պարաբայլերով *Շարեցին մորքուր...* պարի մի տարբերակ՝ մեկ անգամ ևս հանդգնեցինք, որ *Շարեցին մորքուր...* և նման բանահյուսական տեքստերը ոչ միայն երգվել այլև պարվել են: Գրանցված պարերգի բանահյուսական տեքստում ավանդության համաձայն գոհի և զոհաբերողի միջև տեղի և ունենում երկխոսություն, որի տեքստը կառուցված է տիեզերքի ստեղծման հետ կապված հնագույն տեքստերի սկզբունքով: Պարի հարց ու պատասխան կառուցվածքն ունի աճողական շղթայական բնույթ: Զոհը հայտարարել է, իսկ հակառակ կողմը հաստատել իրողությունը:

Շարժական, բանահյուսական ու երաժշտական տեքստում ռիթմիկ փոփոխություն տեղի չի ունեցել, բայց ողբերգական երանգը ուղղահայաց գծով աճելով գործողությունը հանգեցրել է զոհաբերող-չարագործի պատ-

¹¹⁸ Байбурин А.К., Жилище в обрядах и представлениях восточных славян, Л., Наука, 1983, с. 55.

¹¹⁹ Նույն տեղ, էջ 56:

¹²⁰ Աճառյան Դր., ԶԱԲ, հ. IV, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1979, *Տըր, Տիկին, Տիեզերք, տի տե*:

ծին: Տեղի է ունեցել զոհի հոգեբանության և վարքագծի տրամաբանական զարգացում:

Այստեղ ևս հակասությունն ունի ոչ թե գործնական, այլ հոգեբանական ասպեկտ: Այն արտահայտվում է հմայական խոսքի պատժով՝ անեծքով, *սև ագռավ դառնաս, նստիս պատիս կռկռաս*: Դրան հետևում է՝ *միտք-խոսք-գործ* պերֆոմատիվ գործողությունը¹²¹, հանցանքը բացահայտվում, հայտարարվում և հաստատվում է, բանադրանքը տեղն ու տեղը իրագործվում է: Պարերգի ավանդական տեքստում առկա է աշխարհաստեղծման թվական սկզբունքը: Հարց ու պատասխանի մեջ ընդգծվում են մարդկային մարմնի մասերն ու կառույցի շերտերի կամ հարկերի սահմանները: Դրանք յոթն են՝ *ճան, ծունկ, պորտ, գոտի, կուրծք, վիզ ու ճակատ*, որոնք համընկնում են աշխարհաստեղծման 7 աստիճանների հետ: 7 թիվը հայ հավատալիքներում ու պարերում ունի նաև ամբողջի, լիարժեքի իմաստ: Պարերգի տեքստում 7 թվի իմաստային համարժեքությունը աշխարհի ծառի 7 ճյուղերի ու եռամաս կառուցվածքի հետ պատճառ է դարձել, որ հետագայում մարդ-շինարարական զոհը փոխարինվի ծառով: Զոհաբերության ծեսի տեքստային մասը և հատկապես հարց ու պատասխան կառուցվածքը համապատասխանում է աշխարհի արարման հանելուկ-գուշակության թեմաներին և կրում է խոսքային մենամարտի բնույթ: Հայտնի է, որ խոսքային մենամարտերը տեղի են ունեցել քրմերի ու արարողների միջև, որպես հնի ու նորի սահմանագծման ծես: Ըստ էության՝ այս արարողության մեջ տիեզերքը վերադառնում է իր հին քառսային անկարգ վիճակին, որից հատուկ ծիսակատարությամբ նորից ստեղծվում, վերականգնվում է՝ հետևողականորեն կրկնելով անցումային բոլոր փուլերը: Այսպես՝ խոսքային մենամարտը նշանավորվում է *նոր տիեզերքի, նոր մարդու, նոր հասարակության նոր շինության* ստեղծումով:

Շինարարության ամբողջ ընթացքում կառուցող վարպետը, ինչպես կամրջագործը հանդես է գալիս քուրմ-արարչի դերում: Որքան լավ վարպետ էր արհեստավորը, այնքան ուժեղ էր նրա հմայության ու կախարդության ուժը: Բանահյուսական ու ազգագրական նյութերից հայտնի է, որ նրանք միշտ պայքարի մեջ են մտել, նույնիսկ մրցության հրավիրել տիեզերական ու չար ուժերին, *սատանային, ոգիներին, հիվանդության դևերին*, ինչպես զուռնաչին *խլղացավի* բուժման արարողության ժամանակ:

Բերդ, տաճար, կամուրջ, կամար կառուցման շուրջ պատմվող ավանդությունները նույն բովանդակությունն ունեն:

Կառուցող վարպետն ամեն օր առավոտից սկսել է իր աշխատանքը, իսկ երեկոյան գերմարդկային ուժերն ավերել են կիսակառույցը:

Երազում տեսիլք գալով՝ անհայտ իմաստունը հայտնել է կիսակառույ-

¹²¹ Արրահամյան Լ., Միտք-խոսք-գործ եռյակը ծիսական համակարգում // Ժողովածու՝ նվիրված ԽՍՀՄ կազմավորման 60-ամյակին, զեկուցման հիմնադրություն, 1982, եր., էջ 15-16:

ցը և առհասարակ կառույցը պահպանելու խորհուրդը: Առավուտյան իրերի բերումով կառույցի մեջ դրվել է շինարար վարպետի աղջիկը, տղան կամ կինը:

Ջոհը երգելով դիմել է շրջապատին, մորը կամ մորաքրոջը: Ավանդության համաձայն զոհի և զոհաբերողի մեջ տեղի է ունեցել երկխոսություն, որում տեքստը կառուցված է տիեզերքի ստեղծման հետ կապված հնագույն տեքստերի սկզբունքով: Նրա հարց ու պատասխան կառուցվածքն ունի շղթայական աճողական բնույթ: Ջոհը հայտարարել է, իսկ հակառակ կողմը հաստատել արդեն կատարված իրողությունը:

Շարեցին մորքուր... պարի բանահյուսական տեքստը երգվել է: Պարաբայլը *երկուս զնալ մեկ դառնալ* կամ *երկուս զնալ երկուս դառնալ* է, *ծանր գօվընդ կոտորոցի, ճկոտախաղ*: Քայլերի ռիթմը 4/4 է, տեմպը՝ դանդաղ:

Շարժական, բանահյուսական ու երաժշտական տեքստում ռիթմիկ փոփոխություն տեղի չի ունենում, բայց ողբերգական երանգն աճելով գործողությունը հանգեցնում է զոհի հոգեբանության և վարքագծի տրամաբանական հասունացմանը՝ վրեժին:

Մայր (մորաքույր) – *որդի* զույգերից մեկը վերածվում է շինության, մյուսը թռչնի: Կերպարանափոխությունը հավասարագոր է մահվան: Այստեղ արդեն ճակատագրապաշտության դրսևորում է, որը հետդարձի կամ վերադարձի ճանապարհ չունի: Սխեման իմաստաբանորեն հագեցվում է, և ոչ մի ուրիշ տարբերակ չկա: Ջույգերի իրար հետ կապված փոխակերպությունմահը դիտվում է որպես անջատում համաշխարհային կարգ ու կանոնից՝ նախասկիզբ դառնալով մի նոր երևույթի:

Եթե յուրաքանչյուր շինարարություն ընդունենք որպես հասարակական ծեսի մասնավոր դեպք և մի շարք երևույթների առանձին մաս, ապա վերջին հաշվով այն հասկացվում է որպես *կարգ ու կանոնի հաստատում*, կազմակերպում, որի համաձայնեցումը առասպելական սխեմաների հետ տարակուսելի չէ: Տուն, բերդ, քաղաք կառուցելու իմաստը կապվում է տնտեսություն վարելու, տնավորվելու, ընտանեկան ու հասարակական կյանք, այսինքն քառսից՝ անկարգությունից կարգ ու կանոն հաստատելու երևույթի հետ: Պարերգերում արտահայտվում է երկնքի ու գետնի, հոգու և մարմնի, ապա և հասարակական կյանքի կարգավորման աճող բարդումների սկզբունքը:

Երեք պարերն էլ ունեն երկխոսության կառուցվածք, որում կատարողները բաժանվում են երկու խմբի. մեկն ասում է, մյուսը պատասխանում, արձանագրում կամ հաստատում փաստը:

Պարերում քայլերը ևս կազմված են աճողական բարդումներից: Յուրաքանչյուր տարբերակում գործածվում է մեկից երեք պարաձևի քայլեր: Ըստ պարերգի կատարման պարաքայլի տեմպն արագանում կամ դանդաղում է, իսկ կատարման ռիթմն անվերջ փոփոխվում է 2/4, 4/4, 6/4-ի՝ համա-

պատասխանեցվում պարերգի ռիթմին: Հիմնական պարաքայլը *երկուս զնալ մեկ դառնալ, երկուս զնալ երկուս դառնալ*¹²² և *Քոչարու*¹²³ պարածներն են, որոնք ունեն մանր ծունկկոտորուկներ, իսկ արագ մասում փոխվում են բարձր թռիչքների:

Հայերեն *զոհ, զոհալ, զոհրայ՝ երևակ, Արուսյակ, Լուսնթագ* բառերը, Հր.Աճառյանի մեկնաբանությամբ ծագել են արաբերեն *շիփաշվել*, հեռանալ արմատից: Եթե այս իմաստը հիմք ընդունվի, ապա *երևակ-Արուսյակ-Լուսնթագն* անմիջական կապ պետք է ունենան զոհի և նրան հովանավորող աստվածության հետ: Պետք է ենթադրել, որ այդ աստվածությունն ունեցել է տվյալ մոլորակի երկրփնի (տարվա մի մասում երևում է առավոտյան, մյուսում՝ երեկոյան), ապա և սպիտակափայլ, մաքուր ու պայծառ հատկանիշները և համազոր է եղել *զոհի կուսական դեռահաս մաքրությանը*: Սակայն բնութագրի ամբողջական առումով *Լուսնթագը*, օժտված լինելով նաև սառն ու խոժոռ մարդկային հատկանիշներով ու *սերմնացան* էությամբ, համընկնում է ջրերի փերիների պահապան՝ հռոմեական *Յանուս*, հունական *Սատուրն*, *Կրոնոս* աստվածությունների հետ: Հետևաբար պետք է ենթադրել, որ *Լուսնթագն* այն աստվածության մոլորակն է, որը համարվել է ջրային փերիների հովանավոր:

ԿԱՍՈՒՐՋՆԵՐԻ ՇԻՆԱՐԱՐԱԿԱՆ ՋՈՂ

Տաճարների, վանքերի ու եկեղեցիների շինարարական զոհից բացի, զոհ է մատուցվել նաև կամուրջների ու կամարների կառույցներին: Հավատալիքը գորեղ էր, և այն վախը, որ եթե զոհ չմատուցվի, ապա շինությունը կփլվի և իր հետ կտանի ավելի շատ զոհեր, ստիպում էին կառուցողներին բացահայտ կամ խորհրդանշական ձևերով զոհեր մատուցել:

1940-ական թվականներին Երևանում՝ Հրազդան գետի վրա կառուցվող *Հաղթանակի* և *Կիևյան* երկու կամուրջներն էլ առաջին անգամ քանդվեցին՝ փլատակների տակ թողնելով մարդկային բազմաթիվ զոհեր:

Հայ բանահյուսական տեքստերում բազմաթիվ են կամուրջների հետ կապված պատմություններն ու ավանդությունները: Դրանցից հայտնի են *Աշտարակի հին կամուրջը*, *Դերջանի կոթեր* և *Վիժան* գյուղերը կապող Եփրատի վրա *Կոթերի*, Աղապազար քաղաքի մոտ գտնվող Սուքարիա գետի հոյակերտ *Հնգակամար*, Վասպուրականի *Արժեշի*, Սասունի *Բաթմանա* կամուրջները և այլն¹²⁴:

¹²² *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Տիեզերական զոհի անձնավորման ծիսական վերապրուկներից մեկը, նշվ. հոդվ., էջ 54:

¹²³ *Պետրոսյան Է.Խ.*, Գացեք տեսեք ..., նշվ. հոդվ., էջ 12:

¹²⁴ *Թորամանյան Թ.*, նշվ. աշխ., էջ 77:

Ավանդությունը հիմնականում պատմում է, որ կամրջագործ վարպետն ամեն օր սկսել է կամրջի հիմնադրումը, սակայն հաջորդ առավոտյան տեսել է այն քանդված: Մի քանի անգամվա կրկնությունը վարպետին զցել է տարակուսանքի և հուսահատության մեջ: Երազում նրան կամ նրա դեռատի աղջկան մի ծերունի հայտնել է քանդվելու գաղտնիքը՝ մի 16 տարին չլրացած առաջնեկ կամ առաջնեկ կերակրող մայր կենդանի-կենդանի պետք է զնոսել հիմքում կամ կամարների տակ: Առաջնեկի ծիսական նշանակությունն իր սրբազանությամբ հայտնի է հայ ազգագրությանը: Ընտրությունն ընկել է հիմնականում վարպետի դստեր կամ կնոջ վրա: Ձոհը երգելով դիմել է շրջապատին, վարպետ հորը, մորը կամ մորաքրոջը: Ավանդության համաձայն՝ զոհի ու զոհաբերողի միջև տեղի է ունեցել երկխոսություն՝ կառուցված տիեզերքի հետ կապված հնագույն տեքստերի սկզբունքով: Տեքստի հարց ու պատասխան ձևն ունի շղթայական աճողական բնույթ:

Շինարարության ամբողջ ընթացքում կառուցող վարպետը հանդես է եկել քուրմ արարչի դերում: Հայտնի է, որ շինարարները հայկական հավատալիքներում դիտվել են որպես գիտելիքների, խորհրդավոր ընդունակությունների ու իմացությունների կրողներ և արարողներ: Նրանք միշտ պայքարի մեջ են մտել տիեզերական և չար ուժերի դեմ: Այս դեպքում զոհվող մարդկային կյանքը որպես հատուկ էություն, որպես տիեզերքի ստեղծման նպատակ, ներքին իմաստ ու եզրափակող փուլ, դարձել է հատուկ նախասկզբ տվյալ կառույցի համար: Երիտասարդ, սրբազան ու անմեղ կյանքի կենսունակությունը զնոսման միջոցով փոխանցվել է կամրջին:

Հր. Աճառյանը, հայերեն արմատական բառարանում կամուրջը համեմատելով հունարեն *g'ebhura* – պողոտա, կամուրջ բառի հետ, այն համարում է բնիկ հայկական բառ, որն առաջացել է *կամար*-ից: Իր Հնդեվրոպական ծագումով *կամուրջ* բառը ցեղակից է լատիներեն *camarus*–կոր, կամարածն, սանսկրիտերեն *kamaratu*–կորանալ, գերմաներեն *Himmel*–երկինք, կտուր բառերի իմաստների հետ: Հայերեն և հունարեն ձևերը հաստատապես նույնն են: Հունարեն բառի իմաստն արտահայտում է նաև *vibia* – գերան լատինական ձևը, որը ևս ներքնիմաստով նշանակում է կամուրջ: Հր. Աճառյանը կամուրջ բառն ուղղակի համեմատում է *կամար* բառի հետ և *կամուրջը* համարում է առաջացած *կամարից՝ կամար ջուրց*, այսինքն *կամար ջրերի վրա*: *Կամար* նշանակում է շենքի կոր ճակատ, կամարակապ շինվածք, հունարեն *camara*–կամար, կամարավոր շենք, սենյակ:

Կամուրջ, կամար հնդեվրոպական բառերը կապվում են նաև *d[h] vur = d[h] ver կոր, d[h] ver դուռ, dom–տուն* բառերի հետ¹²⁵: Շինարարական տերմինների մեջ կա նաև *dhelg'h*, որը նշանակում է հողե *պատնեշ*:

¹²⁵ Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс., Индоевропейский язык и индоевропейцы, т. I-II, Тбилиси, Изд. Тбилисского университета, 1984, с. 742,743.

Դուռը, կամարը, կամուրջը այն ճանապարհն են, որոնց միջով անցնում է հաղթանակողը¹²⁶: Տերմինն իր իմաստաբանությամբ համապատասխանում է արևի հաղթարշավին: Ամեն օր արևն անցնում է անդրշիրիմյան դռների միջով, երկնային հաղթականարով, որը մի *երևակայական բարձր կամար է*: Այն խավարի ու մահվան աշխարհը բաժանում է լույսի աշխարհից: Այդ երևակայական երկնականարն ունի երեք դուռ՝ մեջտեղում բարձր անցքով, որի տակով անցնում է նաև հաղթանակից վերադարձող արքան՝ անձնավորելով արևի դուրս գալը կամ մտնելը երկնքի դռների միջով: Այսպիսի հաղթական երթ է նաև եկեղեցում Աստծո դուրս գալը եկեղեցու կամ տաճարի կամարների տակից, որն անձնավորում է Աստծո ներկայացուցիչ հոգևոր անձը: Եկեղեցին և տաճարն անձնավորում են երկինքը. եռականար դռնից մտնում ու մոտենում են զոհասեղանին, որտեղ էլ հենց մատուցվում է զոհը: Այստեղ էլ՝ մահն ու ճաշակումը:

Այսպես՝ ինչպես եկեղեցին, այնպես և քաղաքն ու նրա փողոցները հավասարազոր են երկնքի միացյալ կերպարին:

Հաղթականարն արդեն իր գոյությամբ մահից ազատվելու, մահվան ու լույսի պայքարի հաղթական արշավի դրական երաշխիքն է: Դրա լավագույն օրինակն այն է, որ բոլոր մրցույթները կազմակերպվում են քաղաքի դռներից, հաղթականարներից դուրս կամ դռների մոտ գտնվող լայն տարածություններում կամ հրապարակներում:

Այս մտածողության հետ կապված է նաև *շեն* հասկացությունը: Պատահական չէ, որ դռան շրջանակի վերևում դրվել է երկդիմի դիմակ, որի մի երեսը դեպի դուրս՝ որպես մահվան, մյուսը՝ դեպի ներս հառնելու և վերածննդի խորհրդանիշներն են:

Դռների բացումը, դռան գլխի բարձրացումն արդեն ազդարարում են երկնային աստվածության ժամանումը: Թաղումների ժամանակ պատերը քանդելը կամ դռնբացեքները նշանակել են *հորիզոնը բացել գնացողի կամ հեռացողի համար*:

Դռներն ու դարպասները բացելու արարողությունները նույնանում են մայր հասկացության հետ: Մայրն այն կինն է, որ բացում ու փակում է երկընքի դռները: Դրա համար էլ ծննդաբերության ժամանակ աղոթքներով դիմում են երկդիմի *Յանուսի* օգնությանը: Բանահյուսության մեջ կնոջ օրգանը դռներն են, երեխան ճանապարհորդը, իսկ ծննդաբերության ակտը գնացքն է:

Այսպես՝ ջրերի, գետերի ու ճանապարհների վրա *կամուրջ*, *կամար* կապելը պարզապես ջրերի փերիների ու ոգիների հաղթարշավն է: Բնականաբար այդ ոգիները թույլ չէին տա իրենց վրա կամար դնել՝ բաժանելով գետի ջրերը այս ու այն աշխարհների: Այստեղ է, որ առաջացել է ոգիներին զոհ՝ մի ուրիշ ոգի նվիրելու գաղափարը, որն անմեղ է, մաքուր և սրբազա-

¹²⁶ *Աճառյան Դր.*, ՀԱԲ, հ. II, նշվ. աշխ., *կամար, կամուրջ*:

նորեն զորեղ իրենցից: Զոհն իր միջնորդությամբ պետք է խաղաղեցնեն այդ ոգիներին: **Դուռը՝ կամարը, կամուրջը**, որին պահապան է դառնում զոհը, նույնանուն է դռնբացեքի գաղափարին: Պատահական չէ, որ զոհը երիտասարդ է: Նա դրվելով կամրջի կամարի մեջ՝ կենդանի ծեսի դռնբացեքի արարողությամբ ու իր հզորությամբ պահպանել է **կամուրջը, կամարը** և սանձել ջրերի հաղթական երթի հզորությունը: Պատահական չէ նաև, ողջ-ողջ զմռսունը, որովհետև բոլոր գործողությունները բնության մեջ զուգահեռաբար նույնացվում են մարդկային կյանքի, մահվան ու անմահության հետ:

Հռոմեական **Յանուսի** երկդիմի բնույթը հավանաբար տարածվել է նաև հայկական աստվածության վրա, որի մոլորակը հայտնի է **Երևակ** և **Լուսնբագ** անվանումներով: Հավանաբար հայկական այս աստվածությունը ևս որոշել է պատերազմի ու խաղաղության հարցերը, քանի որ **Յանուսով** էին սկսվում տարվա բոլոր ամիսների առաջին օրերը: Մեզանում նույնպես չնայած հունվար ամիսը սկիզբ էր, այնուամենայիվ նշանավոր ոչ մի դեպք տեղի չէր ունենում, բայց հունվարի հինգն ու վեցը, կապվելով Քրիստոսի ծննդի ու մկրտության հետ, համընկնում են այդ աստվածության հետ կապված ջրերի փերիների ու ոգիների աստծո տոնակատարության օրվա՝ **Ջրօրհների** հետ: Հայ ժողովրդական խաղերում մինչև օրս էլ պահպանվել են **Յերկար Յովհաննես, Բաբա ջան, բաբա** և նման բազմաթիվ մրցության խաղեր՝ երկխոսություններով, որոնք ներկայացնում են հին ու նոր, ծեր ու մանուկ տարի հասկացությունները, որոնք անցնելով պայքարի միջով՝ մարդկանց բերում են բարօրություն, հաղթանակ, նորոգված ու վերակարգավորված կյանք: Այս գաղափարի խորհրդանիշը դարձել է այն զոհը, որը վերածվել է շինարարական զոհի:

Այսպիսով, մարդկային կյանքը, որպես հատուկ էություն, որպես տիեզերքի ստեղծման նպատակ, ներքին իմաստ ու եզրափակիչ փուլ, հատուկ նախասկիզբ է դարձել կառույցի համար: Երիտասարդ կյանքի կենսունակությունը զմռսման միջոցով փոխանցվել է կառույցին և մարդը դարձել է նախասկիզբ ճիշտ այնպես, ինչպես առասպելական ժամանակներում աշխարհն է առաջացել մարդու մարմնից: Մարդ-զոհ նախնական նյութից տեղի է ունենում փոխակերպություն, կառույցն ընդունում է նախանյութ-մարդ-զոհի կերպարանքը:

Առաջին զոհն ուղիղ համեմատական է մակրոկոսմոսի կառուցվածքին, հակադարձ համեմատական՝ շինությանը: Մարդ շինարարական զոհն իր էությամբ կապվում է տիեզերքի կարգավորման մշակութային ավելի խորն ու ունիվերսալ կատեգորիաների հետ:

Միջնադարից մեզ հասած և XX-րդ դարում գրանցված բանաձևային ու աճողական կառուցվածքի տեքստերով պարերը, ըստ էության, իրենց բանահյուսական ու շարժական տեքստերով եղել ու դեռ շարունակում են հիշողության մեջ մնալ որպես տիեզերքի արարչագործության ծիսական գործողություններ:

5. ԳՆԴԻ ԵՎ ՇՐՋԱՆԻ ՍԵՄԱՆՏԻԿԱՆ ՀԱՅ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐՈՒՄ

Հայկական ժողովրդական պարերի կատարման հիմնական դասավորությունը *փակ* ու *բաց* շրջանի, ապա և սպիրալաձև դասավորությունն է: Հայ միֆոպոետիկ պատկերացումներում *գունդը* և *շրջանը* հետերոգեն ծագմամբ և նշանակությամբ կապվում են ամբողջի, համայնականի, կատարելության հետ, որը և արտահայտվում է բազմաթիվ երևույթներում և կենցաղային իրերի կառուցվածքում: *Կլոր* իրերը պարզապես ընդունվում ու հասկացվում են որպես խորհրդանիշներ՝ *անիվ*, *աղորիք*, *սանդ*, *ջրաղացքար*, *թոնիր*, կլոր հացեր՝ *տարի* կամ *միջունք*, *գաթա*, *լավաշ*, *բոքոն* և այլն:

Ազգային տարազի և կանացի զարդերի մեջ հատուկ իմաստ ու նշանակություն ունեն կլոր զարդերը՝ *գինդ-ականջօղ*, *մատանի*, *կօտիկ*, *քօֆի*, *վարդ* և այլն: Գոգնոցի և գոտու կիրառությունը կանացի և տղամարդու տաբազում ունեցել է իր հատուկ խորհուրդը¹²⁷:

Հայ ճարտարապետության մեջ կլոր հատակագծով բազմաթիվ կառույցներ կան՝ եկեղեցիներ, կլոր գմբեթներով շինություններ, հաղթակամարներ, կանուրջներ, ամֆիթատրոններ, կրկեսներ¹²⁸ և այլն:

Յուրաքանչյուր համայնք, գյուղ կամ քաղաք մինչև օրս նախագծվում և կառուցվում է կենտրոն-հրապարակ սկզբունքով: Գյուղամեջքերում կամ քաղաքների առանձին թաղամասերում կառուցվում են կենտրոն-հրապարակներ, որոնց հիմնականում տրվում է կլոր ձև: Այս կենտրոնները դառնում են մասսայական հավաքատեղեր, որտեղ կազմակերպվում են երթեր, տոնավաճառներ, տոնական հավաքներ, համերգներ, պարահանդեսներ, թաղամասային ու քաղաքային, հասարակական կարևոր հարցերի քննարկման, որոշումների կայացման, դատական նիստերի և այլ նպատակների իրագործման հավաքատեղ¹²⁹: Հայ կենցաղում շրջանը տարբեր երկրաչափական նշանների համադրությամբ գործածվում է որպես գորգերի, կարպետների, ասեղնագործության և բոլոր նախշակարերի հիմք, կենտրոն և ունի իր խորհրդանշական իմաստը: Աստվածային հատկանիշը խորհրդանշելու համար գործածվում են զնդածև երեք խորհրդանիշ՝ *ճաճանջ*, *գունդ*

¹²⁷ Այն կարևոր պայման է սերնդաճի և կանացի արտադրողական պրոցեսների ապահովման արարողություններում: Հայ հարսանիքներում հատուկ արարողություն է քավորի կողմից հարսին *գոտի* ու *գոգնոց* կապելու ծեսը: Գոտու կարևորությունն ընդգծվում է նաև քրմերի ու կախարդների հմայական գործողությունների հետ կապված: Հմմ. *Лавонен Н.А.*, О древних магических оберегах // Фольклор и этнография, Л., 1977, с. 78. Նաև հարսանեկան ծիսական պարեր զվիտում:

¹²⁸ *Թորամանյան Թ.*, նշվ. աշխ., էջ 88: *Մնացականյան Ա.Շ.*, Հայկական զարդարվեստ, նշվ. աշխ., էջ 416, 421:

¹²⁹ Այս սովորությունը պահպանվել է մինչև այսօր. ուրախության, տխրության, արտակարգ իրադրությունների ժամանակ մարդիկ ականա ուղղվում են դեպի այդպիսի հրապարակներ՝ որոշակի տեղեկություն ստանալու կամ ճշտելու:

խաչակիր ոսկե խնձոր՝ *գայիսոն* և կլոր գլխով *գավազան*, որպես թագավորներին վերուստ տրված աստվածային հատկանիշների կրողների:

Ժայռապատկերներում իրար մեջ արված շրջանագծերով բազմաթիվ նշաններ կան, որոնք խորհրդանշում են արևը¹³⁰: Բոլոր *կլոր իրերը սիմվոլներ են* և ունեն արևի, տարու և կյանքի ցիկլային մտածելակերպի նշանակություն: Հորիզոնական հարթության վրա արվող գրաֆիկ շրջանագիծը և նրա տարածական հասկացությունն գունդը հիմնականում կապվում է օրեկան ու տարեկան ցիկլերով հանդերձ, արևի աստվածության հետ: Հայերի մեջ աշնան ու ծննդան Երկար գիշերներին ընդունված է եղել հեքիաթներ պատմել: Մինչև այսօր պահպանվել են այդ հեքիաթներից բազմաթիվ կտորներ, որոնք ժամանակին երգվել ու պարվել են: Ըստ հավատալիքների՝ հանելուկներ գուշակելը երեկոյան արգելվել է, իսկ հեքիաթ պատմելն անհրաժեշտ էր, որովհետև պատմելու ընթացքում հավաքատեղ-տան շուրջն առաջանում էր երկաթյա երևակայական շրջանագիծ, որն էլ իր հերթին դառնում էր պահպանակ տվյալ տան բնակիչների համար: Այս հավատալիքը տարածված է հնդեվրոպական լեզվախմբի մեջ մտնող շատ ժողովուրդների մեջ: Կարելիայում նույնիսկ ամեն երեկո պարտադիր է եղել պատմել երեք հեքիաթ, որպեսզի տան շուրջն առաջանար երեք օդ-պահպանակ: Ուկրաինայում հեքիաթ պատմելը տունը պահպանել է վամպիրներից¹³¹:

Հայկական տան կարևոր մասը *թոնրատունն* է, որի կենտրոնում կլոր թոնիրն է իր սրբազան էությանը: Երբ թոնիրը շատ վառվելուց սպիտակում է, սալմաստեցիք ասում են՝ *սիւտկել է իշխո տաճար...*, իգդիրցիք թոնրի վրա երդվելիս ասում են՝ *այս տաճարը վկա*¹³²: Հայաստանի բոլոր ազգագրական շրջաններում թոնրի շուրջը բազմաթիվ սրբազան արարողություններ են կատարվել, մանավանդ եթե գյուղում գործող եկեղեցի չկա կամ եկեղեցուն հանգուցյալ կար դրված: Պսակի կամ որևէ սրբազան արարողություն կատարելիս արարողապետը *երեք, հինգ* կամ *յոթ*¹³³ անգամ պտտվել է թոնրի, սրբավայրի, ծառի, քարի, նույնիսկ որևէ իրի շուրջը, ապա կատարել պահանջվող ծեսը: Կենտրոնի շուրջը պտույտներ կատարելը բոլոր ծեսերի

¹³⁰ Արև խաչով, խաչամիջուկ սկավառակ, պարույր, կրկնապարույր, քառապարույր, գալարապարույր՝ բոլորն էլ անմահության գաղափարագրեր են: *Մարտիրոսյան Դ.Ա., Իսրայելյան Դ.Ռ.*, Գեղամա լեռների ժայռապատկերները // Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները, հ. 6, պրակ. II, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1971, էջ 120-125:

¹³¹ *Лавонен Н.А.*, նշվ. հոդվ., էջ 75, 76:

¹³² *Լալայան Ե.*, Բորչալուի գաւառ // ԱՀ, 1902, գ. IX, Թիֆլիս, էջ 251: Թոնիրը թրծելիս այնքան պետք է վառել, որ կավը սպիտակեր: Դրանից հետո միայն թոնիրը կդառնար սուրբ, մաքուր: ԴԱՆ, Արարատի մարզ, Շահումյան գյուղ, 2002, Մխիթարյան Քնարիկ:

¹³³ *Хачатрян Ж.К.*, Семантика числовой символики 3, 4, 7 в свадебных обрядовых плясках // Всесоюзная сессия по итогам полевых исследований 1987-85гг., Йошкар-Ола, 1986, с. 254.

ու գործողությունների ժամանակ պարտադիր երևույթ է եղել¹³⁴: Թոնիրը հատուկ նշանակություն է ձեռք բերել ծննդաբերության ժամանակ: Ծննդաբերողին ծունկի են իջեցրել թոնրի շուրթի մոտ, մի սուր մետաղյա իրով (դանակ, շիշ, ակիշ) երեք շրջան են գծել նրա շուրջը: Առաջին և երրորդ շրջանները՝ ձախից աջ, մեջտեղի երկրորդ շրջանը՝ աջից ձախ ընթացքով: Նույնպիսի շրջաններ են արվել կտրանը՝ երդիկի շուրջը, որի տակ թոնիրն ու ծնկաչոք ծննդաբերողն էր¹³⁵:

Դիցաբանական մտածողության համաձայն՝ շրջան գծելն ու կատարելն ունեցել են հատուկ հմայական ուժ: Շրջանը պետք է անպայման փակվեր: *Փակ շրջանը* կապվում է աշխարհի, կատարելության, ամբողջականության ու անվերջության, կրակի արևի աստվածության հետ, ունի պահպանելու, մաքրագործելու հատկանիշներ: Պտույտ քաղաքի, թոնրի, զոհասեղանի, եկեղեցու շուրջը, թագավորների պտույտը երկրով, ժողովրդի մեջ և այլ պտույտները, բոլորն էլ հավատալիքների հետ կապված ծիսական արարողություններ են¹³⁶:

Հայաստանի ազգագրական գրեթե բոլոր շրջաններում հարսանիքների ու հասարակական պարերի ժամանակ պարաշրջանը կազմվել է հիմնականում թոնրի շուրջը, իսկ դրսում՝ կտրանը, թոնրի ուղղությամբ բացված երդիկի շուրջը: Պարաշրջանի ներսի ու դրսի սեմանտիկական ունի իր որոշակի դրական՝ շրջանից ներս *cosmos*, շրջանից դուրս՝ *chaos* բացասական նշանակությունը: Հայերի մեջ պարաշրջանից դուրս, շրջանի, այսինքն պարողների թիկունքն անցնելը համարվել է վտանգավոր: Այն դիտվել է նենգամտություն, արարողակարգի միտումնավոր քանդում: Այդպիսիներին համարել են թշնամի և ոչ միայն թույլ չեն տվել արարողակարգին մասնակցելու, այլև ծեծելով վտարել են պարատնից, ընդհուպ մինչև համայնքից: Բացի դրանից, շրջանից դեպի ներս պարից դուրս գալն արգելվել է: Գիշտ համարվել է շրջանից դեպի դուրս՝ թիկունքով դեպի ետ դուրս գալը, ինչպես ողբերգական պարերում, այն էլ միայն իր երկկողմանի հարևանների ձեռքերը իրար միացնելուց հետո¹³⁷:

Պարաշրջանը սահմանափակում է որոշակի տարածություն, որն ընկալվում է որպես կյանք՝ իր պոտենցիալ անվերջությամբ, իսկ շրջանից

¹³⁴ Այսօր էլ հարսանեկան երթերն անպայման պսակից հետո պտույտ են կատարում եկեղեցու շուրջը, ապա մտնում քաղաքային կենտրոնական հրապարակ, առնվազն երեք շրջան կատարում կենտրոնի շուրջը, հետո միայն աղմկելով շարունակում ճանապարհը: Արարքը դիտվում է նաև ամուսնության հրապարակային ցուցադրություն և հաստատում:

¹³⁵ *Լալայան Ե.*, Բորչալուի գաւառ // ԱՅ, 1902, գ. IX, Թիֆլիս, էջ 251:

¹³⁶ *Фрейденберг О.М.*, Миф и литература древности, М., Восточная литература, Наука, 1978, с. 511.

¹³⁷ Առհասարակ, պարաշրջանից դուրս գալը կամ հեռացվելը դիտվել է որպես ծիսական արարողությունից անմասն մնալ:

դուրս՝ անկարգությունն ու անորոշությունն է: Հացատանը կատարվող հարսանեկան ծիսական պարերի հիմնական իմաստը հենց այս մտածողությունն է: Պարերի ժամանակ թոնիրը դառնում է աշխարհի կենտրոն, որի շուրջը հավաքվում է համայնքը՝ որոշակի սրբազան արարողություն կատարելու: Պարաշրջանը պտտվում է կենտրոնի շուրջը հորիզոնական հարթության վրա՝ թողնելով շրջանաձև պլան-հետք: Շրջանագիծը որպես գրաֆիկական շրջան հասկացություն, տարածության մեջ ձեռք է բերում ամբողջություն: Այսպես, *շրջանը դարձել է գնդի պրոյեկցիա հորիզոնական հարթության վրա*:

Հայկական ժողովրդական պարերում *շրջանի* և *գնդի* հասկացությունն ամբողջանում է *գօվընդ-գյոնդ*, *գուվանդ* պարատեսակում, որի դասավորության շրջանաձևն ու սպիրալաձև կառուցվածքում արտահայտված է նաև ժամանակի անվերջության գաղափարը: *Գօվնդաձև* պարերին մասնակցել են հասարակության բոլոր անդամները՝ տղամարդ, կին, երեխա, ահել ու ջահել, անուսնացած ու ամուրի, նույնիսկ այրիները, այսինքն առանց սեռի, տարիքի ընտանեկան ու հասարակական դիրքի սահմանափակումների:

Ըստ Հր. Աճառյանի մեկնությունների՝ *գուլնդ* նշանակում է գնդաձև մարմին և բարբառներում ունի *գօնդ* (Ջեթուն), *կոնտ* (ոգն), *գիւնդ* (Սալմ.), *կիւնդ* (Վան), *կուլնդ* (Շմ.) և այլ ձևեր: Բացի գնդաձև մարմնից *գուլնդ*-ը օգտագործվում է նաև *գուլմար* ամբողջական իմաստով: Նշանակում է խումբ, բազմություն, ժողով, մեղուների, մարդկանց, հրեշտակների գուլմար, զինվորների, բանակի իմաստով *գնդի* զինվոր, *գնդապետ*, զորա*գուլնդ* և այլն: *Գուլնդ* գործածվում է նաև աշխարհագրական տեղի իմաստով՝ *Վասպուրական գուլնդ*, *սեպուհական գուլնդ* և այլն: Թեև Հր.Աճառյանը գուլնդը երկրորդ տարբերակով համարում է պահլավերեն ծագման բառ, սակայն այն ևս իմաստաբանական առումով խիստ թափանցիկ է հայերենում *գուլնդ-գնդաձև* մարմին և *գուլնդ* հավաքչական իմաստի նշանակությամբ¹³⁸:

Էթնոպարագետ Սրբուհի Լիսիցյանը միանգամայն իրավացիորեն *Գօվընդ* տերմինը համեմատելով *գուլնդ* բառի հետ, գտնում է, որ տառադարձությունից փոփոխված նույնիմաստ *բառ-տերմին* է: *Գօվընդ*-ը նույն *գուլնդ* բառն է, որում «ու»-ն բաժանվել է «ո» և «ւ» մասնիկների: Հետագայում գրության մեջ տեղի ունեցած փոփոխության հետևանքով փոքր «ւ»-ն փոխարինվել է մեծ «վ»-ով, գրվել «ով», որից գուլնդը գրվել ու կարդացվել է *Գովընդ*, *Գօվընդ*¹³⁹:

Սրբուհի Լիսիցյանը *Գօվընդ*-ը համեմատում է նաև *մազանդարա պար* ժողովրդական տերմինի հետ¹⁴⁰, որն իր բուն էությամբ նշանակում է *ծանր Գյօնդ*: Որպես ժողովրդական բացատրություն, *մազանդարա գյօնդ* տերմին-

¹³⁸ *Աճառյան Հր.*, ՀԱԲ, հ. I, նշվ. աշխ., *գուլնդ*:

¹³⁹ *Лисицкая СРБ.*, Старинные пляски ..., т. I, նշվ. աշխ., էջ 172, 173:

¹⁴⁰ *Լալայան Ե.*, Նոր Բայազետի գաւառ // ԱԶ, 1908, գ. XVII, N 1, Թիֆլիս, էջ 93:

նը համեմատում է առասպելական, սպիտակ բաշով ծանրաշարժ, հրեղեն ծովացլիկի հետ:

Արևի կենդանական կողը հայերի մեջ եզն է կամ ցլիկը, որն ամեն օր վաղ առավոտյան ելնում է ջրից, ինչպես արևը: Ըստ կոսմոգենիկ պատկերացումների, ցլիկի երկնային շրջանը (արևի պտույտը երկնքով) կարելի է որպես արտացոլում համեմատել *Գօվընդ՝ մազանդարա պարի* երկրային երկրաչափական շրջանի հետ: Այն կդառնա պարաշրջանի *պրոյեկցիայի* ու *տիեզերական գնդի* երկնային շրջան *Գօվընդապարերում*: Այստեղ կատարողների երկսեռ մասնակցությունը ծիսական միջավայրում երկհակադրության (բինարիզմ) երկու տարբեր նախասկիզբների միասնության նշանակություն է ստանում: Ըստ էության՝ *գունդն* իր բովանդակությամբ ծիսական գործողություններում դառնում է ներքնիմաստ, ապա ծիսական գաղտնալեզվի մեջ մտնում որպես *կոսմիկական գունդ*՝ իր երկվության ու հակադրամիասնության գաղափարով: Այդ ամենը հաստատվում է իհարկե ավանդական բազմաթիվ սովորություններով ու գրույցներով: Հայերի մեջ երկվորյակներն իրենց միջազգային զուգորդների նման հակադիր կերպարներ են, տարբերվում են իրարից սեռով, զորությամբ, բնավորությամբ և հոգեբանությամբ: *Գօվընդներում* ևս առկա է երկսեռությունը, պարաշարժի հիերարխիկ դասավորության կարգը:

Գօվընդների հիմնական պարաձևը *երկուս գնալ մեկ դառնալն* է, այսինքն՝ երկուսը աջ, մեկը ձախ քայլերն են, որոնց գումարը երեքն է: Ջավախքում այդ պարաձևը պարզապես կոչվել է *Իրեք ողկ*:

Հայ ազգագրության մեջ երեք թվի (երեք քայլի, երեք շրջանի, երեք անգամ երեք սրբազան թվերի) հմայական նշանակությունն անառարկելի է:

Հնդկական աշխարհաստեղծման հետ կապված դիցաբանական մտածողության մեջ հայտնի է, որ գլխավոր աստված *Վիշնուն* իր գործողությունների մեջ կատարել է երեք քայլ և տիրել աշխարհին¹⁴¹: Այս բանաձևը վիճարկվել ու քննարկվել է շատերի կողմից, և տրվել են բազմաթիվ բացատրություններ:

Մեր կարծիքով, ըստ էության, քայլի գաղափարը կարելի է վերջին հաշվով բացատրել հենց քայլ իմաստով և քայլ գործողությամբ, այսինքն պարաքայլով: Ծիսական *Գօվընդապարերում* հայերը, երեք քայլ կատարելով, բնավ անմասն չեն մնում այն մտածողությունից, թե իրենք ծիսական գործողությամբ մասնակցում են տիեզերքի արարչագործությանը:

Գօվընդապարերի կլոր դասավորությամբ, փակ ու բաց շրջանների, երկսեռ մասնակիցների և *Իրեք ողկ* պարաձևի առկայությամբ կարելի է ընդունել, որ հայ ժողովրդի դիցաբանական մտածողության հետ կապված ծիսական արարողություններում պարերի կատարումը աշխարհի ստեղծման ծիսական արարողություններից մեկն է, նրա անբաժանելի մասը: Այսպես,

¹⁴¹ *Серебрянный С.Д.*, Вишну // МНМ, 1980, т. I, М., Советская энциклопедия, с. 238.

հայկական դիցաբանական տեքստերում պահպանված *Գօվընդ* և մասսայական պարերի կատարումն իր մեջ ամփոփում է տիեզերաբանական, աշխարհաստեղծման, ժամանակի ցիկլային շրջադարձման, երկրային ու աստվածային համակարգերի, աշխարհի երկվության ու եռամասնության գաղափարների շատ տարրեր, որոնց պարբերաբար կրկնությունները ծիսական մտածողությամբ ապահովում են կյանքի ցիկլային թարմացում, երիտասարդացում ու զորեղացում: Պարի շրջանի, կիսաշրջանի ու գնդի անվերջ շրջապտույտն ապահովում է շեղումներից, աշխարհը մշտապես ծիսական արարողությամբ բնական վիճակին վերադարձնելուն:

6. ՊԱՐԵՐԻ ԳԾԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ՀՈՐԻԶՈՆԱԿԱՆ ՀԱՐԹՈՒԹՅԱՆ ՎՐԱ, ՊԱՐԻ ՊԼԱՆ

Հնագույն ժամանակներից շարժական տեքստերի զարգացման ու վերջնական ձևավորման արդյունքում հորիզոնական հարթության վրա ստեղծվել են պարզ ու բարդ գծանկարներ, որոնք բացատրվում են երկրաչափական մարմինների սիմվոլիկ նշանակությամբ: Պարաքայլերից ձևավորված գծանկարներում՝ այդ ամենն արտահայտվում է որպես պարի պլան:

Հայկական ժողովրդական պարերի վերլուծության ընթացքում առանձնանում է մի շատ կարևոր հատկանիշ: Հորիզոնական հարթության վրա պարաքայլերից առաջանում են որոշակի գծանկարներ: Քանի որ պարաքայլերը կատարվում են շրջանագծով, ապա պարաքայլերի բազմաթիվ կրկնությունից հորիզոնական հարթության վրա կազմվում է նկարների շղթա: Սրբուհի Լիսիցյանն իր աշխատություններում այդ շղթան անվանում է *պարի պլան*¹⁴²:

Պարերի վերլուծության ժամանակ բացահայտվում է նրանց կապը ծիսական մտածողության հետ: Նրանցում որոշակի են սիմվոլիկ նկարներն ու նշանները: Նրանք արտահայտվում են պարային շարժումներում՝ թե՛ տարածության մեջ և թե՛ հորիզոնական հարթության վրա:

Դեռևս մ. թ. I դարում հույն փիլիսոփա Պլուտարքոսը հայտնում է, որ Թեսեյը նվիրատվական ծեսերի ժամանակ պարում էր *կռնզոցի* կամ *կռնգավեն* ծիսական պարը: Պարելուց նա աջ ու ձախ կատարվող խճճված պարա-

¹⁴² Ըստ *Սրբ. Լիսիցյանի* գրանցման համակարգերի՝ պարաշրջանում աջ, ձախ, առաջ ու ետ քայլերն ուղիղ գծով միացվել են իրար, որից կազմվել են պարի պլանի գծանկարները: *Վերվերիների* պլանները եռանկյուններ են (Մտա էս տուն պար, *Старинные пляски ...*, հ. I, էջ 298), պարզ *գօվընդները* զիգագոներ են (էջ 304), օձաձև պարերն ալիքավոր զիգագոներ են: Սրբատեղերում կատարվող *Սեյրանի* պարի պլանը նման է կապի: *Լորկան* ունի կտուցի ձև (էջ 344): Սակայն այս հարցը կարոտ է ավելի խորը ուսումնասիրության:

քայլերով վերարտադրում էր լաբիրինթի խճճված մուտքերով գծանկարը¹⁴³։

Պարը հույների մեջ գործածվել է լաբիրինթի նշանակությամբ և որոշակիորեն կապվել *կռունկ* թռչնի հետ։

Ծիսական սափորների վրա արված նկարներում սիմվոլիկ նշանները կապվում են նաև առանձին մասերի համաչափ կրկնությունների ռիթմիկ ու սիմետրիկ օրինաչափությունների հետ։ Այդպիսի նկարները հետագայում դարձել են գծանկարներ, որոնցում անհետացել են այս կամ այն երևույթին բնորոշ հատկանիշները։ Ստեղծվել է մաթեմատիկական մի նոր հստակ կառուցվածք, որում պահպանվել են իրի, սիմվոլիկ նկարի ձևը, նշանակությունը և ներքին իմաստը¹⁴⁴։

Հետաքրքիր երևույթ է նաև այն, որ մինչև օրս Հնդկաստանում տարբեր ազգագրական շրջաններում որևէ տոնի պատրաստվելիս կանայք պաշտամունքային վայրերում, տաճարներում կամ հենց տների մուտքի առաջ հորիզոնական հարթության վրա այլուրով նկարում են որոշակի պատկերներ։ Որոշ տեղերում ստեղծում են նույնիսկ աստծու (տվյալ տոնի հետ կապված) դիմանկարը։ Այնուհետև ներկում են պայծառ գույներով ու հենց նկարի վրա պարում։ Պաշտամունքային վայրերում պրոֆեսիոնալ կախարդները, պարով հմայողները ծիսական պարերով «կենդանացնում» էին նրանց¹⁴⁵։ Այդպիսի պարերն ունեին նաև կախարդության, ապա և բուժիչ նպատակներ։

Քաղաքներում երբեմն նկարներով ծածկել են տան ամբողջ հատակը։ Սկզբում առանձնացրել են քառակուսի կամ կլոր տարածություն, ապա նկարել։ Այդ մասնագիտությունը համարվել է հարսնացած աղջկա գիտելիքների հիմնական հատկանիշը, որը ժառանգաբար պետք է ստանար իր մորից։ Նկարելու համար գոյություն ունի կատարողական հատուկ համակարգ, որում պահպանվել են որոշակի օրենքներ ու կատարման ձևեր։

Հայերի մեջ մինչև օրս Հայաստանի տարբեր շրջաններում պահպանվել է տոների և հարսանիքների ժամանակ տան պատերը, առաստաղը, հատակն ու սյուները այլուրով նկարազարդելու, սիմվոլիկ նախշերով, գործվածքներով, կարպետներով ու գորգերով զարդարելու սովորությունը¹⁴⁶։ Բացի դրանից, տարբեր վայրերում (Ջավախքի, Շիրակի, Գավառի, Սևանի ավազանի գյուղերում) ամեն օր տան աղջիկները կամ ջահել հարսները վաղ առավոտյան, լուսաբացի հետ ավելում-մաքրում են տան հողե հատակ

¹⁴³ Плутарх, Сравнительные жизнеописания, т. I, М., АН СССР, 1961, с. 15.

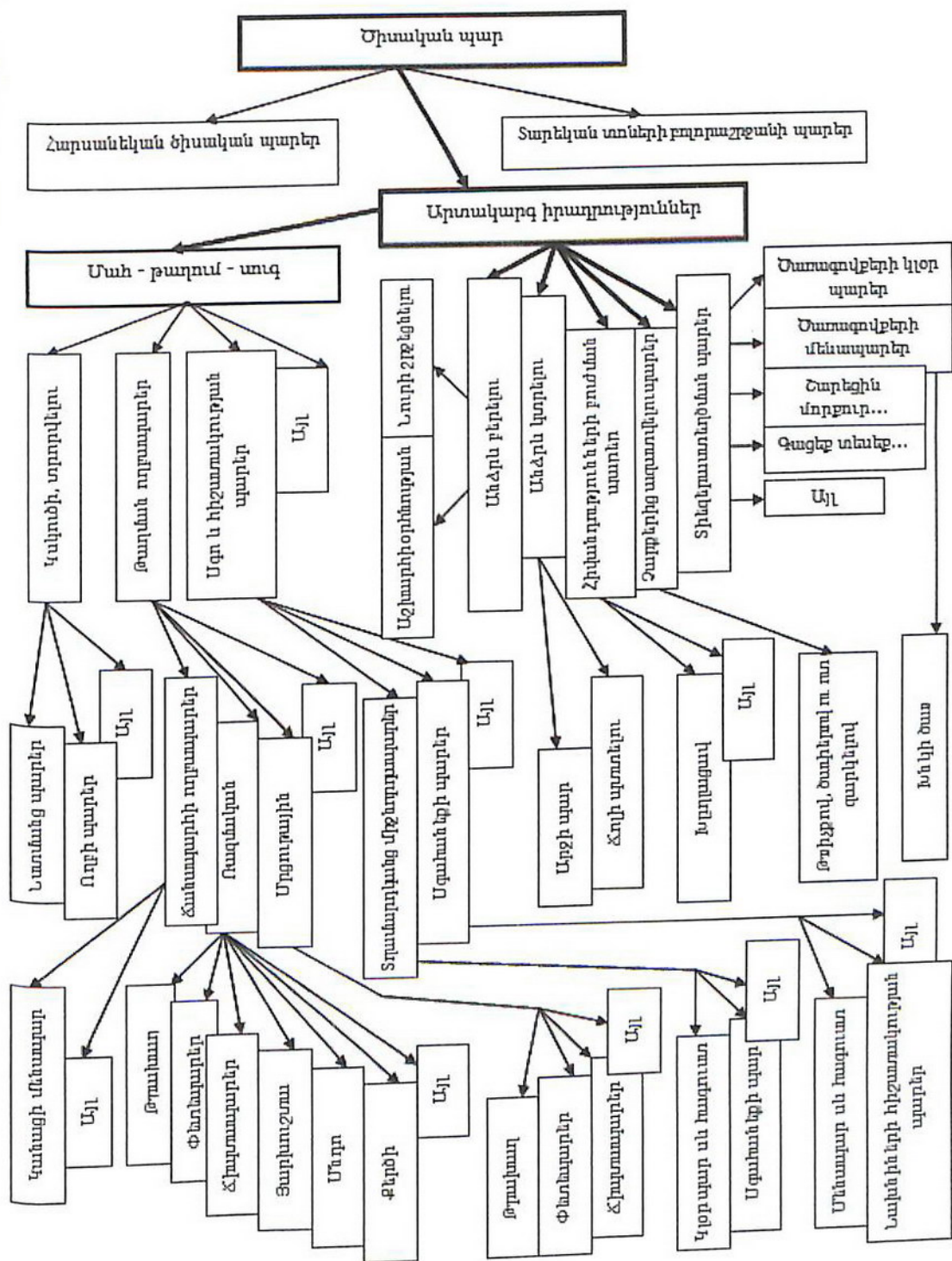
¹⁴⁴ Королева Э.А., Ранние формы танца, Кишинев, 1977, с. 124, 168.

¹⁴⁵ Буланова Н.В., Индийская обрядовая роспись на земле // Советская этнография, 1986, № 4, с. 123, 124, 127, 129, 130. Джерамтх А., Народное искусство Кумаона // Индия, 1989, № 3-4, с. 58-60.

¹⁴⁶ Նույնպիսի սովորություն կա նաև Սվանեթիայում. Бардавелидзе В.В., По этапам развития древнейших религиозных верований и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тбилиси, АН Груз. ССР, 1957, с. 252.

ունեցող մասերը, բակերն ու տնամերձ տարածքները: Ավելելուց առաջ նեղ բերան ունեցող ջրամաններից հոսող ջրի բարակ շիթով նկարում են (ջրում են, իբր փոշի չբարձրանա): Սկսելով կենտրոնից, սպիրալաձև բացվելով մինչև պատերը, իրար մեջ շրջաններ են անում կամ պարզապես քառանկյունների ու շեղանկյունների վանդակ նկարում: Ըստ էության՝ այս գործողությունը մաքրման ծես է, որը հետապնդում է հատակին վխտացող չարքերին, ցանցի ու շրջանագծի մեջ առնելով՝ տնից, բնակեցված տարածքից և նույնիսկ բակերից ու տնամերձ ճանապարհից հեռացնելու արարողություն: Այսօր էլ քաղաքներում վաճառատուն, խանութ կամ որևէ հասարակական կառույց հիմնելիս, նրա առաջ հատուկ նկարագարոյ կամ ձևավոր սալիկներով կարգավորում են, ամեն օր մաքրում, իսկ գիշերները՝ լուսավորում:

Այս ամենից հետևում է, որ *պարի պլան* հասկացությունը պատահական չէ և հիմնավոր նշանակություն է ունեցել: Այն, ըստ էության, արտահայտել է պարի գաղտնալեզվի իմաստը և իր մեջ պարունակել է ծիսական մտածողության ամբողջական ամփոփումը:



ՏԱՐԵՊՏՈՒՅՏԻ ՏՈՆԵՐՆ ՈՒ ՆՐԱՆՅ ԳԱՂՏՆԻՄԱՍՏՆ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՂ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐԸ

Հարսանեկան ու արտակարգ իրադրությունների ծիսական պարերից բացի, հայոց պարագիտության մեջ առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում տարեպտույտի տոների հետ կապված ծիսական պարերը:

Տոնը ժողովրդի ազգային մտածողության, աշխարհայացքի, պատմության ու կենցաղային ընկալումների խտացված դրսևորումներից է: Նրանում մտածողությունը ձևավորվել է ժողովրդի հետ միասին՝ մշտապես իր անկյուններում պահպանելով պաշտամունքային ու կենցաղային բազմաթիվ տարրեր:

Հայ ժողովուրդն իր մտածողությանն ու հավատալիքներին համապատասխան ձևավորել է տոներին հատուկ բազմաթիվ ծեսեր ու արարողություններ, որոնցում տեղ է հատկացրել պարերին:

Ծեսերի ու արարողությունների հետ կապված՝ պարերն իրենց մեջ ամփոփել են ոչ միայն այդ ծեսի կամ արարողության ներքին խորհուրդը, այլև դարձել են ամփոփ վերջաբան տվյալ ծեսի կամ արարողության համար: Յուրաքանչյուր պար դարձել է տվյալ ծեսն ու արարողությունը եզրափակող գործողություն, մեկ անգամ ևս համառոտ, խորհրդանշական ձևով եզրափակել գործողությունները՝ իրենց շարժական, երաժշտաբանահյուսական և արտահայտչական տեքստերով, ժողովրդական հավատալիքային հասկացությունների ամբողջության մեջ:

Յուրաքանչյուր տոնին տեղի ունեցող արարողություններն ամփոփող ծիսական պարերի վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս բացահայտելու տոնի, ծեսի ու արարողության գաղտնիմաստը, մեկ անգամ ևս ամփոփելով ընդգծում ու հաստատում է այն՝ շարժական, երաժշտաբանահյուսական և արտահայտչական տեքստերին բնորոշ հատկանիշների օգնությամբ:

Հայաստանում քրիստոնեությունը որպես պետական կրոն ընդունվելուց ու հաստատվելուց հետո, հայ ժողովուրդը և հայ առաքելական եկեղեցին ձգտել են ստեղծել մեկ ընդհանուր տոնացույց:

Սկզբնական շրջանում եկեղեցին շատ է միջամտել՝ արգելել կամ ընդունել, ժողովրդական տոնացույցի հարցերին, որից անվերջ հակասություններ են առաջացել եկեղեցու և ժողովրդի միջև: Հետագայում եկեղեցին ուղղակի ժողովրդական տոները հարմարեցրել է իրեն՝ ծիսակարգում պահելով միայն այն, ինչ համապատասխանել է իր սկզբունքներին: Այսպես, տոների մեջ առաջացել է երկվություն՝

տօնք ժողովրդական և տօնք եկեղեցական:

Հարմարեցումը սկսվել է հենց անուններից. օրինակ՝ *Տըրմդեզ-Տեառն ընդ առաջ, Ծառզարդար-Ծաղկազարդ, Կաթնապրի օր-Համբարձում, Վարդավառ-Այլակերպություն, Ուլ կախոց-խաչվերաց* և այլն:

Պետք է ասել, որ այդ ամենի մեջ եզրերը հավասարեցնելու մշտական ձգտումը մինչև օրս էլ շարունակվում է:

Այսօր տարեպտույտի տոներին հատուկ ծիսական պարերի շուրջ պահպանվել են կցկտուր տեղեկություններ կամ պատառիկներ, որոնք վկայում են նաև այն փաստի մասին, որ նրանք իրենց դերն ու նշանակությունը կորցրել են ոչ վաղ անցյալում: Մոռացվել են հատկապես տոների հետ ունեցած նրանց երբեմնի կապերը:

Պարերն այսօր պահպանվել են շարժական կառուցվածքի անհասկանալի փոփոխություններով՝ առանց ավանդական տեսակները բնորոշող անունների: Այդ պատճառով անհրաժեշտ է նախ վերականգնել պարերն իրենց շարժական, երաժշտական, բանահյուսական և արտահայտչական տեքստերի ամբողջության մեջ, որից հետո հնարավոր կդառնա վերլուծության օգնությամբ բացահայտել նրանց գաղտնիմաստի ընդհանրությունները:

Հաճախ ծիսական պարերը համատեղվում են տոնի խորհրդապատկանության հետ՝ հնարավորություն տալով վերլուծության համար համապատասխան ձևեր մշակելու: Անկասկած, համահայկական հիմնական տոների հետ կապված ծիսական առանձնահատուկ պարեր ունեցել են բոլոր տոները, որոնք ժամանակի ընթացքում տարբեր պատճառներով կորցրել են տոնի հետ ունեցած իրենց կապը թե արտաքին կառուցվածքի և թե ներքինմաստի առումով: Սակայն, շարունակելով գոյատևել անկախ ու անկապ, այնուամենայնիվ, իրենց բովանդակության մեջ պահպանել են որոշակի խորհուրդ, գաղտնիմաստ, որի բացահայտումը հնարավոր է պարի կատարման օրենքներն ու կատարողական անհրաժեշտ պայմանները քննարկելուց հետո: Առանձնահատուկ իմաստ են պարունակում պարը ձևավորող շարժական, երաժշտական և արտահայտչական տեքստերը, որոնք յուրահատուկ խորհրդակրի դեր ունեն:

Պարերը կատարվել են որոշակի տոնին, կատարողների սեռին, տարիքին, հասարակական ու ընտանեկան կարգավիճակին համապատասխան:

Հաշվի է առնվել տարվա եղանակները, նրանց համապատասխանող կենսակերպի և այլ անհրաժեշտ պայմանների առանձնահատկությունները:

Տարեպտույտի տոների հետ կապված շատ պարեր պահպանվել են բացարձակապես միայն այն պատճառով, որ կցված լինելով տոնին և արտահայտելով տոնի գաղտնիմաստը՝ պարտադիր կատարվել են տարին մեկ անգամ տվյալ տոնին՝ որպես ցուցիչ, և ուրիշ անգամ չեն կատարվել:

Պարտադիր կատարման առանձնահատուկ դերը մարդկանց հիշողության մեջ առանձնացրել ու գերազնահատել է ծիսական պարի նշանակությունը: Հաճախ տոնի աղավաղումից հետո մնացել է միայն ծիսական պարը՝ իր մեջ ամփոփելով այդ տոնի յուրահատուկ խորհուրդը: Այս դեպքում ծիսական պարի վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս վերականգնել նաև տվյալ տոնին վերաբերող շատ առանձնահատկություններ:

Հաշվի առնելով հենց այդ հանգամանքը՝ ուսումնասիրության ընթացքում մենք գերադասությունը տվել ենք առաջին հերթին այն ծիսական պա-

րերին, որոնք բացահայտորեն մինչև օրս պահպանել են հիշողություններ *պար-տոն* ծիսական կապի շուրջ: Հաճախ պարերի բովանդակության կապն արտահայտվում է պարանվան մեջ: Օրինակ՝ *Մախօխապուր գովալու պար*, որն ուղղակի ընդգծում է այն, որ պարը գովերգում է տոնի ծիսական ուտեստը. կամ մեկ ուրիշը՝ *Հարսի մօմերով պար*, որն արտահայտում է կապը հարսանեկան որոշակի արարողությունների հետ և վկայում է կոնկրետ ծեսի գոյության մասին: *Տանտըզնի պար* անունը որոշակիորեն ընդգծում է տոնը ղեկավարող կամ որոշակի աստվածությանը նվիրված կամ նրա հետ ունեցած կապի գոյությունը:

Այսպիսի դեպքերում կարևորվել է հատկապես պարի կատարման ժամանակը, տեղն ու կատարողների սեռը, տարիքն ու հասարակական, ընտանեկան կարգավիճակը, ատրիբուտները և այլ առանձնահատկություններ, ինչպես օրինակ՝ թվական, կատարողների զույգ կամ երկսեռ կառուցվածք, բռնելու ձև, աջ ու ձախ, ետ ու առաջ շարժման ուղղություններ և այլն:

Տարեպտույտի իրար հաջորդող տոների մեջ առաջին հերթին մշակվել են երկրագործ հայերի տնտեսական տարին ապահովող ծեսերն ու արարողությունները, որոնք հագեցվել են խաշնարածության, արհեստագործության և առհասարակ տնտեսական կյանքն ապահովող ծեսերով ու արարողություններով: Այդ ամենի հետ միահյուսվել է նաև տոնին կատարվող ծիսական պարերի բովանդակությունը:

Տոնական բոլորաշրջանը սկսվել է տարեմուտից և ավարտվել տարեվերջին:

1. ՆՈՐ ՏԱՐԻ, ԱՍՏՎԱԾԱՅԱՅՏՆՈՒԹՅՈՒՆ-ԾՆՈՒՆԴ, ՄԿՐՏՈՒԹՅՈՒՆ-ԶՐՕՐՅՆԵՔ

Մինչև 20-րդ դար Հայոց ազգագավառներում տարվա սկիզբը բնորոշվել է *Նավասարդ* կամ *Ամանոր* անուններով: Նոր Տարվա տոները հայերը նշել են տարբեր ժամանակներում:

Նոր տարին միջերկրածովյան երկրներում նշվել է ձմեռային արևականգից հետո, առաջին նորալուսնի հետ՝ *կալենդային*, որը համապատասխանել է հունվարի 1 ժամկետին:

Արաբական տոնացույցի տասնմեկերորդ ամիսը կոչվել է *կադան-դիոս*¹: Ամբողջ անտիկ աշխարհը դեկտեմբերի 24-25-ին նշել է անպարտելի արև - *Միթրայի* ծննդյան օրը²:

Եվրոպական և ասիական շատ ժողովուրդների մեջ Ամանօրյա տոնն այսօր սկսվում է դեկտեմբերի 24-25-ից և կազմված է երեք փուլից՝ *Սուրբ*

¹ *Բադայան Հ.Ս.*, Օրացույցի պատմություն, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1970, էջ 88:

² *Բոտվիննիկ Մ.Ն., Կոզան Մ.Ա., Ռաբինովիչ Մ.Բ., Սելիցկի Բ.Պ.*, Դիցաբանական բառարան, Եր., Լույս, 1985, էջ 158:

Ծնունդ, Նոր տարի և Աստվածահայտնություն-Մկրտություն: Հայերի մեջ այս եռափուլ տոնն ընդունվել է *Նոր տարի, Սուրբ Ծնունդ և Մկրտություն-Ջրօրհներ* աստիճանակարգով:

Հայերի մեջ *Նոր տարին* կոչվել է տարբեր անուններով՝ Մարաշում այն կոչվել է *Նիւր տարի* կամ *իւշնէվիւր*, Վանում, Մուշում և մի շարք գավառներում՝ *Կաղանդ*, Գամիրքում, Կապադովկիայում, Բալուում, Բուլանըխում, Ջավախքում՝ *Կաղինդ*, Պոնտոսում՝ *Կալանդար*, Խոյում, Իգդիրում՝ *խլվլիկ*, Ամիդայում՝ *Լօլէյի* օր և այլն³:

XIX-XX դդ. *Նոր տարի - Կաղանդը*՝ որպես Հուլյան և Գրիգորյան օրացույցի տարեմուտ, դարձել է հաստատուն: Ժամանակ առ ժամանակ տարբեր գավառներում շեշտվել է տոներից մեկը կամ երկուսը, որոնց տրվել է առանձնահատուկ նշանակություն: Օրինակ՝ խորհրդային տարիներին լրիվ անտեսվել է երեք տոներից հատկապես *Ծնունդ-Հայտնությունը*:

Նավասարդ-Ամանոր-Նոր տարին հաստատվել է որպես տարվա և առհասարակ ամեն ինչի սկիզբ: Այս առիթով եկեղեցում մինչև օրս մատուցվում է Սուրբ և անմահ պատարագ:

Հնում *Ամանորի* տոնակատարությունը ժողովրդի մեջ համազգային տոն էր՝ մեծաթիվ գոհերի մատուցմամբ, աղավնիներ թռցնելով, բազմաթիվ թատերախաղերով, երգ ու *պարով*, մրցույթներով (*ըմբշամարտ, ծիարշավ, ցլամարտ* և այլն): Սա համապատասխանում էր նաև տարվա առաջին օրը տեղի ունեցող *կանչել, կոչել* սովորությանը, որի ժամանակ քրմերը փողահարությամբ, թմբկահարությամբ բոլորին հրավիրել են պաշտամունքի արարողության, իսկ ժողովուրդը գնացել է մեհյանները *կոչի* համար տարվող *կաղընդչեքով*, այսինքն՝ յոթ տեսակ մրգերից կազմված նվերներով: Այս սովորությունը հետագայում փոխանցվել է *Ամանոր-Նոր տարվա* տոնակատարությանը:

Ամանորը ևս պտղաբերություն, առատություն ակնկալող օր էր, և եկեղեցի գնացող բազմությունը հնում իր հետ տարել է պտուղների առաջին բերքը՝ *երախայրիքը*:

Դեռևս մ.թ.ա. I դարում Հայոց արքա Տիգրան II-ը Բագավանում կառուցել էր *Ամանորի* հովանավոր աստծուն նվիրված հյուրանոց, իսկ Մաթան քրմապետի գերեզմանին՝ մի մեհյան, որին այցի եկողներն իրավունք ունեին անվճար հանգիստ ու կերակուր ստանալու: Սա էլ հենց պատճառներից մեկն էր, որ *Ամանորը* ծանաչվել էր հյուրընկալ, իսկ նրա հովանավոր աստվածությունը՝ պտուղների խնամակալ, տարին նորոգող, պտղաբերող ու պահպանող:

Նավասարդ, Ամանոր-Նոր տարու հովանավոր հայկական աստծուն, իր հատկանիշներով համապատասխանում է հռոմեական պանթեոնի աստվածներից *Յանուսը*, որն ուներ երկու երես՝ մեկը նայում էր անցյալին, մյուսը՝ ապագային: Լինելով միաժամանակ արևի և լուսի աստված՝ նա ամեն օր բացում էր երկնքի դռները, որպեսզի երկիրը լուսավորվի: Նա խաղա-

³ Սիմոնյան Լ. Դ., Տոմարային ծիսաշար, հ. I, նշվ. աշխ., էջ 63, 64:

դության աստվածն էր: Ըստ ավանդության՝ երկար վեճեր են եղել, թե տարին որ աստծով սկսել՝ *Յանուսով*, թե նրա հակառակորդ՝ պատերազմի աստված *Մարսով*: Մեծամասնության պնդմամբ ընդունվել է *Յանուսը*, որ տարին սկսվի խաղաղությամբ:

Քրիստոնեությունը Հայաստանում պաշտոնապես ընդունվելուց հետո *Նավասարդ-Ամանոր-Նոր տարին* իմաստավորվեց Քրիստոսի ծնունդով: Մեռնող ու հառնող, բնության զարթոնքին նվիրված բոլոր ծեսերը վերագրվեցին *Նոր տարուն*: Արարողակարգը, հայոց ազգագավառներում ունենալով շատ ընդհանուր գծեր, ըստ էության, ուներ և յուրահատկություններ, որոնցից էլ տոնը ձեռք բերեց տարբեր անուններ՝ *Ամանոր*, *Տարեզուխ*, *Կաղանդ*, *Նոր տարի*, *Կաղ*, *Կալոնտար* և այլն:

Նոր տարվա հաջողող օրն էլ ուներ իր անունը, որը կապվում է նախորդի ավարտման, վերջին օրվա վտանգավոր լինելու հավատալիքների հետ: Օրը կոչվում էր *Լուեյի*, *Խլվիկի*, *Կաղի*, *Ծաղկմուտ* և այլ անուններով: Բոլորն էլ չար բնույթ ունեցող երևակայական կերպարների անուններ են: Եկեղեցում այս օրն անվանվել է *Նախատոնակ* և մատուցվել է հանդիսավոր պատարագ:

Ժողովրդի մեջ համահայկական սովորությունը նախորդ օրվա պատրաստություններն են: Նոր տարվա նախօրյակին բոլորն աշխատել են վերադարձնել ու ետ ստանալ իրենց պարտքերը: Իրար հետ կռված, թշնամացած կամ իրարից նեղացած մարդիկ իրարից ողջամտություն են ակնկալել:

Այդ օրը տանտիկիներն անպայման նորոգել են *թթխմորը* և նոր հաց թխել, մաքրել ու թարմացրել են կրակն ու ջուրը:

Տանտիկիները վաղ առավոտից մաքրման ծես են կատարել: Լվացել, մաքրել են ամեն ինչ՝ տան իրերը, սյուները, հատակն ու առաստաղը, ապա ալյուրով զարդարել, որ *Նոր տարին խերով ու բարաքյատով լինի*: Դռներին, պատուհաններին, շենի վրա փուշ են ամրացրել, որ չար աչքը չդիպչի: Թոնրից հանած կրակափոշին լցրել են դրսի դռան առաջ, որ չարքը ներս չսողոսկի, իսկ վատ մտքով եկողները հիմարանան:

Այդ ամենից հետո սկսել է յոթ տեսակ կերակուրների պատրաստումը: Պարտադիր ուտեստներից էր՝ *կարմիր լոբին*, *տապակած դդումը*, խաղողի տերևներով *պասուց* և *մսով տոլման*, ծավարեղենից՝ *շաղախած քյուֆթան*, *աղանձը*, *կորկոտն* ու *անուշապուրը* կամ *Մարիամապուրը*:

Նոր տարվա հացը թխելուց հետո տանտիկինն իր ընտանիքի, երբեմն գերդաստանի բոլոր անդամների համար առանձին-առանձին պատրաստել է խմորից տիկնիկ՝ *Ասիլ*-*Բասիլ* կամ *Վասիլ*: Պատրաստել է կենդանիներ, գարու և ցորենի հորեր, խնոցի, բարու և չարի, ատամնացավի, կայծակի և այլ հացեր ու խմորեղեններ:

Ամենապատասխանատու և խորհրդավոր արարողությունը *տարի հաց-գաթայի* պատրաստումն էր: Այն հիմնականում ուներ կլոր ձև, միջուկով (ընկույզ, չամիչ կամ խորիզ): Մեծությունը կախված էր ընտանիքի անդամների թվից: Այն սովորաբար ունեցել է 20-ից 35սմ տրամագծի մեծություն: Տարի գաթայի նախշերն իրենցից ներկայացրել են խաչեր, պարուրած կոճեր և մատների ծայրերով արված բազմաթիվ փոսիկներ կամ խմորից մեծ ու փոքր գնդիկներ:

Մեղրիում փոսիկների համար գործածել են ոչխարի հողոսկրի գնդիկազլխիկով մասը:

Գաթայի երեսը զարդարել են նաև սերմերով ու չորացած պտուղներով՝ ի նշան պտղաբերության ու առատության: Գաթայի մեջ կորցրել են մի նշան, որը լոբի, սիսեռ, կորիզ, փոքր *դրամ*, իսկ Սուրմալուում և Ջուղայում՝ *ուլունք* էր:

Այս նշանը խորհրդանշել է տարվա հարստությունը, երիտասարդների կամ ընտանիքների բախտավորությունն ու մթերքների առատությունը:

Շիրակում, Նոր Նախիջևանում, Ջավախքում և առհասարակ կարնո-հայկական մեջ գաթան կոչվել է *Տարի*: Սիսիանում, Գորիսում, Վարանդայում, Մեղրիում կոչվել է *Կրկենի դովլաթ*, Սալմաստում՝ *Միջինքի կլօծ*, իսկ Սուրմալուում՝ *միջնակլոծ*:

Թիֆլիսահայերի մեջ թխել են երկուսը՝ *Չիք* և *Էգ*: Առաջինը՝ որպես դսնաթ պահել են ալյուրի մեջ, որ այն միշտ առատ լիներ, իսկ երկրորդը գցել են ջուրը, որ չարիքը վերանար:

Նոր Նախիջևանում *Տարու* հետ թխել են նաև եռանկյունաձև մի հաց՝ *Սամսա* և կիսալուսնաձև *խալաջ*: Նրանց *Տարի* կոչված հաց-գաթան բաղկացած էր առանձին-առանձին պարուրած ուլորած 12 փոքր գնդերից, որոնց սուր ծայրերը խաչաձև միացել են կենտրոնում: Ըստ նրանց հավատալիքների՝ այդ մասերը ներկայացրել են տարվա 12 ամիսները:

Ազգագրագետ Վարդ Բդոյանը ներկայացել է *Տարի հացի* մի նմուշ⁴, որն ուներ հետևյալ զարդարանքը:

Հացը երիզված էր մի ուռուցիկ եզրագծով, որին տվել են *Աստծու գոտի* անունը: Հավատալիքների համաձայն՝ այն խորհրդանշել է ծիածան, որին խորհրդավոր շատ հատկանիշներ են վերագրվել: *Տարի հացի* շրջանակը համարվել է երկնականար, որը բաժանվել է 4 հավասար մասերի, որոնցից մեկի վրա *արևն* էր, մյուսինը՝ *լուսինը*, երրորդում՝ *օխտն ախպերը՝ մեծն արջը*, իսկ չորրորդում՝ գնդիկներ, որոնք աստղերի խորհրդանիշներն էին:

Այսպիսով, ամբողջ տարվա երեսը խորհրդանշել է ամբողջ երկնականարը: Աստծու գոտու վրա դրված 12 մեծ գնդիկները խորհրդանշել են տարվա 12 ամիսները: Ամբողջ դաշտը զարդարել են փոքրիկ գնդիկներով, որոնց մեջ առանձնացել են երկուսը՝ *հոտաղի* աստղն ու *Լուսաստղ-Արուսյակը*:

⁴ Բդոյան Վ. Հ., Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, նշվ. աշխ., էջ 439-452:

Տարի հացի այս զարդարանքը կապվել է տոմարագիտական և աստղագիտական որոշակի հասկացությունների հետ, որոնք վկայում են հայերի տնտեսական կյանքում գործող տոմարական գիտելիքների կատարած հսկայական դերի մասին: Դրա վառ օրինակներից են մաև Նոր տարվա գիշերը և հարսանիքների ժամանակ հացատան առաստաղի զարդարանքը, որով տանտիկիները ստեղծել են աստղագարդ երկնքի պատրանք:

Տարի հացը խորհրդանշել է տոմարական շատ որոշակի գիտելիքների իմացության արտահայտման ինքնատիպ միջոց՝ *օրացույց-տարեցույցի* ձևով:

Նոր տարվա առավոտյան՝ արևը չծագած, տանտիկինը *Տարի հացն* օծել է մեղրով, ապա ձեռքն առած դուրս եկել դրսի դռան մոտ և կանչել՝

Դովլաթ, սարն էս, ծորն էս, արի տուն:

Հաջորդ օրը կամ երկու օր հետո գաթան կտրել են: Կտրողը տանտիկինն էր կամ գերդաստանի մեծը: Այն բաժանել են ընտանիքի բոլոր անդամներին, որոնք ուտելով կամ քչփորելով՝ իրենց բաժնի մեջ որոնել են *Տարու* նշանը: Այս նշանն էր, որ տիրոջը պետք է երջանկացներ, այդ տարվա *խերն* ու *բարաքյատը* նրան տրվեր:

Եթե երիտասարդ տղա կամ աղջիկ էր նշանի տերը, ասել են՝ այդ տարի նա *կամուսնանա* ու *կբախտավորվի*: Եթե նշանն ընկներ երեխաներին կամ պատանիներին, ապա ասել են՝ *տարին երիտասարդանում* է: Բայց եթե պատահեր, որ կտրելիս նշանը դանակի տակ ընկներ, բոլորը տխրել են և վախով սպասել անհաջողության կամ դժբախտության: Որոշ գավառներում էլ, ասել են.

դսմաթը կախված է հողից՝ խոփից:

Գուշակություններ են արվել մաև թխված բոլոր հացերի վրա, նրանց պատրաստվելուց անմիջապես հետո, հենց նույն օրը:

Թխվել են մաև բազմատեսակ խմորեղեններ: Պետք է ասել, որ *Նոր տարվա* հացն ու խմորեղենները ևս համարվել են ծիսական ու իրենց մեջ ամփոփել են հատուկ խորհուրդ:

Տոնն ընտանեկան էր: Կեսգիշերին ամբողջ ընտանիքը հավաքվել է տոնական սեղանի շուրջ, և օրենք էր, որ ոչ մեկը չբացակայեր:

Նախօրոք պատրաստված մոր հագուստներով, ունամամներով և զարդարանքներով՝ բոլորը սպասել են գերդաստանի՝ տան մեծի օրհնանքին ու շնորհավորանքին, որից հետո ուրախացել, իրար նվերներ են տվել և շնորհավորել: Ըստ հավատալիքների՝ մոր կյանք է սկսվել, որը պետք է ավելի լավը լիներ:

Նոր տարվա առաջին ժամերից սկսած՝ բոլորի, հատկապես երիտասարդների և գերդաստանի համար *Բախտ փորձուկի օր* էր: Հավատում էին, որ մոր տարին ինչպես սկսվի, այնպես էլ կշարունակվի: Մեծ նշանակություն է տրվել սկսվող տարվա *առաջին* ժամերին, *առաջին* օրը տուն մտնող մարդու բարի կամ չար ոտքին, *առաջին* գործին և առհասարակ ամեն ինչի *առաջինին*: Ամեն ինչ կապվել է *առաջնեկի* խորհրդապաշտական նշանակության հետ:

19-դ դարից, հատկապես քաղաքային միջավայրում, գործածվել է մշտադալար ծառերի ճյուղերից *տոնածառ* դնելու սովորությունը, որը համարվել է փոխառված եվրոպայից, սակայն հայերի համար ունի խորը հիմքեր՝ կապված ծառերի, հատկապես մշտադալար, առաջին ծաղկող, զույգ և դարավոր ծառերի ու բույսերի պաշտամունքի հետ:

Կաղանդ-Ամանոր-Նոր տարին հայերի համար նախորդ տարվա վերջն է, նորի՝ սկիզբը: Տոնի ժամանակ տեղի է ունեցել հնի ու նորի իրար հաջորդելու պայքարը, որի ժամանակ հինը՝ մաշված-ծերացածը պետք է մեռներ՝ ծնունդ տալով նորին՝ երիտասարդին: Այս պայքարի համակարգում առաջացել է անցման ճգնաժամային պահ: Կյանքը կորցրել է իր հավասարակշռությունը, որից առաջացել է քաոսային խառնաշփոթություն: Տեղի են ունեցել պաշտոնական բազմաթիվ արարողություններ, որոնք պետք է օգնեին վերականգնելու, նորոգելու նախկին կարգուկանոնը: Ծիսական ակտի իմաստը *կոսմոսի* (cosmos) հաղթանակն է *քաոսի* (chaos) նկատմամբ:

Նոր տարվա առաջին օրվա առավոտյան տեղի է ունեցել մանկական *ավետիս երգ-պարողների* շրջայցերը թաղերով ու տներով: 10-12 տարեկան տղաներից կազմված փոքր խմբերը (5-6 հոգի) այցելել են բոլոր գերդաստաններին, գովերգել տան բոլոր անդամներին, հատկապես տան ամենափոքր տղա երեխային:

Գովերգելիս երդիկից գուլպա կամ տոպրակ են կախել՝ ակնկալելով տանտիկիները ստանալու իրենց հասանելիք չոր մրգերի բաժինը և քաղցրավենիքը:

Լոռու գովերգերից մեկն այսպիսին է.

*Կտեր հողը խնգան փոշի,
Ծոցը վրեն ծալած ոսկի,
Դուռը վըրեն փերթ ըրեքնակ,
Կտեր վրան բոլոր լիսնակ
Տան սները կերոմներ
Ոսկե կամար գերաններ
Բար իրիգուն ալելույա,
Աշեն, հաշեն էս տունը՝ շեն,
Սին ու գերան՝ սողոմքաշեն,
Տուն ավլողներ՝ ջուխտ աղունակ,
Ջեռնավելը փունջ մանուշակ,
Թորոմները խորաննի են,
Հացթուխները խանում, խաթում,
Չարն ընդի, բարին ըստի,
Բարին վեր գա, ձեր հետ նստի,
Բարով թող գա ձեզ Նոր տարի,
Մուրազներուդ չիմ կատարի:
Ջեր տուն մտնու հազար բարի,
Աճար, ցորեն, կորեկ գարի,
Լիքը հորեր շատ ունենաք,*

*Կարմիր օրեր շատ ունենաք,
Կարմիր օրով կարմիր շորով
Ուրախ կենաք միշտ կուշտ փորով*⁵:

Ավետիսներով մաղթել են չարի անհետացում, բարու գալուստ, առատություն, բարօրություն և հաջողակ կյանք:

Տավուշյան մի տարբերակում երգվել է այսպես՝

*Բարիքի գուն ձեզ, հալելուիս,
Աշեն, աշեն էս տունը շեն, հալելուիս,
Մին ու գերան սողոմաշեն, հալելուիս,
էս տանը երկու օրորոց, հալելուիս,
Մինը բարի, մինը չարոց, հալելուիս,
Չարինը չարով կործանվի, հալելուիս,
Բարինը բարով առաջվի, հալելուիս,
Տունը շեն, տունը շեն,
Ձեր պստիկի անունն ինչ ա*⁶:

Ներսիս տվել են տան փոքրիկի անունը՝ *Արամ, Սիմոն* և այլն:

Տրված հարցին համապատասխան շարունակվել է *Արամի* կամ *Սիմոնի* գովերգումը՝

*Հորը տա, մորը տա,
Ծաղկեն, ծլեն ձեռը ջիրը տանեն
Չալ արասին հանեն:
Չարը տանի մի թանգ գինի,
Մի գդալ եղ, երկու ծու,
Երկու ծուկը, մի ջամ ալիր,
Ով որ էսքան ասածս չտա,
Կաղ գելը մորը տանի:*

Վերջին տողերը մատնանշել են նվերի տեսակն ու չափը և պարտադրել տալիքը բանադրանքի սարսափի տակ պահելով տանտիկիներին:

Այսպիսով, *Նոր տարվա* ներքին ծիսական խորհուրդը կայանում է մարդկանց հոգու և անձի մաքրագործման (նաև միջավայրի) նորոգման մեջ: Այնուհետև ուտեստի միջոցով պաշտամունքային երևույթների հետ հաղորդակցվելը, այդ թվում՝ արևի, կրակի ու ջրի:

Նոր տարվա առաջին օրվա հետ են կապվել նաև արական ու իգական սկզբի խորհրդանիշները, առաջին օրվա վտանգավոր ու խոցելի, առաջնեկի և առաջինը լինելու հասկացողության ազդեցության, ապա և ծեսերի մեջ մեծահասակների ու մանկական տարիքի հմայություններն ու գուշակությունները:

⁵ *Լալայան Ե.*, Բորջալուի գաւառ // ԱՅ, 1903, գ. X, Թիֆլիս, էջ 153:

⁶ *Սիմոնյան Լ. Դ.*, Տոմարային ծիսաշար, հ. I, նշվ. աշխ., էջ 246:

Նոր տարվա տոնակատարությունից անմիջապես հետո տեղի է ունեցել *Ծնունդ- Մկրտություն-Ջրօրհները*: Տոնը խորհրդանշել է Հիսուսի ծնունդն ու մկրտությունը, որի համար կոչվել է նաև *Աստվածահայտնություն* և *Ջրօրհներ*: Հայերի մեջ այն քրիստոնեական ամենահին ու ամենամեծ տոնն է, և իր մեջ ամփոփել է *Աստվածահայտնության* և *Մկրտության* հետ կապված բոլոր արարողությունները: Տոնն ունի հավաքական ու շարունակական բնույթ: Տեղի է ունեցել հունվարի 5-ին և 6-ին:

IV դ. կեսերին, 335-336 թթ. Հռոմեական կաթոլիկ եկեղեցին այս երկու տոների նշման օրերը բաժանել է իրարից՝ առաջինը դնելով դեկտեմբերի 25-ին, իսկ երկրորդը՝ հունվարի 5-ին:

Դեկտեմբերի 25-ին հնում տեղի է ունեցել արևի պաշտամունքի հետ կապված *Միթրայի* տոնակատարությունը, որը շատ ամուր էր նստած հռոմեացիների մեջ: Այդ օրը մեծահանդես տոնակատարություն է տեղի ունեցել, որում բոլոր գործողությունները պատվել են լույսի, կրակի և արևի շուրջ:

Կաթոլիկ եկեղեցու հաշվարկներով Քրիստոսի ծննդյան օրը կարող էր իր էությանը համապատասխանել տղամարդ աստվածության բոլոր հատկանիշներով օժտված *Արև-Միթրայի* տոնին: Այդ պատճառով Ծննդյան օրը հարմարեցվել է *Միթրայի* տոնի հետ և Քրիստոսի ծննդյան օր նշանակվել դեկտեմբերի 25-ը: Այսպես ծննդյան տոնն անջատվելով *Մկրտության* տոնից տեղափոխվել է նոր տարուց առաջ՝ ետ տանելով տոնական օրերի անընդհատությունը, իսկ *Մկրտություն-Ջրօրհներ* տոնը թողնվել է հունվարի 5-ին:

Հայ առաքելական եկեղեցու հայրերը, բողոքելով այդ անջատման դեմ, հայտարարել են իրենց անհամաձայնությունը: Պատճառաբանությունը հետևյալն էր. հայ ավետարանիչների վկայությամբ՝ Քրիստոսը մկրտվել է 30 տարին լրանալուց անմիջապես հետո, այսինքն՝ հունվարի 6-ին, երբ արդեն 30 տարեկան էր: Այլ դեպքում ավետարանիչները կասեին մոտ 30 տարեկան կամ մոտ 30 տարեկանում, և ոչ թե 30 տարին լրանալուց անմիջապես հետո:

Այդ անհամաձայնությունն ավելի հստակ է դարձել 451 թվականին, Քաղկեդոնում տեղի ունեցած եկեղեցական ժողովում, երբ հայ հոգևորականները, դժգոհելով հարցերի քննարկման արդյունքներից, թողել են ժողովարանն ու հեռացել՝ ցուցադրելով հնագույն օրենքների խախտման վերաբերյալ ունեցած իրենց դժգոհությունն ու անհամաձայնությունը: Այդ է պատճառը, որ այսօր քրիստոնյա աշխարհը *Ծննդյան* տոնը նշում է դեկտեմբերի 25-ին, *Նոր տարին*՝ դեկտեմբերի 31-ին, իսկ *Մկրտության* տոնը հունվարի 5-ին:

Հայ եկեղեցին ու ժողովուրդը, պահպանելով իր հնագույն ավանդույթը, տարին սկսում է *Նոր տարով*՝ դեկտեմբերի 31-ին, ապա շարունակում *Ծնունդ*՝ հունվարի 5-ին, *Մկրտություն*՝ հունվարի 6-ին՝ պահպանելով ծննդյան տոների հնագույն հերթականությունն ու անընդհատությունը:

Ծնունդը ժողովրդի մեջ պահպանվել է նաև *Պըզտիկ Ջատիկ* (Վասպուրական և այլ գավառներ) անունով: Ըստ էության, կապված է հանգուցյալների պաշտամունքի, ծնեռային արևականգի (որից սկսվում է լույսի աճը), ծիսական շրջայցերի և ծիսական ձկնեղեն ու ծավարեղեն ուտեստի հետ:

Հայտնի է նաև, որ Տրդատ թագավորը քրիստոնեությունը պետական կրոն ճանաչելուց հետո ժողովրդի համար մկրտության օր նշանակել է 303թ. հունվարի 6-ը՝ Քրիստոսի մկրտության օրը: Այդ պատճառով հայոց առաքելական եկեղեցու համար հունվարի 6-ը ստացել է *կրկնատոնի* արժեք: Մեկ օրվա մեջ միացվել է Քրիստոսի և հայ ժողովրդի մկրտության տոնակատարությունը: Եկեղեցին, հատուկ նշանակություն տալով տոնին, մշակել է հանդիսակարգի առանձնահատուկ կանոններ՝ ընդգծելով, որ տոնը պետք է կատարվի մեծ շուքով: Եկեղեցին պարտավորվել է մեռնոն կաթեցնելով ջուրն օրինել՝ ի հիշատակ Քրիստոսի մկրտության, որի համար էլ ժողովրդի մեջ ընդունվել է *Ջրօրհներ* անունը: Հունվարի 5-ին՝ *Ծննդյան* տոնի օրը, եկեղեցուն հանդիսավոր պատարագ է մատուցվել: Աստվածահայտության ներքո Սուրբ Ծննդյան շարականն է: Ապա կատարվել են *Ով զարմանալի* և *Այսօր ծայն հայրական* տաղերը:

Նոր տարուց մինչև *Ջրօրհներ* հայկական տներում չի մարվել ճրագներն ու օջախները, որից տոներին հաղորդվել է հետևողական անընդհատությունը: Ծննդյան երեկոն (հունվարի 5) կոչվել է *Թաթախման գիշեր*: Երեկոյան՝ ժամերգությունից հետո, բոլոր տներում բացվել են տոնական սեղաններ:

Եկեղեցուց տուն բերված մոմերը վառելով դրվել են սեղանին (տան յուրաքանչյուր անդամի համար առանձին): Հիմնական ծիսական կերակուրը ձկնեղենից էր, տարբեր տեսակի ու տարբեր ձևով պատրաստված: Տոնական ուտեստներն են նաև բրինձը, ծավարեղենից ու արիշտայից պատրաստված փլավները: Այդ օրվա համար նախօրոք պահված ու մորթված մսացուից պատրաստված ծեծած մսի քյուֆթան, խորովածն ու դավուրման այդ և հաջորդ օրվա սեղանի զարդն են կազմել: Օրվա պարտադիր կերակուրներից էր յուղով, մեղրով խաշիլը, Մայրամու ճաշն ու փախլավան:

Թաթախման գիշերվա ճաշկերույթն ընտանեկան էր: Ոչ ոք չէր գնում մյուսին շնորհավորելու: Շնորհավորում էին իրար միայն դրսում հանդիպելիս, իսկ այդ տարվա *Մեծ Ջատիկից* հետո հանգուցյալ ունեցողներն ընդունել են իրենց ցավակցողներին:

Այդ ընտանիքները որպես ծիսական կերակուր *Ծննդյան* տոնին անպայման պատրաստել են *մսով հարիսա*, որը հանգուցյալների հիշատակության ծիսական կերակուրն էր⁷:

Դեռ նոր մստած հացկերույթի, սկսվել են *ավետիս կանչողների* ու պարողների շրջայցերն իրենց ամաններով, տոպրակներով: Այդ խմբերը կազմ-

⁷ Հայերը գործածել են նաև հավով հարիսա, որը միշտ պատրաստել են որպես տոնական կերակուր:

վել են 5-7 հոգուց՝ իրենց մեջ անապայման ընդգրկելով որևէ լավ երգողի։
Նրանք երբեմն շրջել են իրենց թաղերից ու գյուղերից դուրս։

Խաղ-արարողությունը կրկնել է ճիշտ *Նոր տարվա Ավետիսի* գործողությունը, միայն այն տարբերությամբ, որ կատարվել են բոլորովին ուրիշ բովանդակություն ունեցող *ավետիսներ*։ Օրինակ՝ վասպուրականյան մի տարբերակում երգվել է՝

*Մարիամ կնաց տուռն հերին, ավետիս,
Ծնավ պիրեց Հիսուս որդին, ավետիս...
Քրիստոս որդի կրկանոցին, ավետիս
Քյավոր Սիմոն խերն արեցին, ավետիս,
Այսօր տոն է Ծննդյան, ավետիս,
Աշխարհ լցվավ լիություն, ավետիս,
Մեր տերն էղավ նախատակ, ավետիս,
Տծոխքն էլավ տուռ խորտակ, ավետիս։*

Ծննդյան գիշերն ուներ նոր սկսվող տարվա բոլոր հատկանիշները։ Հատուկ նշանակություն է տրվել ուտեստին, կրակին ու ջրին։ Ըստ հավատքի՝ հոսող ջուրը գիշերվա կեսին մի պահ կանգ է առել՝ ձեռք բերելով իր մեջ մտցրած մետաղները ոսկի դարձնելու հատկություն։

ՊԱՐԸ, ՆՈՐ ՏԱՐԻ, ԾՆՈՒՆԴ, ՄԿՐՏՈՒԹՅՈՒՆ - ԶՐՕՐՀՆԵՔ ԾԻՍԱՇԱՐՈՒՄ

Առաջին տոնաշարն է, որը տոնական օրերի անընդհատության պատճառով միաձուլվել է։ Այս չընդհատվող տոնափնջի ընթացքում չեն առանձնանում որոշակի նպատակադրում հետապնդող կամ ակնկալող ծիսական պարեր, սակայն բազմաթիվ հավատալիքներ ու սովորություններ վկայում են նրանց երբեմնի գոյության մասին։

Այս տոնաշարի հիմնական առանձնահատկությունը տոների ընթացքում տեղի ունեցող մանկական շրջայցերն են՝ տնետուն այցելելու, *կալանդոսներ* ու *ավետիսներ* երգելու գործողությամբ, որոնց առատությանն ու բազմազանությանը⁸ բնորոշ են նաև մանկական տարիքին առանձնահատուկ, ամեն ինչում *առաջինի*, *առաջնեկի* ու *տարեսկզբի* նշանակությունը։

Այս տոներն իրենց անցումային՝ *հին ու նոր, երեկ-այսօր, այս ու այն* սահմանային հասկացությունների հետ միասին ունեն նաև անցումային վտանգվածության խիստ ընդգծված նշանակություն։ Հին տարվա՝ ծերի և նոր տարվա՝ երիտասարդի, մասնակի անցումային վերափոխման ժամանակի մեջ աշխարհը, մարդիկ և առհասարակ ամեն ինչ վտանգված ու խոցելի են, և անցման անվտանգությունը պետք է ապահովվեր ծիսական արարողություններով՝ ամեն ինչ դարձնելով անխոցելի, բարօրությունն ապահովել ու պահպանել առանց ցնցումների։

⁸ Սովորությունը մինչև օրս պահպանվել է շատ վայրերում։ Օրինակ՝ Աշտարակի շրջանի Բյուրական, Ագարակ և այլ բնակավայրերում։ ԴԱՆ, Բյուրական, 2010։

Պատահական չէ, որ այս տոների հետ կապվում են մանկական տարիքին հատկանշական շրջերթերի իմաստն արտահայտող պարերն ու երգերը, հանգուցյալների հիշատակությունը, ջուրն ու ջրային տարերքին հատուկ կենդանական աշխարհը:

Տոների ծիսական ուտեստը հացահատիկն է տարբեր տեսակների մեջ, ձկնեղենն ու ջուրը, որը գործածվում է որպես սրբազան մաքրագործման միջոց:

Հնագույն հավատալիքներին համապատասխան՝ արևականգն այն պահն է, երբ արևը մի ակնթարթ կանգ է առնում, որից հետո մանկանում ու ծնվում է նոր կերպարանքով: Համոզմունք կա, որ արևը ծնվում է հենց այդ պահին ջրից և դուրս գալիս լույս աշխարհ: Այդ գաղափարն արտահայտվում է խաչը ջուրը գցելով ու հանելով՝ որպես ծնունդի և մկրտվելու, ջրով մաքրագործվելու արարողություն, որը տեղի է ունենում եկեղեցում հնում գետերի ու լճերի մոտ: Ծիսական արարողությունը խորհրդանշում է ջրով լի մայրական արգանդից ծնվող երեխային, որն անջատվում է պորտալարից կտրվելու, մկրտվելու արարողությամբ: Մկրտվել բառը հայերենում ձևավորվել է սեմական *krt* արմատից և նշանակում է *կտրել, թլպատել*⁹:

Ծնունդ է խորհրդանշում նաև *Calenda* լատիներեն բառը: Հին հռոմեացիները երիտասարդ լուսնի հայտնվելուց հայտարարում էին քաղաքի բնակիչներին նոր սկիզբ, այսինքն՝ հայտնում էին նորալուսնի երևան գալու մասին: Հետագայում *Calenda*-ն դարձավ ամսամուտ, ավելի ուշ՝ տարեմուտ և այլն:

Կալանդոսի երգերի տեսակը տարածված է եվրոպական և ասիական շատ ժողովուրդների մեջ: Ըստ էթնոերաժշտագետ Լիլիթ Սիմոնյանի՝ *կալանդոս* կոչվում են *Նոր տարուն, Սուրբ Զատիկին* կատարվող բոլոր երգերը: Հայերի մեջ *կալանդա, կոլդադա, կոլենդա* և նման անվանաձևեր կրող երգերը զուգահեռվում են *ավետիսների* հետ, սակայն, ըստ էության, հայերի մեջ նրանք տարբերակվելով բաժանվել են տոների մեջ՝ *ավետիսները* կատարվել են *Սուրբ Ծնունդներին*, իսկ *կալանդոսները՝ Նոր տարուն*, ասել են՝ *կալանդել, կադանդել, կադընդել*:

Թե՛ ավետիսների և թե՛ կալանդոսների երգող, կատարողները մանուկներն են՝ երեխաները, որոնց մասին կա ընդհանուր հավատալիք, որ նրանք անմեղ, հրեշտակային բնույթ ունեցող, ոչ լիարժեք մարդիկ են: Դեռևս աշխարհի խորհուրդներով և օրենքներով օժված չլինելու հետևանքով կիսով չափ այս՝ մարդկային աշխարհի, կիսով չափ այն՝ մեռյալների աշխարհի անդամ են: Նրանք լիարժեք դառնում են միայն նվիրատվական ծեսերով ստուգվելուց ու ծեսերն անցնելուց հետո: Ըստ հավատալիքների՝ երեխան հավասարապես շփվում է երկու աշխարհների մարդկանց հետ: Անցումային այդ ժամանակների համար ծիսականորեն համապատասխանում է հենց մանկական միջանկյալ տարիքի այդ առանձնահատկությունը:

Այս դեպքում առավել ևս անկասկած ու ընդունելի է այն, որ երկու աշ-

⁹ *Աճառյան Հր.*, ՀԱԲ, հ. III, նշվ. աշխ., էջ 331:

խարհների մեջ գտնվող կիսամարդ, կիսահրեշտակ¹⁰ մանուկները, իրենց տարիքի ծիսական կարգավիճակը հաղորդելով արարողությանը, շրջայցերի երգ-պարային գործողության շնորհիվ իրականացնում են պարտադիր ու ապահով մի անցում, որը տեղի է ունենում բացահայտ ծիսական մթնոլորտում: Այստեղից կարելի է եզրակացնել, որ *Նոր տարվա* և *Սուրբ ծնունդի* ծիսական պարերգային շրջայցերն ունեցել են նաև հատուկ ծիսական պարեր, որոնք մեզ չեն հասել: Այդ ենթադրության ապացույցներից է նաև այն, որ *Նոր տարվա* ծիսական արարողություններից (որպես փշրանք) մեզ հասել է մի փոքրիկ ծես-արարողություն:

Դեռևս XX դարում պոնտահայերի մեջ կենցաղավարվել է մի սովորություն, համաձայն որի՝ *Նոր տարվա* գաթան կտրել են 90° դեպի առաջ թեքված՝ կռացած 10-12 տարեկան տղայի մեջքին դնելով: Մինչև կտրելը երեխաները գաթայի շուրջը պարելով նախշափոսիկների մեջ հատիկներ են շարել: Հետո բարձրացել են երդիկը, նորից պարելով պտույտներ կատարել երդիկի բացվածքի շուրջ, ապա հատիկները ցրիվ տվել կտրանն ու սպասել, որ թռչունները գան ու կտցահարեն: Նրանց կարծիքով դա էլ թռչունների *կաղնդչեքն* էր¹¹: Այս հավատալիքը կապվում է նաև *Հավք-նախնի* պաշտամունքի հետ:

Այսպիսով բոլոր այն պարերը, որոնք այսօր չունեն որոշակի անուն ու կառուցվածք և կատարվում են *Նոր տարվա* ու ծննդյան տոների շրջայցերի հետ, հիմ օրերին կատարված որոշակի ծիսական պարերի մնացորդներ են, որ որպես պատառիկ տարերայնորեն պահպանվել են: Այդ պարերը հայտնի չեն որոշակի անունով ու կառուցվածքով, բայց ունեն ծիսականության որոշակի հատկանիշներ և իրենց պարտադիր կատարողականությամբ հավանաբար կմտնեն ծիսական պարերի շարքը, մանավանդ, որ ազգագրական որոշ տվյալների համաձայն այդ օրերին երեխաները խումբ-խումբ հավաքվելով փողոցներում ու տներում պարել են՝ աղջիկները հիմնականում *Շօրօրներ*, իսկ տղաները՝ *Ճափիկ պարեր*¹²: Ի դեպ, այս պարատեսակներին պատկանող բոլոր պարերը ևս ծիսական են, և նրանց ներքնիմաստը կապվել է տարբեր արարողությունների հետ:

Էթնոերաժշտագետ Լիլիթ Սիմոնյանը երաժշտական տեքստերի վերլուծության ընթացքում իրավացիորեն հնարավոր է համարում *կալանդոսների* և *ավետիսների* ներքին կառուցվածքային կապը, հատկապես դասական պարերգային յոթվանկանի կամ ծիսական պարերգերի ութվանկանի մեղեդիների շարժական տեքստերի կառուցվածքների հետ¹³: Նա միաժամանակ լիովին հնարավոր է համարում, որ ժամանակին *կալանդոսների* ու *ավետիս-*

¹⁰ Ի դեպ, հրեշտակները ևս, ըստ հավատալիքների, այդ կարգավիճակում են:

¹¹ *Տեր-Մինասեան Վահան Վարդապետ*, Անգիր դպրություն եւ հին սովորույթներ, Կ. Բ. Պոլիս, 1904, էջ 5, 7:

¹² Նույն տեղ:

¹³ *Սիմոնյան Լ. Դ.*, Տոմարային ծիսաշար, Կ. Ի, Աշկ. աշխ., էջ 62-89:

մերի տեքստերը հարմարեցվել ու երգվել են նաև պարերգային տեքստերով կատարվող որևէ հայտնի մի մեղեդիով¹⁴:

**ԾՆՆԴՅԱՆ ՈՒ ՋՐՕՐՅՆՔԻ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐ
ԴՈՆ, ԴՈՆԻ, ԴՈՆԻ ՅԱՐ...**

Երաժշտաբանահյուսական տևական գրառումների ընթացքում էթնոէրաժշտագետ Կարո Զալիկյանը 1969թ., 1972-1977թթ. էջմիածնում, Կողբում, Բյուրականում, Կոտայքի շրջանի Գառնի գյուղում, ապա՝ Մարտունու և Վարդենիսի տարածաշրջաններում, Ալաշկերտից, Մուշից և Սասունից վերաբնակվածների ժառանգներից գրանցել է.

*Հայ դոն, դոն, դոն, իմ յար,*¹⁵

*Լուսնակ լուսին դոն, դոն,*¹⁶

*Հէլէլ, վէլէլ ... դոնի է,*¹⁷

*էլէ ճող, տվե դեմ արեգական, դոնի, դոնի, դոնի է,*¹⁸

*Դոնի, դոնի, դոնի յարը, հլէյ դոն, դոնի, յար*¹⁹

պարերգերը, և մի շարք ջրի հետ կապված ու անծրևի հարս ման տալու արարողության ժամանակ կատարվող երաժշտական ու բանահյուսական տեքստեր, որոնցում որոշակի և հստակ գործածված է *don-դոն* բառարմատը՝ *ջուր, ձուկ*, ջրերի աշխարհագրական տեղավայր, ակունք նշանակությամբ: Պարերգերի բանահյուսական տեքստերում գործածվում են *եռածանի, Պոսեյդոն, ջուր, անծրև, ուշաք* և այլ բառեր, որոնք լուրջ մտածել են տալիս *Դոն* բառի ներքնիմաստի ուղղությամբ: *don-* սկյութերենում նշանակում է *ջուր*:

Յր. Աճառյանը *դոն* բառը բացատրում է որպես *ծկնակերպ*, փոքրիկ չոր հացիկ-պաքսիմատ, որով սնվել են հայոց մենաստանների ծառայողները²⁰:

Դոն, դոնիկ բառը պաքսիմատ նշանակությամբ բացատրում են նաև հայոց լեզվի այլ բառարաններ²¹: Հնում բառը եղել է կենդանի ժողովրդական բառ և մինչև օրս գործածվում է Բուլանիսի և Մշո բարբառներում: Բացատրվում է.

¹⁴ Նույն տեղ, էջ 87:

¹⁵ ՂԱՆ, Եղիազարյան Հովհաննես, ծնվ. 1909, ՀԱԻ արխիվ, Կ. Զալիկյանի ֆոնդ:

¹⁶ Նույն տեղ, Ավետիքյան Գեղամ, ծնվ. 1909:

¹⁷ Նույն տեղ, Արուսյակ, Ավետիս, Աղասի, Հովակիմ Ներսիսյաններ և Օսաննա Խաթուն:

¹⁸ Նույն տեղ, Հարությունյան Հայրապետ:

¹⁹ Պարը և պարերգը գրանցվել է *Ակունք* ժողովրդական երգ-պարային անսամբլի անդամներից:

²⁰ *Աճառյան Յր.*, ՀԱԲ, հ. I, նշվ. աշխ., էջ 155:

²¹ *Թորոսյան*, Տետրակ համառոտ բառարանի, 1974, էջ 40:

...կէս կանգուն երկարութեամբ և մի մատ հաստութեամբ մի տեսակ տափակ հաց, մեջտեղը ծակով...²²

Ստ.Մալխասեանցի բառարանում բացատրվում է նույն ձևով՝ *դոնիկ*՝ երկար ու բարակ հաց²³։ Ըստ բացատրությունների՝ հացի յուրահատուկ ձևն ու սնվողների կարգավիճակը հնում կարող էր կապված լինել որոշակի պաշտամունքային երևույթի, տվյալ դեպքում կոնկրետ պաշտամունքային կենդանու՝ *ծկան* հետ։ Անկասկած է, որ այսօր պարերգերը պահպանվել են միայն այն պատճառով, որ այդ պաշտամունքը խորն արմատներ է ունեցել հայերի մեջ։ Պետք է ենթադրել նաև, որ պաշտամունքային այդ երևույթները պետք է տարածված լինեին Հայաստանի որոշակի տարածաշրջաններում։ Ռուսերեն լեզվի բառարաններում *Don* անունը, գործածվում է ջուր, ջրառատ, գետ իմաստով։

Դոն անունով գետանուն կա Ռուսաստանի եվրոպական մասում և Պորտուգալիայում։ Որպես գետերի անվանման մաս՝ պահպանվել է Օսեթիայում՝ սկյութների հնագույն երկրի տարածքում Արդոն և Գիզելդոն գետանուններում²⁴։

Պատմական Հայաստանի Տուրուբերան աշխարհի Հարք գավառում կա *Դոնեվանք-Donevank* գյուղ։ Ոմանք այդ անվան կազմությունը բացատրում են *դոն*, *դոնիկ* հացատեսակից առաջացած, *դոն* բառին *վանք* ավելացնելով։ Ոմանք էլ այն կարծիքին են, որ բառը նշանակում է *օթևան, իջևան, կայան* ելնելով այն հանգամանքից, որ նշված վանքը գտնվել է Արտաշատ-Տիգրանակերտ մայրուղու վրա և հնում ծառայել է որպես իջևանատեղ։ Մանանդյանն այդ վանքի տեղը համեմատելով *պետինգերյան քարտեզի Դագնևանա* կայանի հետ՝ համարել է նույն այն տեղավայրը, որտեղ հավանաբար գտնվել է *Դոնեվանքը*։ Նշենք նաև, որ վանքը գտնվել է Արածանի ափին։

1316թ. Հովհաննես քահանան ընդօրինակել է մի ավետարան, որտեղ մի քանի անգամ գործածվել է վանքի անունը *Դոնեվանք* տարբերակով։

Կա *Դոնիկենք-Donikenk* գյուղ և բերդ Կիլիկիայում, *Դոնիշեն-Donisen* առվակ՝ Քուռ գետի ավազանում, նույն անունով գյուղ՝ Արցախի Ջրաբերդի գավառում²⁵։

1930թ. էթնոպարագետ Սրբուհի Լիսիցյանը Մարտունու տարածաշրջանում գտնվող Արալըղ, հետագայում՝ Միջնաձոր գյուղում վերաբնակված վասպուրականցիների ժառանգորդ Վարդան Հովհաննիսյանից գրանցել է մի պար, որն իր նախկին պարանունը կորցրած լինելու հետևանքով կոչվել է պարերգի կրկնակի մի տողով *Դոն, դոն, դոն արի, դոն ախպեր*։

²² *Աճառյան Հր.*, Հայերեն գավառական բառարան, նշվ. աշխ., էջ 283։ *Ամատունի Սահակ Վարդապետ*, նշվ. աշխ., էջ 173, *դոն, դոնիկ* ձևերով։

²³ *Մալխասեանց Ստ.*, ՀԲԲ, հ. I, նշվ. աշխ., էջ 536։

²⁴ *Հակոբյան Թ.Խ.* և ուրիշներ, Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, հ. 2, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1988, էջ 135, 136։

²⁵ *Ավետիսյան Կ.*, Աշխարհագրական անունների բացատրական բառարան, Եր., Լույս, 1969, էջ 117։

Սրբ. Լիսիցյանի բացատրությամբ՝ վերնագիրը նշանակում է *Ձուկ արի, ծուկ արի, ծուկ ախպեր*: Գրանցված պարն իր կառուցվածքով, կատարողների խառը կազմով, *թարս* գնացող համաչափ քայլերով *կլօր* պար է՝ ոտքի ծանր ու ողբերգական հարվածներով: Սրբուհի Լիսիցյանի շարժման գրանցման համակարգի օրենքների համաձայն՝ հորիզոնական հարթության վրա ձևավորված պարի պլանը նմանվում է բաց կամ փակ բերանով ձկան գլխի: Այդ գծագիրը համապատասխանում է եկեղեցական բարձրաստիճան ծառայողների գլխարկների ձևին²⁶:

Յուրաքանչյուր պաշտամունք ունեցել է իրեն հատուկ ծեսեր, որոնց ներքո ձևավորվել են թատերականացված ներկայացումներ՝ կերպարանափոխությամբ և հատուկ ծիսական պարերով: Այդ ծեսերի վերապրուկային տարբեր ձևեր հնուց ի վեր պահպանվել են ժողովրդի կենսակերպում, հասել մինչև միջնադար և ավելի ուշ: Այդ ամենի խոսում վկաներն իրենց արտահայտությունն են գտել հատկապես միջնադարյան ձեռագրերում: Օձերի, վիշապների ձկների բազմաթիվ նկարներ այդ կենդանիների հավատալիքային և ծիսական մտածողության փոխկապակցվածության վկաներն են:

Հայ ազգագրության մեջ իրենց հմայական հատուկ նշանակությամբ առանձնացվել են այն կենդանիները, որոնք ունեցել են բազմաբեղուն կենսածն և բեղմնավորվելու համեմատաբար ավելի մեծ կարողություն: Այդպիսի կենդանի է համարվել նաև ջրային ձուկ կենդանին, որը կարող էր միանգամից ծվադրել մեծ քանակությամբ ձկնկիթ: Հավանաբար այդ հատկանիշի շնորհիվ էլ ձուկը ևս ծեռք է բերել պաշտամունքային կենդանու կարգավիճակ:

Հնագիտական հուշարձաններից հայտնաբերվել են բազմաթիվ արձանիկներ ձկների, օձ-վիշապների, քարակոթողների տեսքով: Միջնադարյան ձեռագրերում բազմաթիվ են ձկան գլխով կամ ձկնակերպ բաց ու փակ բերանով գլխի նմանությամբ գլխարկներ կրող քրմերի նկարներ:

Մ.թ.ա. II դարի պատմիչ Լուկիանոսը Սամոսատից վկայում է, որ տեսել է ձկան դեր կատարող դերասանների՝ հաստատելով, որ այդպիսի դերակատարությունն ընդունված երևույթ էր իր ժամանակների համար: Նա պատմում է, որ Փյունիկում տեսել է ասորա-բաբելական *Դերկետոյի* կերպարը ներկայացնողների, որի մի մասը կնոջ պատկեր էր, մյուս՝ ներքևի մասը, սկսած կոնքերից մինչև ոտնաթաթերն ուներ ձկան պոչի ձև, մինչդեռ Հերիոպոլիսում *Դերկետոյի* կերպարը ներկայացվել է կնոջ ամբողջական կերպարանքով:

Հերիոպոլիսի բնակիչները ձկանը դասել են սուրբ կենդանիների շարքը և նրան չեն դիպել՝ համարելով նրան Դերկետոյի կերպարն արտահայտող

²⁶ *Лисициан Срб.*, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. III, ծեռ. աշխ., էջ 923-926 // Հայաստանի պետական արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ: *Петросян Э.Х.*, Театральные черты средневековых армянских миниатюр // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 7, եր., ՀՍՄՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1975, էջ 154-155:

կենդանի, որովհետև նա սովորաբար մարդկանց հայտնվել է ձկան կերպարանքով²⁷:

Սամուսատը, որտեղ ծնվել ու գործել է Լուկիանոսը, փոքրասիական մի փոքրիկ քաղաք էր, որն այդ ժամանակներում բնակեցված է եղել նաև հայերով: Դա նշանակում է, որ Լուկիանոսը ապրելով հայաբնակ քաղաքում՝ կարող էր երևույթը տեսնած լինել նաև հայկական միջավայրում:

Հույն պատմիչ Դիոդորոս Սիկիլիացին վկայում է, որ Սիրիայում կա Ասկալոն քաղաք, որից ոչ հեռու գտնվում է ձկներով առատ մի խորունկ լիճ, իսկ նրա ափին գտնվում է *Դերկետոյի* տաճարը²⁸: Այս դիցուհին ունի կանացի գլխով ձկնային մարմնով կերպարանք: Տեղաբնիկները պատմում են, որ Ափրոդիտեն, զայրանալով Դերկետո աստվածուհու վրա, նրան ներշնչել է սիրո անդինադրելի զգացողություն մի երիտասարդի նկատմամբ: Դերկետոյի և գեղեցիկ երիտասարդի կենակցությունից ծնվել է մի աղջիկ: Աստվածուհին ամոթից ոչնչացրել է երիտասարդին, իսկ երեխային թողել քարքարոտ ու անայի մի վայրում, որտեղ աղավմիների բույն կար: Իսկ ինքը կերպարանափոխվել է, դարձել ձուկ ու նետվել լիճը:

Դերկետոյի դստերը խնամել ու կերակրել են *աղավմիները*: Մոտակա փարախի հովիվները, կտցահարված պանրի հետքերով գնալով, գտել են Դերկետոյի դստերը և տվել վերակացու Սիմասին: Աղջիկը ստացել է *Սեմի-րամիս* անունը, որ նշանակում է *աղավմի*: Արքունի պաշտոնյա Օննեսը սիրահարվելով նրան կնության է առել: Ծնվել են երկու տղա՝ *Հյուսպատես* և *Հյուդասպես*²⁹:

Նույն *Դերկետո* դիցուհու պաշտամունքի և նրա ձկնային բնույթի մասին վկայել է նաև Քսենոֆոնը, որի տված տեղեկությունների համաձայն՝ նրա անունը կրող տաճարը գտնվում էր Բոմբիկե քաղաքում, Եփրատից ոչ հեռու՝

*...որը հարուստ էր խոշոր ու ազնիվ ձկներով, որոնց սիրեցյալները աստվածներ են համարում և թույլ չեն տալիս ոչնչացնել դրանց, ինչպես և աղավմիներին...*³⁰,

որոնք ևս սրբազան են դարձել:

Փոքրասիական աղբյուրները վկայում են, որ շումերո-ակադական և փյունիկյան *dagán*, ուգարո-ակադական *daḡon* (կիսածուկ-կիսամարդ) աստվածությունները ևս պաշտվել են *ձկան* կերպարանքով: Դա հաստատվում է սեմական լեզուներում պահպանված *dag* տերմինով, որը նշանակում է *ձուկ*,

²⁷ Лукан из Самосаты, Собрание сочинений, в двух томах, М.-Л., Академия, 1935, с. 265-266.

²⁸ Դիոդորոս Սիկիլիացի, Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին. հ. 14: Հին հունական աղբյուրներ, հ. Բ., եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1985, էջ 18:

²⁹ Դիոդորոս Սիկիլիացի, նույն տեղում, էջ 164 և ծանոթագրություն 22: Տղաների անուններն ավելի շուտ իրանական են, քան սեմական: Սա մի փաստ է, որ Շամիրամը կարող էր ունենալ նաև իրանական որոշ հատկանիշներ:

³⁰ Դիոդորոս Սիկիլիացի, նույն տեղում, էջ 164 և ծանոթագրություն 20:

որին պատկերացրել են մարդկային գլխով ու վերջույթներով, ձկան մարմնով ու թեփուկներով³¹:

Հռոմեական ճանապարհորդները վկայում են այն մասին, որ Արևմտյան Հայաստանի Մուշ գավառում ձգվում են հայտնի *Դագոնյան* լեռները, որոնց մոտ էր գտնվում *Դագոնյան* բնակավայրը: Ըստ աշխարհացույցի *Դագոն* *ավան*, որը հետագայում կոչվել է *Դեվեթյոսե* գյուղ³²:

Վանա լճի ավազանում ևս եղել է *Դագոն*, *Դագան* աստվածության պաշտամունք³³:

Դագոնյան առասպելները լայն տարածում են ունեցել տարբեր ժողովուրդների մեջ: Բոլորի մոտ սկզբունքը նույնն է: Դրանք ստեղծվել են որպես արքեստիպ տվյալ ժողովրդի համար և ձևավորվել են յուրաքանչյուր ժողովրդի դիցաբանական ու տիեզերաբանական հասկացություններին համապատասխան: Փյունիկյան *Dagon*, ուգրո-ակկադական լեզվախմբում *dgn*, *dagón* նշանակում է *հասկ*, քնքշական ձևում՝ *ծուկ*: *Dagon*-աստվածությունը սեմական աշխարհում ձկնորսության ու հողագործության հովանավոր աստվածն էր, որը նախնական իմաստով նշանակել է ուտեստ մատակարարող³⁴:

Զուկ անունը համեմատության մեջ առնչվում է երկիր, օձ, վիշապ և այլ ջրային կենդանիների անվանումների հետ, ապա և ջրի (գետերի, լճերի, ծովերի) խոնավության և ամպրոպային երևույթների ու աստվածությունների հետ³⁵:

Սլավոնական լեզուներում բառակազմական մանրության մեջ են նաև իրենց նախնական նշանակությունը պահպանած *երկիր* և *սողացող* նշանակություն ունեցող մի շարք բառերի հետ, ծառայում են ստորին աշխարհի սահմանի և գոտու նշանակությանը:

Աշխարհի *գոտի* և *սահման* նշանակությունն այս իմաստով կապվում է նաև հայ-դիցաբանական մտածողության հետ: Գետերն ու ջրերը միշտ սահմաններ են: Հայ դիցաբանական մտածողությամբ Սասունի տարբերակում տիեզերքը կամ աշխարհը տափակ է և գտնվում է ծովում: Աշխարհի *ծուկ-օձ* *Լեկեոնը* ջրերի մեջ լողացող, տափակ աշխարհը պարուրող *գոտի*՝ *օձն* է:

Լեկթան կամ *Լեկեոնը* հսկա ծուկ է, շատակեր, ծովային մի հրեշ, որը, շրջապատելով աշխարհն ինչպես գոտի, ձգտում է բռնել իր իսկ պոչը³⁶:

Ըստ հայ առասպելաբանության իր վերծիգ կառուցվածքով երկիրը եռանաս է, գտնվում է ձկան մեջքի վրա:

Ըստ ավանդության՝ Վանա լճի հատակում ապրել է մի հսկայական չափերի ծուկ, որն իր չափերի ու վարքագծի համաձայն շրջակայքի բնակ-

³¹ МНМ. *ДAGON*, т. I, էջ 346, // նկ. божества и жрецы рыбоподобных одеждах, VII-VIII, д.н.э. Париж, Лувр.т. II, с. 24. // *Масперо Г.* Ассирия, М., 1916, с. 234.

³² *Երեմյան Ս.Տ.*, նշվ. աշխ., էջ 48:

³³ *Капанцян Г.А.*, Хайаса-колыбель армян, Ер., АН Арм. ССР, 1947, с. 154.

³⁴ *Котляр Е.С.*, Догонов мифология // МНМ, 1980, т. I, М., с. 389.

³⁵ *Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс.*, նշվ. աշխ., էջ 526, 527, 535, 670, 675:

³⁶ *Հարությունյան Ս.Բ.*, Հայ առասպելաբանությունը, Բեյրութ, 2000, էջ 10:

չության վրա ահ ու սարսափ է տարածել: Հայկական հեքիաթներում լայն տարածում ունի աղբյուրների և գետերի ակունքներում բույն դրած վիթխարի վիշապների թեման, (գուցե ձկնակերպ) որոնցից ազատվել հնարավոր է եղել միայն նրանց սպանելով:

Էթնոերաժշտագետ Լ. Սիմոնյանը վերլուծությունների օգնությամբ եկել է այն ընդունելի եզրակացության, որ *օծ-վիշապ-ձկնակերպ* քարակոթողները ոչ այլ ինչ են, քան հենց ձկնակերպ պաշտամունքային կենդանիների քարարձանները:

Ուսումնասիրության մեջ վերլուծելով *Լոքո* ձկան կենսակերպն ու վարքագիծը՝ Լ. Սիմոնյանը եկել է նաև այն եզրակացության, որ պաշտամունքային այդ ձուկ կենդանին կարող էր լինել *Լոքո* կոչվող ձկնատեսակը, որն ունի հսկայական չափեր, մեծ երախ, շատակեր է, իսկ ձվադրության ժամանակ լողում է դեպի աղբյուրների ու գետերի ակունքները, ապա ձվադրում պոչի վրա ուղղահայաց դիրքով կանգնած: Հենց այդպիսի դիրքով էլ ներկայանում են մեզ բազմաթիվ վիշապաքար կոթողները³⁷:

Այս ամենից հետո ենթադրում ենք, որ հավանաբար հնում հայերի մեջ գոյություն է ունեցել ձուկ-կենդանու պաշտամունքը, և նրան նվիրված կերպարանափոխությամբ ծիսական պարեր, որոնց թվում է *Ղօն արի, ղօն արի, ղօն ախպեր* պարը: Պետք է ենթադրել նաև, որ այդ պաշտամունքը շատ որոշակի դեր է կատարել որոշ տարածաշրջաններում ապրող հայերի հավատալիքներում ու կենցաղում:

Ուշադրություն են հրավիրում նաև այն փաստի վրա, որ ձուկը *ծննդյան* և *զատկի* տոների ծիսական պարտադիր ուտեստներից է:

Նշենք նաև այն հանգամանքը, որ երբ ըստ հույան տոմարի ամանորը մարտ ամսից տեղափոխվեց հունվար ամիս, առաջին հարյուրամյակում գարնան օրահավասարի թվարկության սկզբունքը խոյից անցավ ձուկ համաստեղությանը, և այդ պատճառով ձուկը կապվեց Քրիստոսի հետ: Համաստեղության նշան ձուկը դարձավ Քրիստոսի խորհրդանիշ: Վաղ շրջանում քրիստոնյաները երթերի ժամանակ ձկան պատկերով դրոշներ են տարել: Պետք է ենթադրել, որ այդ սովորությունը հին հավատալիքների հետ կապված սովորության արձագանքներն են:

Ծննդյան տոնի առթիվ զոհաբերվող կենդանին ձուկն էր: Բոլոր ընտանիքներում որպես զոհաբերություն բաժանել են ձկան կտորներ³⁸:

Այս ամենը հաստատում է, որ *Ղոնի, ղոնի, ղոնի յարս* պարը ջրի և ձկան հետ կապված տոների ծիսական պարերից է, և իր մեջ պահպանել է ձկան պաշտամունքի որոշակի տարրեր:

Պարը կատարվել է պարերգի զուգակցությամբ, խառը կազմով և, հավանաբար, պատկանել է *թարս պարերի* շարքին: Այս պարը հնում կատար-

³⁷ Սիմոնյան Լ.Ղ., Հավքն իր թևով, օծն իր պորտով, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 2011, էջ 79-88:

³⁸ Սիմոնյան Լ.Ղ., Տոմարային ծիսաշար, հ. I, նշվ. աշխ., էջ 98, 99:

վել է նաև առանձնահատուկ ծեսերի ժամանակ և կերպարանափոխությամբ, այսինքն՝ *ծկան կերպարանք ընդունած*:

Տարեպտույտի առաջին երեք միահյուսված անշարժ տոներից հետո հունվար-փետրվար ամիսների անցման շրջանում տեղի է ունեցել *Սուրբ Սարգսի* երիտասարդներին նվիրված տոնը, որի ժամանակ պարերը շատ են, բայց մեզ հայտնի չէ ոչ մի որոշակի ձևավորում ունեցող ծիսական պար: Ուրբաթ, շաբաթ և կիրակի օրերին տեղի են ունեցել (ներսում և դրսում) բազմաթիվ պարեր, որոնք կատարվել են երաժշտաբանահյուսական սիրալին ու լիրիկական տեքստերով: Այս օրերին պարերին մասնակցել են բացարձակապես երիտասարդ տղաներն ու աղջիկները՝ պարերգերի քառյակները մրցակցության ձևով ասելով ու դարձնելով:

2. ՍՈՒՐԲ ՍԱՐԳԻՍ

Քրիստոնեական սրբերից հայերի մեջ մեծ ժողովրդականություն է վայելում *Սուրբ Սարգիսը*, որին նվիրված տոնը ստացել է հայկական ազգային սրբի տոնակատարության նշանակություն: Տոնը նշվում է առաջավորաց պասի ուրբաթ-շաբաթ օրը: *Սուրբ Սարգիսը*, որպես կերպար, հայերին հայտնի է երկու որակով:

Առաջինում հայտնվում է որպես պատմական անձնավորություն, որն ապրել և գործել է IV դարում:

Ըստ ավանդության՝ *Սուրբ Սարգիսը*, խուսափելով հռոմեական Հուլիանոս ուրացող Կայսեր (361-363թթ.) հալածանքներից, ապաստանել է հայոց *Արշակ Բ* թագավորի մոտ, ապա նրա խորհրդով անցել Պարսկաստան ու դարձել *Շապուհ II-ի* զորահրամանատարը: Շուտով, սակայն, քրիստոնեություն տարածելու մեղադրանքով, իր որդի Մարտիրոսի և քառասուն քրիստոնյա զինվորների հետ նահատակվել է՝ ձեռք բերելով հմայական ու առասպելական կերպարի հատկանիշներ, որով էլ դասվել է սրբերի շարքը:

Հայ եկեղեցին և ժողովուրդը նրան համարել են քրիստոնեական հավատքի համար մարտնչած նահատակ: Նրա անվան ու գործունեության շուրջ ձևավորվել են բազմաթիվ ավանդություններ, երգեր, աղոթքներ և բանավեպեր դարձվածքներ:

Սուրբ Սարգսի մասին նշված ավանդություններից երևում է, որ նա դիցաբանական կերպար է: Իր բնույթով՝

Նա սպիտակ ձիավոր է:

Նրա ձիու ռունգերից ամպեր են ցայտում ու ձնաբուրք առաջացնում:

Նրա նիզակի շարժումից ևս բուր ու բորան է բարձրանում:

Նա բքախեղդ է անում նրանց, ովքեր իրեն որպես սուրբ չեն ընդունում:

Նա հովանավորում է երիտասարդներին:

Գայլերի տիրակալն է³⁹:

Իր բնույթով կապ ունի հնդկական մարութների և միաժամանակ հողմային հատկանիշներ կրող և ժամանակը սահմանող աստվածությունների հետ:

Սուրբ Սարգիսը հատուկ թշնամանք է տածել քրդերի նկատմամբ: Այդ է պատճառը, որ քրդական որոշ ցեղեր այդ օրերին աշխատանքային պաս են պահում, որ բքի չենթարկվեն: Քրդերը տոնին տալիս են *խըդդ Նաբի* անունը:

Ամենից շատ տարածված բանավոր ավանդությունը պատմում է.

Ուռումների թագավորը զորքով ելնում է հույների դեմ և նեղը զցում նրանց: Հույների թագավորն օգնություն է խնդրում հայոց թագավորից, որը Սարգիս անունով մեկին իր զորքով ուղարկում է օգնության: Սարգիսը մեծ քաջագործությունների գնով ազատում է հույներին: Հույների թագավորն այդ տեսնելով՝ սկսում է վախենալ Սարգսի զորությունից: Նա պատվիրում է խրախճանք կազմակերպել քաջերի համար՝ նրանց տալով յուրաքանչյուրին մի գեղեցկուհի: Գեղեցկուհիների առաջադրանքն էր քնած ժամանակ սպանել քաջերից մեկին: Կեսգիշերին առաջադրանքը կատարում են բոլոր 39 աղջիկները՝ բացառությամբ քառասուններորդի, որն ավստսալով հերոսին՝ նրա կողքին նստած լաց էր լինում: Արցունքներն ընկնում էին Սարգսի երեսին: Արթնանալով և իմանալով եղելությունը՝ Սարգիսը ծունկի է իջնում, աստծու ողորմածությունը խնդրում, ապա ձիու գավակին է առնում աղջկան ու փախչում: Աստծու ողորմածությամբ բուք ու փոթորիկ է բարձրանում, օգնում նրան քաղաքի պարսպից թռչել ու գալ Հայաստան:

Այսպես է պատճառաբանվում *Սուրբ Սարգսի* տոնին փչող պարտադիր քանու գոյությունը, բուք ու փոթորիկը՝ որպես աստծուց ստացած պարգև, իսկ հույն աղջիկ փախցնելու հանգամանքը բացահայտում է զրույցի առասպելաբանական բնույթը:

Սուրբ Սարգսի արտաքինը և բնավորության նկարագիրը ժողովրդի մեջ այսպիսին է՝ քաջ ու ազնիվ, հրեղեն գորշ կամ ճերմակ նիզակակիր ձիավոր, ամենակարող, մուրազատուր: Նա օգնության է հասնում անճարներին, խեղճերին ու անմեղներին: Նրա ձիու սմբակներից դղրդում է աշխարհը, թռիչքի թափից ու նիզակի շարժումներից բուք ու բորան է բարձրանում՝ ծածկելով ճանապարհները: Ջրույցներում ու երգերում գովերգվում է նրա կերպարը, գործերն ու հաղթանակները, տիրոջ նկատմամբ նրա ունեցած նվիրվածությունը:

Ըստ եկեղեցական և ժողովրդական տոնացույցի՝ հայոց մեջ *Սուրբ Սարգսի* տոնը տեղի է ունեցել Ջատկից ինը շաբաթ առաջ՝ շաբաթ օրը, նախորդելով Բարեկենդանին: Տոնն ունի 35 օրվա շարժականություն, որը համընկնում է հունվարի 18-ից մինչև փետրվարի 23-ն ընկած ժամանակահատվածի հետ:

³⁹ Գայլը հողմերի աստծո կենդանակերպն է: Գելկապի աղոթքներում ունի խափանիչ դեր:

Սուրբ Սարգսին նախորդում է 5 կամ 7 օրվա պասը, որին տալիս են *Առաջավորաց պաս* անունը: Այն սկսվել է նախորդ շաբաթվա երկուշաբթի օրվանից: Սակայն, ըստ էության, այս պասը ոչ մի կապ չունի *Սուրբ Սարգսի* հետ, եթե հաշվի չառնենք այն հանգամանքը, որ առաջավորաց պասը բացվել է նույն փոխնդե խաչիլով: Հավանաբար գոյություն է ունեցել մի ուրիշ տոն, որը ինչ որ պատճառով մոռացվել է: Ըստ երևույթին, հետագայում փոխնդի ճաշով պաս բացելու հանգամանքն էլ պատճառ է դարձել երկու տոների միաձուլման: Բացի դրանից, առաջավորաց պասն ունի իր անշարժ, որոշակի օրը՝ հունվարի 13-ը:

Ըստ Ագաթանգեղոսի՝ Գրիգոր Լուսավորիչն ինքն է հաստատել առաջավորաց պասը՝ հիմք ընդունելով բազմաստվածության շրջանում տարածված այն հավատալիքներն ու ավանդությունները, ըստ որոնց՝ *Սուրբ Սարգսին* առաջնորդել է *Արցեվորիուսը*, նույն ինքը՝ *Առաջավորը*:

Ադոնցը, հենվելով ավանդական գրույցների վրա, *Արցեվորիուսին* համարում է *Սուրբ Սարգսին* առաջնորդող *կարապետ*, որն ամեն տեղ առաջինը հայտնվելով՝ ավետել է նրա գալը: Այդ ևս կարող էր դառնալ պատճառ, որ *Սուրբ Սարգսին* ինքը սահմաներ *Արցեվորիուսի* կամ *առաջավորաց պասը*՝ ի պատիվ և ի հիշատակ իրեն առաջնորդող *կարապետին*: Այսպես, ըստ էության, այն կապ է ունեցել նախաքրիստոնեության շրջանում գոյություն ունեցող ինչ-որ մի տոնի հետ, որն այսօր մոռացության ենթարկվելով՝ դարձել է *Սուրբ Սարգսի* տոնին նախորդող կցորդ և ծուլվել տոնից առաջ պահվող պասի հետ:

Առաջավորաց պասի շուրջ պահպանվել է մի ավանդություն, ըստ որի՝ նախաքրիստոնեական ծագում ունեցող *փոխնդը* և նրանով պատրաստած կերակրատեսակները պատկանել են առաջավորաց պասին՝ որպես ծիսական կերակուր:

Սուրբ Սարգսի տոնը երիտասարդական տոն է, հագեցված է բախտագուշակության բազմաթիվ ծեսերով: Բախտագուշակության առանցքային արարողությունը *աղի բլիթ* ուտելն է, գիշերը ծարավելու և երազում կյանքի ապագա ընկերոջը տեսնելու ակնկալիքով:

Սուրբ Սարգսի տոնը նշվել է ընտանեկան մթնոլորտում՝ երկուշաբթի օրվանից հնգօրյա պաս պահելուց հետո: Պաս պահել են բոլորը: Երիտասարդների մեծ մասն ուխտ է արել *անսվաղ ծոն* պահել, որը նշանակում էր միայն ջուր խմել կամ օրվա մեջ մի անգամ ուտել, այն էլ մութն ընկնելուց հետո: Ի դեպ, այս օրերին առանձնահատուկ պաս է համարվել նաև *աղանձն* ու *փոխնդը*: Առաջավորաց կամ *Սուրբ Սարգսի* պաս պահողները, հատկապես երիտասարդ տղաներն ու աղջիկները, անսվաղ կամ միաժուժ ծոն են պահել:

Արգելքները տարածվել են նաև աշխատանքների վրա: Չէր կարելի լվացք անել, ճախարակ մանել, գործ ունենալ բրդի ու մագի հետ:

Բոլոր տանտիկիները տոնին նախորդող ուրբաթ երեկոյան պատրաստել են հատուկ՝ առանց թթխմորի, խիստ աղի բլիթներ: Բլիթներն ունեցել են տարբեր ձևեր, որոնցից առանձնահատուկ են *տիկնիկի ձև* ունեցող

բլիթները: Կա հավատալիք, որ երբ ուշացել է երիտասարդ աղջիկների և տղաների ամուսնությունը, ապա մայրերը գաղտնի տիկնիկներ են պատրաստել ու դրել նրանց բարձի տակ, որից հետո նրանց ամուսնությունը չի ուշացել: *Աղի բլիթ տիկնիկի* առաքելությունը ոչ միայն ծարավ առաջացնելու, այլև ամուսնությունն արագացնելու մեջ էր:

Շաբաթ առավոտից սկսվել է երագների քննարկումը: Փորձել են գուշակել նույնիսկ բախտավորության, հարստության ու բարեկեցության չափը: Հատուկ ուշադրություն է դարձվել ջրի սափորի որակին (ոսկի, արծաթ, պղինձ, կավ) ու ջրի չափին (լիքը կամ կիսատ):

Նույն առավոտյան տեղի է ունեցել նաև հացի կտորով գուշակությունը՝ թե որ տնից կամ կողմից պիտի գա փեսացուն կամ հարսնացուն: Հացի բրդունը դրել են մի բարձր տեղ ու հետևել, թե թռչունները որ կողմն են տանելու այն:

Ուրբաթ երեկոյան տանտիկնիկները մի կարևոր արարողություն ևս - պետք է կատարեին: Մի տափակ ամանի (մատուցարանի) վրա փոխինդ են շարմաղել և դրել դռան մոտ մի բարձր տեղ: Ըստ հավատալիքի՝ այդ գիշեր *Սուրբ Սարգիսն* իր հույն հարսնացուի հետ, իր հրեղեն, ճերմակ ծիուն նստած, պետք է տնետուն շրջեր ու ստուգեր, թե ով է իր խորհուրդը կատարում, և որոշեր այդ տան երիտասարդների ճակատագիրը: Գաղտնի փայփայած երագն այն էր, որ ձին իր սմբակի *հետքը թողներ փոխինդի* վրա: Դա համարվել է գերագույն բախտավորություն: Հավատքը պահպանվել է մինչև օրս:

Սուրբ Սարգսի պասը մեծերը բացել են ուրբաթ օրը՝ մեղրաջրով, շաքարաջրով, դոշաբով ու յուղով շաղախած փոխինդով: Փոխինդը շաղախելով՝ նրանցից գնդիկներ են պատրաստել, *հալվայի* նման տափակացրել ու կտրատել: Երիտասարդներն իրենց ծոնը բացել են շաբաթ օրը՝ շարմաղած փոխինդից պատրաստած խաշիլով ու հալվայով⁴⁰:

Խաշիլը սիրված ու խիստ տարածված ճաշատեսակ է, որը ճաշակել են յուղով, մեղրով, խաղողի հյութով և տարբեր քաղցրավենիքներով: Այն համարվել է համեղ ու օգտակար ուտեստ՝ անկախ ամեն ինչից: Փոխինդը ծխական է դարձել այն ժամանակ, երբ պատրաստվել է հենց *Սուրբ Սարգսի* շաբաթվա և տոնի ընթացքում: Այն իր մեջ հատուկ խորհուրդ ուներ, որի համար էլ մատուցվել է Սրբին՝ որպես նվիրական ուտեստ: *Սուրբ Սարգսի* փոխինդի ճաշը կամ խաշիլն ամուսնական զույգերին իրար հետ կապող և *Սուրբ Սարգսին* մատուցվող նվիրական, այսինքն՝ ծխական կերակուրն է՝ առանձնահատուկ զոհաբերությունը:

Սուրբ Սարգսին պատրաստված խարկած ցորենի հատիկներից և փոխինդից տանտիկնիկները պահել են, տարվա ընթացքում (երբ կարկուտ ու փոթորիկ լինի) շաղ են տվել չորս կողմը, որ իր զորությամբ դադարեցնի կարկուտն ու քամին:

⁴⁰ Փոխինդը՝ բոված ցորենից պատրաստած ալյուր է, որից տարբեր տեսակի կերակուրներ են պատրաստել (հիմնականում խաշիլ ու հալվա):

Շաբաթ օրը որոշ տեղերում զանգվածային ուխտագնացություններ են տեղի ունեցել *Սուրբ Սարգիս* կոչվող սրբատեղերին, որտեղ հիմնականում մոմ են վառել, աղոթք ու մատաղ են մատուցել: Սրբատեղից վերադառնալիս, եթե ճանապարհին մարդ է հանդիպել, ասել են *խաչը քեզ ողջույն ուղարկի*, պատասխանը եղել է՝ *ողջ մնաս*:

Եկեղեցում շաբաթ օրերին առավոտյան որևէ գերդաստան պատարագ է մատուցել իր հին ու նոր հանգուցյալների հիշատակին, ապա հոգեհաց տվել, որին մասնակցել են մասնավորապես տարեց մարդիկ:

Առհասարակ փոխինդը և ալյուրը հնագույն հողմի ու փոթորկի աստվածների նվիրական կերակուրն է եղել և խորհրդանշել է սպիտակ ծնաբուքը: Այս խորհրդանշը փոխանցվել է նաև *Սուրբ Սարգսին* նվիրված տոնակատարությանը՝ նրան տալով նույն հատկանիշները:

Սուրբ Սարգսի տոնը և դրան առնչվող ծիսական արարողություններն իրենց ծիսական ուտեստով, մուրազի կատարման հետևանքով դարձել են կայուն ավանդություն, հաստատուն տեղ զբաղեցրել հայ ժողովրդական տոնական ծիսակարգում:

Քնսապում, ամբողջ պաս շաբաթվա ընթացքում երեխաները *Մյուշտուկ* խաղն են խաղացել, որպեսզի տաշեղներ ու փայտի կտորներ, չոր արմատներ հավաքեն: Նպատակը՝ հավաքած չոր տաշեղներով օջախի կրակը վառ պահելն է եղել: Ընդունված էր այն հավատալիքը, որ *Սուրբ Սարգսի* ուրբաթ լույս շաբաթ գիշերը պետք է օջախը վառվեր մինչև առավոտ:

Մյուշտուկ խաղում հաղթողներն ամեն երեկո գրկած տուն են բերել շահած չոր փայտիկներ, որպեսզի վառեն դրանք միայն մեկ՝ ուրբաթ գիշերվա ընթացքում: Ըստ օրենքի՝ այդ կրակի վրա պետք է թխվեին աղի բլիթները: Որոշ տեղերում տոնը կոչվել է *խաշիլի պաս*, որի ընթացքում երեխաները հատուկ երգերով ու պարելով շրջել են տնետուն, մթերքներ՝ փոխինդ, յուղ, դոշաբ, աղանձ, ցորեն, ալյուր հավաքել, որով խաշիլ է եփվել ու կերել են, որ բացվեն *Սուրբ Սարգսի* պասը:

Փերիահայերի մեջ, եթե մեկը հատուկ իղծ ուներ, մատաղ է արել: Մսի կտորները փաթաթելով անալի ու առանց թխմորի պատրաստած հացի՝ *Չալաքի* մեջ, բաժանել է յոթ տան:

Սուրբ Սարգսի կիրակի առավոտվանից հատուկ երազահանների օգնությամբ քննարկվել ու մեկնաբանվել են այդ գիշերվա երազները, ապա երիտասարդ տղաներն ու աղջիկները հավաքվելով՝ հրապարակներում երգել ու պարել են: Այդ երգերում գովերգել են երիտասարդներին, պարերի բանահյուսական տեքստերն ունեցել են սիրային բովանդակություն: Պարել են հիմնականում *ասել դարձնելով* տեղն ու տեղը հորինված բանահյուսական տեքստեր համապատասխանեցված պարեղանակներին: Հիմնական պարաքայլերն ունեցել են *երկու գնալ մեկ դառնալ* կամ *երկու գնալ երկու դառնալ Գօվնդախաղի* պարաքայլեր:

Սուրբ Սարգիս տոնին հաջորդել է *Տյառնընդառաջ*՝ նորից անշարժ տոնը:

3. ՏՅԱՌՆԸՆԴԱՌԱԶ-ՏԸՐՆԴԵԶ

Տյառնընդառաջ-Տըրնդեզը գարնան ավետաբերն է, որ բերել է օդի բարեխառնություն, ամառվա բերքի ու հունձքի առատություն, ամուսնացած զույգերին պտղաբերություն և բարօրություն:

Ժողովրդի մոտ տոնն ունի տարբեր անուններ, *Դռռոնջ, Տըրնդեզ, Տե-րինտազ, Տերընտաս, Տերինտես, Դառդառաջ, Տանտառեջ Տառընտաս, Տռռոնջ-տոռոնջ, Դոնտառունջ, Դենդառաջ, Դրնդեզ*⁴¹: Եկեղեցուն պաշտոնապես կրում է *Տյառնընդառաջ* անունը: Ըստ հրեական օրենքի՝ Քրիստոսի ծննդյան քառասուններորդ օրը Մարիամն ու Հովսեփն իրենց որդուն տաճար են տարել, որտեղ խորը ծերության հասած Սիմեոն ծերունին դուրս է եկել մանկանն ընդառաջ: Այս է պատճառը, որ տոնը կոչվել է *Տյառնընդառաջ*: Այն ունի նաև հնագույն ավանդություններ և կապվում է կրակի, նրա պտղաբերության և մաքրագործող զորության հետ:

Տյառնընդառաջը կիսում է նաև ձմեռը, կտրում է բոլոր քառասունքները՝ ծննդկանների, սգավորների, փեսայի՝ աներոջ տուն գնալու և այլն: Ամուլ կանանց պարզևում է տղաբերքի կարողություն, հիվանդներին՝ առողջություն, տնտեսության մեջ՝ բերք ու բարիքի առատություն, որը գուշակվում է *Տյառնընդառաջի* ծխի ուղղությամբ: Երգում ասվում է.

Տերընդեզ ծխի դին տես,

*Մե փութ ցանես, հարյուր քաղես ...*⁴²

Քրիստոնեության մեջ ներմուծված է հնագույն կրակապաշտությունից:

Տըրնդեզը բացատրվում է որպես վառվող դեզ, խարույկ: Ազարիա Ջուդայեցու օրացույցում *Տըրնդեզն* ունի բնապաշտական խորհուրդ, ըստ որի՝ փետրվարի 14-ը սկիզբ է ձնհալության: Օրերը մտնում են ջրերի հոսումը նշանավորող Ջրիոսի աստեղատուն: Տոնն անշարժ է, տեղի է ունենում ամեն տարի նույն օրը՝ փետրվարի 13-ին՝ Ժողովրդի մեջ, 14-ին՝ եկեղեցում⁴³: Ժողովրդական առումով տոնն ընտանեկան է, վերաբերում է հատկապես նշանված և նորապսակ երիտասարդներին:

Նորապսակների համար *Տըրնդեզը* յուրահատուկ մեկ տարիքից մյուսին անցնելու սահման է և առանձնահատուկ է որպես *անցման ծես*: Երիտասարդները մեկ՝ *ազաբների* խմբից անցում են կատարել հաջորդ՝ *ամուսնացածների* սեռատարիքային խումբ:

Մինչև տոնը, յուրաքանչյուր գերդաստան նախապես առանձնացրել է մի խոշոր եղջերավոր անասուն կամ մի քանի ոչխար: Առանձնահատուկ պատրաստություն տեսել են հատկապես նշանված կամ նշանելու երիտա-

⁴¹ *Խառատյան-Առաքելյան Հր.*, Հայ ժողովրդական տոները, Եր., Զանգակ, 2005, էջ 53:

⁴² Նույն տեղ, էջ 47 (Ներքին Բասեն):

⁴³ *Սիմոնյան-Մելիքյան Լ. Դ.*, Տոնարային ծիսաշար, հ. II, մշվ. աշխ., էջ 47:

սարդներ ունեցող գերդաստանները, որովհետև այդ օրը եկեղեցում կարող էր տեղի ունենալ նաև չնախատեսված նշանադրություն:

Տըրնդեզի օրվա առավոտյան **նշանված** և **նորապսակ** տղաները հավաքվել են եկեղեցում և գնացել անտառ: Այնտեղից բերել են մացառներ, ծառի չորացած ճյուղեր և դասավորել եկեղեցու բակի կենտրոնում: Խարույկին տվել են դեզի ծև: Հայաստանի տարբեր վայրերում սովորությունը տարբեր է: Խարույկ պատրաստել են եկեղեցու բակում բոլորի համար, և այն տների բակում, որտեղ նշանված տղաներ կան, և կատարել են հատուկ արարողություն: **Տըրնդեզը** վառելու կրակը բոլոր դեպքերում բերվել է եկեղեցուց: Խարույկը վառելը հիմնական արարողությունն է, որի ժամանակ շրջան կազմելով՝ 3-ից 7անգամ պտտվել կամ **պարել են** կատարելով 3 կամ 7 շրջան, ապա խարույկի հանդարտվելուց հետո վրայից թռել են երեք անգամ: Տոնի և կրակի մաքրման ու պտղաբերելու հավատքն այնքան ուժեղ է եղել, որ մինչև այսօր հավատում են, թե **Տըրնդեզի** կրակն ունի հրաշագործ հատկանիշներ: Այսօր էլ արարողությունը կատարվում է հատուկ ծեսերով: Կանայք, շրջանի մեջ առնելով հարս ու փեսային, հետո նաև տղամարդկանց մասնակցությամբ **Տըրնդեզի** կրակի շուրջ պարել են **Գօվընդ** ու **Վերվերի** ծիսական պարերը, իսկ կրակի նստելուց հետո բոլոր մասնակիցները և հատկապես հարսն ու փեսան թռել են դեռ չմարած խարույկի վրայից: Այս ամենը համարվել է հիվանդություններից, չբերությունից, չար ուժերից մաքրվելու, ապա և պտղաբերվելու արարողություն: **Տըրնդեզի** տոնակատարության ընթացքում երեխաներին մեծ դեր է տրվել՝ բարուրը կրակի մոտ է բերվել, որ երեխան հիվանդություններից զերծ մնա: Փոքր տղաներն ու աղջիկները նախօրոք պատրաստել են փոքրիկ գուլպաներ, գլխարկներ, իրենց հետ բերելով՝ կրակն են գցել՝ ակնկալելով **Տըրնդեզից** շնորհներ ստանալ:

Տղամարդիկ կրակը վառելու մոմերից մի կաթիլ կաթեցրել են գլխարկի մեջ՝ որպես պահպանակ փորձանքներից, կարկուտ ու կայծակից պաշտպանվելու համար:

Կանայք զավակներ ունենալու նպատակով այրել են շրջագգեստի ծայրը, մագերի ծայրը՝ մաքրագարդվելու համար: Հզոր է համարվել հատկապես **Տըրնդեզի** մոխիրը, որը սառելուց հետո մեծ հոգացողությամբ հավաքելով՝ կանայք և հատկապես տանտիկիները՝ ջրով խմեցրել են հիվանդներին ու հղի կանանց, որ հեշտ ծննդաբերեն: Ցանել են հավաքներում, ցորենի ամբարներում, ուտելիքով լի կարասների վրա: Մի պտղունց գցել են թոնիրը, երդիկից ներս: Այդ ամենով ակնկալել են առատություն, բերքատվություն, պտղաբերություն ու երջանկություն: Համշենահայերը **Տըրնդեզի** մոխիրը մարելուց հետո ծածկել և թողել են՝ առավոտյան գուշակություններ անելու տան, գերդաստանի անդամների ու երիտասարդների համար: Այնուհետև սկսվել է ճաշկերույթը, որի ընթացքում մատուցվել են խաշլամա, մեղրով ու դոշաբով շաղախված փոխինդ ու աղանձ:

Տըրնդեզից հետո արևը սկսել է բարձրանալ, տաքն ընկել է: Այն հավատքը կա, որ ամեն ինչ կիսվել է:

ՏՅԱՌՆԸՆԴԱՌԱՋԻ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐ՝ ԳՕՎԸՆԴ ԵՎ ՎԵՐՎԵՐԻ

Շիրակում *Տըրնդեզին* ասում են *մենձ գօլն ընգալ*, այսինքն՝ օրերը սկսեցին տաքանալ:

Տըրնդեզի տոնակատարությունը Գյումրիում վերաբնակություն հաստատած ղարսեցիների ժառանգորդ ընտանիքներում տեղի է ունենում որոշակի առանձնահատկություններով: Տարբերակն ունի նորովի ընկալում, իմաստավորում և ձևավորում, որում առանձնահատուկ դեր է հատկացվում՝

ծխական պարերին

ծխական տիկնիկներին

ծխական ուտեստին:

Այստեղ ևս, ավանդական մտածողության համաձայն, տոնը նորապսակներին նվիրված օր է: Հարսնացած (նշանված) աղջկա մինչամուսնական առաջին տոնն է: Ամուսնությունից հետո ևս նշվել է առաջին *Տըրնդեզը* հատուկ շուքով, սակայն առաջին *Տըրնդեզն* է, որ իր մեջ խորհրդանշում է ավանդական մտածողությանն առանձնահատուկ իմաստավորումը: Բոլոր դեպքերում տոնը նշելու տեղը նորափեսայի տան բակն է⁴⁴:

Նախապատրաստությունները սկսվել են տոնից մեկ շաբաթ առաջ: Արարողապետը նորափեսայի մայրն էր: Նա նախապես իր գերդաստանի կանանցից առանձնացրել է յոթին՝ հորաքույրներին, մորաքույրներին, քեռեկանանց և քավորակնոջը: Նրանց կարգել է *կրակի՝ Տըրնդեզի տները*, որոնք անմիջապես անցել են պատրաստություն տեսնելուն: Վերցնելով ուռննու ճյուղերից հյուսված մի *սալա* կամ համապատասխան մեծության *սկուտեղ-մատուցարան*՝ լցրել են քաղցրավենիքով, չոր ու թաց մրգերով, ապա և *աղանձով* ու *հալվայով*: Այն կոչվել է *բաժին* կամ *խօնչա*:

Տոնակատարության նախապատրաստությունների մեջ են մտել նաև *Տըրնդեզը վառող ու պահպանող* տղայի ընտրությունը, մի կերպար, որը ձեռք է բերել, հարս ու փեսայից հետո, գլխավոր դերակատարի կարգավիճակ:

Հնում *Տըրնդեզը* վառողը գերդաստանի պատվավոր ու հասուն տղամարդկանցից մեկն էր, իսկ այս տարբերակում այն փոխարինվել է մի ճարպիկ, արագաշարժ, մինչև տասը տարեկան տղայով: Նրա համար նախօրոք պատրաստվել է տոնական հագուստ, որը հիմնականում եվրոպական երկրներում ձևավորված ծաղրածուի հագուստի կրկնօրինակն է տեղայնացված ձևով: Կարվել է գունավոր, խայտաբղետ կտորներից: Ամբողջական էր՝ կոմբինիզոնի տեսքով և կնգուղավոր սրածայր գլխարկով: Պատրաստվել է փետուրներից, գունավոր թղթերից կամ ժապավեններից *ճանճաքշիկ*, որով

⁴⁴ Հարցումների պատասխանները տարբեր ասացողներից և տարբեր ժամանակներում մոտավորապես նույնն են: Տոների կառուցվածքի մեջ, երբեմն միայն անհատական որոշ փոփոխություններ են ավելացվել:

տղան անվերջ քամի առաջացնելով պետք է բորբոքեր *Տըրնդեզի* կրակը: Դա էլ հենց նրա գլխավոր պարտականությունն էր: Նա պարտավոր էր ամբողջ ժամանակ թեժ պահել կրակը, որովհետև կրակի լավ չվառվելը կամ հանգչելը, ըստ հավատալիքների, չարագուշակ էր և համարվում էր անհաջողության ու դժբախտության նախանշան:

Նորափեսայի մայրը ևս պատրաստել է իր *խօնչան*, որը պետք է տարբերվեր մյուսներից իր մեծությամբ ու ճոխությամբ: Այն առանձնահատուկ էր նաև նրանով, որ մեջը դրվել է արծաթյա⁴⁵ մի զարդ հարսի համար և *Տըրնդեզի տիկնիկները*: Նախօրոք պատրաստվել են հարս ու փեսայի զույգ տիկնիկներ և *Տըրնդեզը վառող* տղայի տիկնիկ:

Հարս ու փեսայի տիկնիկներն ունեցել են մոտ 30սմ մեծություն:

Փեսա-տիկնիկին հագցրել են եվրոպական սև ֆրակ, փոքրիկ թիթեռնիկ և սպիտակ օձիք կրող վերնաշապիկ:

Հարս-տիկնիկը նորից եվրոպական պարահանդեսային սպիտակ շրջագգեստով և շղարշե պսակ-ֆատա-գլխազարդով⁴⁶:

Տըրնդեզը վառող տղայի տիկնիկն ավելի փոքր էր՝ մոտ 15-20սմ:

Նորահարսն այս տիկնիկները պահել է մինչև հարսանիքի օրը և իր օժիտի հետ վերադարձրել ամուսնու տուն:

Գլխավոր *խօնչայի* մեջ փեսամայրը դրել է ծիսական *աղանձը (խեծախ)* ու *հալվան*, որոնք պատրաստել է տոնի նախօրեին՝ գիշերը:

Աղանձը կամ *խեծախն* իրենից ներկայացրել է յոթ տեսակ բոված հատիկների՝ *ցորենի, սիսեռի, ոսպի, լոբու, դդմի կորիզի, կանեփի* ու *կունջուքի* խառնուրդ, որոնց սառեցնելուց հետո խառնել են նաև *ընկույզ, մուշ* կամ *տխիլ, քիշմիշ* և *մանր անուշեղեն*: Աղանձի մի մասը դռնաբով կամ յուղ ու մեղրով շաղախելով՝ փեսամայրը իրար կպցնելով սարքել է *գնդեր, ծիուկներ* ու *տիկնիկներ*, որոնք բացի *խօնչայի* մեջ դնելուց, որպես նվեր բաժանել է նաև երեխաներին ու հատուկ հյուրերին:

Հալվան դռնաբով կամ յուղ ու մեղրով շաղախած փոխինդն էր, որը *Սուրբ Սարգսին* և *Տըրնդեզին* գործածվող ծիսական հիմնական ուտեստն էր: Այդ ամենից հետո փեսամայրն անցել է տոնական ճաշկերույթի պատրաստությանը: ճաշկերույթի սեղանի պարտադիր ուտեստներն աղանձն ու հալվան էին:

Որպես պարտադիր ուտեստ՝ մատուցվել է նաև տարվա ընթացքում տոնին մորթելու նպատակով առանձնացված անասունի (երինջ, ոչխար, գառ և այլն) խաշլաման, արիշտայով կամ բրնձի ու ոսպի խառնուրդով պատրաստված փլավ:

Բուն տոնի օրն առավոտյան վաղ նորափեսան, իր ընկերներով, չորացած ճյուղերից ու մացառներից խարույկ է պատրաստել տան բակի կենտրոնում, ապա՝ այդ տարվա ցորենի դարմանը լցրել խարույկի վրա՝ նրան

⁴⁵ Այն խորհրդանշել է արծաթի բարեբեր ու ջրառատ հատկանիշները:

⁴⁶ Այդպիսի տեսքով, հագուստով ու մեծությամբ տիկնիկներ XX դ. II կեսին ամրացնում էին հարսանեկան շքերթի առջևով գնացող ավտոմեքենայի առջևամասում:

տալով դեզի տեսք: Խարույկը տոնի օրվա կեսօրին արդեն պետք է պատրաստ լիներ:

Երեկոյան, *կրակի տները*ն իրենց բաժին *խօնչաներն* առած հավաքվել են նորափեսայի տանը, որտեղից բոլորով միասին գնացել են նորահարսի տուն: Այնտեղ հարսն ու հրավիրվածները սպասել են տղայի պատվիրակներին: Հարսի տան ընդունելությունը ոչինչ չի նախատեսել, ուղղակի պատվիրակներին միանալով՝ բոլորն ուղևորվել են փեսայի տուն: Երբ հյուրերի թափորը վերադարձել է, նրանց դիմավորել են տղայի տան հյուրերը, ողջագուրվել և ապա շրջապատել են խարույկը: *Կրակի տներից* յուրաքանչյուրն իր *խօնչան* պարեցնելով բերել դրել է խարույկի շուրջը՝ դասավորելով շրջանով կանգնած կանանց և խարույկի միջև հավասարաչափ հեռավորության վրա: Նորափեսայի մայրը, քավորակինը հարսի ձեռքերից բռնած նրան մոտեցրել են փեսային, միացրել նրանց ձեռքերը, ապա մտցրել շրջանածև դասավորված կանանց շարքի մեջ: Իրենք էլ շարք մտնելով՝ փակել են ծիսական պարաշրջանը: Այդ պահին *Տըրնդեզի կրակ վառող տղան* բոցավառել է խարույկը, չորս կողմից՝ հյուսիս-հարավ, արևելք-արևմուտք վառելով դարմանը: Քավորակինը վառվող մոմեր է բաժանել պարաշրջանի մասնակիցներին: Ըստ ասացողների՝ յոթ մոմը պարտադիր էր: Նախապես հրավիրված ու պատրաստ կանգնած նվագախումբը հնչեցրել է *ժանր գօվընդի եղանակ*: Այս պարը հարսանեկան արարողությունների վերջաբան ծիսական *մօմերով պարի* ինքնատիպ տարբերակն է: Պարաշրջանում ընդգրկված են բացարձակապես հասուն տարիքի կանայք: Յոթ շրջան կատարելուց հետո *Գօվընդը* փոխարինվել է *Վերվերիով*: Զուռնաչին առանց ընդմիջելու պարեղանակը փոխել է, իսկ տեմպն արագացրել: Պարողները մինչև վերջ չվառված մոմերը կրակը նետելով՝ *Գօվընդի, ճկույթներով* բռնելածև փոխել են *թև-թևի* և առանց ընդմիջելու շարունակել պարել: *Վերվերին* գնալով արագացել է, *թռել* են հնարավորինս բարձր: Տղամարդիկ, որ մինչ այդ պարողների շուրջը կանգնած միայն կատակում ու խոսում էին, իրավունք են ստացել պարաշրջան մտնել կամ, եթե թվով շատ էին, նոր՝ երկրորդ շրջանն են կազմել կանանց շրջանի ետևում: Պարի ընթացքում նորափեսայի մայրը ժամանակ առ ժամանակ ծիսական աղանձից մի բուռ վերցնելով՝ գցել է *Տըրնդեզի* կրակի վրա: Քանի դեռ խարույկը վառվում էր, պարը չեն դադարեցրել, իսկ կրակի հանգստանալուց ու նստելուց հետո արդեն ոչ թե պարել, այլ շրջանով շարունակել են քայլել շրջանի դեպի աջ գերակշռող ուղղությամբ:

Մինչ այդ, խարույկը տանտերերինն էր, նստելուց հետո այն դարձել է համայնական, համարվել բոլորինը:

Այստեղից սկսվել է տոնակատարության երկրորդ մասը՝ կրակի վրայից թռչելու արարողությունը: Առաջինը թռել է տոնի կազմակերպիչը՝ նորափեսայի մայրը, ապա հարսն ու փեսան իրար ձեռք բռնած, հետո միայն բոլոր մասնակիցներն ու ներկաները: Բոլորն իրար ճանապարհ են տվել, որովհետև համարվել է, որ կրակի վրայից թռչելը բոլորի համար պարտադիր է: Քանի որ շրջանի ընթացքը շարունակվում էր, ապա շրջան կատարե-

լուց հետո, երբ հասել են հյուսիսային կողմին, թռել են կրակի վրայից՝ հյուսիսից հարավ կամ արևելքից արևմուտք։ Այդ արարողությունը կատարել են երեք անգամ։ Երբ թռչելը ավարտել են, սկսվել են շարժական խաղերը, սրամտություններն ու կատակները։

Այդ ամենից հետո տեղի է ունեցել ճաշկերույթը։ Այն ընթացել է *թամադա-սեղանապետով*, կենացներով, բայց ոչ մի ծիսական առանձնահատուկ արարողություն տեղի չի ունեցել։

Այդ օրը ճաշկերույթից հետո հարսին պահել են տղայի տանը և պառկեցրել տղայի հետ⁴⁷։ Հարսը հայրական տուն վերադարձել է երեք օրից։ Այդ է պատճառը, որ եթե հանկարծ հարսի առաջնեկը ժամանակից շուտ է ծնվել, ասել են՝ *Տըրնդեզի կրակն է մեղավոր*։

Բաժին-խօնչաների սկուտեղները տանտիկինը գործածել է հյուրասիրության ժամանակ, իսկ եթե ոչ, ապա դատարկելով՝ մեջը փոքր նվերներ է դրել և վերադարձրել տերերին։

Տըրնդեզի մոխիրն այսօր էլ համարվում է սրբազան և բուժիչ։ Այսօր էլ այն շաղ են տալիս արտերում, բաժանում են հարևաններին, լցնում են թոնիրներն ու օջախները, որ *դսմաթ* բերի, ջրի մեջ լուծելով խնացնում են վախեցածներին, հիվանդներին, կարագով շաղախելով քսում են վերքերին, մոխրաջրի թրջոցներով բուժում են գլխացավերը և այլն։

Խարույկը վառվելու ժամանակ հետևել են կրակի և ծխի ուղղությանը՝ գուշակելով թե ո՞ր կողմից կգա բարիքը կամ չարիքը։ Այս ամենը, իհարկե, հնուց ավանդաբար պահպանված ժառանգություն է։

Տըրնդեզի այս տարբերակն առանձնահատուկ է նրանով, որ արարողությունն ունի խիստ որոշակի պարաձևերին պատկանող ծիսական *Գօվընդ* և *Վերվերի* պարերի, *տիկնիկների* ու *ծիսական ուտեստի* ընդգծված գործածություն։

Հարսանիքի վերջաբան ծիսական *հարս ու փեսի մօմերով պարը Գօվընդ* պարատեսակի ձևով և *Վերվերին* այս պայմաններում իրենց տեսակի իմաստաբանությամբ կապվում են հենց *Տըրնդեզի* տոնի բուն էության հետ։ Երկու պարերն էլ իրենց բովանդակությամբ և կառուցվածքով միշտ էլ եղել են *Տըրնդեզի* ծեսերի որոշակի մասը։ *Ծանր Գօվընդները* հիմնականում իրենց *երեք ոտք* պարաձևի կառուցվածքով, *կլօր* փակ շրջանի դասավորությամբ կապվում են տիեզերքի, աշխարհաստեղծման, ժամանակի ցիկլային շրջադարձման, երկրային ու դիցաբանական համակարգերի հետ, որոնց պարբերաբար կրկնությունները, ծիսական մտածողությամբ, ապահովում են կյանքի ցիկլային թարմացում, երիտասարդացում ու զորեղացում։ Պարաշրջանի յոթ անգամ պտույտը վառված մոմերով այս դեպքում ունի *մոմ-մարդ-կրակ* և *դեզ-խարույկ-կրակ* փոխկապի խորհուրդը։

⁴⁷ Այս սովորությունը հազվագյուտ երևույթ չէ շիրակցիների կամ դարսեցիների համար։ Այն տարածված է եղել Հայաստանի բազմաթիվ գավառներում և տեղավայրերում և ոչ մի տեղ անպատվաբեր չի համարվել։

Ծիսական բազմաթիվ արարողություններ կան, որոնցում մարդիկ հմայական գործողություններով մասնակցել են լույսի ու խավարի, այսինքն՝ կյանքի ու մահվան ճակատամարտին: Այդպիսի արարողություններով ու ծեսերով ուղեկցվող ժողովրդական տոների ժամանակ գործածվել են խարույկներ, կրակներ, խրտվիլակներ ու տիկնիկներ: Այդ կրակների ու խարույկների վրայից որքան բարձր թռչեն մասնակիցները, ինչպես *Տըրնդեզի* վրայից ու *Վերվերի* պարի թռիչքները, այնքան կմոտենան երկնային ու տիեզերական բարձունքներին և այնքան մեծ ուժ հավաքելով կհզորանան⁴⁸: Ըստ գոյություն ունեցող հավատալիքների՝ հենց այդ կրակի ուժը պետք է փոխանցվեր մարդկանց՝ պահպանելով նրանց նախ անմաքուր ուժերից, հիվանդություններից, ապա և ցրտից ու խավարից՝ մահվանից:

Դիցաքանական ընկալումներում կրակը տիեզերքի սկիզբն է: Կենդանի կրակն ունի հրաշագործ հատկություն: Գալով արևից՝ մարդուն տալիս է նոր բնութագիր և պաշտպանում բոլոր չարիքներից: Կրակի գործությունը ձեռք բերելու համար սակայն մարդը պետք է որոշակի հմայական գործողությամբ իր մեջ փոխանցի այդ ուժը, որպեսզի ստանալով այն՝ դառնա կոսմիկական էներգիայի կրող:

Կրակն անցնելով մարդուն՝ նրան տալիս է որոշակի խառնվածք: Արև-կրակի միջոցով, կրակի բնական հատկանիշները փոխանցվում են մարդուն: Փոխանցողը՝ արևի գալը դիմավորող կամ արև կանչող *Տըրնդեզն* է՝ վառվող մոմերով, որից միջնորդված կրակը հաղորդվում է մարդուն ու կերտում նրա բնույթը: Այն դառնում է մարդուն բնութագրող հատկանիշ, մարդկային խառնվածք, հատկապես՝ սեռական կյանքը ձևավորող ենթատեքստ: Արդյունքում նույնանում են սեր և կրակ հասկացությունները:

Հայերի մեջ կա հնագույն մի հավատալիք: Եթե *Տյառնընդառաջի* երեկոյան երեխա է ծնվում, ապա նա իր խառնվածքով շատ չարաճճի ու կրակոտ է լինում, որովհետև նա ծնվել է կրակի հետ⁴⁹: Կրակի հետ է համեմատվում նաև կյանքն ու մահը: Մեռնողի համար գործածվում է *հանգավ* կամ *կրակը մարեց* արտահայտությունը, որը նշանակում է տիրեց խավար, իսկ խավարին կարող է հաղթել միայն լույսը, այսինքն՝ կրակը, կյանքը:

Վերվերի պարի թռիչքները, որոնք գնալով վերածվում են խարույկի վրայով թռիչքների, խորհրդանշում են հնարավորին չափ բարձր դեպի արևը, երկնային ու տիեզերական բարձունքին մոտենալու մտածողությունը: Մարդը մոտենում է արևին, ինչպես, օրինակ՝ հարսնեհարության բուժման ժամանակ փեսան պարտավորվում է պարել երդիկին արևածագից առաջ:

Այն հավատքը կա, որ *Տըրնդեզի* կրակի վրայից թռչելն ամենակարևոր արարողությունն է: Որքան բարձր լինի *Տըրնդեզի* կրակը, նրա շուրջ կազ-

⁴⁸ Հայերը *Տյառնընդառաջի* խառույկն այսօր էլ վառում են երդիկ ունեցող տների կտուրներին, բարձրադիր տեղերում, որով հստակ զգացվում է որքան վեր, այնքան մոտ երկնքին ու արևին ձգտումն ու գաղափարախոսությունը:

⁴⁹ *Խառատյան-Առաքելյան Յր.*, նշվ. աշխ., էջ 47:

մած ծիսական *Վերվերու* թռիչքները, այնքան մարդիկ կմոտենան աստծուն, երկնային ու տիեզերական բարձունքներին և կրակի աստվածային ուժից հզորանալով՝ կազատվեն հիվանդություններից, անմաքուր ուժերից, վտանգներից և ամենակարևորը՝ խավարից ու մահից: Տոնը կապվում է արևի ծագման ու արևադարձի ժամանակների հետ: Ծեսի նպատակն է արարողության միջոցով ձեռք բերել աստվածային կենարար ուժ, արևային ու տիեզերական էներգիա, որը հմայության միջոցով պետք է փոխանցվեր տոնի մասնակիցներին: *Տըրնդեզն* իր *Գովընդապարի* ու *Վերվերի* պարատեսակների իմաստաբանությամբ համապատասխանում է կրակի և արևի տոնին, որը տեղի է ունենում բացառապես արևադարձի, նրա ծննդյան ժամանակի, երկրի շրջապտույտների ու տարվա ժամանակների փոփոխության հետ: *Տըրնդեզի* ծեսերում սրբազան կրակը ստանում է տիեզերական, արևային կենարար ուժ, էներգիա և հմայական արարողությամբ փոխանցվում ծեսի մասնակիցներին, հատկապես՝ հարսն ու փեսային՝ դարձնելով նրանց կոսմիկական էներգիայի կրողներ:

Այս տոնակատարության մեջ տիկնիկների նորամուտ առկայությունը պատահական չէ: Հնում հարսանեկան ծեսերի ու օժիտի մեջ իր կարևոր տեղն է ունեցել *օժիտի տիկնիկը*⁵⁰, որը պատկանել է միայն իգական սեռին: Պատրաստվել է նորահարսի տանը գաղտնի, տան մեծ կնոջ ձեռքով: Այն ունեցել է գերդաստանները հովանավորող մայր դիցուհու կերպարն անձնավորող աստվածության խորհրդանիշի դեր՝ Գյումրիում հայտնի *օժիտի տիկնիկ* և *Սաբրի խրժիկ* անուններով:

Գրեթե բոլոր հարսներն ունեցել են այդ տիկնիկներից և պահել են իրենց անկողնու մեջ կամ օժիտն ամփոփող *սընդուկ* պահարանի մեջ: Ըստ ավանդության՝ այդ տիկնիկները հարսների խոսակիցներն են եղել, մանավանդ այն շրջանում, երբ նրանք չխոսկանի կարգավիճակում էին: Հարսն իր *տիկնիկը* կամ *խրժիկը* պահել է բոլորի աչքից հեռու և ամեն գիշեր խորհրդակցել նրա հետ, պատմել իր մասին, խորհուրդներ հարցրել: Հարսն ուր որ գնար, եթե նույնիսկ բաժանվեր ամուսնուց կամ նրա գերդաստանից, ապա պետք է իր հետ տաներ տիկնիկը: Այլ դեպքում կոժժախտանար, կդառնար անպտուղ և կմնար անզավակ:

Տըրնդեզի այս տարբերակում ևս գլխավոր *խօնչայի* մեջ դրված տիկնիկները հարսն իր հայրական տուն տանելով՝ պարտավոր էր ամուսնանալուց իր հետ բերել ամուսնու տուն և պահել մինչև իր կյանքի վերջը: Հավանաբար, այս տիկնիկների գործածությունն ավանդական *օժիտի տիկնիկի* կամ *Սաբրի խրժիկի* վերափոխված տարբերակներից է:

Տըրնդեզի կրակ վառող տղայի տիկնիկը բացարձակապես նոր երևույթ է և, ըստ երևույթին, խորհրդանշում է զույգերին զավակ պարգևելու մտածողությունը: Այս կերպարի գործունեության ավանդական կողմը միայն փետուրներից, գունավոր ժապավեններից կամ կտորներից պատրաստած

⁵⁰ *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Օժիտի տիկնիկը Գյումրիում // Հանրապետական վեցերորդ գիտական նստաշրջանի նյութեր, 2004, Գյումրի, էջ 55:

ճանճաքշիկն է, որով նա անվերջ պետք է բորբոքեր կրակը: Այդ իրը հավատալիքներից մեկի վերածնվելու արտահայտությունն է: Հնում նորահարսները *Տյառնընդառաջին* մի իղծ պահելով մտքներում, մի երկար ճյուղի ծայրին տարբեր գույների լաթեր կապելով, գցել են *Տյառնընդառաջի* կրակի մեջ, որն այրվելով պետք է ապահովեր իղծի իրականացումը: Այս դեպքում հզոր մուրազատուրը հատկապես եկեղեցու բակում վառվող հասարակական խարույկն է համարվել⁵¹:

Տըրնդեզը վառելու և կրակն ապահովելու պարտականությունը ևս ունեցել է իր անձնավորումը, սակայն չի ամրագրվել որևէ դերակատարի: Այսօր քաղաքային միջավայրում արդեն ազդեցությունների լայն հնարավորությունների շրջանակներում կազմակերպիչներն այդ պարտականությունն ամրագրել ու հաստատել են տղա երեխա դերակատարի վրա, իմաստավորել երևույթը նաև ցանկալի սեռով առաջնեկի հմայական գործողությամբ ու նախագուշակմամբ: Այդ տիկնիկը միաժամանակ, ըստ էության, խորհրդանշել է կրակը, դարձել նրա ոգին ու պահապանը:

Այն, որ հարսն այսօր տիկնիկներին հատուկ նշանակություն տալով վերադարձրել է, նշանակում է, որ օժիտի տիկնիկին վերաբերող որոշ հատկանիշներ ևս փոխանցվել են նրանց: Այսօր էլ այն հավատալիքը կա, որ այս երեք տիկնիկներն իրենց բախտ ու երջանկություն բերող հատկանիշներով խորհրդավոր նշանակության դերակատարներն են և հարսն ուր էլ որ գնա, նրանցից չպետք է բաժանվի իր բախտն ու երջանկությունը չկորցնելու համար: Այն, որ մեկ ամբողջից բաժանվել են երեքի (նորից մի սրբազան թվի առկայություն), ևս իմաստաբանորեն կարևոր նշանակություն է ծեռք բերել: Թե՛ հարս ու փեսայի և թե՛ *Տըրնդեզը վառող տղայի* տիկնիկների այսօրվա մտածողությունը կապվում է հիմնականում ծեսի ձևավորման մեջ տեսողական, բեմադրական հետաքրքրություն առաջացնելու հետ, սակայն հստակ է, որ նրանց հիմքերը ծիսական հնագույն առանձնահատկությունների վերապրուկային մտածողության արձագանքներն են, որոնք չունեն կայուն ու հարատև կյանք: Եթե հարս-տիկնիկը *օժիտի տիկնիկի* վերապրուկային ձևն է, ապա *փեսա-տիկնիկի* և *Տըրնդեզը վառող տղա տիկնիկի* գործունեության ասպարեզն անհասկանալի ու պատճառաբանված չէ, որի պատճառով էլ նրանց գոյությունը ժամանակավոր է:

Ինչ վերաբերում է *Տըրնդեզը* վառող տղային, ապա այն պատճառաբանված է հասուն ու պատվավոր տղամարդու պարտականության ծիսականորեն պատանի տղայով փոխարինելու պատմական օրինաչափությամբ: Ազգագրության մեջ բնականոն է մեծերի ու ծերերի ծիսական պարտականությունների փոխանցում երեխաներին, հատկապես՝ ծիսական պարերի մեջ: Ունենք բազմաթիվ փաստեր, ինչպես օրինակ՝ համշենական *Այ-չոն բարը* անձրև կտրելու ծեսում, կարնոհայության Մեծ պասի առաջին օրվա *Սոխ ու սխտոր ծեծելու* պարը գարնանամուտի մաքրման ծեսերի արարողություններում և այլ շատ երևույթներում:

⁵¹ *Խառատյան-Առաքելյան Հր.*, նշվ. աշխ., էջ 46:

Հաջորդը՝ ծիսական ուտեստն է, որն այստեղ կարևորվում է ոչ միայն որպես կերակուր, այլ նաև զարդ ու նվեր: Այն, որ արարողապետ փեսամայրը աղանձից կերտել է մեկի, ամբողջի, համայնքի, միասնականի խորհուրդն արտահայտող *զնդեր, տիկնիկներ, ծիուկներ*, ապա դրանք նվիրել կան հյուրասիրել, հնագույն մտածողության ու արարողության վերափոխված ձևերի արտահայտությունն է:

Տարվա այդ ժամանակահատվածին համապատասխանում է չորացրած, բոված, հատիկավոր ուտեստը:

Ցորենը, որպես հիմնական սերմացու, տղամարդ աստվածության խորհուրդը կրողը, պետք է չորացվեր, աղացվեր, վերածվեր ալյուրի՝ *փոխինդի*, այսինքն՝ մեռներ, որպեսզի նորովի, թարմացած ու մանկացած, սաղմնավորվելով *Մեծ պասի* յոթ շաբաթվա սգի ու սպասման ընթացքում, նորից վերակենդանանար ու ծնվեր: Ուտեստի մեջ գործածվող 7 տեսակը 7 թվի հմայական նշանակությունն արտահայտող (3 ուղղահայաց և 4 հորիզոնական թվերի ամբողջացման գումար) աղջկական բախտավորության ու հաջողության թիվն է, որն այս պարագայում դարձել է տոնում թվերի հմայության իմաստավորումներից մեկը և ձեռք բերել առանձնահատուկ նշանակություն:

Ծիսական *աղանձի* ու *հալվա փոխինդի* ճաշակումը տիեզերական էներգիայի և աստվածային զորության հետ համատեղվելու, մարդկային ուժի ու կենսունակության վերականգնման, ապա և բնության, հասարակության ու մարդկային կյանքի շարունակության խորհրդի արտահայտությունն է:

Այսպիսով, նորօրյա *Տըրնդեզի* տոնակատարությունը, հիմնականում պահպանելով հնագույն հավատալիքային մտածողությունն ու արարողակարգը, ձեռք է բերել նոր ձևավորում, որում նորությներն արտահայտվում են վերապրուկային տեսքով: Վերածնունդն ու պահպանումն են հնագույն ծիսական մտածողության ու տոնական ծեսերում պահպանված սաղմերը:

Տոնական ցիկլի հաջորդ արարողություններն ու ծիսական պարերը պատկանում են Բարեկենդանի երկրորդ շաբաթվա հինգշաբթի և կիրակի (բուն բարեկենդան) օրերին: Հինգշաբթին սկսվել է Վարդանանց ցուցքով, որի երրորդ մասում տեղի են ունեցել պարեր պարկապզուկի, զուռնա-դիլի և վոկալ ուղեկցությամբ: Օրվա հիմնական պարերը *գօվընդներն* ու *վերվերին* են, որոնց պարագլուխը օրենքով հաստատված հոգևոր դասի ներկայացուցիչներն են: Տարվա ծիսական արարողություններում և պարերում միակ դեպքն է, որ արարողապետը հոգևոր հայրն է: Նա նաև այդ օրվա անվանակոչության ճաշկերտյոթների ղեկավար՝ սեղանապետն է:

4. ԲԱՐԵԿԵՆՂԱՆ

Հայոց տոնական ցիկլում *Բարեկենդանը* ծեսերով, պարերով ու թատերականացված խաղերով երկշաբաթյա մի տոն էր, որն այսօր ոչ միայն չի պահպանվել, այլև դուրս է ընկել շատերի հիշողությունից: *Բարեկենդանը* հարսանիքների, բազմաթիվ հավատալիքների ու սովորությունների արտահայտման մի ժամանակաշրջան էր, որում հատկապես երկրորդ շաբաթվա *հինգշաբթին* ու կիրակին՝ *Բուն Բարեկենդանը* նշանավորվել են՝ *կառնավալ-դիմակահանդեսներով, պարահանդեսներով, թատերականացված խաղերով* ու *մրցույթներով*:

Սուրբ Սարգսի տոնից գրեթե անմիջապես հետո սկսվել է *Բարեկենդանը*: Այն տևել է երկու շաբաթ: Երկրորդ շաբաթվա կիրակին հայտնի է *Բուն Բարեկենդան* անունով: Այս տոնը բնորոշվում է որպես կերուխումով, ցնծությամբ, երգ ու պարով, տաղասացությամբ, տարբեր խաղերով հագեցված մի ժամանակաշրջան, որի ընթացքում ամեն ինչ թույլատրելի է եղել, անկախ մարդկանց տարիքից և հասարակական դիրքից: Ընդունված է եղել ասել *Բարեկենդան-փորեկենդան*, որովհետև ամբողջ օրը ճաշկերույթների մեջ էին, ուտում-խմում էին ու իրար դիմելով՝ ասում.

Բարեկենդան օրեր են, խելքս գլխես կորել է:

Բարեկենդանն ավետել է բնության զարթոնքը, նոր սկսվող կյանքի սկիզբը, խորհրդանշել է բերքի առատությունն և մարդկանց երջանկությունը: Այդ պատճառով նշվել է համաժողովրդական ուրախություններով, առատ ուտեստներով, անսահման երջանկությամբ ու ազատությամբ: Տոնի հենց առաջին օրը տանտիկիները բացել են իրենց պահած ուտեստների ու կարասների բերանները: Մեծ քանակությամբ *գաթա, հալվա, փախլավա* են պատրաստել: Տան մեծի կարգադրությամբ մի կով կամ ոչխար, մի քանի գառ ու հավ են մորթել, բացել են գինու կարասները: Մրգեր, տարբեր խմիչքներ ու քաղցրավենիք են պատրաստել:

Բարեկենդանի տարբեր օրերին եփվել են տարբեր կերակուրներ: Գնալով տեսակները շատացել են երկուսից մինչև յոթ տեսակ, որոնք ճաշակել են հարևան-բարեկամներով:

Հայ ժողովրդական տարեպտույտի տոների շարքում *Բարեկենդանը* բացառիկ երաժշտա-երգ-պարային ծեսերով ու բազմազան խորհրդանշերով հագեցած տոն է եղել, որով ավարտվել է որոշակի մի ժամանակաշրջան և սկսվել հոգով ու մարմնով մաքրվելու յոթ շաբաթյա տևողությամբ *Մեծ պասի* ժամանակաշրջանը: *Բարեկենդանի* յուրաքանչյուր օրվա հետ ավելացել են ծիսական արարողությունները, ճաշատեսակների քանակն ու բազմազանությունը, ծիսական խաղերն ու *պարերը*: Տոնն ավարտվել է վերջին՝ *Բուն Բարեկենդանի* կիրակիով, որը ձեռք է բերել խորհրդանշական բոլոր ծես-արարողությունների ամփոփման ու ամբողջացման նպատակ և նշանակություն:

Օրեցօր շատացել են պարերը, ստացել համընդհանուր համաթաղա-
յին, համագյուղական բնույթ: Բոլոր ծեսերն ու արարողությունները ձեռք են
բերել նոր տարվա հատկանիշներ՝ ընդգծելով տնտեսական նոր տարվա
սկիզբ, բնության զարթոնք: Տեղի են ունեցել՝

- բնության բոլոր տարրերի պաշտամունքային ծեսեր,
- գալիք տնտեսական տարվա ապահովման ծեսեր,
- նախնիների պաշտամունքի և հիշատակության առանձնահատուկ
արարողություններ,
- վերականգնման ու վերածննդի ինքնատիպ ծես-պար-արարողու-
թյուններ:

Տոնական ցիկլի հաջորդ արարողություններն ու ծիսական պարերը
պատկանում են առավելապես *Բարեկենդանի* երկրորդ շաբաթվա *հինգշաբ-
թի* և *կիրակի*՝ *Բուն Բարեկենդան* օրերին:

Հինգշաբթին սկսվել է *Վարդանանց ցուցքով*, որի երրորդ մասում տե-
ղի են ունեցել պարեր պարկապզուկի, զուռնա-դիոլի և երգեցողության ու-
ղեկցությամբ: Օրվա հիմնական պարերը *Գօվընդներն* ու *Վերվերիներն* են,
որոնց պարագլուխը օրենքով հաստատված *հոգևոր դասի* ներկայացուցիչ-
ներն են եղել: Տարվա ծիսական արարողություններում և պարերում միակ
դեպքն է, որ արարողապետը հոգևոր հայրն է: Նա նաև այդ օրվա անվանա-
կոչության ճաշկերույթների ղեկավար՝ սեղանապետն էր:

Բարեկենդանն առանձնահատուկ տոն էր իր ռազմական, մրցութային
խաղերով ու մենապարերով, ապա և *վազք-մրցույթներով*, հաղթող ու
պարտվող անձանց ու խմբերի՝ *պար, երգ, խաղ, ծես*-արարողություններով:

Բարեկենդանյան պարերն առանձնահատուկ են իրենց կատարողա-
կան բարդություններով, խիստ բաժանվող՝ սեռերի միմյանց դեմ-դիմաց
կանգնած մրցույթներով, տղամարդը կնոջ, կինը տղամարդու թարս կերպա-
րանափոխությամբ, *ուտիս տատ* և *պասս պասպ* հակառակ սեռերի միջև տեղի
ունեցած պայքարով:

Բարեկենդանի նախորդ օրը երիտասարդ տղաները, ընտրելով մեծ
հացատներն ու գոմերը, անասուններին տեղափոխել են հարևանների մոտ,
մաքրել, զարդարել, կարգավորել են որպես *Պարտուն*: Հետո հրավիրել են
հեքիաթասաց *աշուղների*, *ստվերների տիկնիկային թատրոն*՝ *Ղարագյոզ
խաղացնողների*:

Բարեկենդանի օրերին տեղի են ունեցել խնամախոսություններ, նշա-
նադրություններ ու հարսանիքներ: Բացի իսկական հարսանիքից, երիտա-
սարդ աղջիկներն առանձին, տղաներն առանձին հավաքվել, զգեստափոխ-
վել են, ընդունել որոշակի կերպարներ ու խաղացել *Սուտիկ խարսնիս*, որի
ժամանակ տղաների մոտ կանանց դերը կատարել են տղաները, աղջիկնե-
րի մոտ տղամարդկանց դերը կատարել են աղջիկները:

Զգեստափոխվելով խումբ-խումբ շրջել են փողոցներով, ծամածռու-
թյուններ, կատակներ արել՝ ծիծաղեցնելով բոլորին: Երիտասարդ տղաներն
ընդունել են նաև *գայլի*, *աղվեսի*, *ուղտի*, *այծի*, *արջի*, *ավանակի*, *ծիռ* և այլ
երևակայական էակների կերպարներ ու շրջել տնից տուն նվագախմբի ու

ամբոխի ուղեկցությամբ, ներկայացնելով ծիծաղելի տեսարաններ, վախեցնելով երեխաներին, կատակել են, երգել, պարել: Քաղաքների և գյուղերի փողոցներում, խաչներուկներում, հրապարակներում բոլորը խաղեր են խաղացել. դրսում՝ *վեգ, հոլ, հավալա, իծաթռուկի* կամ *իծաշարուկ, ծնագնդի, ճլորթի, քարկտիկ, տարբեր թելախաղեր* և այլն, ներսում՝ *տամա, մարդի, թղթախաղեր*, նույնիսկ *շախմատ* ու *շաշկի*: Տարբեր օրերին, հատկապես՝ *հինգշաբթի* և *Բուն Բարեկենդանին* կազմակերպել են *գյուլաշ, բոնգքամարտ* և ամենից շատ ձիախաղեր՝ *ջիլիթ, մականախաղ, ձիամրցում, ուժամրցում, նշանառություն* և տարբեր մարզախաղեր, որոնք երիտասարդների համար ճարպկության, ուժի ու դիմացկունության ցուցադրության հնարավորություն էին: Ճանապարհների տարբեր խաչներուկներում հավաքվելով՝ *աքլոր, շուն* կամ *գոմեշ* են կռվեցրել: Երիտասարդ տղամարդիկ, բաժանվելով թիմերի, *կռիվ-Բերդախաղեր* են խաղացել, որը տեղի է ունեցել նախապես լրջորեն պատրաստվելուց հետո:

Պարտադիր են եղել երիտասարդական *Փաշա, Քյոխվա, Շահ* կամ *Ղադի* կոչվող թատերախաղերը, որոնց հիմնական բովանդակությունը *ղատի* տեսարանն էր: Բռնել են անտեղյակ մեկին ու բազմաթիվ մեղադրանքներով կանգնեցրել դատարանի առաջ: Համաձայն բազմաթիվ երևակայական հանցանքների՝ մեղադրյալին պատժել են զանազան միջոցներով, ապա նրանից մի գառ, ոչխար, հավ կամ ուտելիքներ ու խմիչքներ առնելով՝ ազատ արձակել:

Բուն Բարեկենդանին անգամ եկեղեցին զուրկ չի մնացել խաղերից: Նրանք ևս ազատություն ստանալով կազմակերպել են *Աբեղաթողի* կոչվող խաղ-ներկայացումը: Մեկին դարձրել են թափորապետ-մեծավոր՝ թղթից թագով ու թիկնոցով, պատառոտված կեղտոտ հովանոցը գլխին բռնած, գավազանը ձեռքին: Նրան նստեցրել են ծռմռված գահավորակին և, դնելով գլխներին, տարել: Թափորի միջից նրան տարբեր հարցեր են տվել: Նա պետք է կարողանար այնպիսի ծիծաղելի ու սրամիտ պատասխաններ տալ, որ համընդհանուր ծիծաղ առաջացներ: Այս խաղի մեջ բոլորն իրար հավասար էին՝ արեղա, վարդապետ, եպիսկոպոս: Խաղն ավարտվել է նրանով, որ թափորապետն ինքն իրեն համարել է *դժոխքից եկած*, իսկ դրա պատասխանը՝ գահավորակը ցած գլորելն էր: Դրանից հետո սկսվել է նոր գործողություն՝ թափորապետը մեռել է: Նրան տարել են գերեզմանատուն թաղելու: Վերջին պահին վարդապետի կամ եպիսկոպոսի կանչին արձագանքելով՝ թափորապետը վեր է թռել, իսկ շրջապատողները փախել են՝ իբրև ահաբեկված: Դրանով էլ ավարտվել է խաղ-ներկայացումը⁵²:

Ազատության օրեր էին մաս աշակերտների համար: Ոմանք երբեմն վրեժ էին լուծում վարժապետներից ամբողջ տարվա ընթացքում իրենց ծե-

⁵² *Արշարունի Ա.*, Բարեկենդան - Աբեղաթող // ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, 1956, N10, Եր., էջ 43-60, Հայ ժողովրդական թատերախաղեր, Եր., Հայպետհրատ, 1961, էջ 21-85:

ծելու և չարչարելու համար: Երեխաներն այնքան համարձակ էին դառնում, որ կարող էին ծերերին ծաղրել՝ ասելով.

Արի պառավ քեզի գովեն, ջաղցեն ելած դեվի նման ես.

Աչքդ փոս է, քիթդ դուս է, փետուրդ փոխած հավի նման ես.

Ոչ ոք իրավունք չուներ նույնիսկ վշտանալու, որովհետև *Բարեկենդան* էր, *Արեղաթող-վարդապետաթող* էր: Բոլորը ստիպված համակերպվում էին խաղացողների ծաղր ու ծանակին, համբերությամբ լցվում ու սպասում տոնի ավարտին՝ վերջին:

Բարեկենդանի օրերին հայտարարվել է, թե որ օրը, որտեղ, ինչ պետք է կատարվի: Նշանակված ժամին բոլորը հավաքվել են: Աշուղը՝ սազը ձեռքին, ճրագները վառվելուն պես սկսել է իր հեքիաթը: Կարմիր մաշիկով, տոնական հագուստներով զարդարված, ոտքը տակտով գետնին խփելով՝ նա պատմել է, տեղ-տեղ էլ երգել ու պարել, որին միացել են շատերը: Պատմել են *Հագարան բլբուլ*, *Շահ Իսմայիլ*, *Քյոր օղլի*, *Ասլի Քյարամ*, *Մամե* ու *Աշե*, *Աշուղ Ղարիբ* և շատ ուրիշ ավանդական տեղական կամ հորինված հեքիաթներ ու պատմավեպեր: Այդ ժամանակ էր, որ հաճախ հանդիսատեսը, փոքր շրջան կազմելով, հեքիաթասացի շուրջը *պարել* է: Մի ուրիշ տեղ հավաքվել են միայն տղամարդիկ: Նախօրոք հավաքատեղիի մի անկյունում վարագույր են կապել, որի ետևում սովերների թատրոնի՝ *Ղարագյոզի* տիկնիկ խաղացողներն են պատրաստություն տեսել: Լույսը հանգչում էր, մնում էր վարագույրի ետևում պլպլացող մոմը: Ներկայացումը խաղացվել է անընդմեջ մի քանի օր:

Գլխավոր հերոսը մեկն էր *Ղարագյոզը*՝ նրա շուրջ պտտվող երկխոսությունները՝ բազմաթիվ:

Բարեկենդանի առաջին օրվանից մինչև վերջինը երիտասարդությունը հավաքվել է *պարատներում* ու իրար ձեռք բռնած՝ *երգել ու պարել*: Երբ պարը տաքացել է, եկել են նվագաժուռները: Պարել են մինչև կեսգիշեր: Ամեն օր կեսգիշերն անց կարգ պահպանողը ձեռքի փայտով կիսել է պարը, դես ու դեն քշել պարողներին: Հաճախ, չկարողանալով դադարեցնել պարը, փախցրել է նվագաժուռներին, որից հետո ստիպված ցրվել են տները՝ առավոտյան վերսկսելու հույսով:

Երկրորդ շաբաթվա հինգշաբթի օրվանից ուրախությունները, խաղերը, ճաշերույթներն ու հետաքրքրությունները կրկնապատկվել են: Քաղաքային վայրերում հենց առավոտվանից սկսել են համաքաղաքային, համագյուղական *Ղեյնորա*, *Կառնավալ*՝ *դիմակահանդեսները*, *լարախաղացությունը*, *ծիախաղերը* և *Վարդանանց խաղերը*: Տարբեր տեղերում հայտնվել են *Սունակեացները*:

ՎԱՐԴԱՆԱՆՑ ՏՈՆ

Հինգշաբթին առհասարակ համարվել է *նախնիների հիշատակության ու մեծարման* օր, այդ թվում և Վարդանանց *պատերազմի նահատակների*

հիշատակության օր: Եկեղեցին այդ օրը հատուկ պատարագ է մատուցել 451թ. Ավարայրի ճակատամարտում զոհվածների հիշատակին:

Որպես պատմական դեպքի արձանագրություն՝ հայ առաքելական եկեղեցին⁵³ մայիսի 26-ից օրը տեղափոխել է *Քարեկենդանի հինգշաբթվա* հիշատակության օրվա վրա՝ նկատի առնելով այդ օրվա ներքին խորհուրդը:

Տեղափոխությունը տեղի է ունեցել XIVդ. 60-ական թվականներից հետո:

Ժողովրդի մեջ տոնը նշանավորվել է հատուկ սցենարով նշակված ճակատամարտ պատկերող թատերախաղով, որը հետագայում դարձել է դպրոցական թատրոնի ներկայացման սցենարի անվերջ նորովի ձևավորվող հիմք:

Թատերախաղը կոչվել է *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցք կամ ցուցմունք, Վարդան Մամիկոնյանի ծես, Վարդանանց պատերազմ, Ավարայրի ճակատամարտ* և այլն:

Հայաստանի տարբեր վայրերում (Վայոց ձոր, Կարին, Ջավախք, Գյումրի, Երևան) ժողովուրդն իր հատուկ վերաբերմունքն է ունեցել այս օրվա հանդեպ:

Հինգշաբթի առավոտյան տղամարդիկ ռազմական հանդերձներով, սպառազինությամբ, ծիերով, նախարարական զինանշաններով ու դրոշներով Վարդան զորավարի, Ղևոնդ Երեցի ղեկավարությամբ, գնդեր են կազմել ու շրջել գլխավոր փողոցներով: Երբ ավարտվել է եկեղեցում մատուցվող Սուրբ Պատարագը, նրանք հավաքվել են եկեղեցու բակում, որտեղ և տրվել է ներկայացում:

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՄԻԿՈՆՅԱՆԻ ՑՈՒՑՄՈՒՆՔ

Արդեն ասվեց, որ *Քարեկենդանի հինգշաբթին* նշանավորվել է նաև *Վարդանանց տոն ծես-արարողությամբ*: Հայ ժողովուրդը և Հայոց եկեղեցին, այդ օրն առանձնացնելով որպես *նախնիների հիշատակության ու մեծաբան* օր, միաժամանակ տոնի ձևավորման մեջ արձանագրել են նաև պատմական դեպքերը: 451թ. մայիսի 26-ին հայ ժողովուրդը, ընդդիմանալով հավատափոխության պարտադրանքին, Տղմուտ գետի ափին գտնվող Ավարայրի դաշտում պարսկական բազմահազարանոց բանակի դեմ կռվելով (բազմաթիվ նահատակների կյանքի գնով), բարոյական հաղթանակ է տարել՝ հավատարիմ մնալով իր հավատքին: Վրթանես մեծ քահանայապետն օրենք է սահմանել ամեն տարի նրանց հիշատակին կարգ կատարել նախկինում սահմանված Մակաբայեցոց և Վաչեյանների հիշատակությանը նվիրված արարողություններից հետո՝ հիշելով ու թվելով նրանց անուններն աստծո սեղանի առաջ:

⁵³ *Վարդանյան Ռ., Բադալյան Հ.*, Վարդանանց տոնի կանոնականացումը // «Ավարայրի խորհուրդը» հոդվածների ժողովածու, 2003, Եր., էջ 21-95:

VIII դ. Հովհան Օծնեցին Վարդանանց հիշատակի օրը կանոնել է *Բուն Բարեկենդանին* նախորդող երեքշաբթի: Այդպես մնացել է մինչև XIV դ. սկիզբը, իսկ 60-ական թվականներից հետո տեղափոխվել հինգշաբթի օրվա կանոնի տակ⁵⁴ և վերածվել շարժական տոնի: Ժողովուրդն օրը նշանավորել է հատուկ սցենարով մշակված ճակատամարտ պատկերող *թատերախաղով*, որը կոչվել է *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցք* կամ *ցուցմունք*, *Վարդան Մամիկոնյանի ծես*, *Վարդանանց պատերազմ*, *Ավարայրի ճակատամարտ*:

Մինչև XIX դ. վերջը ներկայացման, խաղի կամ հիշատակության արարողությունների ձևով պահպանվել է Մոկսում, Վասպուրականում, Շատախում, Ռշտունիքում, Կարինում, Ջավախքում, Շիրակում և այլ գավառներում⁵⁵: Թուրքական տիրապետության շրջանում տոնը նշվել է եկեղեցու ներսում փակ դռների ետևում: Հետագայում, դուրս գալով եկեղեցու բակ, հրապարակ, ընդգրկել է նաև շրջակայքը⁵⁶:

1958թ. էթնոպարագետ Սրբուհի Լիսիցյանը Վասպուրականի Հայոց ծորի Կղզի գյուղի նախկին բնակիչ, ակնատես ու մասնակից Արշակ Բաբայանից գրանցել է *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցք* կամ *ցուցմունք* խաղ-ներկայացումը, որին ասացողը տվել է նաև *ծես-արարողություն* բնորոշումը:

Արշակ Բաբայանը *խաղ-ներկայացումը* պատմել ու երգել է իր բոլոր մանրամասներով: Տարիների ընթացքում կուտակվել են նաև բազմաթիվ վկայություններ ու նկարագրություններ, որոնց ավելացնելով մինչև օրս եղած գրավոր տեղեկությունները՝ պարզաբանենք *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցքի* ներքին էությունը:

Ըստ Վասպուրականի 1909թ. տեղի ունեցած *ցուցքի*՝ ժողովրդի մեջ մշակված է եղել գործողությունների որոշակի պլան-ծրագիր: Նախօրոք շրջապատի գյուղերին հայտարարվել է *ցուցքի* կազմակերպման և խաղալու

⁵⁴ Մեսրոպ Մաշտոցի անվան դպրատունը 2003թ.-ին կազմակերպել է «*Ավարայրի խորհուրդը*» խորագրով գիտաժողով, ապա հրատարակել նյութերը, որոնցում բազմակողմանի դիտարկումներ են արվում Վարդանանց պատերազմին վերաբերող տարբեր հարցերի շուրջ: Տոնակատարության օրվա մասին տես՝ *Վարդանյան Ռ., Բաղայան Հ.*, նշվ. հոդված, էջ 92, 95:

⁵⁵ *Лисицкая СРБ.*, Старинные пляски ..., т. III, д. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

⁵⁶ Ծիշտ այնպես, ինչպես հնում *մեհենական* կամ *մեհյանական* պարերը կատարվել են մեհյանների ներսում ու շրջակայքում, կամ միջնադարում *կացրդական տոնախմբությունը*-ների ժամանակ *ի յաւուր կացրդական տոնի* կամ *Տօնք կցրդականը*-ի: *Գրիգոր Մագիստրոս*, նշվ. աշխ., էջ 32, 42: *Լևոնյան Գ.*, Թատրոնը հին Հայաստանում, Եր., Հայպետհրատ, 1941, էջ 8, 94: *Կացրդ, կացրդական* նշանակում է համախմբություն, տոն ամենաժողով // ՆԲՀԼ, հ. I, նշվ. աշխ., էջ 1078:

կամ հանդիսատես դառնալու մասնակցության մասին: Հրավիրվել են առաջին հերթին Հայոց ծորի բոլոր գյուղերի երիտասարդ տղամարդիկ: **Ցուցքը** տեղի է ունեցել Իշխան գյուղում՝ գյուղապետի, վարժապետի, գյուղի սրբազան հոր և ավագների խորհրդի ղեկավարի գլխավորությամբ: Նախ կատարվել է դերաբաշխում, ապա՝ բեմական հագուստի, բուտաֆորական ծիերի ու իրերի պատրաստում: **Վարդանի, Ղևոնդ երեցի, Վասակի** ու նախարարների դերերը հանձնարարվել են հատուկ ընտրությամբ: Ախալցխայում երկար տարիներ Վարդանի դերակատարը եղել է Եղիշե Չիֆթալարյանը (մեղվաբույծ 1861-1926թթ.), որն ունեցել է իր սեփական բեմական հագուստը: Մելքոնյան ազգանունով մի ախալցխացի ևս իր տանն ունեցել է **Վարդան գորավարի** հագուստը: Երբ ծերացել է և չի կարողացել մասնակցել խաղին, ամեն տարի տվել է այն դերակատար երիտասարդին հագնելու, որը ստանձնել է Վարդանի դերը:

Մասնակիցների մեծ մասը բաժանվել է հայ և պարսիկ բանակի, որոնք պատրաստել են բազմաթիվ դրոշակներ, զինանշաններ, բուտաֆորական, հետագայում նաև կենդանի ծիեր: Հատուկ ուշադրություն է դարձվել սպառազինությանը, գլխազարդերին ու պաշտպանական վահաններին (մետ ու աղեղ, փայտյա թրեր ու դաշույններ, ճյուղերից հյուսված կամ կաշիներից պատրաստված վահաններ և այլն): Տոնին պատրաստվել են նաև փոքրաթիվ, բայց ընտրյալ **ողբասաց կանայք**, որոնք նախապես պատրաստել են ողբերին համապատասխան տեքստեր ու եղանակներ⁵⁷:

Ըստ Մ. Աբեղյանի՝ եղել են հնավանդ երգեր, ընդհանուր բնավորությամբ, որոնք կրկնվել են կոծերի ժամանակ⁵⁸:

Տոնակատարության հաջորդ կամ երկրորդ էտապն օրվա վաղ առավոտից սկսվող գործողություններն էին: Մասնակիցներն արդեն կերպարանափոխված⁵⁹ հավաքվել են նշանակված վայրում՝ գյուղական հրապարակներում, եկեղեցիների բակերում:

Ախալցխա քաղաքում հավաքվել են հիմնականում կենտրոնական մայրուղու սկզբում՝ խմբովի եկեղեցի բարձրանալու համար: Այն գտնվում էր **Սուրբ Նշան** կոչվող բարձրադիր վայրում, որտեղ և կառուցված էր **Սուրբ Վարդանի** եկեղեցին⁶⁰: Ախալցխայում **ցուցքը** մինչև XX դ. 50-ական թվա-

⁵⁷ Մինչև XX դ. II կեսը հանգուցյալների թաղման արարողության համար ևս ողբ ասողները պատրաստվել են: Սևանի ավազանում հանգուցյալների հարազատների կողմից հրավիրվել են հատուկ կանայք, որոնք, ծանոթանալով հանգուցյալի կենսագրությանը, տեքստեր են կազմել ու իրենց ընտրած ողբածայն եղանակով ողբացել:

⁵⁸ **Աբեղյան Մ.**, Երկեր, հ. Ա, նշվ. աշխ., էջ 487-492:

⁵⁹ Ըստ Վարդ Բդոյանի՝ մասնակիցները հաճախ կրել են պաշտպանական դիմակներ, **Բդոյան Վ. Հ.**, Խաղեր, հ. 1, նշվ. աշխ., էջ 68:

⁶⁰ Եկեղեցին կառուցվել է 1895-1896թթ. **Վարդան** անունով մի երգչունցու կողմից, որը և հետագայում թաղվելով եկեղեցու բակում, անմահացրել է իր և **Սբ. Վարդանի** հիշատակը: Այս եկեղեցու տոնի օրը **Բարեկենդանի** հինգշաբթին է, որն անմիջականորեն կապվում է **Վարդանանց տոնի** հետ: Եկեղեցու պատի տակ

կաննները պահպանվել է երթի ձևով, որն ավարտվել է սիրողական կամ դպրոցական ներկայացումով:

Երթին մասնակցել է ամբողջ քաղաքը, նույնիսկ կառապաններն իրենց զարդարված կառքերով ու որոշակի դասավորությամբ (միզանսցենով), խաչով ու խաչվառով, *Ղևոնդ երեցի* գլխավորությամբ: Աջից քայլել է *Վարդանը*, ձախից՝ *Վասակը*, նրանց ետևում զինվորները, ապա պատվավոր քաղաքացիք, արհեստավորները, իրենց դրոշներով ու արհեստը խորհրդանշող պաստառներով⁶¹: Երթը դեպի եկեղեցի, ապա և պատարագից հետո քաղաքի փողոցներով շրջելիս նրանց ուղեկցել է զուռնա-դիողը: Նվագել են քայլերգեր կամ ռազմական պարերի եղանակներ: Ժամանակ առ ժամանակ դերակատար մասնակիցները զենքերը պատյաններից հանելով ու ետ դնելով՝ երգել են հայրենասիրական երգեր⁶²: Երեկոյան տրվել են գրական, գեղարվեստական ստեղծագործություններից կազմված սցենարով *Վարդանանց պատերազմ*, *Ավարայրի ճակատամարտ* կոչվող ներկայացումները⁶³:

Վասպուրականի Կղզի գյուղից Երևանում վերաբնակված Արշակ Բաբայանը մի այսպիսի տոնակատարություն տեսել է Վան քաղաքում, 1909 և 1910 թվականներին: Հավանաբար, այն բնորոշ է եղել քաղաքային միջավայրերին: Ասացողը վկայել է, որ 1909թ. Իշխան գյուղում *ցուցքն* ունեցել է ճակատամարտի ձև, հայ և պարսիկ զորքը մտել է ճակատամարտի մեջ: Կռիվն այնքան բնական է եղել, որ դարձել է անկառավարելի և միայն հատուկ միջամտությամբ են կարգավորվել փոխհարաբերությունները⁶⁴: Ճակատամարտին հաջորդել են թաղման որոշ ծեսեր, որոնց կատարողները *ողբասաց կանայք* էին:

Արշակ Բաբայանն այդ ճակատամարտերի հետ կապված երգել է *յոթ ողբ*: Դրանք հավանաբար Վասպուրականի թաղման ծեսերում տեղ գտած այն ողբերն են, որ կազմել են համապատասխան ծիսակարգի առանձնահատուկ մասը: Ի տարբերություն *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցքի* գեղարվեստականացված ու գրական տեքստերի՝ Սրբուհի Լիսիցյանի գրանցած ողբերի տեքստերն ունեն ժողովրդական երգերի կառուցվածք: Մեղեդիները պատկանում են տարածված ողբերի տեսակին:

պահպանվել է նաև *Սուրբ Նշան* կոչվող սրբատեղին, որն ունի մեծ հուշաքար: Այս սրբատեղին ևս մինչև այսօր պահպանել է իր սրբազան գործությունը:

⁶¹ Նույն դասավորությունն է ունեցել *ցուցքի* վասպուրականյան տարբերակը, միայն առանձնացվել է պարսկական զորքը:

⁶² Ախալցխայում, Հայոց ծորի գյուղերում և Վան քաղաքում երգել են՝

Տեսեք Աղավնին Նոյան տապանի, Թե հայրենյաց պսակադիր, Ի զեն հայեր, Արդյոք ովքե՞ր են, Կռվեցեք տղերք և տեղական ուրիշ շատ հայրենասիրական երգեր: *Ճամփու* և *ռազմական* պարեղանակների ռիթմով ծափ են զարկել ու ռիթմով քայլել:

⁶³ Այս ներկայացումներն ուսումնասիրող թատերագետների կողմից բնութագրվել են որպես *դպրոցական թատրոն*:

⁶⁴ Այս երևույթը համեմատելի է հայկական գյուղերի կամ թաղերի միջև տեղի ունեցած անխուսափելի *քարակռիվներին* կամ *բռնցքամարտերին*, որոնք ավարտվել են ավագների կամ պաշտոնյաների միջամտությամբ:

Մ. Աբեդյանը վկայում է, որ *լացի ու կոծի* երգերը հորինվելուց հետո տարածվել են և կրկնվել տարբեր հանգուցյալների համար՝ համապատասխանեցնելով տվյալ հանգուցյալի գործունեությանն ու կյանքին⁶⁵։ Գրիգոր Նարեկացու վկայությամբ՝ այդպիսի երգերը հորինվել են հայրենների չափով, իսկ մեր ժամանակներում, ըստ Մ. Աբեդյանի, կոծի երգերը կազմվել են երկու կամ երեք տողանի տներից՝ բեյթերից, ինչպես XIX դարի անտունիները⁶⁶։

Արբուհի Լիսիցյանի վկայությամբ՝ Արշակ Բաբայանը, ամեն անգամ ցուցմունքի մասին խոսելիս կամ պատմելիս, սկսում էր *ողբ ասելով*⁶⁷։ Այդ երևույթն առանձնահատուկ է և բնորոշ նաև Սասնա-Ծռեր էպոսին, որում բոլոր գործողությունները սկսվում են երգածայն *անցավորացն ողորմի* տալով։

Ցուցքի երրորդ մասում տեղի են ունեցել հասարակական պարեր՝ *պարկապզուկի, գուռնա-դիռլի* և երգեցողության ուղեկցությամբ, որոնց հիմնական մասնակիցները տղամարդիկ էին։ Այս պարերին բացառության կարգով թույլատրվել է հոգևոր դասի մասնակցությունը։ *Հոգևոր հորն* իրավունք է տրվել *Պարագլուխ* կանգնել և պարերը ղեկավարել։ Այս բացառիկ երևույթը հնում՝ մեհյաններում կատարվող արարողություններից ու պարերից ժառանգություն մնացած քրմական դասի պարտականություններից մեկի փոխառված ձևերից է։ Օրվա ծիսական պարերը *Գովընդներն* ու *Ռազմական* պարերն են։ Վասպուրականում կատարել են՝ *Թամրաղա, Ղասաբ հավասի, Թամգարա, Տալտալա, Թրախաղ, Ծափխաղ, Փայլանջո, Քերծի, Ձիավեն* (շինածուրիկ ձիերով) և ուրիշ պարեր⁶⁸։ Ծիսական պարերին հաջորդել են *Ձիախաղերը, Մականախաղերը, Ձիլիքը* (ծիարշավ)։ Օրվա երկրորդ կեսին ծայր են առել հասարակական *Գովընդախաղերը*, որոնց, բացի *ցուցքի* մասնակիցներից, արդեն միացել են բոլորը։ Այս *Գովընդների* մեջ պարտադիր մտել են նաև *ցուցքի* զգեստափոխված դերակատարները։

Որպես օրենք, հասարակական պարերը միշտ սկսվել են նախնիների հիշատակությանը նվիրված, դանդաղ՝ *իրեք ողկ* պարաքայլով՝ *Գովընդներով*։ Դրանցից հետո տեղի է ունեցել միայն այս տոնին հատուկ մի ծիսական արարողություն։

Երբ պարաշարքը բոլորվելով փակվել է, շրջանի դրսից՝ գլուխը կտրած մի աքաղաղ նետվել է պարաշրջանի կենտրոնը։ Շրջանից մի ազապ

⁶⁵ 2012թ. Աշտարակի Ուշի գյուղում անձամբ գրանցել են ճիշտ այդպիսի մի ողբ տեղի բնակիչ Մարուսյա Արշակի Թումասյանից՝ ծնված 1932թ. (արմատներով Շատախի Սակ գյուղից վերաբնակվածների ժառանգ)։

⁶⁶ *Աբեդյան Մ.*, Գուսանական ժողովրդական տաղեր, հայրեններ և անտունիներ, Եր., Արմֆան, 1940, էջ 251։

⁶⁷ *Լիսիցյան Տրժ.*, Старинные пляски ..., հ. III, ձեռ. աշխ., էջ 674։

⁶⁸ Ռազմական պարերի ձևերի ու բովանդակության, կատարողական օրենքների և նշված պարերի շուրջ տես՝ *Լիսիցյան Տրժ.*, Армянские старинные ..., նշվ. աշխ., էջ 121-159։ Մինչև օրս որոշ պարեր պահպանվել են Արարատի շրջանի Ոսկետափ գյուղի պարի ինքնագործ խմբում։

տղա, արխալուղի թևքերը վեր քաշելով, ծեռքին մի կարմիր թաշկինակ՝ մտել է պարաշրջանի մեջ և պարել: *Ձեռնախաղը*՝ հորիզոնական հարթության վրա, աջ ու ձախ շրջանների դասավորությամբ պտտվելն էր գլխատված աքաղաղի շուրջ: Պարելով՝ աքաղաղը բարձրացրել է գլխից վեր և մարտահրավեր նետել շրջապատին: Պարաշրջան է մտել երկրորդ ազապը: Պարաշարքը բաժանվել է երկու խմբի, յուրաքանչյուր խումբն անցնելով մեկի կողմը՝ խրախուսել է նրան: Ջուռնան նվագել է *կոխի* եղանակ, որից ոգևորված երկու երիտասարդներն իրար դեմ առ դեմ գալով, պարելով՝ փորձել են իրարից խլել աքաղաղը: Մենապարը դարձել է մրցույթ զուգապար, որի ընթացքում յուրաքանչյուրը ցուցադրել է իր պարելու վարպետությունը, արագաշարժությունն ու ճարպկությունը: Պարածը հիմնականում *ոտ փոխելու* պարաքայլերն են ընթացքի մեջ և տեղում: Դրան հետևել է *գյուլաշը*, որն այնքան է տաքացել, որ դարձել է վտանգավոր: Շրջապատողները նրանց բաժանելով ու հանդիմանելով մտցրել են վերսկսված պարաշրջանի մեջ, կանգնեցնելով իրար կողքի, որը հաշտության խորհրդանիշ է դարձել⁶⁹: *Գօվընդները* շարունակվել են մինչև օրվա վերջը, մթնելը և *փայդօստ անելը*⁷⁰, որից հետո միայն գնացել են տները՝ անվանակոչության տոնախմբությունները սկսելու: Այդ օրը 1036 անվան անվանակոչության տոն էր⁷¹: Գրեթե բոլոր տներում ճաշկերույթներ են կազմակերպվել, որտեղ հոգևորական դասին և բոլոր տղամարդկանց առանձնահատուկ ուշադրություն է ցուցաբերվել:

Անդրադառնալով Վարդան Մամիկոնյանի *ցուցք* կամ *ցուցմունք* անվանմանը: *Ցուց* բառը, որպես բուն հայերեն բառ, նշանակում է *երևումն, ցուցումն, ցույց տալ, ցուցադրել, ցուցք ներկայացնել*⁷²: Այսինքն՝ *ցուցք, ցուցմունք* պետք է հասկանալ երևակայական կերպարներով հերոսների, աստվածային ու կենդանական կերպարների, շոր փոխելով և դիմակներով կամ ուղղակի կերպարանափոխությամբ խաղ-ներկայացումներ⁷³:

Վերևում շարադրվածի համաձայն՝ թվում է, թե *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցքն* աշխարհիկ երևույթ է և չունի ոչ մի պաշտամունքային կամ ծիսական նշանակություն: Սակայն ինչո՞ւ եկեղեցին Ավարայրի նահատակներին նվիրված հիշատակության օրը մայիսի 26-ից բերել ու կապել է *Բարեկենդանի* հինգշաբթի օրվա հետ: Պետք է ենթադրել, որ ցուցմունքի բովանդա-

⁶⁹ Առհասարակ կողք-կողքի պարել նշանակել է հաշտվել, բարեկամանալ:

⁷⁰ *Փայդօստ անել* նշանակում է մի փայտի օգնությամբ պարաշարքը կտրել, որ շրջանը քանդվի և պարը դադարի: Միաժամանակ փախցրել են նաև նվագածուներին ու երգողներին:

⁷¹ Ըստ Եղիշեի՝ մարտի դաշտում զոհվել է 287 մարտիկ, նույն օրը մահացել է 749 մարտիկ, այսինքն՝ զոհվածների ընդհանուր թիվը դարձել է 1036:

⁷² ՆԲՅԼ, հ. II. Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1981, էջ 217:

⁷³ Այս հարցի շուրջ շատ լուրջ դիտարկումներ ունեն *Լիսիցյան Սրբուհին* իր՝ Стариные пляски ..., т. I, с. 66-70: *Յովհաննիսյան Զ.*, նշվ. աշխ., էջ 106-144: *Արեղյան Մ.*, Երկեր, հ. I, նշվ. աշխ., էջ 262-265 և ուրիշներ:

կությունը համապատասխանում է այդ օրվա խորհրդի կամ գաղտնիմաստի հետ:

Հնում Հայաստանի գրեթե բոլոր ազգագրական շրջաններում *Բարեկենդանի*, հատկապես՝ հինգշաբթի և *Բուն Բարեկենդանի* օրերը, հայտնի են որպես կերպարանափոխությամբ երթերի, ներկայացում-խաղերի (*խան, փաշա, շահ*), մենամարտերի, ծիսախաղերի ու հասարակական պարերի օրեր, որոնք նաև գարնանային մրցույթ գուշակությունների նշանակություն ունեին⁷⁴:

Զնայած *Բարեկենդանն* առհասարակ կապվել է *Ուտիս տատի*՝ այսինքն կանացի սկզբունքի հետ, սակայն հինգշաբթին մեռնող ու հառնող տղամարդ աստվածության օր էր: Օրվա բոլոր արարողությունները կապվել են միայն տղամարդկանց հետ: Այդ օրը տեղի են ունեցել հատուկ *ծխական պարեր ու խաղեր*, որոնք իրենց մեջ պարունակել են ցանքսի, հատիկի, ջրի հովանավոր աստվածությանը հատուկ հատկանիշներ: Հավատքն այնքան խորն ու հաստատուն էր նստած ժողովրդի մեջ, որ եկեղեցին, չկարողանալով պայքարել, իր վրա է վերցրել այդ հարցերի կարգավորման պարտականությունը: Բացի դրանից, հոգևոր դասի ներկայացուցիչներն այդ օրը *ցուցքից* անմիջապես հետո տեղի ունեցած միայն տղամարդկանց կազմով կատարվող *սգո և հիշատակության*, ապա և *ռազմական պարերի* ղեկավարողն էին՝ *Պարագլուխը* կամ *Պարբաշին*: Ղեկավար էին նաև *ցուցքում*:

Անվանակոչության տներում նրանք ճաշկերույթի *կառավարիչներն էին* և պարերի *ղեկավարները*: Սովորույթի ուժով պահպանված այս օրերնքը շատ թափանցիկ ու խոսուն է՝ ուղիղ համեմատական հնում քրմական դասի մեհենական ծեսերի ու պարերի հետ ունեցած կապին⁷⁵, պարզապես նրանց վերափոխված կամ ուղղակիորեն ժառանգված ձևերն են:

Այսպես, եթե *Բարեկենդանի* հինգշաբթի օրվա արարողությունները կանոնակարգենք, ապա կունենանք հետևյալ պատկերը.

Առաջին մասում՝ Վարդան Մամիկոնյանի *ցուցքի* կամ *ծեսի* երթն է ճակատամարտ-խաղը եկեղեցու հրապարակում կամ ներսում՝ նահատակների ողբի արարողությամբ:

Երկրորդ մասում՝ եկեղեցու ներսում հանգուցյալների ու նահատակների հիշատակության արարողություններն են, պատարագը՝ հատուկ շարականներով, իսկ դրսում հասարակական պարերն են, որոնց մասնակցել են նաև *ցուցքի* ղեկավարները: Այստեղ ուղղակի կապ է ստեղծվում հնագույն *ծեսի* ու *ցուցքի* միջև: Մասնակիցները դերն ավարտելուց հետո վերածվել են հասարակության սովորական անդամի, որը պետք է իր մասնակցությունը բերեր նախնիների հիշատակության արարողությանը:

⁷⁴ *Петросян Э.Х.*, Сюжеты и образы народного драматического творчества арм. народа // Фольклорный театр народов СССР, М., Наука, 1985, с. 171-190.

⁷⁵ Այս պարերին ու ծեսերին կանայք չեն մասնակցել: *Лисициан Срб.*, Автореферат докторской диссертации, 1953, с. 45.

Երրորդ մասում ընդգծվում է հոգևոր դասի դերը՝ որպես հնագույն պաշտամունքային ու կրոնական ավանդույթների շարունակողի: Անվանակոչության տներում ընդգծվում է այս հանգամանքը՝ նորից հիշեցնելով ծեսի հնագույն առանձնահատկությունները: Մանավանդ, որ հայտնի է քրիստոնեական եկեղեցու թշնամական վերաբերմունքը երգի, պարի ու թատերականացված գործողությունների նկատմամբ: Հոգևոր դասը դժվար թե իրավունք տար մեկին կամ հենց ինքը՝ մեծից փոքր, անմիջական մասնակցություն ունենար թե՛ տոնին, թե՛ պարերին ու ճաշկերույթներին: Հայ ժողովրդական պարերի պատմության մեջ, բացի *Բարեկենդանից*, ոչ մի փաստ հայտնի չէ *պարի մեջ հոգևորականի մասնակցության*, առավել ևս *Պարագլուխ* կամ *ղեկավար* կանգնելու մասին:

Չորրորդ մասում հասարակական պարերում նախնիների հիշատակության *Գովընդները* և կլոր դասավորությամբ պարաշրջանի ներսում պարերը և աքաղաղի համար *կոխի* բռնվելը պետք է բնութագրել որպես հնագույն, նախնիներին նվիրված ծես-արարողության վերապրուկ: Աքաղաղի զոհաբերությունը հենց նախնիների պաշտամունքի հետ կապվող նվիրատվական ծեսերի արձագանքն է՝ մատաղ-զոհաբերությամբ⁷⁶:

Հինգերորդ մասում մինչև ուշ գիշեր տևողությամբ ծիսական ճաշկերույթներն են, որոնք խիստ աշխարհիկ բովանդակություն ունեն, բայց անմիջականորեն կապվում են տոնական օրվա նպատակային ուղղվածության հետ:

Վարդան Մամիկոնյանի ցուցքում ամենահանելուկային երևույթը նրա բազմադարյան, ավանդական պահպանվածությունն ու մշակվածությունն է և հենց *Բարեկենդանի* հինգշաբթի օրվա հետ ունեցած կապը մայիսի 26-ի փոխարեն: Մեր կարծիքով, սա հենց այն ապացույցն է, որ ներկայացման հիմքում ընկած է դարերով հաստատված հիշատակության որոշակի մի տոն՝ իր բոլոր բաղադրիչներով: Այդ է նաև հաստատում ասացողների *Վարդան Մամիկոնյանի ծես* բնորոշումը:

Ապացույցներից մեկն էլ այն է, որ եկեղեցում երգվող այդ օրվա շարականներում թվարկվող նահատակների անուններն ավելացվում են արհեստականորեն ու չեն համապատասխանում ծեսին, այսինքն՝ բացահայտ նկատելի է ժառանգությունը հարմարեցնելու երևույթը:

Ամբողջ օրվա ընթացքում իրար հաջորդում են մահվան ու թաղման հետ կապված արարողությունները, ծիսական պարերն ու մենամարտերը, զոհաբերություններն ու ճաշկերույթները: Այս ամենը *ցուցքի* բաղկացուցիչ և շարունակական մասերն են, որոնցից յուրաքանչյուրը փոխարինում է մյուսին՝ որպես նախորդի շարունակություն:

⁷⁶ Հայկական հարսանիքներում այդ պաշտամունքի բազմաթիվ ապացույցներ կան, որոնցից են և *Հավթռոնք* կոչվող մեկօրյա ծեսերն ու արարողությունները: Այդ օրը ուժի և ճարպկության ցուցադրության և զոհաբերված հավերի ու աքաղաղների ճաշակելու օր է:

Այսպիսով, *Քարեկենդանի հինգշաբթի* տեղի ունեցող *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցքը* կամ *ցուցմունքը* և նրան զուգակցող ու հաջորդող բոլոր ծես-արարողություններն ու թատերականացված գործողությունները⁷⁷ գարնանային ցանքսի, ջրի ու հատիկի հովանավոր աստվածություններին նվիրված մի տոն էր, որի անունն անմիջականորեն կապվել է *ցուցքի* գլխավոր հերոս՝ Վարդանի և 1036 անուններ կրող տղամարդկանց անվանակոչության օրվա հետ: Ըստ երևույթին, հենց այդ է հիմնական պատճառը, որ տոնը մայիսի 26-ից տեղափոխվել է հնուց ի վեր հաստատված նախնիների հիշատակության օրը, որն իր տեղով ու ժամանակով, ապա և իմաստաբանությամբ համապատասխանում է նախաքրիստոնեական տոնակատարությանը: Ինչ վերաբերում է Վարդան անձնանվանը, ապա պետք է ասել, որ Սրբուհի Լիսիցյանը, հատուկ քննարկման առարկա դարձնելով, եկել է այն եզրակացության, որ այն պատկանում է *Վարդ* անունը կրող մի աստվածության, որը կապվում է Վարդավառի տոնակատարության հետ, որը հենց ջրի, հատիկի, ցանքսի հովանավոր տղամարդ աստվածությունն էր⁷⁸:

Քարեկենդանի հինգշաբթի օրը, բացի *Վարդանանց ցուցքից*, որոշ գավառներում տեղի են ունեցել նաև կանանց կողմից կատարվող խաղեր: Դրանցից ընդգծենք այսպիսի մի ծես-արարողություն:

Մարաշում *Քարեկենդանի հինգշաբթի* առավոտյան երիտասարդ կանայք վերցրել են մի փայտե թի կամ երկար պոչով բահ, թաթի տակ որպես թևեր մի փայտ կապել հորիզոնական դիրքով, դարձրել *տիկին*, հագրել հարսանեկան հագուստներ, հարսանեկան քող գցել գլխին: Մասնակիցներից յուրաքանչյուրն իր զարդերը նրա վրա կախելով՝ զուգել են, և ամբողջ օրը տնետում ման գալով՝ կատակներ ու խաղեր են խաղացել: Այս *տիկինի*ն տվել են *Չերիուս* կամ *Թլխաղի* անունը, որի բացատրությունը դժվարանում ենք տալ որևէ աղբյուր չունենալու պատճառով⁷⁹: Երեկոյան *տիկինը* տարել են մասնակիցներից մեկի տուն, պոչը գետնի մեջ խրելով՝ կանգնեցրել բակում և մինչև ուշ գիշեր *երգել ու պարել են*: Այս պար-արարողությունը կապված է այգիների, պարտեզների հովանավոր Աստված ու պաշտամունքի հետ: Պարով նրանից հայցում են պարտեզների ու այգիների վերափոխման ու նորովի վերածնման հետ:

⁷⁷ *Քարեկենդանի* հինգշաբթին նաև *խան, փաշա, շահ, դարագյոգ* խաղ-ներկայացումների օր է: *Петросян Э.Х.*, Боги и ритуалы древней Армении, Ер., Наука, 2004, с. 109-170.

⁷⁸ *Լիսիցյան Սրբ.*, Վարդավառ, ծեռ. աշխ., ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ:

⁷⁹ Ազգագրագետ Հր. Խառատյանն այն բացատրում է *թիով, թլախիլ* բառերի՝ ծաղր նշանակությամբ, որը, մեր կարծիքով, այնքան էլ չի համապատասխանում, սակայն մենք ավելի դիպուկ բացատրություն առայժմ չունենք: *Խառատյան Հր.*, Տոնը և տոնահանդեսի մշակույթը Հայաստանում, Եր., Սարվարդ, 2010, էջ 163: *Բդոյան Վ.Դ.*, Խաղեր, հ. 2, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, էջ 119: *Բդոյան Վ.Դ.*, Հայկական աղանձներ, Եր., Սովետական գրող, 1986, էջ 96 և նկ. 119:

Բուն Բարեկենդանի օրն ուղղակի սեղանները չեն հավաքվել: Ուտելիքները դրվել են մեկը մյուսի վրա, իսկ տանտիկիներն անվերջ հյուրասիրել են իրենց հյուրերին: Այս օրերին նորահարսները դարձի են գնացել իրենց հայրական տուն ամուսինների հետ միասին: Նշանված աղջիկներն ու տղաները բազմաթիվ նվերներ են ստացել փեսացուի հարազատներից:

Բուն Բարեկենդանին, որպես վերջին կիրակի օր, որպես տոնի գագաթնակետ, հավաքվել են բարեկամ-հարևաններով կամ գերդաստաններով, մեծ ու առատ սեղան բացել, կերուխում արել մինչև գիշեր: Աշխատել են ուտել վերջացնել մսեղեն-յուղեղեն-կաթնեղեն կերակուրները: Ամենավերջում երիտասարդ տղաները դուրս են եկել *ձիարշավի*, որը պետք է ավարտվեր *Ուտիս տատին* վրձնդելով, *Պաս պապին* ընդունելով: *Ուտիս տատը* նախօրոք պատրաստված գզգզված մագերով, քրքրված հագուստներով մի *տիկնիկ* էր: Տղաները ձիեր հեծած, քառատրոփ բարձրանալով սարի գլուխը, այնտեղ իրենց վերջին ճաշկերույթը տալուց հետո *Ուտիս տատին* գլորել են ձորը, *Պաս պապին* էլ համեցեք արել, որ գա *երդիկից ոտները կախ անի*:

Այսպես, *Բուն Բարեկենդանին* տեղի են ունեցել բնության մեռնելու ու հառնելու ներքին խորհուրդն ունեցող բոլոր խաղերը, ապա և արական ու իգական սկզբունքներ ներկայացնող դիմակներով, կերպարանափոխությամբ խաղ-ներկայացումները: Այդ ամենում առանձնահատուկ տեղ ու դեր են ունեցել երգերն ու պարերը:

Էթնոպարագետ Սրբուհի Լիսիցյանը *Բարեկենդանի* և հատկապես *Բուն Բարեկենդանի* ծիսական պարերը համարել է երկրագործական և անասնապահական կենսաձևերի ապահովման հմայական գործողություններ, որոնք կանխորոշել ու ապահովագրել են գալիքը՝ հաջորդ տարին⁸⁰:

Բուն Բարեկենդանյան ծես-արարողությունների հետ պահպանվել են ծիսական պարեր, որոնց մասին տեղեկությունները շատ սահմանափակ են, սակայն կրում են տոնի ծիսական խորհուրդը:

Դեռևս XIX դ. վերջին Սիսիանում *Բուն Բարեկենդանին* պարտադիր կատարվել է մի *կլօր-բօլօր* պար-արարողություն, որի մասին Երվանդ Լալայանը գրել է.

*Պարի ժամանակ առաջնորդը զանազան ձևեր է անում, ծափ է տալիս, պագում է, իբր տրեխը հանում, զանազան կենդանիների ծայներ է հանում և այլն: Պարողները նույնությամբ կրկնում են նրա արածները, իսկ պարի առաջնորդը խստորեն հսկում է նրանց վրա և ճիպոտով խփում, եթե սխալ կամ ուշ են կատարում*⁸¹:

Այս նկարագրությունը համապատասխանում է մինչև XX դարի 60-ական թվականները պահպանված *Ջոփի տալու* պար-արարողությանը:

⁸⁰ *Лисицкая Срд.*, Старинные пляски ..., т. I, նշվ. աշխ., էջ 42, 44-45, 160:

⁸¹ *Լալայան Ե.*, Սիսիան // ԱԶ, 1898, գ. Գ, N 1, Թիֆլիս, էջ 235:

Ըստ Զր. Աճառյանի՝ *Ձոփի* բառն ունի սեմական ծագում և արաբերենից միջնորդվելով անցել է հայերենին՝ հարվածելու մուրճ նշանակությամբ⁸²:

Սահակ Ամատունու վկայության համաձայն՝ *Ձոփի*՝ տղամարդկանց պարի անուն է (Գանձակ, Ղազախ, Արցախ), որը կատարվել է իրար ձեռք բռնած, ոտքերը գետնին դոփելով, արագ-արագ, թռչկոտելով:

Ձոփի տալ նշանակում է պարել և բառացիորեն *եայլի տալ*⁸³:

Սիսիանուն XIX դարում այդ պարի համար ընտրվել է հատուկ *Պար-բաշի*, որը կարգադրություններ է արել:

Պարի դասավորությունը՝ հորիզոնական հարթության վրա *կլօր* փակ շրջանն է, իսկ պարաքայլերը *chasse*-ներն են, որոնք աստիճանաբար վերածվել են թռիչքների: Առաջնորդը *ճիպոտը* (մտրակ) ձեռքին զանազան ձևեր է արել, իսկ մասնակիցները պարտավորվել են նույնությամբ կրկնել: Ծափ են տվել, պագել են, տրեխներն ու հագուստները հանել, կենդանիների ձայներ արձակել⁸⁴:

1961թ. Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի Նոյեմբերյանի շրջան կատարած գիտարշավի ժամանակ մեզ բախտ վիճակվեց (գուցե և վերջին անգամ կատարված) գրանցել նման մի պար, որին տալիս էին հենց *Ձոփի տալ*⁸⁵ անունը և բացատրում էին՝ *Ձոփի տալ* նշանակում է թռչկոտել, թռվռալ, վազել և տարբեր գործողություններ կատարել, որոնց մեջ արագաշարժ ու ճարպիկ լինելը պարտադիր էր:

Մեր խնդրանքով պարի հրապարակային ցուցադրություն կազմակերպվեց: Առաջին գործը՝ *Առաջնորդ*՝ *Պարի ղեկավար* ընտրելն էր: *Առաջնորդն* անմիջապես գործի անցնելով՝ սուրհանդակներ ուղարկեց բոլոր նրանց տները, ովքեր կարող էին մասնակցել պարին: Ի դեպ, բոլորին չէ, որ թույլատրվեց պարել, այլ ընտրություն կատարվեց՝ բարձրածայն քվեարկելով, թե ո՞վ կարող է և ով չի կարող: Այնպիսի տպավորություն էր, որ *Ձոփի տալն* առանձնահատուկ ծես-արարողություն էր, որին կարող էին մասնակցել միայն կատարողական ու առանձնահատուկ իմացությամբ կամ կարողությամբ օժտված տղամարդիկ:

Հաջորդ գործը եղավ գյուղամեջ հրապարակի ընտրությունն ու քարերից մաքրելը: Կարճ ժամանակում ամբողջ գյուղը հավաքվեց: Պարի մասնակիցները ներկայացան հատուկ պատրաստված: Յուրաքանչյուրի ձեռքին միջին երկարության (50-60սմ) մասրենու կամ ուռենու դալար մի ճյուղ կար՝ մաքրված, փափկացրած: Յուրաքանչյուրը, իր ճյուղը՝ *ճիպոտն* օդի մեջ փորձարկելով, ստուգում էր, արդյոք այն հարմար է ձաղկելու համար, թե ոչ:

⁸² *Աճառյան Զր.*, ՀԱԲ, հ. II, նշվ. աշխ., էջ 105:

⁸³ *Ամատունի Սահակ Վարդապետ*, նշվ. աշխ., էջ 190, 191:

⁸⁴ *Լալայան Ե.*, Սիսիան // ԱՀ, 1898, գ. Գ, N 1, Թիֆլիս, էջ 253:

⁸⁵ XX դ. 60-ական թվականներին *ճիպտապարերը* դեռևս պահպանվել էին հատկապես Նոյեմբերյանի, Ազիզբեկովի և այլ շրջաններում: ԴԱՆ, Նոյեմբերյանի շրջան, կոմպլեքսային գիտարշավ, 1962, տ. N 1, էջ 51, 52, Ազիզբեկովի շրջան, 1979, տ. N 1, էջ 16^ա, 39, Հարությունյան Վահան Շամիրի և ուրիշներ:

Բոլորվեց իրար ետևից դասավորությամբ *կլօր* պարաշրջան: Մինչև պարը սկսելը, յուրաքանչյուրն իր հերթին ստուգում էր իր և պարընկերների հագն ու կապը, որ ամեն ինչ տեղը լիներ, որ անդրավարտիքի փողքերը հարմար դրված լինեին մի քանի զույգ իրար վրա հագած գուլպաների մեջ: Բոլորն անհանգիստ սպասում էին:

Առաջնորդը, որ պարի օրենքների համաձայն *մեր-մայր* անունն էր կրում, մեկ առ մեկ մոտենալով՝ ստուգում, ճշտում էր, արդյոք պատրաստ են պարը սկսելուն: Ձուռնաչին իր խմբի (դուդուկ և դիոլ) հետ անցնելով շրջանի մեջտեղը՝ համբերությամբ սպասում էր ազդանշանի: Ազդանշանը տրվեց և պարը սկսվեց:

Պարածևը հիմնականում *ոտ փոխելու* պարաքայլն էր, որով երկու *վագք շրջան* կատարվեց ամբողջ հրապարակով՝ աջ ձեռքում գլխից բարձր բռնած ճիպոտը թափահարելով: Սկզբում ղեկավարը պարզ շարժումներ էր կատարում՝ շրջվում էր դեմքով դեպի հանդիսատեսը, աջ ու ձախ (մեկ անգամ նույնիսկ դեպի ետ): Բոլորն ուշադիր հետևում էին *Մորը* և իրար: Ով ուշանում էր կամ սխալվում, նրան ձաղկում էին իրենց ճիպոտներով՝ խփելով հիմնականում ոտքերին, ըստ օրենքի՝ գոտկատեղից ցած:

Թռիչքները գնալով արագացան ու բարդացան, և դրան ավելացավ հագուստները հանելու արարողությունը՝ սկսելով այն գլխարկից, գոտուց, ավարտելով՝ տրեխներով:

Բոլորը մնացին միայն վարտիքով, որից հետո սկսվեց պարի երրորդ մասը՝ գրեթե նույն հերթականությամբ հագնվելը: Հագնվելուց հետո *մայրը* սկսեց նոր՝ ավելի բարդ խաղեր խաղալ, որոնցից հատկապես դժվարն այն էր, որ մոտենալով հանդիսատեսին՝ վերցրեց մի 4-5 տարեկան երեխա ու գցեց շալակը: Բոլորն աջ ու ձախ վազվզելով՝ կին, տղամարդ, պառավ կին, ով ընկավ ձեռքի տակ, վերցնելով գցեցին շալակները:

Պարի ոգևորությունը վարակել էր բոլորին, ոմանք մոտենալով պարողներին օգնում կամ խանգարում էին գործողությունը կատարելուն: Ընդհանուր պատկերից երևում էր, որ բոլորին հայտնի է պարը, մանավանդ, որ իրենց կանգնած տեղերում երիտասարդ տղաները նույնիսկ փորձում էին նույն արագաշարժությամբ ու ճարպկությամբ կատարել գործողությունը: Կարծես իրենք ստուգում էին իրենց կարողությունները:

Ձուփի տալու պար-ծիսական արարողությունը շատ երկար տևեց, գրեթե մեկ ժամ, և ավարտվեց ընդհանուր բարձր տրամադրության մեջ: Հստակ կարելի է ասել, որ այդ արարողությունը ծանոթ էր բոլորին, բայց կատարելու իրավունք ունեին միայն նրանք, ովքեր ժամանակին լուրջ վարժանք ընդունելուց և հասարակության առաջ իրենց ուժերը փորձելուց հետո էին միայն իրավունք ստացել ծեսին մասնակցելու:

1961թ. հետո մինչև օրս գիտարշավների ընթացքում ինձ այլևս չի հաջողվել գրանցել *Ձուփի տալու* կամ նման մի պար-արարողություն: Մեր կարծիքով, XX դ. երկրորդ կեսին այդ արարողությունն արդեն դատապարտված էր մոռացության:

Հետագայում Ջանգեզուրում, Արցախում, տեղական պարերի ցուցակներ կազմելիս, հարցումներին դրական պատասխան չի տրվել, միայն երբ հարց էի տալիս՝ *Ջուփի տալ* կա՞ր, պատասխանը լինում էր՝ *Յալլի տալ* կար, բայց այն ինչպիսի պար էր, ոչ ոք չգիտեր:

Մենք ենթադրում ենք, որ *Ջուփի տալու* կամ *Յալլի տալու* գործողությունը նույն պար-արարողության տարբեր արտահայտչաձևերի բնութագրական պարամունդներն են: Մեր այն ենթադրությունը, որ հավանաբար *Յալլի տալը* նույն *Ջուփի տալն* է, հաստատվում է 1967թ.-ին Գորիսի շրջանի Վերիշեն գյուղից գրանցված տեղեկություններով:

Վերիշենի զուռնաչի Գ. Օրդյանը, հարսանեկան պարերի մասին տեղեկություններ հաղորդելիս, առանձնացրել է մի պար, որն ուներ *Թոխուղի* անունը: Պարանվան ոչ մի բացատրություն չտալով՝ հայտարարել է, որ այն *Յալլի* պարի մի տեսակն է: Այն պարել են տղամարդիկ հարսանեկան ծեսերի ժամանակ և ոչ միշտ: Պարի համար առիթ հանդիսացել է երբեմն նույնիսկ որևէ պատահականություն: Եթե հարսանքավորներից մեկը նույնիսկ պատահմամբ մի որևէ իր գցեր հարսի ոտքերի առաջ, ապա բոլոր մասնակիցները պարտավորվել են այդպիսի կամ որևէ նման իր գցել հարսի ոտքերի մոտ: Այդպիսի դեպքերում հենց նույն պահից էլ սկսվել է *Յալլի տալու* պար-արարողությունը:

Ըստ ասացողի՝ Գորիսում և շրջակա գյուղերում *Յալլի տալը* պարտադիր է եղել ոչ միայն հարսանիքներին, այլև *Բարեկենդանի*⁸⁶: Ի դեպ, բարեկենդանին *Յալլի տալու* պար-արարողությանը միացել են նաև հասակով կանայք: *Յալլի տալու* սովորության մասին վկայություններ կան նաև Գորիսի շրջանի Խոտ գյուղից⁸⁷:

Խոտ գյուղի բնակիչ Մուշեղ Գրիգորյանն այսպես էր վկայում.

Յալլու հավեն ածըմ ըն, ով գիտի երա կենըմ պարըմ ա, իրար ձեռք բռնած ու թաշկինակներով:

Հարսանիքների ժամանակ *Յալլի տալը* պարտադիր կատարվել է տղայի տանը, բայց պատահել է, որ աղջկա հայրը հարսին դուրս հանելուց ուղղակի պահանջել է.

մըն հատ ըմ տանը Յալլի տվաք, որ աղջիգըս տամ տանըք:

Յալլի տալու համար նախապես հայտարարվել է՝ *Յալլի տալու ժամանակ ա:* Սա նշանակել է, որ պարը կատարելու համար պահանջվել է հատուկ նախապատրաստություն՝ ինչպես *Ջուփի տալու* ժամանակ: Հայ պարային մշակություն այդ երևույթն օրենքի ուժ է ձեռք բերել և պահպանվել է տարբեր ծիսական պարերում ևս: Որպես օրինակ՝ կարող ենք հիշեցնել հարսանեկան արարողությունների վերջաբան՝ *Հարսի մօմերով պար-արարողությունը*:

Յալլի տալ կարող էին ոչ բոլորը: Այն ունեցել է պարողի որոշակի իմացության և պարը հաղթահարելու ուժի ու դիմացկունության կարողություն:

⁸⁶ ԴԱՆ, Գորիսի շրջան, Վերիշեն գյուղ, 1967, զուռնաչի Գ. Օրդյան:

⁸⁷ Նույն տեղ, Խոտ գյուղ, Մուշեղ Գրիգորյան, ծնվ. 1916:

Երբ *Թօյբաշիմ*⁸⁸ հայտարարել է, որ *Յալլի տալու ժամանակն է*, ով իր վրա վստահ է եղել, վեր է կացել, մտել *մեյդան* (պարատեղ) ու պատրաստվել պարելու: Եթե հարսանքատանը տեղը բավարար չեն համարել, դուրս են եկել բակ՝ դռան առաջ, որն ավելի մեծ հրապարակ կարող էր դառնալ:

Թօյբաշին կանգնել է հրապարակի մեջտեղում՝ որպես ղեկավար, իսկ մյուսները՝

ուրու յեղնա մըն քյարգյա կաղընը ըն: Թօյբաշին մեննագ մըն շյալախ (ծիպոտ) կամ թոխկա՝⁸⁹ ձեռին:

Պարում բռնելաձևը պետք է շատ ամուր լիներ, որովհետև *Թօյբաշին* հաճախ վազել է, իսկ պարաշարքը կտրելն արդեն նշանակել է սխալմունք ու պարը քանդելու վտանգ առաջացնող: Դրա համար աջ ձեռքով ամուր բռնել են իրենից առաջ գտնվողի գոտուց, փեշից, երբեմն էլ՝ ուսից: Ձախ ազատ ձեռքն օդում՝ գլխից բարձր խաղացնելով, պարողներն իրար հետևից դասավորությամբ, հարայ-հրոցով մեծ շրջան են կատարել՝ ամբողջ հրապարակով մեկ: Ամբողջ պարատեղով երեք վազք շրջան կատարելուց հետո *Թօյբաշին* մտել է բուն արարողության մեջ: Նախապես պատրաստված լինելով՝ նա կարող էր գրպանից կամ ծոցից հանել տարբեր իրեր՝ ծխախոտ, կրակվառիչ, թաշկինակ, դրամ (կոպեկներից մինչև մեծ թղթադրամներ), մրգեր, երբեմն նույնիսկ ծոցում պահած կատվի կամ շան ձագեր: Պարողները պարտավորվել են նույն գործողությունը կրկնել: Ով չի կարողացել կրկնել, պատժվել է *Թօյբաշու* մտրակի հարվածներով: Հարվածել են միայն ոտքերին, ինչպես Նոյեմբերյանի շրջանի *Ջօփի տալու* պարում:

Թօյբաշին այդ ամենը ցուցադրել է որպես նախաբան-կատակ՝ հանդիսատեսին ծիծաղեցնելու համար: Հիմնական գործողությունը գլխից ոտքեր հանվելն էր մինչև վարտիքը, որը հանելու փորձ էր արվում, բայց չէր իրականացվում միայն հանդիսատեսի հարայ-հրոցով արգելելու պատճառով:

Ըստ ասացողների՝ պատահել է, որ *Թօյբաշին* պարողներին աստիճանաբար հանվեցնելով հասցրել է գետի կամ որևէ առվի մոտ և ստիպել ջուրը մտնել՝ հաշվի չառնելով նույնիսկ ցուրտ եղանակը:

Թօյբաշու արարքները *Յալլի տալու* ընթացքում դարձել է ամբողջ բնակավայրի քննարկման առարկան, որտեղ գնահատանքի են արժանացրել հատկապես նրա հնարամտությունը:

Ուշադրություն դարձնենք այն հանգամանքին, որ *Յալլի տալու* ամբողջ պար-արարողության հիմնական գործողությունը մերկանալու մեջ է, ճիշտ այնպես, ինչպես *Ջօփի տալու* պարում: *Յալլի տալու* ամբողջ արարողությունը կրկնում է *Ջօփի տալու* պարի նպատակներն ու գործողությունները, և դրանով իսկ հաստատում մեր այն ենթադրությունը, որ *Ջօփի տալու* և *Յալլի տալու* պարերը նույնն են: Երկու պարերն էլ կատարվել են որպես

⁸⁸ Գորիսում *Պարբաշուն* տվել են *Թօյբաշի* անունը: Թոյ՝ համշենական բարբառում նշանակում է *կռունկ*: Իսկ համշենցիների մեջ մինչ օրս գոյատևել է *Թօյնալի պարը*, որը կապվում է թռչունների պաշտամունքի հետ:

⁸⁹ Մտրակ կամ կաշվե գոտի:

հարսանիքների ու Բարեկենդանի ծիսական պարեր՝ որոշակի ժամանակահատվածում, որպես սահմանագծի այս կողմից այն կողմն անցնելու, այսինքն՝ հնից նորին, մեռնելու և հառնելու հիմնական գործողություն, ծիսական ծիծաղի մթնոլորտում, սահմանագիծը հաջող ու հանդարտ անցնելու պայմաններում:

Ենթադրում ենք, որ *Ձոփի տալու*, *Յալլի տալու*, ապա և բանահյուսական տեքստերով հարուստ ու հայտնի *Յալալիները*, որոնց վերլուծությունը հաստատում է, որ բոլորն էլ բացի երգվելուց նաև պարվել են, *Բուն Բարեկենդանի* ծիսական պարերից են: Ի դեպ, ազգագրագետ Ա. Օդաբաշյանը հաստատում է այս ենթադրությունը՝ ուղղակի ընդգծելով, որ *Յալալիները* միաժամանակ պարվել են⁹⁰:

Բերենք այս պարի երբեմնի գոյության մի վկայություն ևս.

*Էրզրումում Բուն Բարեկենդանի կամ Ձատկի երեք օրերուն առաջին օրերէն յանկարծ կը տեսնուին երեք-չորս ընդարձակ կալերու վերայ ահագին բազմութիւն կանանց յիսուն, վաթսուն, ժամանակը գիտէ, մինչև հարիւր և աւելի, որոնք կռունկի նման թև թևի տուած՝ շղթայօրէն պար կը բըռնէն: Մեջերնէն խաղի և պարի հմուտը պարպաշի, այսինքն պարագլուխ կըլլայ, նմանապէս մի քանի հմուտ կանայք ալ թմբուկը ձեռքերնին բռնած կը զարնեն խաղեր ասելով...*⁹¹

Այս ծիսական պարում առանձնահատկությունը ևս ծերացած, այստեղ արդեն կանանց պարտադիր կատարողներն են, որոնք աստիճանաբար իրականացնում էին ծիսական մեռնելու և վերածնվելու արարողություն:

Պարերգերի կրկնակ *Յալալին* ևս ոչ հայերենում, ոչ թուրքերենում, ոչ էլ որևէ բարբառում բացատրություն չունի, ճիշտ այնպես, ինչպես *Ձոփի տալ* ու *Յալլի տալ* բնորոշումները: Եթեներաժշտագետ Լ. Սիմոնյանն այն կարծիքին է, որ *Յալալի* անունն ունի սեմական ծագում և նշանակում է գերագույն աստված կամ դիցույթ: Չի բացառում, որ այն կարող է լինել խուռիական՝ մահվան, ստորգետնյա արևի, հողագործական դիցուհին՝ *Ալանին* կամ *Ալալին*, որի անունը պահպանվել է կրկնավարի *Ալանի* և լցոնած դեղձի չրի *ալանի* անվան մեջ⁹²: Այն, որ խուռիական աստվածուհին մահվան ու ստորգետնյա արևի աստվածուհին էր, շատ մոտ է մեր ունեցած այն ենթադրությանը, որ *Յալալիները*, ապա և *Յալլի* ու *Ձոփի տալու* պար-արարողությունները կապվում են *Բարեկենդանի* հիմնական գաղտնիմաստի հետ:

Պարի ընթացքում տղամարդկանց աստիճանաբար մերկանալը, որը, ըստ էության, նշանակում է մեռնել, ապա նույն աստիճանական կարգով հագնվելով՝ հանդերձյալ կյանքից հառնելը, սխալվելու կամ ճիշտ չգործելու դեպքում ծեծ ուտելով ու չարչարվելով ամրանալն ու վերածնվելը, նախկին տեսքով ու դժվարությունները հաղթահարած, ուժեղացած, երիտասար-

⁹⁰ *Օդաբաշյան Ա.Ա.*, Ամանորը հայ ժողովրդական տոնացույցում // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 9, եր., ՀԱՍՏ ԳԱ հրատարակչություն, 1978, էջ 40:

⁹¹ *Չեր*, սովորութիւններ թրքահայաստանում (Էրզրում) // Նոր դար, 1893, N 42, էջ 2: *Սիմոնյան-Մելիքյան Լ. Դ.*, Տոնարային ծիսաշար, հ. II, նշվ. աշխ., էջ 142:

⁹² Նույն տեղ, էջ 143:

դացած այն մարդն էր, ով, մահվան ու կյանքի ճանապարհը ծխական պարի միջոցով անցնելով, վերածնվում է՝ նոր կյանքը նորովի ապրելու համար:

Ձոփի տալ, Յալլի տալ և Յալալի, յալալի կրկնակներ ունեցող երգերի ուղեկցությամբ կատարվող պարերի անուններն իրենց շարժական տեքստերի թռիչքներով, չաթմաներով, ոտքերի ուժեղ դոփյուններով կատարվող գործողության բնութագրման արտահայտչաձևերն են: Գիշտ է **Յալալիների** պարերգերին համապատասխանող պարաքայլերն ավելի չափավոր ու զուսպ են, ռիթմը հավասարաչափ և կատարվում են **Գովընդներին** համապատասխան տեմպի մեջ, սակայն այն ևս չի հակասում ծխական մտածողությանն ու նպատակադրվածության էությանը:

Ըստ 3. ճանիկեանի վկայության՝ **Յալալիներին** ուղեկցել է ծխական համապատասխան պարաքայլ, որը դեռևս Կոմիտաս վարդապետի ժամանակ (որը **Յալալիների** առաջին գրանցողն էր) արդեն գործածությունից դուրս էր եկել:

Յալալիին պարի ձևն տարբեր է, սովորաբար կանայք կպարեն եղեր, թևերն իրարու անցունելով կամ միմեանց գոտի բռնելով կը պարեն, կը ծորան եղեր, և պարագլուխն թաշկինակ չառներ ձեռքը⁹³:

Զնշկածագի **Յալալիների** վերաբերյալ երաժշտագետ Մ. Թումանյանը տալիս է այն տեղեկությունը, որ իր ժամանակներում **Յալալիները** կատարվել են **Բարեկենդանի** շաբաթվա ընթացքում: Այսինքն **Բարեկենդանյան** ծիսաշարում **Յալալին** արդեն կորցրել էր նաև ծխականորեն իրեն հատկացված տեղն ու օրը:

Ճանիկեանն այս վկայությամբ միաժամանակ մատնանշել է պարի մեջ ձեռքերը բռնելու երկու հետաքրքիր տարբերակ: Առաջինը՝ շաբթի մեջ իրար գոտկատեղից բռնելու և երկրորդը՝ թևերը կանթելով իրար մեջ հագցնելու (ձեռքերի ափերը կոնքերին դնելով) հազվագյուտ բռնելաձևը:

Ծիսաշարի պարերի թվում է նաև Բալուում **Բուն Բարեկենդանին** կատարվող ծեր կանանց մի պար-արարողություն իր բանահյուսական տեքստով, որում գովերգվում են երիտասարդ տղաներն ու աղջիկները: Նրանց գովերգումը կապվում էր նախ սիրային գուշակության, ապա՝ առհասարակ բնության պտղաբերության և բեղմնավորման գաղափարի հետ:

Պառավների պարը հավանաբար կատարվել է նաև **Սուրբ Սարգսի և Համբարձման** տոներին, որովհետև առնչվել է երիտասարդների սիրային գովերգության հետ: Մի երևույթ, որը **Սուրբ Սարգսի և Համբարձման** տոների հիմնական խորհուրդն էր⁹⁴:

Ակնում **Բուն Բարեկենդանին** որևէ տան մեջ հավաքված 80-90 տարեկան մեծահասակ կանայք ձեռք-ձեռքի բռնած ընդհանուր մի պար են ապրել⁹⁵: Ըստ տեղեկությունների՝ այդ պարին հատուկ նշանակություն է

⁹³ **Ճանիկեան 3.4.**, Հնութիւնք Ակնայ, Թիֆլիս, Մարկիանոս Դ. Ռոտինյանցի, 1895, էջ 105-106:

⁹⁴ **Սարգսյան Դ.**, Բալու, իր սովորությունները, կրթական ու իմացական վիճակը և բարբառը, Գահիրե, 1932, էջ 22:

⁹⁵ **Քեչեյան Ա.**, Ակն ու ակնեցիք, Փարիզ, 1952, էջ 501:

տրվել, որից էլ ենթադրում ենք, որ այն կարող էր *Բուն Բարեկենդանի* ծիսաշարն ամփոփողի, եզրափակողի դեր կատարել *Բարեկենդանյան* արարողությունների համար: Այն դիտվել է որպես հնագույն ծագում ունեցող, մայրացած ու ծյուղավորված, պառաված կանանց մենաշնորհ, որով և հաստատել է պառավ կանանց տնտեսությա մեջ ու ընտանիքում կատարած դերի կարևորությունը:

Պարն ունի բանահյուսական տեքստ, որը պատկերացում է տալիս պարի ներքին և տոնածիսական արարողակարգի միջև եղած օրգանական կապի մասին:

*Մտանք ի բարեկենդանք
կերթանք ի Ջատիկ,
իծապ մէկզմէկէ ինտո՞ր տի զատինք:
Եկեք պար մի բռնենք ոսկեկ մի կ'աժե:
Ոսկեք մաման մատեր, չոր թանը կոշտ է:
Ըհը եկավ Հայոց ազգին օրերը,
Հանեցեք հիմները, հագեք նորերը⁹⁶:*

Վերջին երկու տողերն ընդգծում են, որ *Բարեկենդանը* դիտվել է նաև որպես հինը դեն նետելու և նորը՝ գալիքն ընդունելու նախապատրաստական ժամանակաշրջան:

Այսպիսով, *Չոփի, Յալլի տալու, պառավների և Յալալիներով* կատարվող պարերը կարող են ընդունվել, որպես *Բուն Բարեկենդանյան* ծիսական առանձնահատուկ խորհուրդ պարունակող պարեր:

Յալալիներն իրենց բանահյուսական, երաժշտական ու շարժական տեքստերով ունեցել են ողբերգական երանգ, որի հետևանքով հետագայում առնչվել են պանդխտության թեմայի և, միաժամանակ, բարեկենդանյան *ծեր, մերկություն, մահ* ներկայացնող խորհրդանիշների հետ: Մանավանդ, որ *ծեր կին, մահ*, տղամարդ *մերկացում* խորհրդանշական նորից *մահ* և հանդերձյալ աշխարհի գնալու գաղափարը շարունակվում է *Բուն Բարեկենդանից* մինչև մեծ պասի վերջը՝ խորհրդավոր ու տևական, առանց *երգ ու պարի*, առանց *երաժշտության*, ապա և կենցաղային ու սեռական զսպվածության ու մաքրման լուռ ժամանակաշրջան:

Հարսանեկան և բարեկենդանյան ծիսական պարերի շարքին կարելի է դասել առանձնահատուկ մի պար-արարողություն ևս, որը ստացել է *Բիջազ խօռոմի* (Համշեն), *դանագի պար, Ասկյարի, Ասկյարանի* կամ *Ղաջաղի* անունները (Շատախ, Վայոց ձոր ու Ջանգեզուր): Պարն ըստ էության պատկանում է մերկանալով պար-արարողությունների շարքին:

Ղաջաղ նշանակում է փախստական մարդ, որն իշխանությունների հետապնդումներից փախչելով անլեգալ կյանք է վարում և զբաղվում ավազակությամբ, մարդասպանությամբ ու թալանով: Անվան ձևավորման հիմքը թուրքերեն Kaçak⁹⁷- փախստական անունն է, ով հասկացվում է, որպես հասարակությունից դուրս ապրողի: Վկայությունները բազմաթիվ են,

⁹⁶ *Օղաբաշյան Ա.Ա.*, նշվ. աշխ., էջ 40:

⁹⁷ Մալխասեանց Ստ., *ղաջաղ*, ԶԲԲ, Եր, 1944, ՀՍՍՀ պատհամալսարան, էջ 184:

սակայն պարն առաջին անգամ գրանցել են Նոյեմբերյանի շրջկենտրոնում, **Ձուփի տալու** պարի ղեկավար՝ **մեր** դիոլչի Սարգիս Մաճկալյանից: Հետագայում 1967թ. **դանակի պար** և **դաչաղի** գրանցել են նաև Գորիսի շրջանի Վերիշեն գյուղի բնակիչ զուռնաչի Օրդյան Գուրգենից:

Քիչագ խոռոմի և **դանակի պար** խաղերն ունեն մրցման ու մենամարտի ցուցադրության բովանդակություն և նմանություն, որն ավելի բնորոշ է հարսանեկան ծիսական արարողություններին:

Ասկյարի, Ասկյարանի, Ղաչաղի պարերն իրենցից ներկայացնում են մի ամբողջական մնջախաղային ներկայացում, ընդամենը երեք դերակատարի մասնակցությամբ, որոնցից երրորդը հայտնվում է միայն պարխաղի վերջում և լուծում հանգույցը:

Պար խաղը կատարվել է միջին տարիքի տղամարդկանց կողմից, ըստ բովանդակության տղամարդ ճամփորդը ենթարկվում է կողոպուտի:

Պարը մնջախաղի ձևով պատմում է թե ճամփորդն ինչպես է ենթարկվում կողոպուտի: Ըստ ասացողների բացատրության ասկյարը այն թուրք զինվորն է, որը դարանակալում ու հարձակվում է ճամփորդների վրա, կողոպտում ու սպանում նրանց: Այդ ասկյարն է, որ ունի նաև **դաչաղ** մականունը, որն էլ իր հերթին բացատրվում է որպես հասարակությունից մերժված ու վտարված, ոչ մի օրենքի չենթարկվող մարդ, որը կարող էր հայտնվել ամեն տեղ, կողոպտել ու սպանել:

Պարի մեջ գործողությունների նկարագիրն այսպիսին է՝

Ճամփորդը հանդիպում է դարանակալած **դաչաղ** - ասկյարին, որը հրազենի պարտադրանքով ու վախեցնելով աստիճանաբար հանվեցնում է ճամփորդին ընդհուպ մինչև ոտնամաններն ու գլխարկը և թողնում վարտիկով: Ճամփորդին մնում է միայն կյանքը, որի պահպանման խնդրանքը չի դադարում: Սակայն դաչաղն անողոր է և հանգույցը լուծվում է միայն մի կերպ՝ հայտնվում է երրորդ մասնակիցը, ըստ էության երկրորդ ճամփորդը, զինաթափ է անում դաչաղին: Դրանից օգտվելով մերկ զոհը վերցնում է իր հագուստներն ու փախչում:

Ըստ դիցաբանական մտածողության, ճամփորդը մերկանալով անցել էր արդեն այս ու այն աշխարհների սահմանագիծը: Փրկվել նշանակում էր վերակենդանանալ: Մերկությունն արդեն խորհրդանշում է մահը: Փրկությունը դիտվում է որպես վերածնվելու արարողություն: Իմաստաբանական առումով պարը բացատրվում է որպես կյանք-մահ-վերածնունդ ծիսական արարողության սահմանային եզրագիծն անցած, վերածնված ու նորոգված կյանք գաղափարախոսությամբ:

Բուն Բարեկենդանի վերջին գիշերը նաև կրակներ վառելու և կրակով սրբագործվելու գիշեր էր: Բոլորը զբաղված էին խոշոր աղացած աղի կտորտանքներ կրակի վրա գցելով, որոնք ճարճատելով բոցավառվում ու թռչում էին դեռ ու դեն: Թե մեծերը և թե երեխաները, որոնց ուրիշ ժամանակ արգելվել է կրակի հետ խաղալ, թռչկոտելով հանգցրել են այդ կրակները: Մեծերից ոմանք էլ իրենց խմած օղու մնացորդը ևս չպարտել են կրակի վրա, որը իսկույն բոցավառվել է:

Քեսապում **Բուն Բարեկենդանի** գիշերը տղամարդիկ հավաքվել են մի տան մեջ՝ յուրահատուկ մի ծիսական խաղ-արարողության, որին տվել են **ըրկան էգե-երկար ագի** կամ **երկար պոչ** անունը:

Հավաքատեղիի տան առաստաղից կամ երդիկից թելով մի *խանձող* են կախել: *խանձողն* իրենից ներկայացրել է կրակը երկար պահող մի փայտի կտոր: Խաղի մասնակիցները, ձեռքերը ետ տանելով, մեջքին դրած դիրքով, դասավորվել են շրջանաձև, այնպես, որ *խանձողը* գտնվի շրջանի կենտրոնում: Խաղավարի ազդանշանին համապատասխան՝ բոլորը փչել են խանձողի ուղղությամբ:

Խաղի օրենքների համաձայն՝ ոչ ոք իրավունք չունի տեղից շարժվելու, փախչելու կամ ձեռքերով պաշտպանվելու, այլ պետք է փչելով խուսափեր խանձողից, որ դեմքին չդիպչի, ինչը, ըստ էության, անխուսափելի էր:

Երբ *խանձողն* այրել է որևէ մեկի երեսը, բոլորն արձագանքել են, ասելով՝ *ըրկան էգեն մեջդ մտավ*:

Խաղն ավարտվել է բոլորի դեմքերին այրվածքներ թողնելով⁹⁸:

Տոնի ավարտին՝ կեսգիշերին հրացաններից կրակել են՝ երևակայելով, թե հալածում են *Քարեկենդանին*:

Այսպիսով, ի մի բերելով *Քարեկենդանյան* խաղերն ու պարերը, կտեսնենք, որ տոնի բոլոր օրերն իրենց մեջ պարունակում են աշխարհի վերջի նշանակության արարողություններ, որոնք հագեցված են սահմանային և աղետալի ժամանակներին բնորոշ հատկանիշներով: Տոնի երկշաբաթյա օրերի ընթացքում, ամեն օր բոլորն ապրել են քաոսային յուրահատուկ ժամանակներ: Կարծես՝ աշխարհի վերջին օրերն են, աշխարհը մոտեցել է մահվանն ու կործանմանը:

Այս ամենից հետո պետք է ենթադրել, որ *Քարեկենդանն* իրապես լուսնային *նոր տարվա* տոն է և կապվում է հենց լուսնի աստիճանաբար մարելու և նույն ճանապարհով վերադառնալու, նորանալու՝ ծագելու հետ:

Տարին աճում է աստիճանաբար և ունի հանգուցային որոշակի օրեր, հինգշաբթվա *նախնիների հիշատակության*, ապա՝ *Բուն Քարեկենդանի* պար-խաղային առանձնահատուկ նշանակություն ունեցող բազմաթիվ խաղերով հագեցած *վերջաբան* օրվան:

Քարեկենդանն իր մեջ պահպանել է աշխարհի կամ տարվա վերջի՝ առեղծվածային գործողությունների ներքին խորհուրդը, որին պետք է հաջորդեր մահը: Այն գալիս էր *Մեծ պասի* լուծությամբ և սպասումով: Արդյունքը պետք է լիներ ապահով ու կատարյալ վերածնունդը: Այն սպասվող նոր կյանքն էր, որից ակնկալվում էր արժանավայել ճանապարհ անցած, մաքրված ու երիտասարդացած կատարյալ վերածնունդ:

Բուն Քարեկենդանյան ծիսական խտացումը վերջին օրվա մեջ հաստատում է մահվան շրջան մտնելու կամ տիեզերական մեկ շրջանից մյուսին անցնելու, այսինքն՝ մեռնելու և աստիճանաբար հառնելու խորհրդի իրականացումը:

Վերջին՝ *Բուն Քարեկենդանի* օրը, կես գիշերից անց, անչափ ու անսահման ուտել-խմելուց հետո, բերանները վարդաջրել՝ փակել են հավկի-

⁹⁸ *Չոլաքեան Յ.*, Քեսապ, հ. Բ, Հալեպ, 1998, էջ 98: *Խառատյան Հր.*, նշվ. աշխ., էջ 172:

թով՝ մինչև *Ջատիկ*, իրար *շնորհավոր պաս* ասելով՝ ցրվել տները մինչև առավոտ հանգստանալու: Տանտիկինները գիտեին, որ հանդարտվելուց, մի փոքր հանգստանալուց հետո առավոտյան շատ անելիքներ ունեին:

5. ՄԵԾ ՊԱՍ

Հասարակական ու ընտանեկան, ավանդական օրենքների խախտումից հետո անմիջապես գալիս էր ինքնամաքման ու ապաշխարության ժամանակաշրջանը, որը կոչվում էր *Մեծ պաս*:

Կեսարիայում, կիրակի՝ *Քուն Բարեկենդանի* երեկոյան պատարագից հետո, եկեղեցուց դուրս գալով՝ ծերունիները ձեռք-ձեռքի տված, *Հորա քաշելով գյուղին մեջ կշրջեին*: այսինքն՝ պարելով անցել են փողոցներով, և հավանաբար նրանց շարքն անվերջ լրացվել է հանդիպող ծերունիներով⁹⁹:

Հավանաբար այս պարը ծեր կանանց (80-90 տարեկան) *Գօվընդապարի* հետ միասին կատարել է *Բարեկենդանի* վերջաբանի դեր՝ նախապատրաստելով *Մեծ պասին* անցնելու միջանկյալ մի հատվածի վճռական ու վտանգավոր անցումային պահը: Այն, ըստ էության, նախապատրաստել է գալիք նոր ժամանակահատվածը, որը մաքրման, ապաշխարության, գալիք նոր՝ վերակենդանացման տևական ժամանակահատվածն էր:

Մեր կարծիքով, ծերունիների այս վերջաբան պարը *Մեծ պասի* առաջին օրը կատարվող տոնի ծիսական կերակուր *Մախօխապրի պարի* դերակատարում ունեցող տարբերակներից մեկն է: Կարնոհայության մեջ դեռևս XX դ. 60-ականներին պահպանվել էր *Մախօխապրի* և *Էկէք ծեծենք սոխն ու սխտոր* պարերը:

Քուն Բարեկենդանից անմիջապես հետո սկսվել է յոթ շաբաթվա *Մեծ պասը*: Մեծ կոչվել է իր երկար 7x7 օր ու շաբաթ տևողության համար: Այս *տոն-պաս* ժամանակահատվածը 49 օր տևողությամբ ինքնամաքման և ինքնազոհողության, զսպման ու ժուժկալության ժամանակաշրջան էր: Պաս պահելը և եկեղեցի գնալը, ըստ էության, հոգով ու մարմնով մաքրվելու տևական արարողություն էր:

Մեծ պասի առաջին և վերջին շաբաթվա յուրաքանչյուր օրը տոն էր, որոնք և նշանավորվել են որոշակի ծեսերով: Առաջին օրվա առաջին գործողությունն *ակլատիզ* կախելն էր: Այն մի տիկնիկ էր. առատ բեղ ու մորուքով աջ ու ձախ տարածած թևերով: Տիկնիկի ոտքերից կախել են մի սոխ կամ կարտոֆիլ, հովհարած 7 փետուր մեջը խրած և մանր քարեր ու վախեցրել երեխաներին՝ ասելով *Պասն ուտես, քարը գլխիդ կընկնի*: Որոշ տեղերում փետուրներին կանաչ ու կարմիր կամ կարմիր ու սպիտակ ժապավեններ են կապել՝ որպես ծաղկազարդի ու զատկի խորհրդանիշ:

Առաջին օրը՝ երկուշաբթին, նշանավոր էր՝ որպես համերաշխության, հաշտության օր: Ինչպես Նոր տարվա առաջին օրը, այնպես էլ այսօր բոլո-

⁹⁹ *Խառատյան-Առաքելյան Հր.*, նշվ. աշխ., էջ 81:

որը ձգտել են դժգոհությունները, թշնամությունները մեղմել, հաշտվել, բարեկամական հարաբերություններ հաստատել: Հավատալիք կար, որ իսկական հավատացյալի վարքագիծն այդպիսին պետք է լինի, որպեսզի իրավունք ստանա պասի ավարտին հաղորդվելու:

Ըստ էության, *Մեծ պասի* առաջին օրը մաքրման օր էր թե նյութական, թե հոգևոր առումով: Օրվա ծիսական կերակուրը *թթու մախոխն* է, որը ճաշակվել է ողջ պասի ընթացքում՝ որպես հիմնական սնունդ: Պասավուր *թթու մախոխ* կոչվող կերակուրն իր գործնական առումով կատարել է մարմնի, մարսողական օրգանների մաքրման պարտականություն: Իր թթվության շնորհիվ օրգանիզմից հեռացրել է բոլոր ճարպերը, մաքրել արյունը: Սա նշանակում է, որ պղնձե ամանների համար կատարելու էր քայքայիչ դեր: Այս է հիմնական պատճառներից մեկը, որ բոլոր մետաղյա ու պղնձե ամանները *Մեծ պասի* ընթացքում գործածելի չէին: Դրա փոխարեն կավե ու փայտե ամաններն անվնաս էին օրգանիզմի համար և հարմար *թթու մախոխ* ուտելու: Տանտիկինների առաջին գործերից մեկը՝ տան բոլոր պղնձե ամաններն ու գդալները թոնրից հանած մոխրով մաքրելը, լվանալն ու փայլեցնելն էր: Հետո, տեղավորելով հատուկ պարկերի մեջ, սպասել են իրենց հերթին: Նախօրոք, պղնձագործի հետ պայմանավորվելով, ամաններն անագապատելու օր էր նշանակվում: Ճարպերից մաքրված ու անագապատված ամաններն ու հատկապես գդալները պետք է վերադարձվեին մինչև *Ջատիկ*, այսպես, ամբողջ 7 շաբաթյա պասի ընթացքում գործածվել են միայն *կավե* ու *փայտե ամաններ* ու *գդալներ*՝ գործնականորեն կատարելով մարմնի մաքրման ծիսական արարողություն:

Կերակուրը գովերգվում էր, սոխ ու սխտորով համեմելով ճաշակվում: Բաղադրությունն այսպիսին է:

Բարեկենդանի վերջին օրերին տանտիկինները թթու դրած կաղամբի ջրով, հացի թթխմորով հեղուկ խառնուրդ են պատրաստել և թողել, որ թթվի:

Մեծ պասի առաջին օրվա առավոտյան վերցրել են այդ թթված խառնուրդը, դրա մեջ կտրատել թթու կաղամբ, ավելացրել խաշած, միջին մեծության աղացած ձավար, մեծ-մեծ կտորներով կարտոֆիլ: Եփելուց հետո դրա վրա ավելացվել է բուսական յուղով տապակած սոխ, կարմիր պղպեղ ու սխտոր, չորացած կանաչի՝ ռեհան կամ ծիթրոն, ուրց, դաղձ և այլն:

Հաճախ ձավարի փոխարեն գցել են երկար-երկար կտրտված ու նախապես պատրաստված արիշտա, որի պատճառով որոշ գավառներում ուտեստը ստացել է նաև *պօջօվ ապուր* անունը:

Դրանից հետո մաքրել են տունը, ալյուրով զարդարել պատերն ու առաստաղը: Այս արարողությունը կապվել է առատություն ստեղծելու հմայության մտածողության հետ: Որոշ տեղերում լվացել են նույնիսկ թոնրի շուրթը, ապա նորոգել կրակը, թթխմորն ու ջուրը:

Մեծ պասի 7 շաբաթը սզի ժամանակաշրջան էր, որի պատճառով երաժշտական գործիքների վրա նվագել չէր կարելի: Բայց առաջին օրը տղամարդիկ, հիմնականում ծերունիները, հավաքվել են նախապես որոշ-

ված տներում՝ պարելու: Բոլորը պարել են երգելով, կատարել 3 կամ 7 շրջան ու հեռացել:

ՄԱԽՕԽԱՊՈՒՐ ԳՈՎԱԼՈՒ ՊԱՐ ԵՎ ԷԿԷ ԾԵԾԵՆՔ ՍՈՒՆ ՈՒ ՍԽՏՈՐ

XX դ. 30-ական թվականներին արդեն այս պարերը կատարվել են ոչ որպես *ծխական*, այլ որպես զավեշտական պարեր:

Պարերի կատարողները, ըստ օրենքի, պետք է լինեին հասուն ու ծեր տղամարդիկ: Նախորդ դարասկզբից այն փոխանցվել է հիմնականում երեխաներին:

Ըստ ժողովրդական պարերի կատարման օրենքների՝ բոլոր ծխական պարերը, որոնք հնում կատարվել են որպես ծեսի բաղադրամաս, ծեսի, արարողության քանդվելուց հետո բնական ճանապարհով փոխանցվել են երեխաներին: Այդ է պատճառը, որ 1930թ. էթնոպարագետ Սրբուհի Լիսիցյանը *Էկէ Ծեծենք սոխն ու սխտոր* պարը գրանցել է որպես *մանկական պար* և վերլուծել այն որպես մանկական *խաղ-պար*¹⁰⁰:

Ծերունիների այս պարերը կատարվել են տարին մեկ անգամ՝ *Բուն Բարեկենդանի* վերջում կամ *Մեծ պասի* առաջին՝ *սրբեցարուք-վացարուք* օրը, մինչև կեսօր:

Պարեր գրանցվել են Վասպուրականից, հատկապես՝ շատախցիներից, կարնոհայության մեջ, Շիրակում (հատկապես՝ Գյումրի քաղաքում), Ջավախքում, Արևմտյան Հայաստանի և Արևելյան Հայաստանի տարբեր բնակավայրերում¹⁰¹:

Սրբուհի Լիսիցյանը 1930թ. վանեցի Խորեն Դավթյանից գրանցել է միայն *Էկէ Ծեծենք սոխն ու սխտոր* պարն իր շարժական և բանահյուսական տեքստերով: Ըստ ասացողի՝ այն կատարվել է երեխաների խառը դասավորությամբ և կազմով:

1964թ.-ից մինչև 70-ական թվականները մեր կողմից գրանցվել են այդ պարերի շատ տարբերակներ՝ իրենց շարժական և բանահյուսական տեքստերով, ապա և բազմաթիվ վկայություններ՝ Ջավախքի գրեթե բոլոր բնակավայրերում, Ախուրյանի տարածաշրջանում և այլուր:

Գրանցված նյութերի վերլուծությունից մի անգամ ևս վերջնականապես համոզվեցինք, որ այդ երկու՝ *Մախօխապուր գովալու* և *Սոխն ու սխտոր ծեծելու* պարերը կատարվել են միայն *Մեծ պասի* առաջին օրը՝ գովերգելով կենցաղում պահպանված հատուկ կերակուրը:

Էկէ Ծեծենք սոխն ու սխտոր պարի բանահյուսական տեքստը երգվել է ժողովրդական պարերգերի կատարողական ընդունված ձևով՝ երկուսն ասել են, խումբը երգածայն վերադարձրել է կրկնակը և ընթացքում կատարել գործողությունը:

Մարմնի մասերով սխտոր ծեծելու գործողության որոշակի հերթակա-

¹⁰⁰ *Лисицян Срб.*, Армянские старинные пляски ..., նշվ. աշխ., էջ 202, 241:

¹⁰¹ Նույն տեղ, էջ 202:

նություն է եղել: Այն սկսվել է գլխից և ավարտվել ոտնաթաթով կամ հակառակը: Տարբերակներում երբեմն գործողությունը դասավորվել է հեշտից բարդ կամ հակառակ հերթականությամբ¹⁰²:

Ջավախքում մեր կողմից գրանցված երկու տարբերակն էլ *Տապիազ* (այսինքն՝ հավասար քայլերով կատարվող) պարեր են, ունեն *երկուս գնալ մեկ դառնալ* կամ *երկուս գնալ երկուս դառնալ* պարածն:

Մախոխապրի պարը համարվել է նաև կատակ-պար, և կատարվել է միայն զավեշտի համար, իսկ *Սոխն ու սխտոր ծեծելու* պարը համարվել է նաև մանկական: Ախալցխայցի Պ. Կուրբանյանը պատմում էր.

երեխա ժամանակ մասխարա, էխտիար մարդըմ կար, վօրսօրդ Գելօր կրսէին, բուն Ախլցխէցի էր, մէզիզ սորվէցուցէր էր Սօխն ու սխտօրը: Խօսկէրօվ կրսէյինք, պար կըխաղայինք: Բիթունըս է յէրգէինք զը:

Ալաստան գյուղից Մ. Մակարյանը ևս պատմում էր, որ 1923-24թթ. Ալաստանում, հարսանիքի ժամանակ *Սոխն ու սխտոր ծեծելու* պարը տեսել ու սովորել է Սանդրո Բալայանից: Այս վկայությունները ցույց են տալիս, որ XX դ. անգամ, ծերունիները հոգ են տարել ծիսական պարերը երեխաներին սովորեցնելու: Չնայած այս ամենին, այնուամենայնիվ, *Մախոխապուր գովալու* և *էկէք ծեծենք սոխն ու սխտոր* պարերն աստիճանաբար կենցաղից դուրս են մղվել ու մոռացվել՝ իրենց հմայական, գործնական նպատակադրումը վերջնականապես կորցնելու պատճառով: Ըստ ավանդական սովորության՝ սկզբնական շրջանում պարերը, կորցնելով իրենց ծիսական բովանդակությունը, շարունակել են կատարվել ծերունիների կողմից: Հետագայում է որ զավեշտի վերածվելուց հետո, մեքենայաբար անցել է երեխաներին: Այժմ միայն հիշողություններ են պահպանվել թե *Մախոխապրի* և թե *Սոխն ու սխտոր ծեծելու* պարերի մասին: Ծերունիներից շատերն էլ իրենց երիտասարդության տարիներին, տեսնելով պարերը և լսելով պարերգերը, չեն կարողանում այժմ վերարտադրել անձամբ պարած չլինելու պատճառով:

Պարերը կատարելու ժամանակի մասին կան տարբեր կարծիքներ, ըստ ոմանց՝ կատարվել են *Բուն Բարեկենդանին* (կիրակի օրը) կեսգիշերին մոտ՝ պարատեղում պարը *փայդօստ անելուց* առաջ: Այսինքն՝ պարերը դարձել են վերջաբան *Բարեկենդանի* համար:

Շատերն էլ վկայում են, որ *Բուն Բարեկենդանի* հաջորդ օրը՝

վլացարուք, սրբէցարուքի օրը ցօրէզ հեղէվ էխտիարնին, միննագ տղամարդիկ, կէլէն կալը պար խաղալու...

որի ժամանակ կատարել են միայն այս երկու պարերը, այն էլ շատ որոշակի ժամանակահատվածում՝ յուրաքանչյուրը 3 կամ 7 պարտադիր շրջան կատարելուց հետո հեռացել են պարատեղից:

Որոշ տեղերում նույն օրերին պարել են *Նստարան օղաներում*:

¹⁰² Այդպիսի տարբերակ է Սրբ. Լիսիցյանի՝ վասպուրականցի հորեն Դավթյանից գրանցած տարբերակը: *Ասուպան Շքո.*, նույն տեղ, էջ 241:

Հիմնվելով բազմաթիվ տեղեկությունների վրա՝ ենթադրում ենք, որ պարերը կատարվել են *Մեծ պասի* առաջին՝ երկուշաբթի օրը: Երկուսն էլ *Մեծ պասը* գովերգող պարեր են և, ըստ էության, *Մեծ պասի* հետ կապվում են իրենց ծիսական բովանդակությամբ:

Ըստ էության, երկու պարերն էլ իրենց ծիսական նպատակադրվածությամբ և պարերգերի բովանդակությամբ կապված են իրար հետ և իրար շարունակություն են կազմում: Մանավանդ, որ երկուսն էլ կատարվել են նույն պարածևով և նույն պարեղանակով: Ըստ ասացողների՝ նախ *Սոխն ու սխտորն են ծեծել*, ապա՝ *Մախոխապուրը գովացել*: Սակայն պարերգերի բանահյուսական տեքստերն իրենց բովանդակությամբ հակառակն են ասում: *Մախոխապրի* պարով գովերգվել է *Մեծ պասը*, նրա ծիսական կերակուր *մախոխապուրը*, որով և բարի գալուստ է մաղթվել *Մեծ պասին*: Դրանից հետևում է, որ նախ պարել են *Մախոխապրի* պարը, ապա՝ *Սոխն ու սխտորը*, որովհետև *Մախոխապուրը* մատուցվել է սոխ ու սխտորով համեմելով:

Վկայություններ կան, որ պարը սկսել են դանդաղ, ապա՝ արագացրել: Այդ ևս հաստատում է, որ համեմատաբար դանդաղ տեմպի մեջ կատարվող *Մախոխապրի* պարով սկսել են, իսկ *Սոխն ու սխտոր* ավելի արագ ու աշխույժ պարով ավարտել: Նույնն է հաստատում նաև Խանդոցի Խաչատուր Թումասյանի վկայությունը՝

Առաջ Մախոխապուրը կրգօվան, հեղեվ սոխն ու սխտորը կրծեծեն, երգուն իրար հետ մե պարըն է:

Պարել են միայն տղամարդիկ՝ ծերունիները: Երբեմն միջահասակ կամ երիտասարդ տղամարդկանց պարերը սովորեցնելու նպատակով թույլ են տվել իրենց հետ պարել:

Կնիզմարդօց օրենք չէր, որ խաղային, ամօթ էր, օրը սուրբ օր էր: Տիգ, չալդի ածելու իրավունք չըզար:

Մախոխապուր գովալու պարը կատարել են խումբ-խումբ, բայց պարտադիր բոլոր ծերունիները: Ամեն մի խումբ կատարել է միայն յոթ պտույտ և հեռացել պարատեղից: Կատարել են *կլօր՝ փակ շրջանով*: Ձեռքերը բռնել են *թելթելի* կամ *թվկախ*:

Պարեղանակի տեմպը դանդաղ է, ռիթմը՝ հավասարաչափ: Պարաքայլի հիմն գրկնությունը համապատասխանում է պարեղանակի երեք գրկնությանը:

Պարային քայլերն են.

1 հաշվին՝ աջ թաթով քայլ դեպի առաջ ու աջ՝ չորրորդ դիրքով.

2-ին՝ ձախ թաթի մատները խաղացնել աջի մատների կողքին,

3-ին՝ ձախով քայլ դեպի ետ ու մի փոքր աջ (թաթը դնելով գրեթե աջ թաթի ուղղությամբ) չորրորդ դիրքով,

4-ին՝ աջ թաթի մատները խաղացնել ձախի մատների կողքին, 2-ին և 4-ին՝ ուժեղ ոտքի ծունկը խորը ծալել, ապա ձգել մեկ անգամ: Եթե պարելիս *թվկախ* են բռնում, ապա 2-ին ձեռքերը բարձրացնում են և ձգում դեպի շրջանի կենտրոնը: Կա ևս մի տարբերակ, գրանցված Վալեում Խ. Թումաս-

յանից, որը հիմնականում նման է *Էկեք ծեծենք սոխն ու սխտորի* պարածնին:

Էկեք ծեծենք սոխն ու սխտոր պարում առանձնահատուկ դեր է ունեցել *Պարի ղեկավարը*: Նա ոչ միայն հետևել է պարածնի ճիշտ կատարմանը, այլև պարելով ցույց է տվել, թե ինչո՞վ և ինչպե՞ս պետք է ծեծեն սոխն ու սխտորը: Այդ պատճառով *Պարի ղեկավարը* տարիքով համեմատաբար մեծ ու լավատեղյակ է եղել:

Պարողները հետևել են նրա օրինակին և տված ազդանշաններին: Պարում ձեռքերը բռնել են *ափ-ափի թելկախ* կամ *ափ-ափի՝* արմունկների սուր անկյամբ դեպի վեր ու առաջ ծալած, դաստակները կրծքի մակարդակին: Պարեղանակի տեմպը դանդաղ է, ռիթմը՝ հավասարաչափ: Պարեղանակի չափը 3/8 է, քայլերն ունեն ամբողջ նոտայի տևողություն: Ամբողջ պարածնը զբաղեցրել է երաժշտական 8 տակտ: Պարի հաշիվը 26 է:

Պարածնն այսպիսին է.

1 հաշվին՝ աջ ոտքով քայլ դեպի աջ՝ երկրորդ դիրքից կես թաթ առաջ,

2-ին՝ ձախով քայլ-միացում՝ վեցերորդ դիրքից կես թաթ առաջ,

3-ին՝ կրկնել 1-ի քայլը,

4-ին՝ ձախ ամբողջ թաթով զարկել աջ թաթի կողքին, ապա բարձրացնելով գետնից՝ ծունկը բացել առաջ ձգելով,

5-ին՝ ձախ ոտքով քայլ դեպի ձախ՝ երկրորդ դիրքից կես թաթ ետ, կես թաթ հեռավորությամբ,

6-ին՝ աջով քայլ-միացում՝ վեցերորդ դիրքից կես թաթ առաջ,

7-ին՝ կրկնել 5-ի քայլը,

8-ին՝ աջ ամբողջ թաթով զարկել ձախ թաթի կողքին, բարձրացնել գետնից և ծունկը ձգել այնպես, ինչպես «4» հաշվին ձախը,

9-ից 16-ին կրկնել 1-ից 8-ի քայլերն ու զարկերը,

17-ին՝ նստել աջ ոտքի ծնկին՝ թաթի մատներին,

18-ին՝ նույն ձևով ծալել ձախ ոտքը, նստել երկու ոտքերի ծնկներին ու մատներին,

19, 20, 21, 22, 23 և 24-ին վեց անգամ մարմնի համապատասխան մասով զարկել գետնին:

Ամեն անգամ կրկնելով զարկող մասի անունը:

Հիմնականում սոխն ու սխտորը ծեծել են մարմնի մասերի այսպիսի հերթականությամբ՝

գլխով, անկրջով, աշկով, քրթով, բերնով, ձեռքով, դիրսըզով, օռով, ծընգով և վերջապես ոտքով կրգարնեն ու կերթան:

25-ին՝ վեր կենալ՝ կանգնելով ձախ, ապա աջ ոտնաթաթերին,

26-ին՝ բռնել ձեռքերը:

Պարածնը կրկնել տասն անգամ (ըստ մարմնի մասերով նշված զարկերի):

1-ից 16-ին՝ կատարել մեկական փոքր ծունկկոտորուկ:

Մախոխապրի և *Էկէք ծեծենք սոխն ու սխտոր* պարերը միևնույն պատեսակի իրար հաջորդող մասերն են: Հնագույն ծեսերում, հավանաբար, ունեցել են նաև աշխատանքի հմայության նշանակություն:

Միայն ծերունիների և երեխաների կողմից կատարվող այս պարերը կապվել են նաև պտղաբերության պաշտամունքի հետ: Դրա ամենամեծ ապացույցը կատարման ժամանակն է՝ գարնանամուտը, նոր կյանքի սկիզբը:

Զարկերի կրկնությունը՝ պահանջի ազդեցությամբ հմայությունն է: Այս պարերն իրենց կատարողական բարդությամբ ունեցել են նաև ֆիզիկական վարժանքի նշանակություն թե մեծերի և թե փոքրերի համար:

Երկու պարերն էլ ոչնչով չեն առնչվում քրիստոնեական մտածողության հետ: Միայն ծիսական *Մախոխապուրը*, որպես պասալոր կերակուր, պահպանվել է հայկական ճաշատեսակների ցանկում:

Մեծ պասի *Մախոխապուր* գովալու և *Էկէք ծեծենք սոխն ու սխտոր* պարերն իրենց ծիսական նշանակությամբ համապատասխանում են առաջին հերթին գարնան՝ նոր կյանքի սկզբին հոգով ու մարմնով մաքրվելու երկարատև ու առանձնահատուկ արարողությանը: Յոթ շաբաթ տևողությամբ ամեն օր սնվելով՝ միաժամանակ նրա օգնությամբ մարմնի ճարպերն ու ավելորդությունները մաքրելու արարողություն են կատարել:

Այդ ծիսական արարողությունը համահունչ էր նախաքրիստոնեական մտածողությամբ մեռնելու և հառնելու հասկացությանը, իսկ հոգով ու մարմնով մաքրվելու, ապաշխարելու, այսինքն՝ ֆիզիկապես երիտասարդանալու քրիստոնեական հասկացությունը, յոթ շաբաթվա լռությունն ու սպասումը պետք է ապահովեին հաջող ու ճիշտ ճանապարհով՝ հոգով ու մարմնով մաքրվելու ընթացքը, մինչև նոր սկսվող երիտասարդացում ու առողջ՝ նախորդից ավելի լավ ու անխոցելի կյանքը:

6. ԾԱՌՋԱՐԴԱՐ, ԾԱՂԿԱԶԱՐԴ

Ծաղկազարդը տեղի է ունեցել *Մեծ պասի* վեցերորդ շաբաթվա կիրակի օրը: Տոնի համար տարբեր գավառներում գործածվել են *Ծառզարդար*, *Զրոզարդար*, *Ծառզարդու օր*¹⁰³, *Ծառկոտրունք*¹⁰⁴, *ճորճադր*¹⁰⁵, *Ուռուտնիկ*¹⁰⁶ երկարմատ տերմինները, որոնք բոլորն էլ բացատրվում են *ծաղիկ* և *ծառ* բառարմատներով: Բարձր Հայքում *Ծաղկազարդին* տվել են տոնի ծիսական կերակուր՝ *հատիկի կիրակի* անունը¹⁰⁷:

Եկեղեցում և կենցաղում հիմնական արարողությունները պատվել են նոր ծաղկած ուռենու շուրջը:

¹⁰³ *Խառատյան-Առաքելյան Հր.*, նշվ. աշխ., էջ 109:

¹⁰⁴ *Ամատունի Սահակ Վարդապետ*, նշվ. աշխ., էջ 304:

¹⁰⁵ *Խառատյան-Առաքելյան Հր.*, նշվ. աշխ., էջ 109:

¹⁰⁶ *Արտակ Արք. Մանուկեան*, Հայ եկեղեցու տոները, Թեհրան, 1991, էջ 107:

¹⁰⁷ *Խեծախի կիրակիներուն կը հաջորդէ հատիկի կիրակին*, այսինքն՝ *Ծաղկազարդի կիրակին*, *Քօսեան Հ.*, Բարձր Հայք, հ. Ա, Վիեննա, 1925, էջ 390:

Մաղաքիա Արք. Օրմանյանի մեկնությամբ՝ *Ծաղկազարդը* Քրիստոսի՝ Երուսաղեմ մտնելու օրն է, նա միաժամանակ ընդգծել է, որ.

...*Ոչ ավետարանական, ոչ ավանդական հիշատակություն և ոչ էլ օրվա արարողության մեջ ծաղկի խոսք չկա... Ծաղկազարդի անունը զուտ հայերեն, լինելով՝ տոնական կամ քրիստոնեական ծագում էլ չունի:*

Օրմանյանն իրավացիորեն ենթադրում է նաև, որ *Ծաղկազարդ* անունով նույնիսկ կարող էր եղած լինել հայկական մի ուրիշ տոն, որն ավանդական *Ծառզարդար* տոնի հետ նույնացվելով՝ անունը փոխարինվել է *Ծաղկազարդ* տերմինով¹⁰⁸:

Այսօր միևնույն տոնի համար թե՛ կենցաղում և թե՛ ազգագրական գրականության մեջ երկու տերմիններն էլ գործածվում են:

Ինչպես հնդեվրոպական շատ ժողովուրդների¹⁰⁹, այդպես և հայերի *Ծառզարդար-Ծաղկազարդ* տոնն իր ծիսակարգով իմաստաբանորեն կապվում է *ուռենու, ձիթենու, դափնու, արմավենու* և *սոսի* ծառերի հետ: Բոլոր դեպքերում, տոնի *Ծառզարդար* անունը որպես ավելի վաղ, իսկ *Ծաղկազարդ* անունն ավելի ուշ տերմին համարելը մեր կողմից արդարացվում է տոնի սեմանտիկ բացատրությամբ: Չնոռանանք նաև, որ հոգևոր դասը, ժողովրդական տոնը հարմարեցնելով իր արարողակարգին, կարող էր նաև տոնն անվանել իր նախընտրած տերմինով և պարտադրել այն, ծիսակարգը կատարողներին:

Հայտնի է, որ եկեղեցում *Մեծ պասի* ընթացքում, որպես *պաս* և *սուգ*, գլխավոր խորանը միշտ վարագուրված է եղել: Ծաղկազարդի նախատոնակին՝ ժամերգության ընթացքում, երբ երգվել է *Որ վերօրհնիս* շարականը, բացվել է խորանի վարագույրը, հաջորդ օրվա տոնական պատարագը մատուցելու համար¹¹⁰:

Ժողովրդի մեջ՝ կենցաղում, նախատոնի երեկոյան աղջիկները *հինա* են դրել ձեռքերը, տղաները *ճրռռան ու չրխչրխական* են պատրաստել, տանտիկինները *հատիկ* են եփել, քաղցրավենիքով զարդարել, իսկ պառավ կանայք հարսների ու թոռների համար մոմեր են պատրաստել¹¹¹:

Կիրակի՝ տոնի օրը, եկեղեցում հատուկ պատարագ է մատուցվել, սաղմոսներ են երգվել: Օրվա շարականը՝ *Որ վերօրհնիս*, գովերգում է Հիսուսի հանդիսավոր մուտքը Երուսաղեմ: Շարականում ասվում է.

*Դու, որ օրհնաբանվում ես քերովքների աթոռների վրայ, բարեբանեալ ես, որ եկար ապրեցնելու: Մենք էլ հաղթական օրհնութեան երգեր ենք մատուցում Քեզ, ո՛վ փառքերի թագաւոր...*¹¹²:

¹⁰⁸ *Օրմանեան Մաղաքիա Արք.*, Ծիսական բառարան, Եր., Հայաստան, 1992, էջ 23:

¹⁰⁹ Календарные обычаи и обряды в странах Зарубежной Европы (конец XIX – начало XXвв.). Весенние праздники, М., Наука, 1977.

¹¹⁰ *Արտակ Արք. Մանուկեան*, նշվ. աշխ., էջ 108:

¹¹¹ *Լալայան Ե.*, Վարանդա // ԱԶ, 1898, գ. Գ, N 1, Թիֆլիս, էջ 344: *Լիսիցյան Ստ.*, Լեռնային Ղարաբաղի հայերը // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 12, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981, էջ 71:

¹¹² *Արտակ Արք. Մանուկեան*, նշվ. աշխ., էջ 108:

Հարց է տրվում, թե ինչու է եկեղեցին ոստերով տոնում *Ծաղկազարդը*, պատասխանը լինում է անբացատրելի բանաձևով.

*Մովսեսը հրամայել է տաղավարներին և գլխավոր տոներին թագավորների ու քահանաների մուտքը դիմավորել ոստերով*¹¹³:

Ժողովրդի մեջ՝ վաղ առավոտյան (արևածագից առաջ կամ կեսգիշերին), նորապսակ և նշանված տղաները հավաքվելով՝ գնացել են *սրբազան* համբավ ունեցող ծառաստանները, արմատախիլ արել մեկ կամ երկու ուռենի և հանդիսավորությամբ բերել եկեղեցի¹¹⁴:

Երեխաները նրանց դիմավորել են *ճռիկ-կարկաչաներով, շվիկներով* մեծ աղմուկ բարձրացնելով՝ ուղեկցել մինչև եկեղեցի:

Առանց ճյուղերը կտրելու ծառերից մեկը դրել են տղամարդկանց (եկեղեցու աջ), մյուսը՝ կանանց (ձախ) կողմը¹¹⁵: Ուռենիները զարդարել են վառվող մեղրամոմերով¹¹⁶ ու մրգերով¹¹⁷:

Ուռենու ճյուղերով զարդարել են նաև եկեղեցին, խորանը և հատկապես գլխավոր մուտքը¹¹⁸:

Ծաղկազարդի տոնը եկեղեցում դիտվել է որպես Հիսուսի՝ Երուսաղեմ մտնելու օր, որի ժամանակ ժողովուրդը նրան դիմավորել է ծիթենու և արմավենու ճյուղերով:

Այստեղ շատ պարզ երևում է հնի ու նորի, ժողովրդականի ու եկեղեցականի հարմարեցումը: Հին աշխարհում ծիթենու և արմավենու ոստերն ու տերևները հաղթանակների խորհրդանիշ էին: Հայերի մեջ դրանք փոխարինվել են ուռենիով:

Ըստ հայոց բացատրական ու արմատական բառարանների՝ ուռենին համարվել է սրբազան¹¹⁹, իսկ հավատալիքներում տեղ է գտել գրեթե բոլոր ազգագրական շրջաններում¹²⁰:

¹¹³ Նույն տեղ, էջ 112:

¹¹⁴ *Լալայան Ե.*, Վարանդա // ԱՅ, 1898, գ. Գ, N 1, Թիֆլիս, էջ 344:

¹¹⁵ Նույն տեղ: *Բդոյան Վ. Զ.*, Խաղեր, հ. 1, նշվ. աշխ., էջ 152-154: *Խառատյան-Առաքելյան Զր.*, նշվ. աշխ., էջ 109:

¹¹⁶ Հայերն առհասարակ տոնական ու հատուկ օրերին, արտակարգ դեպքերում (մահ, հարսանիք, կնունք և այլն) միայն մեղրամոմ են վառել: Այն համարվել է մեղրահացի մի մասը և զոհաբերվել է որպես ամբողջի մաս (կապվում է մեղվի պաշտամունքի հետ):

¹¹⁷ Այդ ծառին ազգագրագետ Վարդ Բդոյանը տալիս է *Տոնածառ* անունը: *Բդոյան Վ. Զ.*, Խաղեր, հ. 1, նշվ. աշխ., էջ 154:

¹¹⁸ *Արտակ Արք. Մանուկեան*, նշվ. աշխ., էջ 107:

¹¹⁹ Հիշատակված են բազմաթիվ սրբավայրեր՝ *Ուռենու սուրբ* կամ հիվանդություն բուժող սուրբ: Այդպիսի սուրբ կա Հայոց ծորի Շատախ թաղում, որի հավատքը շատախցիների հետ տեղափոխվել է Վեդիի շրջանի Շաղափ գյուղ (կա Սուրբ *Աբրահամի աղբյուր* և *ուռենի*):

¹²⁰ Հայտնի է ներքին Խոշաբի Սբ. Սարգիս մատուռը, շրջապատված *ուռենիներով*, Կողբաց գյուղի դարավոր *ուռենին*, Վասպուրականի սուրբը, Եփրատի *ուռենին* և շատ սրբավայրեր: *Լալայան Ե.*, Գողթն // ԱՅ, 1904, գ. XII, Թիֆլիս, էջ 125: Վասպուրական // ԱՅ, 1914, գ. XXV, N 2, Թիֆլիս, էջ 34, 35: Վասպուրական // ԱՅ,

Այն բնորոշվում է այսպես.

Ուռենի Saule, Salise, անպտուղ, այլ գեղեցիկ, խորհրդավոր ծառ, գերեզմաններու մեջ, սգակիր, արտասովոր...

Հին անուններում ուռենին ունի նաև նկարագրական ձև՝ *հյուսելու համար գործածվող ծյուղերով ծառ*:

Կոչվել է նաև *Salix babylonica*: Ուռենին և նրա տեսակները տարածված են Եվրոպայում, Առաջավոր Ասիայում և Կովկասում¹²¹:

*Ունի բարձր ու հաստ բուն, բազմաճյուղ է, աճում է ջրերի ու ճանապարհների եզրերին, անտառներում, ինքնաբուս է, ունի բուժիչ հատկանիշներ. ծառի խեժն ու հյութն ունեն հովացնելու զորություն, որի համար նաև ջերմահալած է, ձեթով խառնուրդը բուժիչ քսուք է, տափակ ու կլոր ճիճվի դեղ է, սիլիկոնի ու գնճըֆուրի խառնուրդով ծաղիկ յարայի՝ վեներախտի Syphilis-ի դեղ է*¹²²:

Վատառողջ մարդիկ, հատկապես կանայք, Ծաղկազարդի գիշերն ուռենու ծյուղերը թրջել են ջրում, վաղ առավոտյան, արևը չծագած, այդ ջրով լվացել են գլուխները կամ ուղղակի լողացել են: Համարվել է *ցավ ու չոռ* տանող և առողջարար:

Ուռենու դալար ծյուղերից, հատկապես Ծաղկազարդին, երեխաները փոքրիկ *դուդուկներ, սուլիչներ* ու *շվիկներ* են պատրաստել և ամբողջ օրը շվշվացնելով ման եկել¹²³:

Ըստ հավատալիքների՝ ուռենին կապվում է մի կողմից կանացի քնքշության, մեղմության, գեղեցկության հետ, մյուս կողմից՝ տխրության, սգո, մահվան ու թաղման հետ¹²⁴: Այն կարող է ներկայանալ *աշխարհի ծառի, կյանքի ծառի* հատկանիշներով¹²⁵, խորհրդանշում է կեցության առատություն, ավելացնում է պտղաբերությունը, կյանքի կենարար ուժը, երիտասարդացնում և դարձնում է երկարակյաց: Միջնադարյան Եվրոպայում ուռենին երգիչների ու բանաստեղծների ծառ էր: Չինաստանում, ինչպես և Հայաստանում, զարման ծառ է:

1916, գ. XXVI, Թիֆլիս, էջ 201: *Топоров В.Н.*, Древо жизни // МНМ, 1980, т. I, М., Советская энциклопедия, с. 397.

¹²¹ *Гамкрелидзе Т.В. Иванов Вяч.Вс.*, նշվ. աշխ., էջ 628:

¹²² *Գաբրիկեան Կ.*, Հայ բուսաշխարհ, Երուսաղեմ, Ս. Յակոբեանց, 1968, էջ 187: *Լալայան Ե.*, Բուլանդիս // ԱՅ, 1900, գ. 2, Թիֆլիս, էջ 65: Վարանդա // ԱՅ, 1898, գ. 4, N 1, Թիֆլիս, էջ 344: Ամիրդովլաթն ուժեղ բուժիչ համարել է դեղին ծաղիկ ունեցող ուռենին:

¹²³ *Լալայան Ե.*, Վասպուրական // ԱՅ, 1914, գ. XXV, N 2, Թիֆլիս, էջ 34, 35: Վասպուրական // ԱՅ, 1916, գ. XXVI, Թիֆլիս, էջ 201:

¹²⁴ Հմմ. *Байбурин А.К.*, նշվ. աշխ., էջ 26, 27, 85: Ուռենին տնկում են գերեզմանոցներում՝ որպես մահը վանող և կյանքի հաղթանակն ապահովող ծառ:

¹²⁵ Կյանքի ծառ հասկացությունը ձևավորվել է ռուս. ива բառից, որն իր մեջ ընդգրկում է ուռենու բոլոր հատկանիշները: Ուռենին ծեսերում միշտ պտղաբերության խորհրդանիշ է: *Топоров В.Н.*, նշվ. հոդվ., էջ 397:

Գոյութիւն ունի հավատալիք, որ դարպասներից կախված ուռնու ճյուղերը չարխափան պահպանակներ են¹²⁶: Հին Հունաստանում ուռնու ճյուղերը նվիրաբերվել են կանացի այն աստվածություններին, որոնք կապ են ունեցել մեռյալների աշխարհի հետ¹²⁷:

Հայ պատմիչների մոտ բազմաթիվ հիշատակություններ կան առհասարակ ծառերի և ուռնիների պաշտամունքի մասին:

Ուշադրություն դարձնենք նաև ուռնու մի կարևոր հատկանիշի վրա, այն է՝ անհաշիվ քանակով սերմերի առաջացումն ու տարածումը, որն ընկալվում է որպես պտղաբերության անառարկելի չափանիշ, որն էլ իր հերթին խորհրդանշում է բազմաբեղուն դարձնելու հատկանիշի ձեռքբերում:

Պատահական չէ նաև այն, որ ուռնին ավանդվում է որպես երիտասարդ աղջիկ:

Երբեմն ուռնու ճյուղերը գործածվում են հարսանիքների ժամանակ՝ *փեսի ծառ* պատրաստելու համար:

Գողթան գավառում հարսանիքներին մակաները (փեսայի ընկերները) պատրաստում էին *ուռի ճյուղ*, այսինքն՝ վերցրել են ուռնու մի գեղեցիկ ճյուղ, զարդարել չամիչի, արմավի, բակլայի, սիսեռի, ընկույզի և զանազան կորիզների շարաններով՝ *մաղաշար*, ապա՝ *մաղարա զուռնայով*, երբ կազմած գնացել են թագվոր-փեսայի տուն¹²⁸: Ներքին Ագուլիսում այդպիսի ճյուղերի վերին մասում մի նուռ են խփել, տակն էլ աղով ու լավաշով բրդում դրել և պսակի ժամանակ հետները եկեղեցի տարել¹²⁹:

Ծառի ամենամեծ խորհուրդը երիտասարդներին պտղաբերություն հաղորդելն էր (նուռը պտղաբերության խորհրդանիշ է և պատկանում է մահվան աստծուն)¹³⁰:

Ն. Ադոնցը, խոսելով արևորդիների մասին, բերում է մի այսպիսի նկարագրություն.

...Առաւոտեան վաղ, արևից առաջ գնում էին սրբազան անտառները, որոնք նվիրված էին աստվածուհուն, կտրում էին մի ծառ, առանձին ծխակատարութեամբ: Ծառը պետք է լիներ բազմաճյուղ, որը զարդարում էին մանուշակներով և ծիրանի շորի պատառիկներով... Ծառի ճյուղերից կախում էին հովվական ցուպ, սրինգ, թմբուկ և ծնծղա, որոնք համարվում էին Ատտիսի (պաշտամունքի) խորհրդանիշները¹³¹:

Հանդեսի երրորդ օրը՝ մարտի 24-ին, տոնում էին ծառի թաղումը¹³² (այսինքն՝ թաղման արարողություն էին կատարում):

¹²⁶ *Խառատյան-Առաքելյան Հր.*, նշվ. աշխ., էջ 110:

¹²⁷ *Лосев А. Ф.*, Персефона // МНМ, 1982, т. II, М., Советская энциклопедия, с. 305.

¹²⁸ *Լալայան Ե.*, Գողթն // ԱՀ, 1904, գ. XII, Թիֆլիս, էջ 125:

¹²⁹ Նույն տեղ, էջ 128:

¹³⁰ *Тахо-Годи А. А.*, Деметра // МНМ, 1980, т. I, М., Советская энциклопедия, с. 364.

¹³¹ *Ադոնց Ն.*, Հին հայոց աշխարհայացքը. Պատմական ուսումնասիրություններ, Խ. Ա, Փարիզ, 1948, էջ 294:

¹³² *Արտակ Արք. Մանուկեան*, նշվ. աշխ.: Հմմ. նաև ծառի հոշոտման հետ:



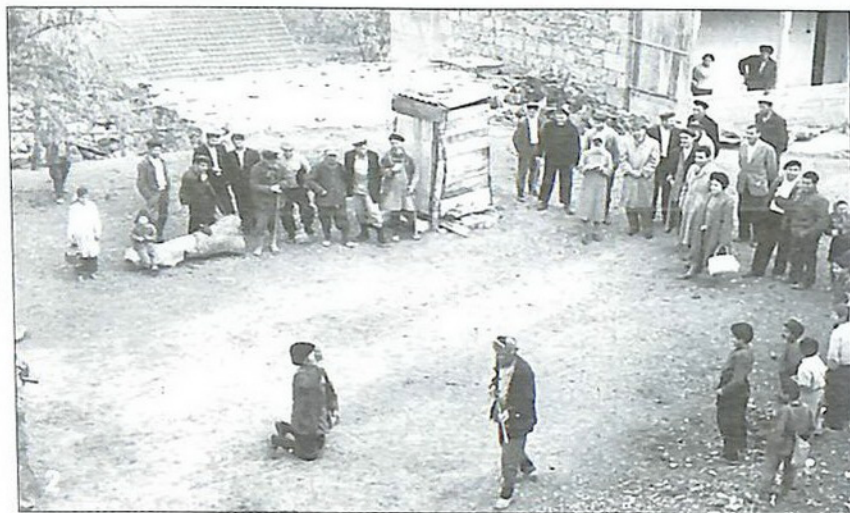
Չոփի, Յալլի տալ. Նկ. 1. Պարի նախապատրաստություն. Նկ. 2. Իրար ետևից շրջանով դասավորություն.
Նկ. 3. Շրջանաձև վազք. Նկ. 4. Թաշկինակները հատակին գցելը:



Նկ.5. Թաշկինակները գետնից վերցնելը. Նկ.6. Գլխարկները հատակին գցելը. Նկ.7. Գլխարկների շուրջ պտույտ կատարելը.
Նկ.8. Գլխարկները գլխներից դրած շրջանավազքը կրկնելը:

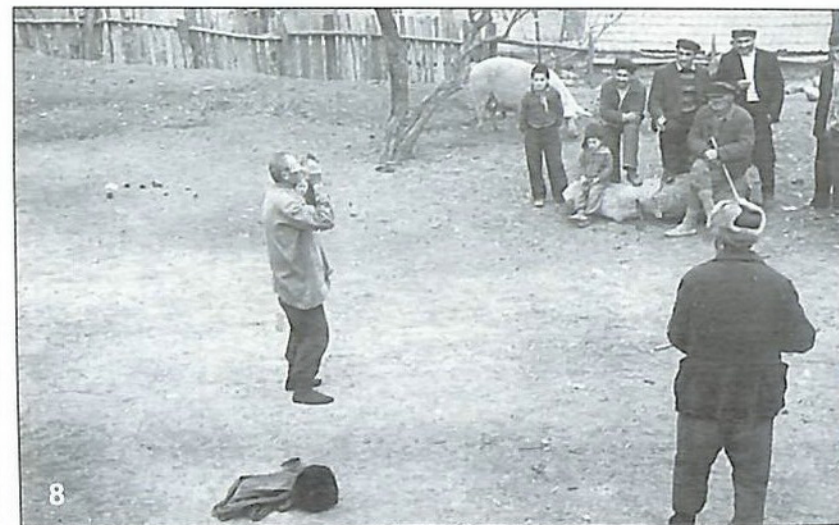
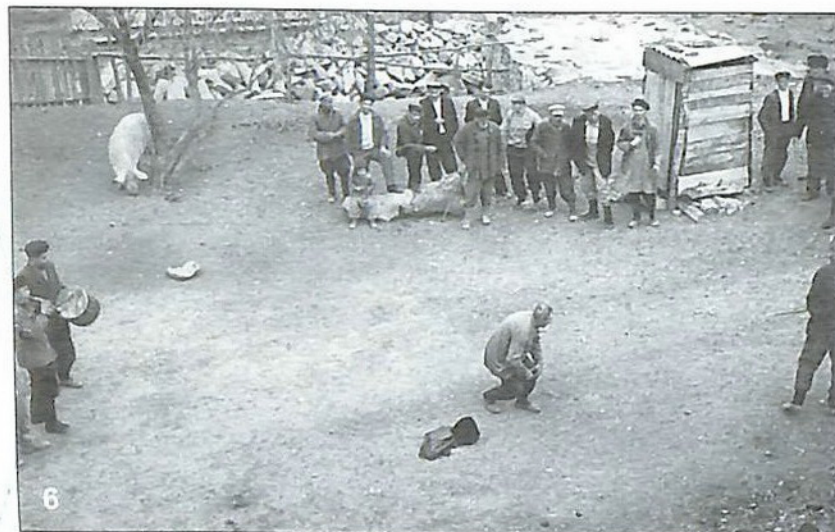


Նկ. 9. Գլխարկները վերցնելու պահին սպասելով շրջան կատարելը:



Ասկյարանի, Ղաչաղի. Նոյեմբերյանի շրջկենտրոն.

Նկ. 1 և 2 Ասկյարը սպառնում է ճամփորդին: Նկ.3. ճամփորդը խնդրում է խնայել: Նկ.4. հանում է ոտնամանները:



Ասկյարանի, Ղաչաղի. Նկ.5.6.7. հանում է հագուստները:
Նկ.8. Ամեն անգամ հագուստները հանելիս միաժամանակ խնդրում է խնայել կյանքը:



Ասկյարանի, Ղաչաղի. Նկ.9. հանում է վերնագգեստը, Նկ. 10. խնդրում է ծնկաչոր,
Նկ. 11. Հագուստները դասավորում է իրար վրա, Նկ. 12. Փորձում է փախչել.:



Նկ. 13. Պատահական մի ուրիշ ճամփորդ ետևից բռնում ու զինաթափում է ասկյար-ղաչաղին.

Նկ. 14. Առաջին ճամփորդը վերցնում է հագուստներն ու փախչում:



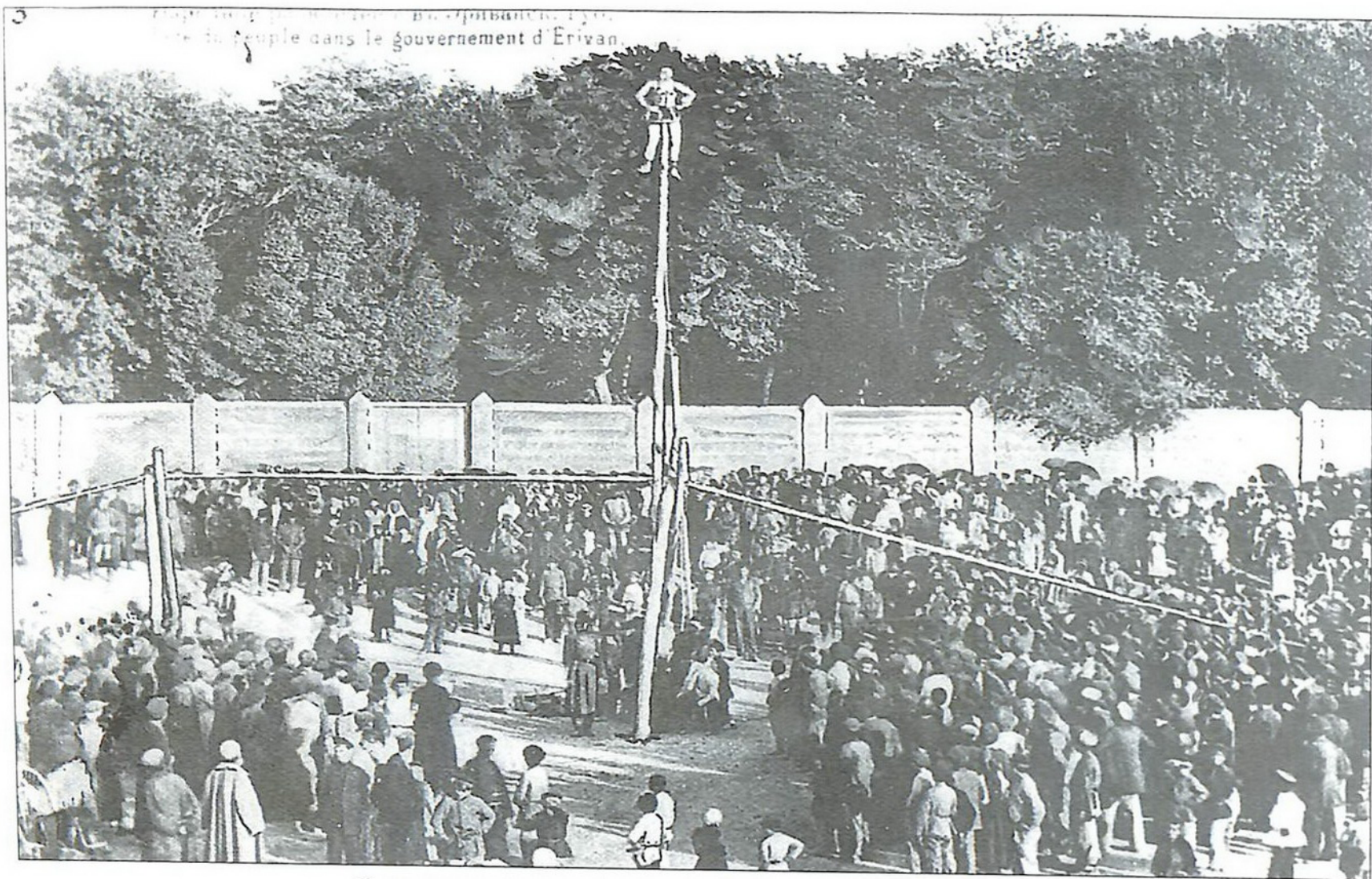
Էկեք ծեծենք սոխն ու սխտոր. Մեծ Պասի պար.

Նկ. 1. հարց պատասխան ինչո՞վ ծեծենք, Նկ. 2. ղմբուզով ծեծենք. Նկ. 3. արմընգով ծեծենք, բեմադրություն Սրբ Լիսիցյանի:



Էլեք ծեծենք սոխն ու սխտոր. Մեծ Պասի պար.
Նկ. 4. Կրկնգով ծեծենք, Նկ. 5, Նկ. 6. վերջաբան ավարտ





Սյունակեաց. ժողովրդական թանաշա Երևանի նահանգում (բացիկ)



Համբարձում. Վիճակ հանելու արարողություն. Երևանի մանկական գեղագիտական կենտրոնի հիմնավոր ց պարերի **Մարաթուկ** անսամբլը. (գեղ ղեկավար Է. Պետրոսյան, պարերի ղեկավար ժ.հաչատրյան), հագուստի ձևավորումը ժ.հաչատրյանի:



Երևանի մանկական գեղագիտական կենտրոնի **Տավրոս, Մարաթուկ** պարի խմբերի ելույթը Մոսկվայում, 1984 թ.,
գեղարվեստական ղեկավար Է. Խ. Պետրոսյան, պարերի ու հագուստի ձևավորումը՝ Ժ. Կ. Խաչատրյանի:



Տղամարդկանց պար, բացառիկ լուսանկար **Զիրբին-Սայալլակայա** համշենական գյուղից պահպանված,
Կարեն Խանլարյանի հավաքածուից:



Նկ. 1. Թաք պար՝ **Բաղդադյուլի, Լեկյուռի**,
Ջավախք 1941 թ.,

Նկ. 2. Թաք պար՝ **Միրզեյի**, Ջավախք 1941 թ.,
հեղինակի դաշտային նյութեր:



Ծանոթ պար, Վեդու շրջան, Ոսկետափ (Շիրազլու) գյուղ, **Վասպուրական** ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1969-1980 թթ., գեղարվեստական ղեկավար Է. Խ. Պետրոսյան, հագուստի ձևավորումը՝ Է. Խ. Պետրոսյանի:

Այս նկարագրությունը ճիշտ *Ծաղկազարդի* տոնական արարողության կրկնությունն է, միայն այն տարբերությամբ, որ արևորդիները սրբազան անտառներից բերել են *սոսի*, որի պաշտամունքը ևս հայտնի է հայոց մեջ:

Եկեղեցում *Ծաղկազարդը* նշվել է ճոխ պատարագով, հատուկ սաղմոսների երգեցողությամբ: Սա այն տոներից է, որի ժամանակ եկեղեցու ներսում ևս մեծ խանդավառություն է, աղմուկ, բարձր խոսակցություն, երեխաների *շփկների* ու *կարկաչանների* անլռելի աղմուկ:

Այս տոնը հատուկ է նորապսակների և նշանվածների համար: Այդ օրը եկեղեցում հանպատրաստից նշանադրություններ և *խոսք առնել* է եղել, որը տեղի է ունեցել պատարագից անմիջապես հետո: Նշանված ու նորապսակ աղջիկներն ու տղաները հատուկ նվերներ են ստացել, որոնց թվում է *կլեպտար* մոմը: Այն մեղրամոմե, բազմաճյուղ, ձվի վրա ամրացրած, ծառանման մոմ է, որը պատրաստվել է հատուկ հոգացողությամբ, տանտիկիների ձեռքով և զարդարվել բազմագույն թելերով ու ժապավեններով: Եթե այս մոմը չէր հասցնում վառվել, սպառվել *Ծաղկազարդի* օրը, ապա տերերը պահում էին, որպեսզի այն վառեն առաջնեկ երեխայի ծննդյան օրը: Մոմը վառել են սրբազան ուռենուն ամրացրած մոմերից¹³³:

Ազաթանգեղոսը վկայում է, որ Անահիտ աստվածուհուն տոնակատարությունների ու զոհաբերությունների ժամանակ նվիրել են *Պսակս ու թալոստս ծառոց*¹³⁴:

Սրանից հետևում է, որ Հայաստանում XIX-XX դդ. *Ծաղկազարդի* տոնին ուռենու ծյուղերով եկեղեցիները զարդարելը, օլթուն (օղակաձև կապած) ծյուղեր ու *կլեպտար* (ծառանման, բազմաճյուղ) մոմ նորահարսներին ու աղջիկներին նվիրելը Անահիտ աստվածուհուն պսակների և ուռենու թալ ծյուղերի նվիրաբերման տրամաբանական կրկնությունն ու շարունակությունն է: Նույնպիսի շարունակություն է ուռենու ծյուղերի թրջոցով լողանալու, մաքրվելու ծես կատարելով հիվանդություններից ազատվելը¹³⁵, միաժամանակ ծյուղերով իրար խփելն ու *քամու տեղ, սրտի դեղ*¹³⁶ կամ *մեջքը տեղը, կամքը տեղը*¹³⁷ բանաձևերով բուժման արարողություն կատարելը:

Ծաղկազարդի տոնին և հարսանեկան արարողություններին ուռենու և նրա ծյուղերի գործածությունը հիմնականում հետապնդել է երիտասարդնե-

¹³³ *Լալայան Ե.*, Բորչալուի գաւառ // ԱՅ, 1902, գ. IX, Թիֆլիս, էջ 221: *Taxo-Godu A.A.*, Деметра, նշվ. հոդվ., էջ 364:

¹³⁴ *Ազաթանգեղոս*, Հայոց պատմություն, Եր., ԵՊ հրատարակչություն, 1983, էջ 38:

¹³⁵ *Ալիշան Ղ.Հ.*, Հին հաւատք կամ հեթանոսական կրօնք հայոց, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1895, էջ 261:

¹³⁶ *Գաբրիկեան Կ.*, նշվ. աշխ., էջ 187: *Լալայան Ե.*, Ջավախք // ԱՅ, 1897, գ. Բ, Թիֆլիս, էջ 292:

¹³⁷ *Լալայան Ե.*, Բորչալուի գաւառ // ԱՅ, 1902, գ. IX, Թիֆլիս, էջ 221: Սերաստահայերը Ծաղկազարդին ուռենու ծյուղերին տալիս են *Տաճկունակ* անունը: Ծաղկազարդին եկեղեցու դռանը երիտասարդները խաղացել են գույնգույն *տաճկունակներով*: Այնքան են խփել իրար և ձեռքերի ծյուղերին, մինչև նրանք կոտորվեն: Կոտորված *տաճկունակները* տարել են տուն, *Ջատիկի* օրը վառել օջախում: *Գաբրիկեան Կ.*, նշվ. աշխ., էջ 230:

րի, բուսական ու կենդանական աշխարհի պտղաբերությունն ապահովելու հատկանիշի ձեռքբերման արարողություն:

Համեմատության մեջ դնելով մայր աստվածությանը նվիրված պաշտամունքային արարողությունների և *Ծաղկազարդին* կատարվող գործողությունների միջև՝ կարելի է, եզրակացնել, որ տոնի ժողովրդական ծիսակարգի հիմքում ընկած են միևնույն դրսևորումները:

Մայր աստվածությունը բնութագրվել է բարձրահասակ, գեղեցիկ, հասուն ցորնագույն մազերով¹³⁸:

Կապված լինելով ստորերկրյա ուժերի հետ՝ ունեցել է փոխակերպվելու, զարմանն ամբողջ աշխարհն արթնացնելու հատկություն: Նա հանդես է եկել նախ իբրև հողի պտղաբերությունն ապահովող, ապա ավելի ուշ՝ երկրագործության, հացահատիկի մշակության սովորեցնող և հովանավորողի դերում:

Ծաղկազարդին առաջին ծաղկող ծառն ուռնին է, իսկ հատիկի մշակության հետ համատեղելի է տոնի ծիսական կերակուր՝ *հատիկի* դաշտերում շաղ տալը:

Կերակուրն իրենից ներկայացնում է խոնավությամբ հագեցած ցորենի ու սիսեռի, քաղցրավենիքով համեմված ուտեստ: Այստեղ ևս խոնավությամբ հագեցված հատիկը համատեղելի է մայր աստվածության խոնավություն կրողի, անձնավորողի հատկանիշի հետ¹³⁹:

Մայր աստվածությանը զոհաբերվել են կենդանիներ, մեղրախորիզ, պտղատու ծառեր, ցորենի հասկեր ու ծաղիկներ:

Ծաղկազարդի տոնին ցորենն օրվա ծիսական կերակրի հիմքն է: Զոհաբերությունների թվում են մեղրամոմը (որպես մեղրահացի հատուկ մաս), մրգերն ու նորաբողբոջ *ուռենու ճյուղերը*:

Տոնի ծիսակարգը կազմված է հիմնականում՝

- դաշտերում հատիկ շաղ տալուց,

- երիտասարդներին մրգեր, հատիկ և ձվի վրա ամրացված մոմեր նվիրելուց,

- ուռենու ոստերի ճղատման ու որպես պահպանակ նվիրելուց,

- օլրծուն ճյուղերը՝ որպես պտղաբերության և առատության խորհրդրանիշ, տուն բերելուց ու տան անկյուններում, տարբեր տեղերում կախելուց (շեն, գլխավոր սյուն, հացի ամբար և այլն),

- նորահարսների ու նորափեսաների ակտիվ մասնակցությունից, որը համատեղելի է նաև մայր աստվածուհու ամուսնությունը, ընտանիքն ու պտղաբերությունն ապահովող հովանավորողի, ապա նաև աշխարհում կարգ ու կանոն ստեղծողի ու պահպանողի բնույթի հետ¹⁴⁰:

¹³⁸ *Taxo-Godu A.A.*, Деметра, նշվ. աշխ., էջ 364:

¹³⁹ *Բոսովիննիկ Ս.Ն., Կոզան Ս.Ա., Ռաբինովիչ Ս.Բ., Սելիցկի Բ.Պ.*, նշվ. բառարան, էջ 26, 27, 40-41:

¹⁴⁰ *Taxo-Godu A.A.*, Деметра, МНМ, նշվ. աշխ., էջ 364, Артемида նշվ. հոդվ., էջ 107, // МНМ, 1980, т. I, М., Советская энциклопедия, с. 108. *Չարիկեան Կ.*, Բառգիրք սեբաստահայ գավառալեզուի, Երուսաղեմ, Ս. Յակոբեանց, 1952, էջ 268: Կապը

Ըստ Ագաթանգեղոսի՝ Անահիտ աստվածուհին համարվում է.

*...Մայր ամենայն զգաստութեանց Արտեմայ և Աթենայ Յունաց միանգամայն հավասարեալ կուսութեամբ և իմաստութեամբ: Այս շնորհաց վրայ կ'աւելնան և խնամակալութիւնն, բարերարութիւնն...*¹⁴¹:

Աստվածութեան սգացող մայր հատկանիշին համընկնում է սգացող ուռնու բնութագիրը:

Հատկանշական է հունական *Դեմետրա*, փոքրասիական *Արտեմիս*, փոյուզիական *Քիբելե*, հայկական *Աստղիկ* աստվածությունների մաքրման ծես կատարելու, սրբագործվելու արարողությունը, որը բացահայտ զուգահեռ է ուռնու ճյուղերով հագեցած ջրով *Ծաղկազարդին* լողանալու, որով ակնկալվում է հոգեկան, ֆիզիկական մաքրում, առողջության վերականգնում և առհասարակ երիտասարդացում ու վերածնունդ¹⁴²:

Ուշադրություն դարձնենք նաև ուռնու խեժից պատրաստվող վեներախտի բուժման դեղ պատրաստելու հանգամանքին: Այդ հիվանդությունը ժողովրդական մտածողությամբ կապվում է *Վեներա* դիցուհու անվան հետ, առաջանում է սեռական հարաբերություններից և ժողովրդի մեջ կրում է *ծաղիկ յարա, տոփակեղ, ֆրանկախտ*¹⁴³ անվանումները:

Այսպիսով՝ *Ծաղկազարդի* ժողովրդական ծիսակարգն իր մեջ ամփոփում է մայր աստվածության գրեթե բոլոր հատկանիշներն ու ծիսական մտածողությունը: Այն հայոց մեջ մայր աստվածության պաշտամունքին նվիրված տոներից մեկն է, որն անցնելով քրիստոնեական կրոնին հատուկ մտածողության միջով, վերածվել է տղամարդ աստվածության՝ Քրիստոսի երուսաղեմ մտնելու արարողությանը: *Ծաղկազարդի* տոնական ծիսակարգի համեմատական վերլուծությունը հստակում է տոնի բուն էությունը և ընդգծում նախաքրիստոնեական պաշտամունքի բնական ընթացքը:

Ծառզարդարի ծիսական պարերի մասին ցավոք տեղեկություններ չկան: Բայց հայտնի է, որ եթե *Ծառզարդարին* նշանդրեք է եղել, ապա երեկոյան փեսացուի տանից տղայի հայրը և մի քանի տղամարդ՝ մոտ հարազատներից (հորեղբայր, մորեղբայր, եղբայր և այլն) գնացել են հարսնացուի հայրական տուն՝ նշանը հաստատելու: Երեկոյի ընթացքում տղայի հարազատները շրջան կազմելով՝ կարող էին պարել միայն մեկ պար, որը պատկանում էր *Վերվերի* պարատեսակին: Միակ դեպքն էր, որ *Մեծ պասի* ընթացքում ժողովուրդն իրավունք էր վերապահում սուգը խախտել և ուներ հանդուրժողական վերաբերմունք:

Այդ օրը, որպես գարնան սկիզբ, երիտասարդ տղաներն ու աղջիկներն իրավունք են ստացել առաջին անգամ դուրս գալ դաշտերը, երգել ու պարել լիրիկական, սիրային տեքստերով պարերգեր, այդ թվում և առանձնա-

հաստատում է նաև այն, որ հասունացող աղջիկների համար ասում են *ծաղիկ տեսնել: Մալխասյանց Ստ.*, ԶԲԲ, հ. II, նշվ. աշխ., էջ 321:

¹⁴¹ *Ագաթանգեղոս*, նշվ. աշխ., էջ 39:

¹⁴² *Լալայան Ե.*, Բորչալուի գաւառ // ԱԶ, 1902, գ. IX, Թիֆլիս, էջ 260: *Taxo-Godu A.A.*, Деметра, նշվ. հոդվ., էջ 364, 366:

¹⁴³ *Գաբիկեան Կ.*, Հայ բուսաշխարհ, նշվ. աշխ., էջ 158:

հատուկ *Յալալիներ*, որոնց մեջ գովերգվել է նրանց երիտասարդությունն ու գեղեցկությունը՝ ի նշան կյանքի վերածնության: Այս և երեխաների *կար-կաջաներով* ճամփու պարերը մինչև եկեղեցի, կարող էին լինել ծիսական, որի մասին մենք ստույգ տեղեկություններ չունենք: Սակայն բոլոր հատկանիշները համապատասխանում են ծիսական մտածողությանն ու միջավայրին: Պարերը հավանաբար ունեցել են տոնի ծիսական նշանակության առանձնահատուկ հատկանիշներ և արտահայտել են ծեսերի գաղտնի-մաստը:

7. ՁԱՏԻԿ

Ձատիկը եկեղեցական տոնացույցի կենտրոնական տոնն է: Այն շարժական է և կողմնորոշում է տալիս մյուս տոների ժամկետները նշանակելու հարցում: *Ձատիկի* տոնի օրը որոշելու հիմնական կողմնորոշումը գարնանային օրահավասարն է՝ մարտի 21-ը: Յուրաքանչյուր տարվա եկեղեցական տոնացույցը կազմելիս՝ նախ որոշվել է մարտի 21-ից հետո առաջին լիալուսնի օրը, որին հետևող կիրակին էլ հենց դարձել է *Ձատիկի տոնի օր*: Այդ կիրակին իր շարժականությամբ խաղացել է 35 օրվա մեջ: Օրը որոշելուց հետո 40 օր տևողությամբ ետ և առաջ տեղավորվել են մյուս տոների նշանակման օրերը:

Ձատիկն ամենակարևոր *տաղավարաց տոնն* է և խորհրդանշվում է տղամարդ աստվածությամբ, մասնավորապես՝ Քրիստոսի հարությամբ:

Ձատիկը նշանավորվել է գարնանամուտ-*Ամանօրով*, ըստ էության, տարվա՝ գարնանային սկզբով:

Ձատիկ նշանակում է հին ու նոր տարիների զատում, բաժանում:

Այն, որ տոնը հարմարեցվում ու կապվում է գարնանային առաջին լիալուսնի հետ, վկայում է, որ այն կապվել է նաև լուսնային տարվա տոնացույցի սկզբի հետ:

Տոնը, ըստ առաքելական եկեղեցու, նվիրվել է Հիսուսի տառապանքների՝ մահվանն ու հրաշափառ հարությանը: Եկեղեցին շքեղ պատարագով և մեկ շաբաթյա ամենօրյա ծեսերով նշանավորել է Քրիստոսի մահն ու հարությունը: Այդ շաբաթը կոչվել է *Ավագ շաբաթ*, այսինքն՝ Քրիստոսի երկրային կյանքի վերջին շաբաթ:

Այդ շաբաթը, *Ծաղկազարդից* հետո, *Մեծ պասի* յոթերորդ շաբաթն է, որի ամեն մի օրն ունի իրեն հատուկ արարողություն:

Երկուշաբթին ժողովրդի մեջ համարվել է *ջրաղացականի օր*, բոլորը ցորեն են աղացել:

Երեքշաբթին հիմար-իմաստունի գուշակության օրն էր:

Չորեքշաբթին կոչվել է *չիք չորեքշաբթի*, ասել են նաև *ցավիս վերջ*, այսինքն՝ մաքրման ու տարբեր ծեսեր են կատարել, որպեսզի ցավը, հիվանդությունը, անմաքուրը վերանա:

Հինգշաբթին, որին *Ավագ* են հայտարարել, *արդարության, հոգու մաքրման օր* էր:

Տղամարդիկ ծառ են տնկել, վախեցրել են բերք չտվող ծառերին, բարի գործեր են կատարել:

Կանայք թարմացրել են *թթխմորն ու կրակը*:

Ուրբաթը՝ մատնության, *սգի օր էր*, կոչվել է *Հուդի ուրբաթ*:

Կանայք ու աղջիկները հատուկ չարխափան ձվեր ու ընկույզներ են նախշել՝ օգտագործելով մանր ուլունքներ ու 3-7 գույնի բրդյա թելեր: Այդ նախշված ձվերն ու ընկույզները կիրակի օրն առավոտյան, եկեղեցու բակում նվիրել կամ վաճառել են: Կանայք գնել են դրանցից ու կախել տների պատերից՝ որպես չարխափան:

Ուրբաթ օրվա երեկոյան ընթրիքը մեծ խորհուրդ է ունեցել իր մեջ: Այն առաջին հերթին *սգից հանելու* արարողություն էր բոլորի և, հատկապես, նոր ննջեցյալների ընտանիքների համար:

Վարդենիսում այդ առիթով ուրբաթը *կանչովի, կանփով* (կանեփով) *տողմի օր* էր, որը հատուկ հրավերով է տեղի ունեցել:

Մասնակիցները հիմնականում սգավորներն էին և տարիքավորները: Երիտասարդներն այս հրավերներին չեն մասնակցել, ըստ էության, այն *սգահանների ճաշկերույթ* էր:

Շաբաթ օրը Քրիստոսի մահվան ու հարության օրն էր, ժողովուրդը հավատում էր, որ այդ օրը բոլոր ննջեցյալների շիրիմներին լույս է իջել, այսինքն՝ նրանք սրբագործվել են: Այս է պատճառը, որ հին ննջեցյալների հոգու խաղաղության համար սուրբ պատարագ է մատուցվել *շաբաթ* օրը, իսկ նոր ննջեցյալների հոգիների համար՝ *կիրակի* օրը:

Կիրակի երեկոյան տեղի են ունեցել *տոնախմբություններ՝ երգեր ու պարեր*:

Հնում, երբ պարողների թիվը շատացել է, դուրս են հրավիրել *տկզարներին* ու *զուռնաչիներին*, տեղափոխվել են *կալերն* ու *հրապարակները*:

Երկար ընդմիջումից ու սգո օրերից հետո առաջին անգամ պարել են մինչև ուշ գիշեր:

Շաբաթ օրվա՝ խթման երեկոյին պարտադիր պատրաստվել է յոթ տեսակ կերակուր.

- *բրնձով փլավ*՝ համեմված չիրուչամիչով, շագանակով ու ընկույզով,
- *օշարակ*՝ չոր մրգերով (ծիրանի չիրը պարտադիր էր),
- *ծուկ*՝ խաշած, թարմ,
- *կանաչիներ*՝ ձվով ու յուղով տապակած,
- *չիր ու չամիչ*՝ յուղով տապակած,
- *հավկիթներ*՝ ներկած, հիմնականում կանաչ ու կարմիր, թիվը՝ անթիվ

անհամար,

- *թանապուր*,
- *կորկոտով կաթնապուր*:

Թաթախումը՝ պասը բացելը, սկսվել է ձվով *բերանբացքով*, ապա մնացածի ճաշակումով: Հենց սկզբից՝ մինչև ծու ուտելը, սկսվել են *ծվախաղերը*, որոնք տևել են 2-3 օր անընդմեջ: Խաղացել են.

- *Չվակոշիվ*՝ ծուն ձվին խփելով կոտրել են:

• **Չվերը** թմբից գլորել են, եթե ծուն կպել է ձվերից մեկին, գլորողը տիրացել է բոլորին:

• **Ըստում-ըստում** Չվերից մեկը թաքցրել են հողի երեք թմբերից մեկում: Խաղացողը **ըստում, ըստում քարի տնտում** ասելով, մատը հերթով թմբերին դնելով՝ հաշվերգերի ձևով հաշվել է, վերջում մատը պահել այն թմբի վրա, որի մեջ իր կարծիքով ծու էր թաքցրած: Գտնողը հաղթել է:

• **Շարք խփել**՝ 14-15 ծու շարել են մեկ գծի վրա կողք-կողքի և երկու կողմից ձվով արագ-արագ խփելով կոտրել շարված ձվերը: Շատ կոտրողը հաղթել է:

• **Չուգլորիկ** կամ **Թմբից գլորել**՝ մի թեք տեղի բարձր տեղից ծուն գլորել են մերքև. հաջորդ խաղացողը ևս գլորել է ծուն, և եթե գլորվելուց կպել է նախորդի ձվին, ապա հաղթողն ինքն է: Պարզևր ծու հավաքելն է: Պատահել է, որ մի տասը կամ ավելի ծու է կուտակվել գլորած տեղում: Այդ դեպքում մեկ ձվին կաչողը տիրացել է բոլորին:

• **Չվարշավ Չուգլորիկի** մի տարբերակն է: Խաղացողները, բացի բնական թեք տեղից, տախտակի օգնությամբ են թեքությունը ստեղծել և տախտակի վրայով գլորել ձվերը: Որ ծուն երկար տարածություն անցներ, հաղթում էր նրա տերը:

• **Չուխտ ու կենտ** գուշակելը:

• **Չուպտտոցի**՝ մի հարթ տեղում մատերի օգնությամբ պտտեցնում էին ծուն քթի, պոչի կամ կողքի վրա: Որը երկար պտտվեց, տերը հաղթում էր:

• **Չուսեղմոցի**՝ երկու ձեռքերի ափերի մեջ ծուն (քթի և պոչի կողմերով) առնելով՝ կոտրելու նպատակով սեղմել են, որը շատ դժվար է:

• **Չուն քթի վրա կանգնեցնել**՝ որն ի դեպ ևս շատ դժվար է:

Տոնին հաջորդող **երկուշաբթին** պաշտոնական ու շատ կարևոր **Մեռելոց** էր: Այդ օրը բոլորը գնացել են գերեզմանատուն, բայց ոչ թե ողբալու, այլ հանգուցյալներին հարգանք մատուցելու: Օրը նվիրվել է նախնիների հիշատակությանը: Ոչ ոք ողբ չի արել, ընդհակառակը, հասարակական ճաշկերույթներ են կազմակերպել, որոնց ընթացքում երբեմն տեղի են ունեցել ոչ միայն երգեցողություն, այլև խաղեր ու պարեր:

Ջատկին անպայման **Ախառ**՝ հասարակական մատաղ է արվել: Տնետուն ման գալով՝ հասարակությունից հավաքած մթերքը վաճառել են, գումարին ավելացրել նորից հասարակությունից նույն ժամանակ հավաքած գումարը, ապա գնել մի **եզ** կամ **աչառ**, կամ էլ մի քանի **ոչխար**, և մորթել: Բոլորը աշխատել են **Ախառի** արյան մեջ թաթախել **Բռնչենու** մի ճյուղ և տանել տնկել իրենց արտում կամ այգում:

Այդ ճյուղն, ըստ էության, մարդկանց պետք է բերեր նաև առատություն և բարօրություն:

Ախառի միսը եփվել է հսկայական կաթսաներով, մորթելուց անմիջապես հետո, գիշերով, եկեղեցու բակում: Եփելու ընթացքում յուրաքանչյուր ընտանիքից մեկը կարող էր մասնակցել արարողությանը, իսկ երիտասարդ տղաները խմբվել են հավաքվածների շուրջ և մթնոլորտը լցրել աշխույժ աղմուկով ու խաղերի խանդավառությամբ:

Մատաղն ուտելուց բարեմաղթություններ են արել՝ հասարակության ընդհանուր բարեկեցության համար:

Լոռու Օծուն գյուղում մի քանի մարդ, մինչև մատաղ բաժանելը, ավետել են Քրիստոսի հարություն առնելը՝ երգելով.

Օրհնվի և պահպանվի

Ձեր դաշտն ու սարը, այժն ու ոչխարը,

Կովն ու կթանը, ջուրն ու գութանը,

Վարն ու վաստակը, գլուխն ու տակը

Հանդն ու հանդաստանը, արոտն ու այգեստանը

Կալն ու ջաղացը, ցորենն ու հացը,

Ձին ու էշը, եզն ու գոմեշը

Գառնարածն ու ոչխարարածը,

Տավարածն ու հորթարածը:

Կիրակի առավոտյան բոլորը գատկվել են *Ախառի* սրբազան մսով, ճաշակել այն՝ որպես սրբազան ուտեստ: Մատաղն ընդունելու առավոտյան և առհասարակ *Ձատկի* օրերին, բացի ձվախաղերից, ընդունված է եղել նաև բազմաթիվ խաղեր խաղալը, որոնցից համատարածը *Վեգախաղերը* (ճան) ու *ընկալախաղերն* էին՝ *թուղանգի*, *Մարդակուղոն* և այլն:

Կիրակի օրը եկեղեցում գտնվող նշանված աղջիկների և նորապսակ հարսների ծեռքը որպես նվեր տվել են գունավոր ձվեր, որոնց վրա ամրացված էին չորս մոմ, մեջտեղում՝ մեկ եռաճյուղ մոմ: Բոլոր յոթ մոմերը վառվել են: Սա ևս չարխափան էր:

Խթման երեկո և *կիրակի* առավոտյան քահանան շրջել է տները, տնօրհների կարգ կատարել՝ օրհնել աղն ու հացը, խունկն ու հացահատիկը, ջուրը և ամեն ինչ, որպեսզի յուրաքանչյուր տուն հաջողակ, առողջ և առատ կյանք ունենար:

Ըստ ժողովրդական հավատալիքի՝ Հարության գիշերը ծնված երեխաները շնորհալի էին լինում: Այդպիսի երեխաների ծնողները մի գառնուկ էին զոհաբերում, որի թիակների ոսկորները պահում էին մինչև երեխայի մեծանալը: Ըստ հավատալիքների այդ երեխան եղունգ նայող էր դառնում, այսինքն՝ եղունգին նայելով կարող էր գուշակություն անել:

Հնում նոր տարվա նման *Ձատիկը* շնորհավորում էին տնետուն շրջելով: Առանձնահատուկ նվերներով ու արարողությամբ է կատարվել հատկապես *խնամիական* և Քրիստոսի հարության առթիվ շնորհավորանքների այցելությունները:

Այդ օրը շատերը դուրս են եկել դաշտերում շրջելու, իրենց տնային խնջույքները շարունակելու: Այդպիսի հավաքներն ուղեկցվել են խաղերով, *երգ ու պարով*:

Մեծ պասի երկարատև սգից ու զրկանքներից հետո վերջապես ազատություն են ստացել երիտասարդներն իրենց *երգ ու պարերով*: Մեզ չի հաջողվել գրանցել տոնի հետ կապված առանձնահատուկ ծիսական պար, որն

իր գաղտնիմաստով կապվի *Ձատկի* տոնի հետ: Սակայն բոլոր արարողություններին զուգահեռ *պարել են* մեծ ու փոքր, կին ու տղամարդ, հիմնականում *Գօվընդածն* և լիրիկական բովանդակությամբ, երիտասարդներին գովերգելու *Յալալիներ*: Կան վկայություններ, որ փերիահայերի մեջ այդ օրվա հիմնական պարերը *Յալի, Յալլի, Ռաֆայելի* և *Արծանապար* (կամ *կտրուկ*)¹⁴⁴ պարերն են, որ միշտ կատարվել են: Այդ պատճառով կա ենթադրություն, որ հենց դրանք են եղել օրվա ծիսական պարերը: Ցավոք, սակայն, ավելի ճշգրիտ վկայություններ չունենալու պատճառով դժվար է պնդել, որ հաստատապես այդ պարերը համարվել են *Ձատկի* ծիսական պարեր: Բացի դրանից, այդ պարերի կատարման համար ոչ մի արգելք կամ պարտադրանք չի եղել, որը խոսում է նաև այն մասին, որ երբ ցանկանան, հաշվի չառնելով տոնական օրը կամ հարսանիքը, կպարեն: Բովանդակային առումով, պարերն ավելի շատ կապվում են *Բուն Բարեկենդանյան* ծեսերի ներքնիմաստի հետ:

Աղջիկներն առանձին պարել են *ճկտապարեր*, հարսները՝ *Շօրօրներ*, իսկ խառը (աղջիկ-տղա) պարերը հիմնականում իրար դիմաց կանգնած շարքերով՝ *Ծափ պարերն* էին, մերթ ընդ մերթ ամբողջ շարքով իրար մոտենալով ու հեռանալով, ամեն անգամ իրար մոտենալուց ծափ զարկելով: Այդպիսի պարերի շարքում է փերիահայոց *Աղբրի մոտ* բանահյուսական տեքստով պարերգը, որը մինչև օրս կատարում են Աշտարակի և Հրազդանի շրջկենտրոններում 1986թ.-ից վերաբնակված փերիահայերը: Այդ պարերից հետո երբեմն պարերգի ռիթմին համապատասխան դանդաղ *Վերվերիների* են անցել: Ձատկական օրերի հիմնական օրերնքը *Գօվընդածն* և *Շօրօրածն* պարերն էին, որոնց մեջ առանձնահատուկ ընդգծվել են *Յալի, Յալալի* բանահյուսական տեքստերով պարերը:

Կիրակի առավոտից սկսվել է նաև երեխաների շրջայցերը՝ *ավետիսների* ուղեկցությամբ, Քրիստոսի հարության գովերգության տեքստերով և ընդգծված *պարային* քայլերով: Պարել են հիմնականում *թաք* մենապարերին հատկանշական ձեռքերի դիրքերի գործածությամբ:

Ավետիսներից մեկի բանահյուսական տեքստն այսպիսին է.

*Ավետիք, ծեզ ավետիք,
Ձեզ ու մեզ մեծ ավետիք,
Քրիստոնեայք արթուն կեցեք,
Քրիստոս հարյավ ի մեռելոց:*

Ձատկի օրվա մասին այն հավատալիքը կա, որ այն բոլոր օրերից երկու ժամով երկար է, որովհետև, ըստ ավանդության, արևը թռիչքով դուրս գալուց հետո երկու ժամ կախվել է երկնքում՝ սպասելով Քրիստոսի հարության առնելուն:

Արցախում հավատում են, որ այդ օրն առավոտ վաղ արևածագին արդար մարդիկ տեսել են, թե ինչպես մի խոյ խաղում է արևի առաջ և անհետանում:

¹⁴⁴ *Հարոյան Ռ.*, Ձատիկ, Եր., Տիգրան Մեծ, 2008, էջ 69-73, 154-169:

Այդ օրվանից պասը վերջանում է և սկսվում է քառասնօրյա ուտիսի օրեր: Պաս չկա, բայց բազմաթիվ այլ և այլ արգելքներ կան, որոնցից են՝ մինչև *Համբարձում* երեկոները մութն ընկնելուց հետո՝ կարելու, գործելու, մանելու և այլ տարբեր աշխատանքներ չկատարելու արգելքները: Կարևոր արգելքներից մեկն էլ կաթնամթերքի, հատկապես կաթ չգործածելու արգելքն է, որ պահվել է մինչև *Համբարձում*:

8. ՀԱՄԲԱՐԶՈՒՄ

Համբարձման տոնը ժողովրդի մեջ ունեցել է նաև օրվա ծիսական ուտեստի *բովանդակությունն* արտահայտող *Կաթնապրի օր* կամ *Վիճակի օր* այսինքն՝ *Վիճակ հանելու-գուշակության օր* անունները: Արցախում կոչվում է *Ծաղկատոն*, *Հմբերցում*, Երևանում՝ *Վիճակի օր*, *Ջանգյուլում*, *Ծաղիկ գովալու օր*, Համշենում՝ *Կաթ ուտիլի օր*, Գյումրիում՝ *Ծաղկամոր կիրակի*¹⁴⁵ և այլ անուններով:

Հայ առաքելական եկեղեցին տոնը վերագրել է Քրիստոսի վերակենդանանալուն և համբարձվելուն: Ըստ ավետարանական բացատրության՝ *Ջատկին*, Քրիստոսի հարություն առնելուց հետո, 40 օր նա շրջել է մարդկանց մեջ և քառասուներորդ օրը միայն մարդկանց միջից համբարձվել երկինք:

Համբարձման տոնը, կապված լինելով *Ջատկի* հետ, ունի շարժական բնույթ և պայմանավորված է 40-օրյա ժամկետի հետ: Ըստ հաշվարկների՝ այն մոտավոր հաշվով տեղավորվում է ապրիլի 30-ից մինչև հունիսի 3-ն ընկած ժամանակահատվածում:

Ժողովրդի մեջ *Համբարձումը*, ըստ էության, բնության, ծաղկունքի, երիտասարդության, հասունության և սիրո տոն է: Այդ է պատճառը, որ որոշ գավառներում տոնը հայտնի է նաև *Ծաղկամոր տոն* կամ *Ծաղկամոր կիրակի* անվամբ:

Տոնը հաճախ ձեռք է բերել նաև *Ջանգյուլումի օր*: Գյուլ՝ թուրքերենից վարդ, ծաղիկ նշանակությամբ, տառացիորեն համընկնում է *Վարդմարմին* կամ *Վարդահոգի* բովանդակությանը, որը կապվում է հայոց սիրո և մաքրության աստվածուհի *Աստղիկի*՝ *Վարդամատ* կամ գուցե *Վարդամայր* մականվան հետ: Համեմատելով հունական *Պերսեփոնե* և հայկական *Աստղիկ* աստվածուհիների կերպարներին բնորոշ հատկանիշները՝ պարզորոշ նկատվում է նրանց նույնացումը: *Աստղիկը* ևս դուրս է գալիս անդրաշխարհից, որպեսզի բնությանը շնորհի ծաղկելու, սիրո և վայելքի կարողություն: Այդ մտածողության հաստատում կարող է լինել նաև այն, որ համբարձմանը մի պահ կանգ են առել ջրերը, բնությունը, երկինքն ու երկիրը, սարերն ու քարերը, ծառերն ու ծաղիկները, որոնք լեզու առնելով ձեռք են բերել խոսե-

¹⁴⁵ *Սկրտչյան Ս.Ս.*, Տոներ: Հայկական ժողովրդական ծեսեր, սովորույթներ, հավատալիքներ (ավանդույթ և արդիականություն), Եր., Գասպրինո, 2010, էջ 90:

լու ունակություն: Կարոտած զույգերը հանդիպել են իրար, ողջագուրվել ու համբուրվել, և տեղի է ունեցել *Տիեզերքի, բնության ու սիրահարների* խորհրդավոր միություն:

Ահա հենց սա էլ տոնի հիմնական գաղտնախորհուրդն է: Հաշվի առնելով այս ամենը՝ հասկանալի է դառնում նաև, թե ինչու տոնը ժողովրդի մեջ անվանված է նաև *Ծաղկամոր կիրակի*:

Համբարձման տոնը համարվել է հիմնականում երիտասարդների տոն, բայց բազմաթիվ հավատալիքներ կան, որոնք կապվում են օջախի, տնտեսության, կաթնամթերքի, հացահատիկի, կենդանիների և այլ կենսական ուտեստների բազմացման ու կրկնապատկման հետ:

Հայաստանի շատ գավառներում *Ջատկից* մինչև *Համբարձում* կաթնամթերքի ու կաթնապրի պաս են պահել: Տոնի օրը կաթնապուրը՝ որպես զոհաբերության պարտադիր կերակուր, բաժանել են առնվազն յոթ տեղ և շաղ տվել հացահատիկի արտերում:

Համբարձման տոնակատարության բոլոր գործողությունները խիստ կանոնակարգված են:

Այն սկսվել է չորեքշաբթի օրվա վաղ առավոտվանից: Աղջիկները լուռ, գաղտնի դուրս են եկել տներից մի սափոր առած, որի մեջ հավաքել են յոթ աղբյուրից *յոթական* բուռ ջուր, *յոթ* քար, *յոթ* տեսակ ծաղիկ:

Բալուխ տեքստերից մեկում հստակ արտահայտություն է գտել այդ կարևոր գործողությունը: Բանահյուսական տեքստերում ասվում է.

*Հատե, եղսո ու Մագո
Փառչեր դընենք մեր փիծին (ուսին)
Էրթանք առաջ Կաթնաղբյուր
Ջուր լցնենք մենք ընկէ,
Փարչերուն մեջ ու դառնանք
Էրթանք մեկ մըլ Տողաղբիր,
Էնկե Էրթանք Պաղաղբիր
Քամուն աղբիրն էլ Էրթանք,
Սև հատիկի պաղ, զուլալ,
Ջուրն էլ առնինք ու դառնանք,
Էրթանք գեղին Մենծ աղբիրն,
Մեղրիկ ջուրն ըլ չի մոռնանք...*

Երգի տեքստում անգամ պահպանվել է յոթն աղբյուրի անունները՝ որպես պարտադիր պայման:

Աղջիկներին հետևել են տղաները: Կեսօրին վերադառնալով՝ հավաքած ծաղիկներից փնջեր են կապել, ապա գովերգելով պատրաստել, զարդարել են *վիճակի փարչը*: Փարչի մեջ զցել են բոլորի նշանները, որ նախապես հավաքել էին, ապա վրան դրել են մի մեծ *ծաղկեփունջ*¹⁴⁶ կամ *տիկնիկ*,

¹⁴⁶ Որոշ գավառներում *վիճկի Արուսի* փոխարեն ծաղիկներից հյուսված խաչածև հատուկ հյուսված փունջ են դրել, որը տոնի ավարտից հետո նվիրել են եկեղեցուն:

որին *Վիճկի Արուս* անունն են տվել: Ջարդարված *փարչը* մութն ընկնելուց հետո դրել են մի բարձր տեղ՝ *աստղունք*, և հետևել ու պահպանել, որ չգողանան. այլ դեպքում մեծ փրկագին պետք է վճարեին այն ետ բերելու համար:

Հինգշաբթի առավոտից սկսվել է հիմնական տոնախմբությունը: Աղջիկները խմբերով, իրենց փարչն առած, շրջել են տնետուն՝ երգեր ասելով և ծաղկեփնջեր բաժանելով, որի համար տանտիկիներից հավաքել են արդեն պատրաստի ուտելիքներ, *ծու*, *բրինձ*, *յուղ*, և այլ մթերքներ՝ իրենց խնջույքը կազմակերպելու համար:

Նույն ժամանակ հովիվները ծաղիկներով ու ժապավեններով զարդարված մի եզ են շրջեցրել տնետուն և նորից մթերք հավաքել: Կեսօրին սկսվել է հիմնական վիճակահանության արարողությունը: Աղջիկները շրջանաձև նստել են դաշտում խոտերի վրա, մեջտեղում նստեցրել մի փոքր անմեղ չհասունացած աղջիկ երեխայի՝ *Վիճկի հարսին*:

Մի մեծ քողով գլխից մինչև ոտքեր, փարչի հետ միասին, ծածկել են և երգերով դիմել նրան՝ վիճակ հանելու.

Մերն ի կերե խավրժիլ,

Տղեն բերե ոսկեծիլ,

Հարսե, հան վիճակն ի բարին,

Համբարձում մուրազը կատարի:

Հարյուրավոր քառյակներ են երգվել, որոնցից ամեն մեկից հետո հարսը հանել է նշաններից մեկն ու հանձնել տիրոջը: Նշանները հանելուց, գուշակություններն ավարտելուց հետո, բոլորը հավաքվել են ճաշկերույթի սեղանների շուրջ՝ կերել-խմել, երգել, պարել: Աղջիկների ու կանանց հարևանությամբ տղաները, որ մինչ այդ դաշտում խաղեր էին խաղում, միացել են նրանց: Սկսել են *կլօր պարերը* սիրային տեքստերով և *Յալալի տալով*: Այդ պարերը հիմնականում կատարվել են բանահյուսական որոշակի տեքստեր ունեցող երգերի ուղեկցությամբ, որոնք կատարվել են *ասել դարձնելով*: Սովորաբար երկու աղջիկ ասել են, երկու կամ ավելի թվով աղջիկ, հաճախ տղա՝ պատասխանել: Պարերգերն ունեցել են մրցութային, գովերգող կամ ծաղրական բովանդակություն:

Երեկոյան ավարտվել է ամեն ինչ, բոլորը վերադարձել են տուն:

Վիճկի Արուսը մաս առ մաս քանդվել է, փարչի ջուրն ու քարերը բաժանվել են տներին, որովհետև ունեցել են բեղմնավորելու, առատացնելու բարեբեր խորհուրդ: Տունդարձի երգերն ավետել են տոնի ավարտի մասին:

Համբարձման տոնի հետ կապված ոչ մի ծիսական պար գրանցված չէ: Ենթադրում ենք, որ այդ օրվա բոլոր *Գօվընդածն* և *Վերվերու* պարատեսակներով կատարվող երիտասարդական, բանահյուսական տեքստերով հարուստ պարերը, հենց այդ տոնի ծիսական պարերն են, որոնց բովանդակությունն էլ կապվում է տոնի իմաստի հետ:

Համբարձման տոնով ավարտվել է Ջատկական տոների շարքը: Դրանցից հետո մինչև *Վարդավառ* ուխտատեղեր չեն գնացել՝ համարելով, որ բոլոր սրբերը համբարձված են:

Համբարձման տոնը հայտնի է նաև իր ուխտագնացություններով:

Հայոց յուրաքանչյուր բնակավայր ունեցել է իր համբարձման ուխտատեղին, որոնք ժամանակի ընթացքում ձեռք են բերել լայն ճանաչում և դարձել համընդհանուր: Դրանցից հայտնի են՝

Արքայության աղբյուր մատուռը՝ Տիգրիս գետի ակունքում: Այս մատուռ-ուխտատեղիի հետ կապված հավատալիքները շատ են:

Գողթնի խաչքարը. այն մեծ քար էր, որի վրա, ըստ հավատալիքի, ամեն համբարձման մի խաչ էր դուրս գալիս:

Ծաղկեվանքը կամ *Ծաղկավանքը*:

Վարանդայի Սուրբ Չինարիները.

Մխտորաշեն գյուղի *Սուրբ Չինարների* պուրակը, որտեղ ամեն Համբարձման օր մոմեր էին վառում, ապա կաթնապուր եփում ու բաժանում՝ որպես մատաղ-զոհաբերություն:

Արծվանիկի *Սուրբ Ստեփանոսը*:

Ղարաղաղի *Սիլյան Սարը*:

Խանգա գյուղի *Երեփիրը* և այլ շատ ուխտատեղեր:

9. ՎԱՐԴԱՎԱՌ ԱՅԼԱԿԵՐՊՈՒԹՅՈՒՆ-ՊԱՅԾԱՌԱԿԵՐՊՈՒԹՅՈՒՆ

Քրիստոսի այլակերպության տոնը ժողովրդի մեջ հայտնի է տարբեր անուններով: *Վարթավառ* (Արճակ), *Վարդևոր* (Լոռի, Ջավախք, Հարք, Բուլանդիս, Կաղզվան), *Վարդիվոր* (Դերսիմ), *Վառթիվոր* (Զնաբերդ), *Վրդեվոր* կամ *Վրդեվուր* (Արցախ, Վարանդա), *Վարթևվոր* (Նախիջևան), *Վարդիվոր*, *Ճրճանքի օր* (Շաղաթ), *Ճրճան* (Վայոց ձոր), *Վրդիվեր* (Տավուշ), *Վրդիվուր* (Մեղրի), *Վարդավուր* կամ *Վարդիվուր* (Մուսալեռ), *Վարդիվոր* (Ղզլար), *Պալում* կամ *Պարլամօմ* (Քեսապ) և այլն: Չնայած անունների այս բազմազանությանը՝ *Վարդավառ* ուներ մեկ ընդհանուր արարողակարգ¹⁴⁷:

Այն ամառային տոն է: *Վարդավառ* տոնանունը հայերեն բացատրական բառարաններում ստուգաբանվում է որպես վարդաջուր, *վառ-սրսկել - ջուր ցանել, լվանալ*: Տոնակատարությունը տեղի է ունեցել Համբարձումից 98 օր հետո՝ հուլիսի 22-ից հետո ընկնող շաբաթվա կիրակի օրը:

Եկեղեցում օրը նշվել է *Ջատկից* 24 շաբաթ հետո, հունիսի 28-ից մինչև օգոստոսի 1-ը ժամանակահատվածում: Այն նշվել է որպես *Թաբոր լեռան* վրա Քրիստոսի Աստվածային կերպարանափոխության օր:

Եթե *մկրտությունը* եկեղեցին որակել է որպես Քրիստոսի աստվածայնության վկայություն գետում, ջրի մեջ, ապա *Այլակերպությունը* որակել է Քրիստոսի աստվածահայտնությունն ու պայծառակերպությունը *Թաբոր լեռան* վրա:

Հայ եկեղեցին տոնի ժամանակ ջրացանության պարտադիր ծեսը կապել է համաշխարհային ջրհեղեղի հետ:

¹⁴⁷ *Մկրտչյան Ս.Ս.*, նշվ. աշխ., էջ 96-97:

Ըստ ավանդության՝ հնում Նավասարդը սկսվել է այն օրը, երբ Նոյը Մասիսի գագաթից իջել է Նախիջևան (առաջին իջևանատեղ):

Հնում *Վարդավառը* տոնվել է օգոստոսի 6-ին՝ ավելյաց ամսվա 1-ին, այսինքն՝ Նավասարդի նախընթաց հինգերորդ օրը: Դարեր շարունակ մեր ժողովուրդը *Այլակերպության* տոնը նշել է որպես բացօթյա արարողությունների տոն:

Այն կատարել են բարձրադիր վայրերում, գետերի, լճերի մոտ, աղբյուրների ակունքներում:

Ըստ եկեղեցական բացատրության՝ Նոյ Նահապետի Մասիսի գագաթին կանգնելուց և այնտեղից Նախիջևան իջնելուց հետո սկսվել է հայոց տարեմուտ *Նավասարդը*, որը տեղի է ունեցել *Վարդավառին*: Նոյն էլ, ի հիշատակ ջրհեղեղի, իր որդիներին պատվիրել է իրար վրա ջուր ցողել:

Տոնի անվան ստուգաբանության հետ կապված կարծիքները տարբեր են:

Ղևոնդ Ալիշանը *Վարդավառ* բառը դուրս է բերում *Վարդ* արմատից և կապում է *Աստղիկ* դիցուհու պաշտամունքի հետ¹⁴⁸:

Գ. Ղափանցյանը տոնի *Վարդավառ* անվանումը համարում է խեթերեն *Vadar-ջուր Arr-վանալ* ցնցղել արմատներից կազմված բառ, որը բառացիորեն նշանակում է ջրի ցնցղում, թափում¹⁴⁹: Կարծիք կա նաև, որ *Վարդավառ* անունը սանսկրիտերեն է:

Ըստ Ս. Ծոցիկյանի՝ բառի առաջին *Վարդ* մասը սանսկրիտերենից է, որ նշանակում է ջուր, իսկ *ավար* մասը զուտ հայերեն է, որ նշանակում է *թափել, ցայտել*¹⁵⁰:

Հ. Բարթիկյանը տոնի անունը փորձում է բացատրել հունական աղբյուրների հետ համեմատություններ անելով: Արտահայտում է այն կարծիքը, որ հուն. Rodon – վարդ նշանակությամբ բառը կապվում է Rodizmos կոչվող տոնակատարության, լատ. *Pasha rosarum* – *Վարդերի Ջատիկ*, հոգնակիում՝ *Վարտուվարիա (Վարդավառ)* անվանման հետ: Այդպես կոչվել է հունահռոմեական տոնակատարությունը, որի ժամանակ գերեզմանները զարդարել են վարդերով¹⁵¹:

Բոլոր դեպքերում տերմինն իր բովանդակությամբ համապատասխանում է թե՛ եկեղեցական և թե՛ ժողովրդական տոնի՝ ջրի հետ ունեցած հիմնական կապին և բազմաթիվ գործողություններին:

Վարդավառ-Վարթևորն ուրախությունների մեծ օր էր ժողովրդի համար:

¹⁴⁸ Նույն տեղ, էջ 97-98:

¹⁴⁹ *Капанцян Г.А.*, Историко-лингвистические работы, т. II, Ер., АН Арм. ССР, 1975// Хайаса-колибель армян, Ер., 1948, с. 83 прим. 1.

¹⁵⁰ *Ծոցիկյան Ս.*, Վարդավառ, Հայաստանի կոչմակ, Նյու Յորք, 1929:

¹⁵¹ *Սկրտչյան Ս.Ս.*, նշվ. աշխ., էջ 97, 98: *Բարթիկյան Հ.*, Վարդավառը հունական պարբերականներում // Պատմա-բանասիրական հանդես, 2009, N 1, Եր., էջ 211-222:

Վարդավառի տոնին մասնակցել են բացարձակապես բոլորը: *Վարդավառը* բերքահավաքի, բերք ու բարիքի առատության տոն էր, որի ժամանակ հասկեր, հասուն մրգեր և հատկապես *խնձոր* էին նվիրում՝ աղերսելով պաշտպանություն չորությունից, կարկուտից ու վնասատուներից: Դրա համար որոշ մրգեր, հատկապես *խնձոր* չէին ուտում, մինչև *Վարդավառին* չօրհնվեր՝ համարվում էր *խնձորի պաա*:

Շատախում հավատում էին, որ *Վարդավառի* գիշերը գետի ակունքից դուրս է գալիս *անմահության խնձորը* և լողում գետի ամբողջ երկայնքով: Ով այդ գիշեր տեսներ *անմահության խնձորը* (գետի տարբեր հոսանքներում), ներկա գտնվեր այդ երանելի պահին, ապա կերջանկանար, և կկատարվեին նրա բոլոր երազանքները: Հավատալիք կար, որ այդ ակունք-աղբյուրի ջուրը բուժիչ էր (հատկապես կենդանիների) բոլոր տեսակի հիվանդությունների համար: Այդ էր պատճառը, որ Շատախում Վարդավառին մեկական ոչ-խար մատաղ անելով՝ ամբողջ հոտը տանում էին աղբյուրի մոտ և սրբազան ջրից ցանում բոլորի վրա:

խնձորի պասը խստորեն պահպանել են մինչև *Վարդավառ* և պասը բացել են միայն *Վարդավառի* երեկոյին: Ամբողջ գիշեր վառվող դեզերի վրա խնձորը խորովելուց հետո կերել են: Այդ գիշեր երիտասարդ տղաները յոթ դեզ հերթականությամբ վառել են հրավառության նպատակով:

Այդ 7 դեզերից ամենամեծը լուսաբացին վառելիս, տղաներն ու աղջիկները շրջապատելով այն, երգելով պարել են:

Բացի մրգերն օրհնելուց և *Անդաստան անելուց*, *Վարդավառի* տոնին կենդանի աղավիններ են թռցրել՝ որպես յուրահատուկ զոհաբերություն:

Հիմնական ու սիրված ուխտավայրը *Մշո Սուլթան Սուրբ Կարապետի* վանքերն են եղել:

Մինչև տոնի օրը՝ 7 շաբաթ առաջ *Սուրբ Կարապետի* կամ նրա *Օխտը անվան* պաա են պահել, ապա գնացել են Տարոնի *Գլակա* կամ *Իննակնյա* վանքը *Հովհաննես Մկրտչի* գերեզմանին ուխտի՝ ակնկալելով ստանալ *ուժ, լարախաղացության շնորհք, բանաստեղծական* ու *երաժշտական* տաղանդ, ցավերի փարատում և այլն:

Անգավակ ծնողները խնդրել են զավակ, որին ունենալուց հետո ուխտել են մազերը չկտրել՝ մինչև երեխան ինքը 7 տարեկան դառնալուց հետո ուխտի գնար վանք՝ *Սուրբ Կարապետի* գերեզմանին մազերն անձամբ զոհաբերելու:

Վարդավառի հայտնի ուխտատեղերից է *Արայի լեռան* վրա գտնվող քարայրը, որին *Ծաղկավանք* անունն են տալիս: Այստեղ վաղ առավոտից հավաքվել են ուտաբոբիկ ուխտավոր կանայք, աղոթել ու մոմեր վառել՝ հույս փայփայելով, որ առաստաղից անվերջ կաթկթացող ջրի կաթիլներից մեկն իրենց վրա կընկնի, և իրենց փափագը կկատարվի:

Վարդավառի տոնի հիմնական հանգույցը *խնդումի արարողութ-
յունը*¹⁵² էր՝ իր ծեսերով և պարերով:

Մինչև բուն տոնի առավոտյան կանայք մանր վարունգներից ու
խնծորներից խաչեր են պատրաստել, որոնք ամրացնելով երեխաների
կրծքին՝ նրանց տարել են եկեղեցի:

Խնդման արարողությունն ունեցել է նախապատրաստական ժամա-
նակաշրջան: Կանայք և աղջիկները, մինչև *Վարդավառ*, մի կլոր զամբյուղի
կամ ամանի մեջ ցորեն կամ գարի են աճեցրել: Տոն օրվա կեսօրից հետո
նրա կենտրոնում խաչաձև փայտ տնկել, ապա փայտը զարդարել մանր *վա-
րունգներով, խնծորներով* ու *վարդերով*:

Մարդիկ հավաքվել են նրա շուրջը: Տեղի է ունեցել հասարակական
կլօր պարեր, զուռնա-դիողի նվագակցությամբ: Պարել են բոլոր պարերը՝
բացառությամբ ծիսական առանձնահատուկ պարերից, կրկնելով յուրա-
քանչյուրը մի քանի անգամ:

Ագուլիսում մի պառավ կին վերցրել է *խնդումը* կամ *խնդում տօքը*¹⁵³,
ընտրել մի բաց տեղ՝ հրապարակ, նստել կենտրոնում, *խնդումը* դրել առջևն
ու երգել է.

*Խնդում ունիմ վարդավ լի,
Ջըրդըփչեծ խնծուր լի, (զարդարված)
Վախիմ թա քունըս տանի,
Խնդումըս յաղին տանի (ագռավը)*¹⁵⁴:

Պառավի ձայնի վրա ամեն կողմից հավաքվել են մարդիկ ու բոլորվել
նրա շուրջը: Բերել են նաև *զուռնա-դիող*: Սկսվել է հանդիսավոր
արարողության հիմնական մասը: Այսպիսի *խնդում խաչը* կարող էր մի քանի
հատ լինել, այսինքն՝ ամեն թաղ կարող էր ունենալ իր *խաչ խնդումը*:

Երկար պարելուց հետո կինը բարձրացրել է *խնդումը*, դրել գլխին և
դանդաղ պարել: Պարն իր կառուցվածքով կրկնել է հարսանեկան *Տանտըզ-
նի պարը*, որը հարսանեկան ծիսական արարողության մեջ *հարս ու փեսա-
յին գերդաստան* ընդունելու հիմնական ծեսն էր համարվում:

Պարի ընթացքում կատարողական տեմպն աստիճանաբար արագա-
ցել է:

Տանտիկնոջ պարն այստեղ հնչել է մի փոքր այլ երանգով, բայց նույն
միզանսցենայով ու պարաքայլերով:

Պառավ տանտիկինը *խնդումը* գլխին դրած, նախ *ոտ փոխելու*
պարաքայլով, ձախից աջ մի մեծ շրջան է արել, ապա՝ մի ավելի փոքր

¹⁵² *Բդոյան Վ.Դ.*, Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, նշվ. աշխ., էջ 497-500:

¹⁵³ *Խնդում տօք* - խնդություն կամ ուրախություն տալ, անել. *Սկրտչյան Ս.Ս.*, նշվ. աշխ., էջ 100:

¹⁵⁴ *Խառատյան-Առաքելյան Դր.*, նշվ. աշխ., էջ 212:

շրջան ու կանգնել է շրջանի կենտրոնում: *Օծածն* պարաքայլերով աջ ու ձախ շարժվել:

Պարի այս մասը հատկապես երկար է տևել: Տանտիկինը մեծ ջանք է գործադրել *խնդում* զամբյուղը գլխին ամուր պահելու և պահպանելու համար:

Մի հարմար պահի երիտասարդ տղամարդկանցից մեկը կամ դիուլչին իր կոպալով, հարձակվելով պառավի վրա, ծեռքի փայտով խփելով, նրա գլխի վրայից գետին է տապալել *խնդումը*: Վարունգները, խնձորներն ու զարդարանքի բոլոր իրերն ու մրգերը շաղ են եկել պառավի շուրջը: Սկսվել է անկառավարելի խառնաշփոթություն, որի ընթացքում անհետացել է *խնդումի* ամբողջ պարունակությունը: Բոլորի նպատակը մեկն էր՝ ծեռք բերել *խնդումից* ինչ-որ մաս, որն ուներ իդծերը կատարելու առաքելություն:

Տանտիկին պառավն այս ամենից հետո հուսահատ ձևանալով նստել է հատակին և սկսել իր կեղծ ողբը.

*խնդումըս եադին տարա՛լ ա ա՛յ ...
Ծօր ըրահիք՝ ա՛յ հարայ.
Խզվըկուտուր էլի նօ, (դեռահաս մեռնի)
Ուվ ամ խնդումըս տարալ այ.
Աստված քու ջանիդ քուր տօյ,
Բութերիտ էղունք չի տօյ,
Ուվ ամ խնդումս տարած այ,
Տիսնիմ օր այսսաղ սիւն տօյ (ասեղի հովին նստի).
Նօ կնընչկուտուր էլի (դալար մեռնի)
Արկու ակնաւ խվարի,
Գինդար ու չունք պտօկ արի (վերքոտվի),
Ըրասխի չունք չիրք արի¹⁵⁵:*

Պառավի կողմից իրականացվող այս արարողությունն իր *Տանտրզնի պարով* և *կեղծ ողբով* կրկնում է հարսանեկան մահ-ծնունդ արարողության *պար-վազք* սահմանագծային ծեսը՝ երիտասարդներին նոր կյանք պարգևելով:

Այս արարողությունը, անկասկած, նույն ժամանակային սահմանագիծն ընդգծող ծեսերից է, որն ապահովում է հնից նորին անվտանգ անցնելու ծիսական արարողությունները:

Անասնապահները ևս յուրահատուկ կերպով են տոնել Քրիստոսի այլակերպության տոնը:

¹⁵⁵ *Սրվանձտյանց Գ.*, Երկեր (Մամանա), հ. I, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1978, էջ 155, 156: *Բդոյան Վ.Զ.*, Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, մշվ. աշխ., էջ 499:

Հորթարածները ծաղիկ են հավաքել, փնջեր կապել, կախել հորթերի ու կովերի վզին, ապա նրանց տնետուն ման տալով՝ մթերքներ հավաքել տոնախմբություն կազմակերպելու համար:

Հովիվները մի *խոյ* են ներկել *կարմիր գույնով*, զարդարել բազմերանգ ծաղիկներով ու կտորներով, որի հետ շրջել են փողոցներով, կանգ առել տների առաջ: Տանտիկիները նվերներ են տվել և ջուր ցողել նրանց վրա:

Այդ գիշեր յուրահատուկ հոգացողությամբ, ինչպես նոր տարվա գիշերը, մաքրել են գոմերն ու փարախները, անասունների տակ գարի փռել, պոչերին կարմիր թել կամ ժապավեն կապել, որ տարին առատ, բարեբեր ու պտղաբեր լինի:

Հայոց մեջ *Վարդավառը* դաշտային ճաշկերույթների և սերնդաճի պահովման տոն էր: Երիտասարդ հարսնացու աղջիկներն ու տղաներն իրար մրգեր են նվիրել, հատկապես նախշած *խնձոր*, որովհետև օրվա ծիսական ուտեստը և միաժամանակ սիրո խորհրդանիշը *խնձորն* էր, որն այդ օրն արժանանում էր հատուկ օրհնության:

ԽՆՁՈՐԻ ՕՐՀՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԱՆԴԱՍՏԱՆ ԱՆԵԼ

Եկեղեցում խնձորի օրհնությունից անմիջապես հետո հասուն՝ հարսնացու աղջիկները գնացել են խնձորի այգիները, խնձորենիներից ընտրել ամենագեղեցիկ ու շքեղ ծառը, նրա վրայի խնձորները թելերով, տերևներով ու տարբեր ձևերով նախշել: Նախշած խնձորները թողել են մինչև աշուն կարմրելու, գեղեցկանալու¹⁵⁶: Աշնանը, սեպտեմբեր-հոկտեմբեր ամիսներին, աղջիկները մի լիալուսին օր գնացել են այգիները, գտել իրենց նախշած խնձորները, որոնք ամառվա ընթացքում հասունացել էին և փոխել իրենց տեսքը: Դրանց ձևերից գուշակություններ են արել:

Մշեցիների ու բուլանիսցիների մեջ գոյություն է ունեցել առանձնահատուկ մի արարողություն, որը կոչվել է *Յովալուսին նստել*¹⁵⁷:

Հասուն՝ հարսնացու աղջիկները լուսնի ավագ լրման օրը վերցրել են մի մեծ կաթսա, գնացել դաշտ: Կաթսան բերանքսիվայր դնելով նստել են

¹⁵⁶ Խնձորը նախշել են հատկապես տերևների օգնությամբ: Կարոսի և ուրիշ փոքրիկ ձևավոր տերևները նախապես փափկեցնելով՝ սոսնձել են խնձորին ու թողել, որ այն հասունանա: Երբ աշնանը խնձորները հասնելով կարմրել են, սոսնձված տերևները պոկել են խնձորի վրայից, որոնց տեղը խնձորի վրա մնացել է սպիտակ կամ կանաչավուն: Այս ձևով նախշված խնձորները պահել և գործածել են որպես հյուրասիրության և տոնական սեղանների հիմնական զարդ: Դրել են գինով լիքը սափորների բերանին: Ավելի շատ գործածել են հարսնատեսի կամ փեսատեսի գնալու ժամանակ, որպես առանձնահատուկ հարգանքի նշան տարել են աչքալույսի և որևէ առաջարկություն՝ խնդրանք անելու նպատակով հյուր գնալիս:

¹⁵⁷ Ըստ Հովհան Մանդակունու՝ գոյություն ունի կախարդության մի տեսակ, որ կոչվում է *Լուսնախտիք: Մովսիսյան Ս. (Բենետ)*, Հարք (Մշո Բուլանըխ) // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 3, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1972, էջ 63:

կաթսայի վրա, մի փոքր ամանում մաքուր ջուր լցրել ու դրել առջևները, այնպես, որ լուսինն արտացոլվի ջրի մեջ: Նստողն անթարթ պետք է նայեր լուսնին և երկխոսության մեջ մտներ լուսնի հետ: Նա չպետք է վախենար աչքին երևացող սարսափելի պատկերներից:

Հավատալիք կար, որ դրանից հետո նա այնքան կիմաստնանար, որ կհասկանար մարդկանց, կենդանիների և բույսերի լեզուն ու բոլոր տեսակի գաղտնիքները: Բոլորը չէ, որ այդ արարողությանը կարող էին դիմանալ:

Այդ օրը, որ համապատասխանել է հուլիս-օգոստոս ամիսներին, տեղի է ունեցել նաև մեկ ուրիշ արարողություն: Վասպուրականում հասուն աղջիկները գնացել են բաց դաշտ և, լուսնին նայելով, փոխադարձ կապի մեջ մտել լուսնի հետ, գուշակել իրենց ճակատագիրը:

Ի դեպ, այն տղաների մայրերը, որոնք հարսնացու ունեին կամ ընտրության ընթացքում էին, գաղտնի հետևել են աղջիկներին, որպեսզի հասկանան, արդյոք նրանցից ով է հասուն ու պատրաստ՝ կին-մայր դառնալու: Աղջիկներից, ով չէր կարողանում լուսնի հետ երկխոսության մեջ մտնել, նրանից հրաժարվելով ասել են, թե նա չի կարող կին, մայր դառնալ, այսինքն՝ դեռ հասունացած չի և հետաձգել են նրան հարս տանելը: Այս ամենից երևում է, որ խնձորի և աղջկա հասունության կապի հավատալիքն իսկապես մեծ է:

Նոր տարվա, Վարդավառի, Տըրնդեզի, ապա և հարսանեկան շատ ծեսերում *խնձորը* միշտ համարվել է կարևոր խորհրդանիշ:

Հայերի նախնիները (խեթերը, խուռիները, ուրարտացիները) ունեցել են լուսնա-արեգակնային օրացույց, որում պահպանվել է *hinzuri* ամսանունը: Պետք է ենթադրել, որ այն կապվել է այգեգործության և, հատկապես, *խնձորի* հասունացման ժամանակի հետ:

Երաժշտագետ Լ. Սիմոնյանը ենթադրում է, որ այդ ամսանունը պետք է, որ համապատասխաներ հասունացած խնձորի հավաքման ժամկետներին: *խնձոր* հավաքելը, հավանաբար, խուռիների համար ունեցել է կենսական այնքան մեծ խորհուրդ պարունակող արարողություն, որն անցել է տոմարի մեջ¹⁵⁸: Դրա զուգահեռը մենք ունենք նաև կապված՝ *խաղողօրհնեքի* ու խաղողի հասունացման հետ առնչվող արարողությունների, *Աստվածածնա տոնի* հետ, որը կոչվում է նաև *խաղողօրհնեքի* օր:

hinzur - խնձոր, *hinzurinna*, *hinzuriganna*, *hinzurus* հայտնի է խուրիտական աղբյուրներից: Թե Աճառյանը և թե Ղափանցյանը *խնձոր* բառը համարում են սիրիականից փոխառված հայկական բառ¹⁵⁹:

խնձորն ըստ հայ ժողովրդական պատկերացումների՝ համարվել է անմահական պտուղ: Նրան վերագրվել է պտղաբերելու հզոր ուժ: Համարվել է սիրո, մաքրության ու կուսության խորհրդանիշ¹⁶⁰ և կապվել է լուսնի հետ:

¹⁵⁸ Սիմոնյան Լ. Դ., Տոմարային ծիսաշար, հ. I, նշվ. աշխ., էջ 42:

¹⁵⁹ Кананцян Г. А., Историко-лингвистические работы, նշվ. աշխ., էջ 282:

¹⁶⁰ Մնացականյան Ա. Շ., Հայկական զարդարվեստ, նշվ. աշխ., էջ 113:

Դեռևս 60-ական թվականներին էթնոպարագետ Սրբուհի Լիսիցյանը վասպուրականցիներից և ապարանցիներից գրանցել էր աղջիկների մի պար, որն ուներ բնութագրական՝ *ես գիշեր լուսին տեսա* անունը: Լիսիցյանը պարը իմաստաբանորեն կապել է աղջկա սեռական հասունացման հետ: Այս տեղեկությունների համաձայն՝ կարելի է ենթադրել, որ իսկապես այն կապվել է աղջկա հասուն դառնալու հետ: Դա հաստատվում է խնձորի ծիսական նշանակության և լուսնի հետ ունեցած իմաստաբանական խորհրդավոր փոխկապով՝ *լուսին նստելու* ծես-արարողությամբ:

ԵՍ ԳԻՇԵՐ ԼՈՒՍԻՆ ՏԵՍԱ

Հայկական պարային ժառանգության մեջ պահպանվել են որոշակի էպիկական բովանդակությամբ պարեր, որոնք ունեն ամենակարճ պարաքայլերից կազմված պարածներ: Նրանցում պարածը կազմված է ընդամենը չորս քայլից, որոնք ունեն հավասար տևողություն և համատեղվում են *Վերվերիների* պարաքայլի 3, 4, 5, 6 հաշիվների հետ, որի համար դրանց կարելի է դասել *Վերվերիների* դանդաղ կատարվող պարատեսակին:

Սրբուհի Լիսիցյանի գրանցած *ես գիշեր լուսին տեսա* պարը պատկանում է հենց այդ տեսակին: Պարաշրջանի դասավորությունը հորիզոնական հարթության վրա շրջանն է կամ կիսաշրջանը, բռնելածը՝ *թվկախ, ափ-ափի*: Մասնակիցները միայն աղջիկներն են, բայց կարող են պարաշրջան մտնել նաև նորապսակ հարսները:

Ես գիշեր լուսին տեսա պարանունը բացի ուղղակի նշանակությունից, ունի նաև որոշակի իմաստաբանական ենթատեքստ, որը, ըստ էության, նշանակում է, որ աղջիկն այդ գիշեր տեսել է menses, այսինքն՝ տեղի է ունեցել սեռական հասունացում: Այս ներքին գաղափարն է, որ ուղղակիորեն համատեղվում է *Յովալուսին* նստելու հետ: Պարը, ըստ էության, աղջկա հասունացումը բնորոշող չափանիշ դարձած գործողություն է, որով պատմողական ձևով ներկայացնում է ենթատեքստը:

Հայոց ծորի *ես գիշեր լուսին տեսա* պարի շարժական տեքստն այսպիսին է.

Առաջին մասում՝

1 հաշվին՝ աջ ոտքով մեծ քայլ դեպի աջ՝ երկրորդ դիրքով. աջ ոտքի ծունկը կոտրել, ձեռքերը արմունկների ձգած դիրքով տանել դեպի ետ,

2-ին՝ ձախ ծունկը բութ անկյամբ ծալած ոտքը բարձրացնելով՝ օդի մեջ բացել մինչև վերջ (développé), ուղղել աջ ոտքի ծնկածալը, ձեռքերը բերել առաջ ձգված արմունկներով,

3-ին՝ ձախ ոտքով քայլ-միացում աջի կողքին՝ վեցերորդ դիրքով, ձեռքերն առաջ, ինչպես 1 հաշվին,

4-ին՝ բարձրացնել ծնկի բութ անկյամբ ծալած աջ ոտքը և դեպի առաջ լոկվ բացել, ինչպես 2-ին (développé):

Յուրաքանչյուր քայլ ունի մեկ ութերորդական տևողություն և մեկ ութերորդական դադար:

Երկրորդ մասում՝

1 հաշվին, ինչպես առաջին մասի 1 հաշվին,

«և»-ին՝ բարձրանալ աջ թաթի մատներին, ծնկի բութ անկյամբ ծալած ձախ ոտքը տանել առաջ,

2-ին՝ կտրուկ շեշտված իջնել աջ ոտքի ամբողջ թաթին՝ ձախ բարձրացրած ոտքը դեպի առաջ բացելով,

3-ին՝ ինչպես առաջին մասի 3 հաշվին,

«և»-ին՝ բարձրանալ ձախ թաթի մատներին՝ ծնկի բութ անկյամբ ծալած աջ ոտքը դեպի առաջ տանելով,

4-ին՝ կտրուկ շեշտված իջնել ձախ ոտքի ամբողջ թաթին՝ մինչև վերջ բացելով աջ ոտքի ծնկի անկյունը:

Առաջին և երկրորդ մասերում ձեռքերը տանել ետ ու առաջ, ինչպես առաջին մասում:

Երրորդ մասում՝

1 և 3 հաշիվներին՝ քայլ, ինչպես առաջին և երկրորդ մասերում,

«և», 2, «և», 4 հաշիվներին՝ երկու թռիչք (souté) ուժեղ ոտքին, շարժվելով աջ՝ խաղացող ոտքը ծնկի բութ անկյան ծալումով լրիվ բացելով:

Յուրաքանչյուր քայլի տևողությունը մեկ տասնվեցերորդական է, որի մեջ մտնում է մակ թռիչքը:

Ընդհանուր գերակշռող ուղղությունը միայն աջ է: Այս պարը կատարվել է միայն վոկալ ուղեկցությամբ: Տղաները երբեմն մասնակցել են, բայց երբեք չեն երգել, իսկ մեծերը պարին չեն մասնակցել: Հարսանիքներին չեն պարել, բայց բոլոր տոնական օրերին և ուխտատեղերում պարել են: Բանահյուսական տեքստն այսպիսին է.

Էս գիշեր լ'ուսին տէսա,

երի, երի, երի ջան,

Իմ յարը դուսը տէսա,

երի մարալ ու ջեյրան.

Իլէր ի' ուխտ է գընում,

Հրացանը ուսին տէսա...

Լ'ուսնակը ամբի տակէն,

Սև ձիւնը թամբի տակէն...

Գարուն էր ծաղկուն ծառէր,

Ախշիկներ էլան կալէր

Պարեցին կալի խաղէր,

*Տեսնէլու իրէնց յարէր...*¹⁶¹

Եթե տարին չորային էր լինում, ապա *Վարդավառին* մակ *անձրևի հարս Նուրի* էին խաղացնում ու ջրում, որ անձրև գա:

Անձրևաբեր ծեսերի մեջ անձրևի հարս ման տալն ամենատարածված սովորությունն էր: Այն ընդունված է եղել Հայաստանի բոլոր ազգագավառներում և ունեցել է բազմաթիվ անուններ՝ *Խուչկուլուլու*, *Խուչկուրուրիկ*,

¹⁶¹ *Лисициан Срб.*, Старинные пляски ..., т. II, նշվ. աշխ., էջ 164, 165, 425:

Մամաչթթիկ, Նազարեթ, Ճուլի, Գողի, Ուրբաթեկին, Չամչախաթուն, Չիչիմա-
մա, Պուալատիկին, Շերեփ տիկնիկ, Պուրպատիկ և այլն: Ամունների բազ-
մազանության հետ միասին, Նուրիի պատրաստման եղանակներն էլ համա-
պատասխանորեն տարբեր են: Պատրաստվել է ցախավելի, խաչափայտի,
շերեփի վրա, ապա՝ հիմնականում կարմիր շրջագգեստ հագցնելով, ձեռքե-
րից բռնած, երգ ու պարով տնետուն ման տալով՝ մթերքներ են հավաքել:
Տանտիկինները, բացի մթերքներ տալուց, աղջիկներից կամ կանանցից
կազմված այդ երթի մասնակիցների վրա ջուր են ցողել, որ անձրև գա:

Երթերի և Նուրի ման տալու սովորույթը վերապրուկային տարբեր ձևե-
րով այսօր էլ հիշատակվում և երբեմն կիրառվում է: Ամենատարածված
երգն ունի այսպիսի բանահյուսական տեքստ.

*Նուրի Նուրին էկէլ ա,
Աջբա հուրին էկէլ ա,
Երկնքեն անձրև կուզէ
Գետնեն պտուղ կուզէ,
Կարմիր կովեն եղ կուզէ,
Սև հավեն հավկիթ կուզէ
Չու տվեք թաթը դնենք,
Եղ տվեք՝ փորին քսենք...*¹⁶²

Որոշ գավառներում Վարդավառին ևս վիճակ են հանել՝ կրկնելով
Համբարձման տոնի բոլոր կարևոր արարողությունները (Արցախ, Համշեն,
Տավուշ):

Եկեղեցում Վարդավառի օրը հասկեր են նվիրել՝ աղոթքներով խնդրե-
լով երկնային ուժերից արտերն ու այգիներն աղետներից պահպանել: Տոնն
ավարտվել է միայն գիշերը: Հարսնացու աղջիկները հատուկ ծաղկեփնջեր
են կապել, նրանց մեջ դրել են *նունուֆար, շուշան, անթառամ* ու *գինարբուկ*
ծաղիկներ: Կա մի ծաղիկ, որին *Վարդավառ* անունն են տալիս, որն անպայ-
ման գտել ու դրել են ծաղկեփնջերի մեջ: Այդ փնջերը նվիրել են իրար և
հատկապես իրենց փեսացուներին:

10. ԽԱՂՈՂՕՐՀՆԵՔ - ՍՈՒՐԲ ԱՍՏՎԱԾԱԾՆԻ ՎԵՐԱՓՈԽՄԱՆ ՏՈՆ

Հայոց եկեղեցում տիրամորը՝ Սուրբ Աստվածածինն նվիրված տոնե-
րից ամենագլխավորը Մարիամի մահից հետո, նրա երկինք տեղափոխվելու
կամ վերափոխվելու օրն է, որը ժողովրդի մեջ հայտնի է որպես *Աստվածած-
նա տոն* կամ *Խաղողօրհնեքի օր*: Այս տոնը մեծ ժողովրդականություն է վա-
յելել և նշանավոր է նրանով, որ նշում է ողջ քրիստոնյա աշխարհը: Բոլորի
համար տոնն ունեցել է նշելու հաստատուն ժամանակ: Չնայած շարժական
լինելուն՝ այն հարաբերականորեն հաստատուն օր ունի և նշվում է օգոստոս-
ի 15-ից առաջ կամ ետ ընկած կիրակի օրը:

¹⁶² ԴԱՆ, Իջևանի շրջան, 1960: *Մկրտչյան Ս.Ս.*, նշվ. աշխ., էջ 103:

Հայոց եկեղեցուն միակը լինելով՝ *Մարիամ Աստվածածնի* տոնն իր հավատալիքային ու պաշտամունքային դաշտի մեջ ներառել է բոլոր հայ դիցուհիների հիմնական հատկանիշները: Տոնն իր մեջ ներառել է նաև նախապատմական, հեթանոսական ու քրիստոնեական պաշտամունքային բազմաթիվ շերտեր, որոնք դրսևորվում են տարբեր եղանակներով ու ձևերով:

Ըստ էության, լինելով բնապաշտական տոն, իր մեջ ներառել է նաև բերքի ու պտղի առատությունն ապահովող բազմաթիվ արարողություններ:

Հայոց մեջ խաղողի մշակությունը յուրահատուկ նշանակություն է ունեցել: Այն կապվում է նաև հայտնի՝ *Այս է իմ մարմինը և արյունը* բանաձևին, որն ակնկալում է ցորեն հացն ու խաղողից ստացվող կարմիր գինին: Տոնը տարբեր գավառներում ունեցել է պտղի ու ստացված բերքի օրհնանքի խորհուրդ, որն արտահայտվել է նաև եկեղեցական կարգ ու կանոնում՝ միաժամանակ տեղ գրավելով նաև տարբեր ավանդությունների մեջ: Այն արտահայտվել է հատկապես *աղավնու* և *խաղողի* հետ կապված հավատալիքներում:

Ըստ ավանդության՝ Ջրհեղեղի հետ կապված թեմաներում *Քրիստոսը* հանդիպում է *Նոյի* լրաբեր աղավնուն, նրան տալիս է մի ողկույզ խաղող և գինի, ասելով.

Տար Նոյին ու ասա, որ խաղողն իմ մարմինն է, գինին՝ իմ արյունը, թող հավատա և չվախենա, տապանից դուրս գա և իջնի երկրի վրա:

Սուրբ Աստվածածնի տոնի մեջ խիստ ընդգծված են ուրարտա-հայկական զուգահեռները:

Տոնը թե ժամանակային և թե բովանդակային նշանակությամբ շատ որոշակի ընդհանրություններ ունի *խաղողի մշակման* ու հասունացման ժամկետների հետ:

Այս մշակույթի երեք կարևոր էտապները խաղողի *էտունը*, *խըջմարումն* ու *հասունացումը* կապվում են նաև *տարեմուտ-Նավասարդ* տոների ներքնիմաստի հետ:

Առաջին էտապը՝ *էտունը*, այսինքն՝ խաղողի շիվերն ավելորդություններից ազատելու, մաքրելու արարողությունը, որը մշտապես տեղի է ունեցել գարնան առաջին օրերին, պատմական որոշակի շրջանում պայմանավորել է գարնանային տարեմուտը:

Երկրորդ էտապը՝ *խըջմարումը*, այսինքն՝ խաղողի որդերը հեռակների վրա բարձրացնելը, նրանց հասունացմանը նպաստելն ու օգնելը, համընկնում է տարվա այն ժամանակի հետ, երբ Քրիստոսը մարդկանց միջից համբարձվել է երկինք:

Սա ևս գարնանային նավասարդի ժամանակն է, որը ևս որոշ ժամանակահատվածում համարվել է սկիզբ՝ *Նավասարդ*, մանավանդ, որ այս ժամանակահատվածին բնորոշ է նաև արևականի ժամանակը, որը կարող էր համարվել նոր կյանք, նոր տարի սկսելու սահմանագիծ:

Երրորդ էտապը՝ խաղողի և առհասարակ բերքի հասունացման ու օրհնանքի ժամանակն է, որը համընկնում է օգոստոսյան *Նավասարդի* հետ¹⁶³:

Այս նավասարդը բնականաբար կապվել է նաև բերք ու բարիքի, այգեգործության և ուտեստների պահեստավորման հետ: Այն արտահայտվում է խաղողամշակության, ապա և հասունացման ու բերքահավաքի ճիշտ ժամկետների գործածության մեջ:

Տոնն իր բովանդակությամբ և նշանակությամբ կապվում է այգեգործական աշխատանքների համապատասխան փուլերի հետ: Այդ է պատճառը, որ այգեգործական և հատկապես խաղողի մշակմամբ զբաղվող տարածաշրջաններում *Աստվածածնա* կամ *խաղողօրհների* տոնը միշտ նշվել է ավելի ճոխ, մարդաշատ ու արարողություններով հարուստ: Ըստ բազմաթիվ վկայությունների՝ պետք է ենթադրել, որ *խաղողօրհները* հնում տեղի է ունեցել հենց այգիներում եկեղեցական հատուկ ծեսերով, որոնք ամրագրված են եկեղեցական կանոնակարգում: Մինչև օրս եկեղեցին պահպանել է *Անդաստան անելու*, բառացիորեն՝ օրհնանքի ծես-արարողությունը, որը որոշ գավառներում ժողովրդի մեջ մնացել է որպես եկեղեցականներին արտոնված ծես-արարողություն, իսկ կենցաղում որպես հատուկ ծիսական պար¹⁶⁴:

Անդաստան անելու՝ օրհնելու ծեսը ոչ հեռու անցյալում տեղի է ունեցել հենց այգիներում: Հոգևոր հայրը մի ձեռքում մկրատը, մյուսում՝ խաչը, երեցփոխի հետ մտել են այգիները, կտրել խաղողի ողկույզները և հենց տեղում կատարել օրհնության արարողությունը՝ հարգանք մատուցելով արևին, աշխարհի չորս կողմերին՝ արևելք-արևմուտքի, հարավ-հյուսիսի վկայակոչման միջոցով:

Տոնի օրը խաղողի ողկույզներով զարդարել են աղբյուրները, հուշարձաններն ու հուշաքարերը, այդ թվում և խաչքարերը¹⁶⁵:

Օրհնությունը տեղի է ունենում և այսօր էլ պահպանվում է որպես եկեղեցական ճոխ պատարագի տրամաբանական շարունակություն: Թե խաղողի օրհնությունը և թե խաղող չուտելու արգելքն ու *պասը* մինչև օրս պահպանվել է ճիշտ այնպես, ինչպես մինչև *Վարդավառ խնձոր* չուտելու արարողությունն ու պասը:

Այդ օրվա օրհնված խաղողից բաժին են հանել բոլորին՝ հատկապես հիվանդներին, տնային կենդանիներին և թռչուններին:

Աստվածածնա վերափոխման, խաղողօրհների տոնին մարդիկ հավաքվել են աստվածամոր անունը կրող բոլոր եկեղեցիներում ու սրբատե-

¹⁶³ *Հմայակյան Ս.Գ.*, Վանի թագավորության պետական կրոնը, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1990, էջ 29, 77, 90, 92, 93, 130:

¹⁶⁴ *Հակոբյան Գ.Ա.*, նշվ. աշխ., էջ 16-18: *Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Անդաստան անել, անձրև բերելու և օրհնանքի ծես եկեղեցում // Երևանի քաղաքային թանգարանի գիտական հոգվածների ժողովածու, Երևան 2, Եր., 2009, էջ 49-55:

¹⁶⁵ Գուցե և հենց այս երևույթն է հիմք ծառայել ճարտարապետական և այլ հուշարձանները զարդարելու խաղողի ողկույզ խորհրդանշական քանդակներով:

ղերում, որոնց ցանցը լայն տարածում ունի: Յուրաքանչյուր տեղավայր ունեցել է իր կենտրոնական և երկրորդական սրբատեղերը:

Հայտնի են Երևանի *Նորք-Մարաշ* թաղամասի *Սուրբ Աստվածածին* եկեղեցու հին ավերակները, որոնց զորությունն աստիճանաբար փոխանցվել է նույն տեղում կառուցված նորակերտ եկեղեցուն: Տեղավայրը ոչ հեռու անցյալում շրջապատված էր մրգատու և խաղողի այգիներով:

Շիրակում հայտնի է *Սուրբ Աստվածածին* (Գյումրի) մի երկրորդ անունով՝ *Յորք վերք* եկեղեցին:

Ջավախքում *Վարձիայի Վերափոխման* հայտնի տաճարը:

Օձունի *Սուրբ Աստվածածնի* և *խաչգունդ* կամ *խաչգոնգ եկեղեցին*:

Նոր Նախիջևանի *Ջնաբերդի* վերևում գտնվող ամառանոցի *խաչի Յուրդ* տեղավայրի *Սուրբ Աստվածածնի* մատուռը, Մեղրիի, Մեծ թաղի *Սուրբ Աստվածածին* եկեղեցին և այլ բազմաթիվ վայրերում գտնվող նույնանուն եկեղեցիները, մատուռներն ու սրբատեղերը: Բացի եկեղեցիներից, հանրահայտ ճանաչում ու տարածում ունեին *Աստվածամոր* անունը կրող բազմաթիվ սրբատեղեր, որոնք հնագույն ծագմամբ նշանավոր քարեր են: Օրինակ՝ Մոկսի հայտնի *Աստվածամոր քարը*, որը, ըստ ավանդության, օգնել է հենց իրեն՝ *Աստվածամորը* ծննդաբերության ժամանակ:

Մինչև օրս պարսկահայերը և նրանց շրջապատում ապրող քուրդ, եզդի ու նույնիսկ պարսիկ կանայք դժվար ծննդաբերության ժամանակ դիմում են *Մարիամին*, նրանից օգնություն խնդրում: Մարիամ անվան արտասանությունն արդեն համարվել է պահպանակ:

Արցախում օրվա հիմնական սրբատեղին *Պանդի Սուրբն էր*¹⁶⁶, որի զորությունը նրա բուժիչ հատկանիշի մեջ էր: Ըստ տեղեկությունների՝ *Պանդ-Պանդալիոն* անվանումը համեմատվել է Գրիգոր Լուսավորչի թոռ *Գրիգորիսի* հետ, որի հիմնական հատկանիշը զավակ պարգևելու մեջ էր: Քանի որ մայր աստվածության առանձնահատուկ հատկանիշը ևս *զավակ պարգևելու* զորությունն էր, այդ պատճառով մեծ նշանակություն էր ձեռք բերել հատկապես մայրացած, հիվանդ և տարեց կանանց հավատալիքների մեջ: Նրան համարել են բարի, գթառատ ու առավել զորավոր սուրբ, որը կարող է կարեկից լինել ու կատարել հատկապես կանանց բոլոր ցանկություններն ու մուրազը:

Սուրբ Աստվածածնի տոնը նաև մատաղների ու նվիրատվությունների օր էր: Դրա հիմնավոր հաստատումներից մեկն այն է, որ *Ջնաբերդի*ց այդ տոնին տալիս էին *մաղաղ* անունը:

Տոնի օրը մուսալեռցիները մինչև օրս հասարակական *մատաղ* են մատուցում հարիսայով: Տոնը նշանավորվել է իր մասսայականությամբ, երգ ու պարով, հասարակական ձևով ճաշակման եղանակով:

¹⁶⁶ Վանքը գտնվում է սարի գագաթին, զբաղեցնում է 2 կալատեղի չափ տարածք: Խոսակցական լեզվում այն գործածվում է *Պանդայ սարը*, *Պանդայ վանք* անուններով: Այսօր այն մի փոքր մատուռ է:

Այս կարգի մատաղներն ու ճաշակունը միշտ կազմակերպվել է թաղական կամ հասարակական ժողովների ղեկավարությամբ: ճաշկերույթին մասնակցել են բոլորն առանց բացառության:

Նույն մտով հարիսան հասարակական ձևով տրվել է նաև ի պատիվ նախնի-հանգուցյալների հիշատակին: Այդ պատճառով *մատաղը, հարիսան, խաղողը* ու *մրգերն* առանձնահատուկ նշանակություն են ձեռք բերել հատկապես տոնի երկուշաբթի՝ *մեռելոցի* օրը:

Մեռելոցի օրը գերեզմանոցների հարմար տեղում հասարակական ճաշկերույթներ են կազմակերպել, *օրհնել* են գերեզմանները, *խունկ ծխել, մոմ վառել*: Արարողությունն ունեցել է հասարակական հոգեհանգստի և հանգուցյալների հիշատակության նշանակություն: Մինչև օրս ժողովրդի մեջ կա այն հավատալիքը, որ այդ օրը երկնքից *լույս է իջել* գերեզմանների վրա՝ սրբացնելով հանգուցյալների հոգիները:

Ուխտատեղեր գնալու համար նախապես որոշել են իրենց գնալու ուխտատեղը և ճանապարհ են ընկել գիշերով, որպեսզի առավոտյան արևածագը դիմավորեն ընտրված տեղում:

Մատաղներն ու խնջույքի սեղանները պատրաստելուն զուգահեռ տեղի են ունեցել երիտասարդության մրցույթ խաղեր՝ *Լախտի, գոտեմարտեր* ու *ըմբշամարտ*: Տեղի են ունեցել նաև *հասարակական պարեր*, որոնց մեջ որպես տոնին վերաբերող հատուկ ծիսական գործողություն ընդգծվել է Աստվածածնին նվիրված ծիսական պարը:

Այն կարճահայության մեջ հայտնի է *Աստվածածնա պար*¹⁶⁷ անունով: Կատարման տեմպով դանդաղ ու հանդիսավոր պար է:

Տոնի ծիսական կերակուրը ձեթով *բոկեղն* է¹⁶⁸, սիսեռով ու սմբուկով հատուկ ճաշը¹⁶⁹, որում սմբուկը տարվա առաջին բերքն էր:

ԱՍՏՎԱԾԱԶՆԱ ՊԱՐ

XX դ. վերջին կարճահայության մեջ պահպանվել էր մի պար, որն ուներ *Աստվածածնա պար* անունը և պարտադիր կատարվում էր նույնանուն տոնի օրը:

1960-ական թվականներից հետո բանահավաքչության ընթացքում այլևս ինձ չի հանդիպել *Աստվածածնա պարի* կատարողների, չնայած պարի գոյության փաստը բոլորին հայտնի էր:

Հավանաբար, պարը հազվադեպ կատարելու հետևանքով աստիճանաբար կորցրել էր իր կատարման պարտադիր գործածությունը և մատնվել կորստի:

¹⁶⁷ *Խաչատրյան Ժ. Կ.*, Ջավախքի պարերը ..., նշվ. աշխ., էջ 49-50, 90:

¹⁶⁸ Քեսապում տոնին նախորդող շաբաթ օրը հատուկ խմորեղեն էին թխում, որը խմորի բարակ շերտերը ձեթի մեջ տապակած անուշահոտ ուտեստ էր:

¹⁶⁹ Այդ ճաշին ասում էին նաև *բատընճանի ճաշ*, որից էլ թուրքերի մոտ տոնի անունը ստացել էր *Բատընճանի բայրամ* անունը:

Այդ է հիմնական պատճառը, որ մենք ունենք գրեթե միայն մեկ՝ կար-
նոհայության տարբերակը, այն էլ՝ պահպանված ջավախահայության մեջ:

Ենթադրում ենք, որ պարը կատարվել է հատկապես խաղողամշա-
կությանը զբաղվողների մեջ: Հնարավոր է, որ այն պահպանվել է նաև ուրիշ
անվան տակ, որը կատարվել է գուցե և այլ պարեղանակով, որը, ցավոք,
մեզ չի հաջողվել հայտնաբերել:

Վարդավառի գրեթե հաջորդ կիրակի օրը *Աստվածածնի տոնն* է¹⁷⁰:
Ջավախքում այդ օրը *դերի* են գնացել մայր աստծո անունը կրող սրբավայ-
րերը: Ընդունված է եղել այցելել *Մայր Աստվածածին* կոչվող եկեղեցիները:

Ամռանը գրեթե բոլոր ազգագավառների անասնապահները տեղա-
փոխվել են նոր արոտավայրեր՝ *Յայլաները*: *Աստվածածնի տոնին* երիտա-
սարդ տղաներն ու աղջիկները հավաքվել են նույն *Յայլաներում* ու նրանց
մոտ գտնվող սրբատեղերում: Այդպիսի սրբատեղերից շատերն արդեն կորց-
րել են իրենց անուններն ու նշանակությունը: Դրանք աղբյուրների ակունք-
ներ¹⁷¹ էին, ճանապարհից դուրս հեռավոր ու մենավոր խաչքարեր, սրբա-
զան ծառեր, գերեզմաններ, եկեղեցիների ավերակներ, կիսականգուն պա-
տեր ու մատուռներ:

Հենց այս տեղերում էլ *Աստվածածնի տոնի* օրը կատարվել է ծիսական
*Աստվածածնա պարը*¹⁷²: Այն կատարել են *խառը* կազմով տղամարդիկ ու
կանայք: Պարել են *կլօր*, *փակ շրջանով*: Կանգնել են *կողք-կողքի*, բռնել
թելկախ, *ափ-ափի*, երեսները դեպի շրջանի կենտրոնը:

Աստվածածնա պարը դանդաղ, հանդիսավոր պար է: Մինչև համաշ-
խարհային երկրորդ պատերազմը պարն ավանդաբար կատարել են տարին
մեկ անգամ.

Աստվածածնա իրան օրը... ուրիշ վախտ չէին խաղա:

Հետագայում մայր աստվածության պաշտամունքի խարխումից *Աստ-
վածածնա պարն* աստիճանաբար մոռացության է տրվել, մի բան, որը ծի-
սական պարերի համար դարձել է ընդհանուր երևույթ: Պարեղանակը ևս -
հազվադեպ են նվագել: Առաջներում այն տարածված է եղել հատկապես
Ախալքալաքի շրջանի կարնոհայության մեջ, որտեղ այժմ հարսանիքների
կամ սովորական տոնախմբությունների ժամանակ այդ պարեղանակով *քե-
չագ պար կրիստղան*:

Ծղալթբիլայում *չալդջու աղջիգ* Վ. Ավետիսյանից գրանցած *Աստվա-
ծածնա պարում* տեմպը դանդաղ է, ռիթմն՝ անհավասար, պարեղանակը¹⁷³
7/8 է:

¹⁷⁰ Սովորաբար տոնակատարության օրն օգոստոս ամսի 2-րդ կեսի առաջին կիրա-
կին է: Շարժական տոն է:

¹⁷¹ Մ. Սամսարում կա մի աղբյուր, որին վերագրում են բուժիչ հատկություն: Հայտ-
նի է իր սառնորակությամբ և յոթ տարին մեկ բխելով, նրա պաշտամունքը կապ-
վում է ջրի պաշտամունքի հետ:

¹⁷² Առաջին անգամ գրանցել են Ծղալթբիլայում *զալդջու աղջիկ* Վ. Ավետիսյանից
1960-ականներին:

¹⁷³ Պարեղանակը գրանցել են Սուֆլիս գյուղում զուռնաչի Գ. Իգիթբաշյանից:

Պարի հաշիվը 7 է: Պարաքայլը զբաղեցնում է երաժշտական ամբողջ մեկ տակտ: Պարի ամենապարզ տարբերակն այսպիսին է.

1 հաշվին՝ աջ ոտքով քայլ դեպի աջ՝ երկրորդ դիրքից կես թաթ առաջ,

2-ին՝ ձախով քայլ-միացում՝ վեցերորդ դիրքից կես թաթ առաջ,

3-ին՝ կրկնել 1-ի քայլը,

4-ին՝ ձախ ոտքի ծունկի 90° անկյամբ թաթը վեր բարձրացնել, ապա ծնկի անկյունը բաց անելով՝ թաթն առաջ մղել մինչև աջ ոտքի ծնկի մակարդակին,

5-ին՝ ձախ ոտքով քայլ դեպի ձախ՝ երկրորդ դիրքից կես թաթ ետ,

6-ին՝ աջ ոտքը բարձրացնել ճիշտ այնպես, ինչպես ձախը 4-ին,

7-ին՝ աջ ոտքը միացնել ձախին՝ առանց մարմնի ծանրությունն ընդունելու, և պահել դադար մեկ ամբողջ հաշիվ տևողությամբ:

Պարի բոլոր հաշիվներին կատարել մեկ ծունկկոտորուկ: Յուրաքանչյուր հաշվում քայլից հետո կատարել իրանի աջ ու ձախ 15° առանցքային թեքումներ, այսինքն՝ *շօրօրալ*: Պարելու ընթացքում պատահել է, որ *չալղը-ջին չուչուստ չալէ*, այն ժամանակ *խաղցողներն է չուչուստ կըխաղան*¹⁷⁴:

Ծինուբան ու Օղալթբիլա գյուղերում *Աստվածածնա պարը* կատարել են *Ջուխտ վոդկ՝ էրգուս մէ դին, էրգուս մէ դին* պարածնով: Կատարել են 6 հաշվով՝ երկու քայլ առաջ, մեկը ձախ պարաքայլ, ապա թևերը դեպի վեր բարձրացնելով՝ պահել դադար մեկ ամբողջ հաշիվ տևողությամբ: Պարի շարժական տեքստի պարզությունը հնարավորություն չի տալիս որոշակի եզրակացություններ անել, իսկ ըստ բացատրությունների՝ դժվար է տեսնել այն կապը, որը պետք է լիներ պարի և տոնի իմաստաբանության մեջ: Դեպի առաջ և ձախ կատարվող շարժական տեքստի շորորածն բովանդակությունը կարող է միայն հուշել *Շօրօրածն* պարերի ծիսական լինելու առանձնահատկությունը: Այն փաստը, որ պարը կատարվել է տարին մեկ անգամ՝ տոնի օրը, արդեն հաստատապես ընդգծում է *Աստվածածնա պարի* ծիսական լինելը: Առայժմ մեր ունեցած կցկտուր տեղեկությունների հիման վրա ավելին հնարավոր չէ եզրակացնել:

11. ԽԱԶԻ ՏՈՆԵՐ

Խաչը գոյություն ունի հնագույն ժամանակներից: Հին աշխարհում առավելապես Հռոմեական կայսրությունում խաչն անարգ մահվան ու անեծքի, նախատինքի ու չարչարանքի գործիք էր: Հայտնի է, որ մահվան դատապարտված ապստամբներն ու ստրուկները ոչ թե գլխատվում էին, այլ խաչվում: Այդպես է եղել նաև քրիստոնեություն քարոզող առաքյալների ճակատագիրը, որոնք հանուն մարդկության փրկության՝ կամավոր հանձն են առել անարգ ու նախատելի մահը:

¹⁷⁴ Օղալթբիլա՝ Վ. Ավետիսյան, Մ. Պողոսյան, Ախալքալաք՝ Սամսրցի Արուք:

Ըստ հավատալիքների՝ խաչը հաղթանակի, հավատքի, հույսի, սիրո ու հարության նշան է, տիեզերքի փրկության գործիք կամ, ըստ Գրիգոր Տաթևացու, խաչի գործությունը Քրիստոսն է, որ բևեռված է նրա վրա:

Խաչը որպես պատժի գործիք շարունակվել է մնալ հռոմեական կայսրության մեջ մինչև Կոստանդին կայսեր ժամանակները: 313թ. Միլանի հռչակագրով Կոստանդին կայսրը քրիստոնեությունը հաստատել է ազատ կրոն և արգելել խաչելությամբ մահապատիժը՝ դրանով հարգանք մատուցելով Քրիստոսի խաչափայտին: Որպես քրիստոնեական կրոնի խորհրդանիշ՝ խաչի քառաթև ձևը բնորոշում է Քրիստոսի չորս բարերարությունները.

վերին մասը՝ *երկնքի արքայության բացվելն է,*

ստորինը՝ *դժոխքի ավերումը,*

աջը՝ *շնորհների պարգևումը,*

ձախը՝ *մեղքերի թողությունը:*

Քառաթևը խորհրդանշում է նաև չորս առաքիլությունները.

վերինը՝ *սիրո,* ստորինը՝ *խոնարհության,*

աջը՝ *հնազանդության,* ձախը՝ *համբերության:*

Խաչը խորհրդանշում է նաև *սրբություն, փրկություն, արդարություն, իմաստություն:*

Խաչի պաշտամունքը հայտնի է բոլոր քրիստոնյաներին: Թե՛ եկեղեցական, թե՛ ժողովրդական տոնացույցում, ըստ էության, խաչին նվիրված չորս տոն կա, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր ժամանակը, օրը: Ամեն տարի եկեղեցում յուրաքանչյուրը նշվում է Սուրբ Պատարագով՝ համապատասխան շարականների ուղեկցությամբ: Յուրաքանչյուրի համար հաստատված է մեկ շաբաթվա պաս: Խաչին նվիրված տոներն են՝

• *խաչի երևման տոն*

• *Վարագա Սուրբ խաչի տոն*

• *Գյուտ խաչի տոն*

• *խաչվերաց կամ Սըբխեչ*

Առաջինը՝ խաչի երևման տոնն է, որը նշվում է մայիսի 7-ին: Ըստ ավանդության՝ 351թ. մայիսի 7-ին Երուսաղեմում օրը ցերեկով *Գողգոթայից*¹⁷⁵ մինչև Ջիթենյաց անտառ, երկնքում երևացել է մի լուսապայծառ խաչ, որը տեսանելի է եղել բոլորին: Կյուրեղ եպիսկոպոսն աստվածային այդ հրաշքը հավերժացնելու համար մայիսի 7-ը համարել է *խաչի երևման* տոնի օր:

Երկրորդը՝ Վարագա Սուրբ խաչի տոնն է, որի մասին ավանդությունը պատմում է, թե ինչպես Հռիփսիմյան կույսերը, Հայաստան գալով և հաստատվելով Վարագա սարի վրա, շուտով հալածանքների ու փախուստի

¹⁷⁵ *Գողգոթան* Քրիստոսի ծննդավայրն է, Ջիթենյաց անտառը՝ երկինք *համբարձվելու* վայրը: Կաթոլիկ եկեղեցին այս տոնը չունի, իսկ առաքելական եկեղեցին այսօր այն տոնում է *Ջատկին* հաջորդող չորրորդ կիրակի օրը՝ ապրիլի 13-ից մինչև մարտի 23-ը:

մատնվելով, իրենց ունեցած սուրբ խաչափայտից պատրաստած փոքրիկ խաչ-մասունքը *Վարազա սարին* պահ տալով, հեռացել են:

Երրորդը՝ խաչվերացին հաջորդող *Գյուտ խաչի տոնն* է, որը նշվել է հոկտեմբերին, բայց ժամանակի առումով մոտ լինելով խաչվերաց տոնի օրվան և, ըստ երևույթին, որոշ առանձնահատկությունների ընդհանրացումից և մոռացումից հետո, տեղափոխվել ու միացվել է սեպտեմբերին տեղի ունեցող *խաչվերաց տոնին*:

Չորրորդը՝ ամենատարածված և խիստ ժողովրդականություն վայելող տոնը *խաչվերացն* է կամ *Սըբխեչը*, որն իր հաստատուն տեղն ունի թե՛ եկեղեցական և թե՛ ժողովրդական տոնացույցում:

ՍԸՔԽԵՉ

Այն տեղի է ունենում սեպտեմբերի 11-ից 17-ն ընկած կիրակի օրը: Կարևորվում է խաչափայտը Երուսաղեմ վերադարձնելու հանգամանքով, որի համաձայն՝ այն 629թ. ազատագրվել և հանդիսավորությամբ վերադարձվել է Երուսաղեմ: 614թ. Պարսից խոսրով II Փարվիզ շահը, ավերելով ու գրավելով Երուսաղեմը, որպես ավար գերել էր *Յիսուսի խաչափայտը* և տարել Պարսկաստան: *խաչափայտն* ազատագրելու նպատակով՝ քրիստոնյաները մեծ բանակով հարձակվել և հաղթանակ են տարել: Հաշտության դաշինքը կնքելու ժամանակ, կիրակի օրը մեծ տոնախմբություն է տեղի ունեցել (հոկտեմբերի 23-ից 29-ը): Այս տոնը ժողովրդի մեջ լայն տարածում ունի: Այն կոչվում է *խաչվերաց*, այսինքն՝ *խաչի վերադարձի* տոն: *խաչափայտը* գերության մեջ մնացել է 14 տարի: Վկայություններ կան այն մասին, որ հայ ժողովուրդն իր մասնակցությունն է բերել *խաչափայտի* ազատագրման պատերազմին¹⁷⁶:

Ըստ ավանդության, երբ խաչը բերող զորագունդն անցնելով Փոքր Ասիայով մտել է պատմական Հայաստան, և երբ Կարնո լեռներից մեկում խաչը դրել են գետինն հանգստանալու, այնտեղից աղբյուր է ժայթքել: Այդ դեպքին համապատասխան տեղում կառուցվել է *խաչավանք եկեղեցին*:

խաչափայտը 3 տարի Պոլսում պահելուց հետո Բյուզանդական Հերակլես կայսրն անձամբ, կառքի մեջ՝ ծնրադիր, խաչը տարել է Երուսաղեմ: Հասնելով *Սուրբ Հարություն* տաճարին՝ անձամբ ուսին դրած, ի տես բոլորի, բարձրացրել է *Հարության* տաճար: Այդպես հաստատվել է *խաչի բարձրացման* հիշատակության և *խաչվերացի տոն*:

խաչվերացի տոնն իր մեջ կյանքը նորոգելու խորհուրդն ունի:

խաչվերաց տոնի երեկոյան մատուցվել է Սուրբ Պատարագ: Նախօրոք սուրբ խաչը զարդարել են ռեհանով, դրել մատուցարանին: Հանդիսապետը, մատուցարանը ձեռքին, թափորով շրջայց է կատարել եկեղեցու մեջ:

¹⁷⁶ Հունական զորքի մաս կազմող ՄԺԵԺ Գնունու ղեկավարած հայկական զորագունդն իր ակտիվ մասնակցությունն է բերել այդ գործին:

Բոլորը հերթով մոտեցել են և համբուրել խաչը, խաչհամբույրը դրել մատուցարանին: Այնուհետև թափորը դուրս է եկել բակ՝ օրհնություն կատարելու: Արարողապետը դեմքը շրջել է նախ արևելք ու արևմուտք, ապա՝ հարավ ու հյուսիս: Ծեսը կոչվել է նաև *Անդաստան անել*¹⁷⁷: Հնում այս օրը համարվել է *Աշխարհամատռանի* օր: Բոլորը հավաքվել են մի տեղ միասին ճաշելու: Այն համաեղբայրության, մեկ ընտանիքի գաղափարով տիեզերականության ընթերցման օր էր, որի ժամանակ տեղի է ունեցել *Ազապի*՝ սիրո ճաշ: Հնում այս օրը, ժողովուրդը նվերներ է տարել եկեղեցի՝ հաց, միրգ, գինի, որոնք ճաշակվել են խորհուրդը կատարելուց հետո: Ըստ ավանդության՝ Հիսուսի համբարձումից հետո Առաքյալները, հավաքվելով վերնատանը, որը գտնվում էր Սիոնի բարձունքի վրա, կատարել են օրհնություն, ապա՝ ընթրել հացով ու գինով: Դա էլ հենց կոչվել է *աշխարհամատռան* կամ *առաջին մատուռի տոն*, որի ժամանակ հասարակական ճաշ է տրվել: Այս հավաքատեղը համարվել է նաև *աշխարհի մատուռ*՝ առաջին աղոթավայր, որի ժամանակ բոլորը համախմբվել են մեկ նպատակի ներքո, հաղորդվել ու գործել միասին՝ *Մարտիրոսանոց*:

Ժողովրդի մեջ այս տոնը համարվել է հիմնականում *հանգուցյալների հիշատակության* օր, սակայն ոչ թե սգալու, այլ հանգուցյալներին հարգանք մատուցելու օր:

Հայ առաքելական եկեղեցին *խաչվերաց տոն* ներմուծել է նախ հնագույն պաշտամունքներից մեկը՝ նախնիների, այսինքն՝ հանգուցյալների կամ մեր *անցավորաց հիշատակին նվիրված տոնը*: Մինչև օրս բոլորը գնում են գերեզմանատուն՝ իրենց հին ու նոր հանգուցյալների շիրիմներն օրհնել տալու: Աշխարհիկ միջավայրում տոնն առնչվում է հին ու նոր հանգուցյալների հիշատակության՝ *մոնավառությանը, խնկարկությանը, հոգեհացով ու մատաղներով* հավերժացնելու օրվա հետ:

Ընդհանուր օրհնությունը, ըստ էության, ինչպես վերևում նշել ենք մի քանի անգամ, *Անդաստան անելու* արարողությունն էր: Այդ արարողությունը ժողովրդի մեջ պահպանվել է որպես հենց այս օրվա ծիսական *պար-արարողություն*:

Այս ընդհանրությամբ, *խաչվերաց տոնը* միակն է եկեղեցու տոնացույցում և ծիսակարգում:

Տոնից հետո սկսվել է *աշնամամուտը* (սեպտեմբերի 21-22 արևական-գը), երբ արևն անցել է անդրաշխարհ, ու մահվան խորհրդակիր մութը սկսել է իշխել կյանքի խորհրդակիր լույսի վրա, մինչև ձմեռնամուտ՝ *նոր տարի*, որից հետո տեղի է ունեցել շրջադարձ՝ արևականգ, և աստիճանաբար լույսի գերիշխանություն խավարի վրա:

Հնուց ի վեր, կենցաղում պահպանվել է *ուլ կախելու* սովորությունը: Այս նպատակի համար առանձնացվել ու խնամվել է մեկ տարեկանից ոչ մեծ ուլ, որին տոնի նախորդ օրը մաշկազերծ են արել: Փոստը հատուկ մշակել

¹⁷⁷ *Անդաստան անելը* ժողովրդի մեջ կատարվել է ծիսական պարով: Տես՝ գլուխ II:

են ու նրանից պատրաստել հնագույն ծիսական երաժշտական գործիք՝ *պարկապզուկ*:

Ուլն ամբողջական կախել են թոնրի մեջ, տակը դրել պղնձով ձավար, որպեսզի յուրը լցվի ճաշի մեջ և եփվի:

Այս ճաշը հարիսայի մի տարբերակ է, որը հանգուցյալների հոգու ճաշն է:

Ուլկախոնցի հարիսան առավոտյան բաժանել են տնետուն՝ որպես մատաղ: Խորոված ուլն այդ օրվա հյուրասիրության հիմնական կերակուրն էր: Հյուրասիրությունը կատարվել է երեկոյան եկեղեցական արարողություններից հետո: Հաջորդ օրն առավոտյան վերցրել են շատ մրգեր՝ տանձ, խնձոր, խաղող, ձմերուկ, տարբեր ուտելիքներ և *խորովուկ* մի մեծ կտոր ու գնացել գերեզմանատուն, հասարակական մեծ սեղաններ պատրաստել: Բոլորն իրենց բերածները դրել են հասարակական ընդհանուր սեղանին և միասին կերել, ճիշտ այնպես, ինչպես *աշխարհամատռանի* ժամանակ:

Համշենահայերի մեջ ամբողջ սեպտեմբեր ամիսը համարվել է *Սըր-խեջ*՝ գերեզմաններին այցելելու ժամանակ: Բոլոր կիրակիները հարմարեցվել են տոնին: Յուրաքանչյուր բնակավայր սկզբից նշանակել է իր *Սըրխեջի* օրը և հայտարարել: Տարբեր բնակատեղերում ապրող գերդաստանի անդամները նշանակված օրը հավաքվել են նախատեսված բնակավայրում՝ մի հատուկ ջրավազանի, գետի կամ աղբյուրի մոտ: Այդ հավաքների ուտեստը հիմնականում հասարակությունից հավաքած գումարով գնված մսեղեն մատաղն էր, որը մորթվել է մաքուր ձեռքեր ունեցող մի առջնեկ տղամարդու կողմից: Մատաղի ժամանակ բացի ջրից ոչ մի խմիչք չի գործածվել (այս *հասարակական մատաղը* տրվել է ուրիշ տոնական օրերին ևս): Հնուն այս տոնակատարության ժամանակ գերեզմանոցներին կից տեղի են ունեցել նաև հասարակական խաղեր՝ հատկապես *ծիախաղեր* ու *մրցույթներ*: Այդ օրերին երիտասարդ տղաները և առհասարակ տղամարդիկ տարբեր միջոցներով ցուցադրել են իրենց ճարակությունը՝ ծի հեծնելու, զենք գործածելու, նշան բռնելու և զինավարժական դաստիարակության հետ կապված իրենց կարողությունները:

Ուլկախոնցի և հասարակական ճաշկերույթների սովորություններն այսօր ժողովրդի մեջ համատարած չեն, սակայն կան շատ վայրեր, որտեղ սովորությունը դեռևս պահպանվել է: Քաղաքներում պահպանվել են միայն այցելություններ գերեզմանատներ, խունկ ու մոմ վառելը և օրհնություն կատարելը:

ՎԱՐԱԳԱ ՍՈՒՐԲ ԽԱՉ

Վարագա Սուրբ խաչի տոնը բուն հայկական տոն է, որը տեղի է ունեցել *խաչվերացից* երկու շաբաթ հետո՝ սեպտեմբերի 25-ից հոկտեմբերի 1-ն ընկած կիրակի օրը:

Հայ պատմիչ Ագաթանգեղոսի վկայության համաձայն՝ այն կապված է Ղեկիսիմյան կույսերի նկատմամբ Դիոկղեդիանոս կայսեր հետապնդումներ-

րի ու հալածանքների հետ: Կայսեր հետապնդումներից խուսափելով՝ Յոհաննիսյան կույսերը Յայաստան՝ մինչև Վաղարշապատ հասնելը պատսպարվել են Վանա լճից հարավ արևելքում գտնվող Վարագա լեռան վրա: Սուրբ կույսերից Յոհաննիսյան իր պարանոցին կրել է Քրիստոսի խաչափայտից պատրաստված մի մասունք, որը նվեր էր ստացել Կլավդիոս կայսեր կին՝ Պատրոնիկեից, որն էլ նվեր էր ստացել Երուսաղեմի առաջին եպիսկոպոս Յակոբոս Տյառնեղբորից: Յոհաննիսյան, Կլավդիոս կայսեր տոհմից սերված լինելով, սրբազան մասունքը ստացել էր որպես ժառանգություն:

Յոհաննիսյան Վարագա վանքից հեռանալու ժամանակ սրբազան մասունքը հանձնել էր վանքի ճգնավորներին պահպանելու համար: Քրիստոնյաների նկատմամբ ընդգծված հալածանքների պատճառով պահարանը երկար ժամանակ գաղտնի էր պահվել: Պահապան ճգնավորների մահից հետո գաղտնարանի տեղը մոռացվել էր: Հայոց աշխարհի ավանդական սովորությամբ, սակայն, ժողովրդի մեջ պատմվել է *Սուրբ Նշանի* Վարագա լեռան վրա պահվելու մասին: VII-րդ դարում, ավելի ստույգ՝ 653թ., Թեոդիկ անունով ճգնավորն իր հովել անունով աշակերտի հետ երկար ժամանակ աղոթել է Վարագա լեռան վրա: Աղոթքներում հիմնականում խնդրելով աստծուն ողորմածաբար հայտնել կորուսյալ Սուրբ Մասունքի տեղը: Երկար աղոթքներից հետո, մի օր Թեոդիկն իր թիկունքում արտակարգ հմայիչ մի ձայն լսելով, շրջվել է ու կարկամել տեսարանից՝ մեջտեղում շլացուցիչ, պայծառ լույս, շրջապատված 12 լուսեղեն սյուներով:

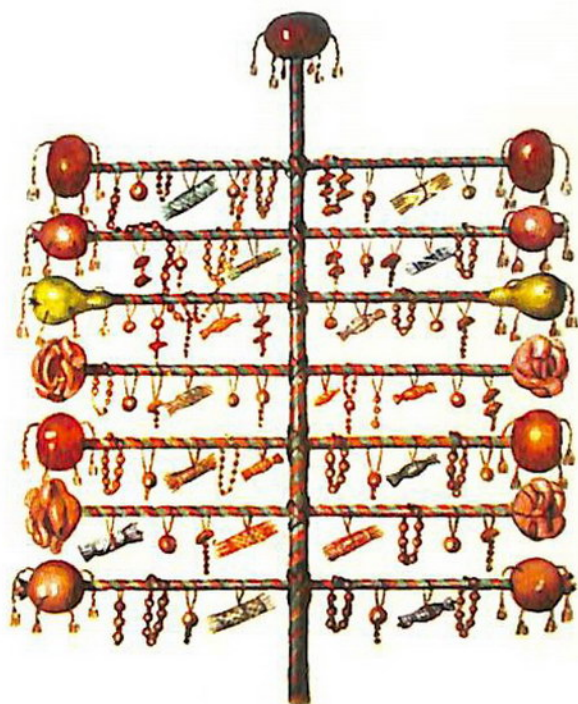
Ապշեցուցիչ տեսարանը երևացել է շատ շատերին և պահպանվել 12 օր: Ապա դանդաղ ու հանդիսավոր ընթացքով տեղափոխվել է *Վարագա վանք*:

Քանի որ այդ շքեղ պատկերը երևացել է շատ երկար, ապա տեսանելի է դարձել նաև հեռուներից: Այսպես հայտնի է դարձել խաչափայտի-մասունքի հայտնվելու լուրը և տարածվել ամենուր: Մարդիկ հավաքվել են Վարագա վանքում՝ ականատես լինելու հրաշքին: Ժամանակի կաթողիկոս Ներսես Գ. Շինողը և Թեոդորոս իշխանի որդի Վարդ սպարապետը հոգևորականների և աշխարհականների մեծ շքերթով բարձրացել են Վարագա վանք, հանդգնել Վարագա վանքում սուրբ մասունքի հայտնվելու հրաշքի մեջ: Այսպես հաստատվել է *Սուրբ Խաչի* տոնը: Այս առթիվ Վեհափառ հայրապետը ժողովրդի օգնությամբ կառուցել է մի եկեղեցի *Սուրբ Նշան* անունով: Տոնից առաջ սահմանել է հնգօրյա շաբաթապաս: Նա գրել է նաև մի շարական այդ օրվա համար: Մասունքը պահվել է *Վարագա վանքում* մինչև 1021թ., երբ Վասպուրականը բռնի կեպով կցվել է Բյուզանդիային: Սենեքերիմ Յովհաննեսը Սուրբ Խաչն իր հետ տարել է Սեբաստիա, իսկ 1022թ. այդ մասունքի համար նրա որդի Ատոմը նոր վանք է հիմնել, անունը նորից դրել *Սուրբ Նշան*: Հետագայում, Սենեքերիմի մահից հետո, ծառաները նրա աճյունը տեղափոխել են *Վարագա վանք*՝ վանքին վերադարձնելով նաև *Սուրբ Նշան*-մասունքը:

1237թ. *Վարագա վանքի* վանահայր Դուկասը, զգուշանալով Զալալեդինի ասպատակությունների հետևանքներից, *Սուրբ Նշանը* տեղափոխել է



Նկ. 1. Հարսանեկան փեսի ծառի
Արթիկի տարբերակ



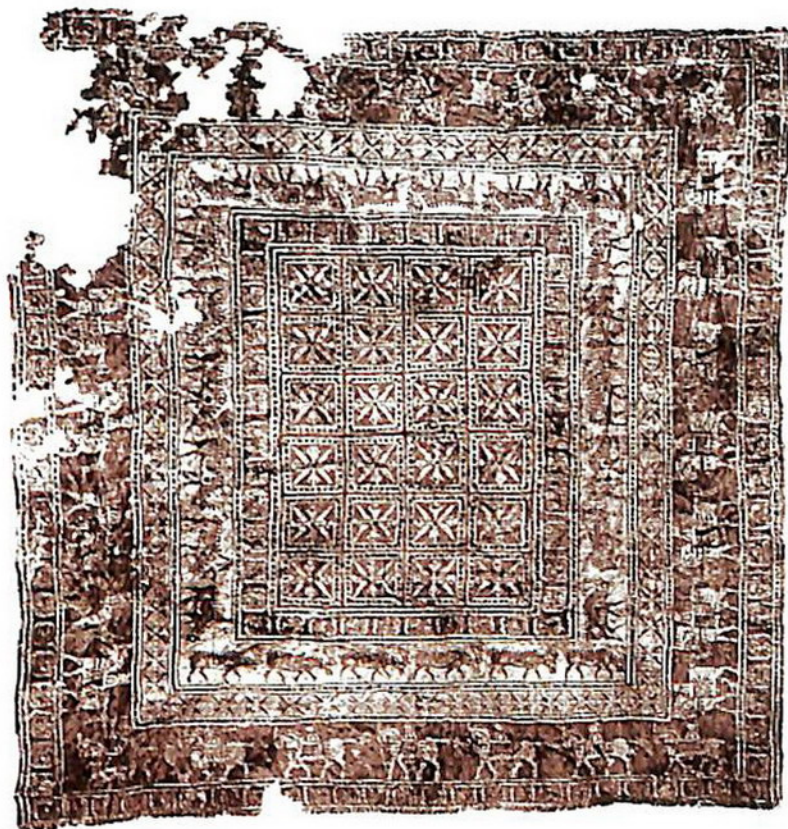
Նկ. 2. Խնկի ծառ-փեսի ծառ,
Ապարանի տարբերակ



Նկ. 3. Վարդավառի ծառ. խնդում, խնդում տօք (խնդում տանք)



Նկ. 1. և Նկ. 2. **Տոհմածառով գերեզմանաքար**. Մշո Բգրխանցի Մելիք Խաչոյի տոհմածառը, մահ-կյանք-վերածնունդ գաղտնիմաստով:



Նկ. 1. **Քրդյա Պազիրիկ գորգ**. Հայտնաբերվել է 1946 թ. հնագետ Ս. Ռուդենկոյի պեղումներից: Լեռնային Ալթայի **Պազիրիկի** հինգերորդ դամբարանից. կապվում է թաղման ծեսի հետ: Արտահայտում է մահ-վերածնունդ գաղափարը:



Նկ. 2. **Քրդյա գորգ հանգուցյալի պատկերով**. Արցախ XX դ. սկիզբ: Գորգի պատկերն ու հորինվածքը համեմատելի է **Պազիրիկ** գորգի հորինվածքի և պատկերների հետ:



Նկ. 1 և 2. Սրբազան ծառ, մուրազատուր հատկությամբ:



Փետեպար, Չուբբազի, Աշտարակի **Փերիա** պարի ինքնագործ խմբի ելույթից: Աշտարակ, 1985թ., խմբի ղեկավար ժ. Կ. Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ ժ. Կ. Խաչատրյանի:



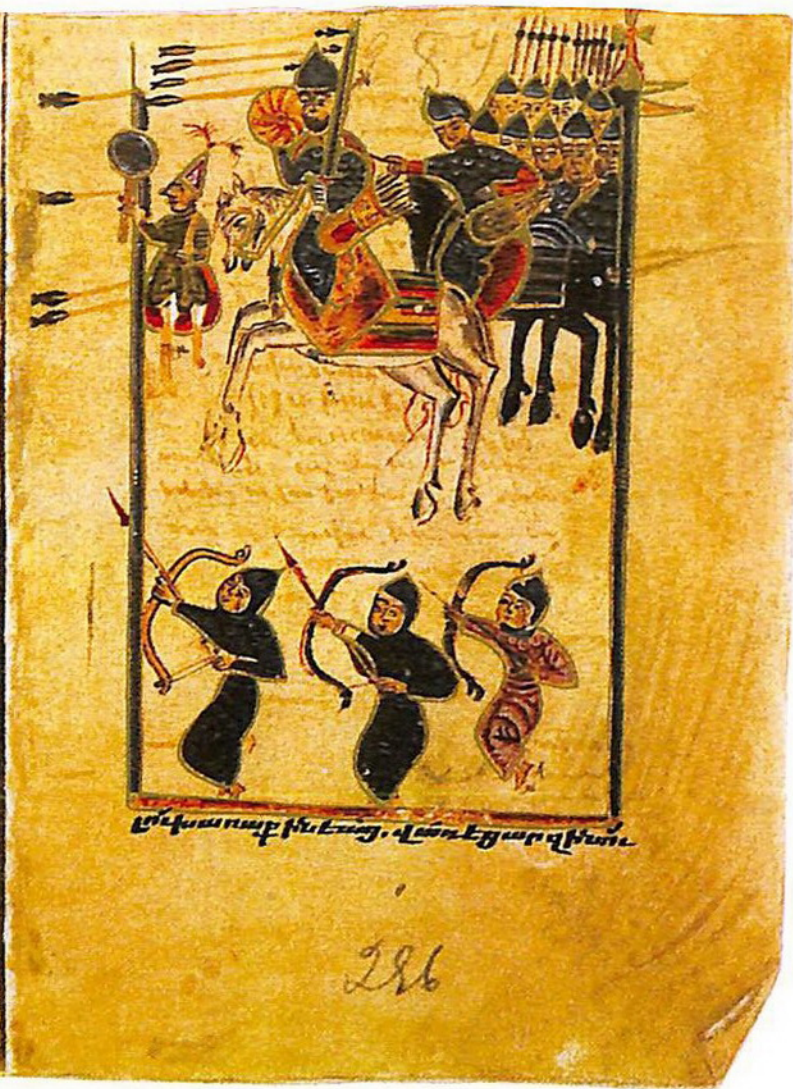
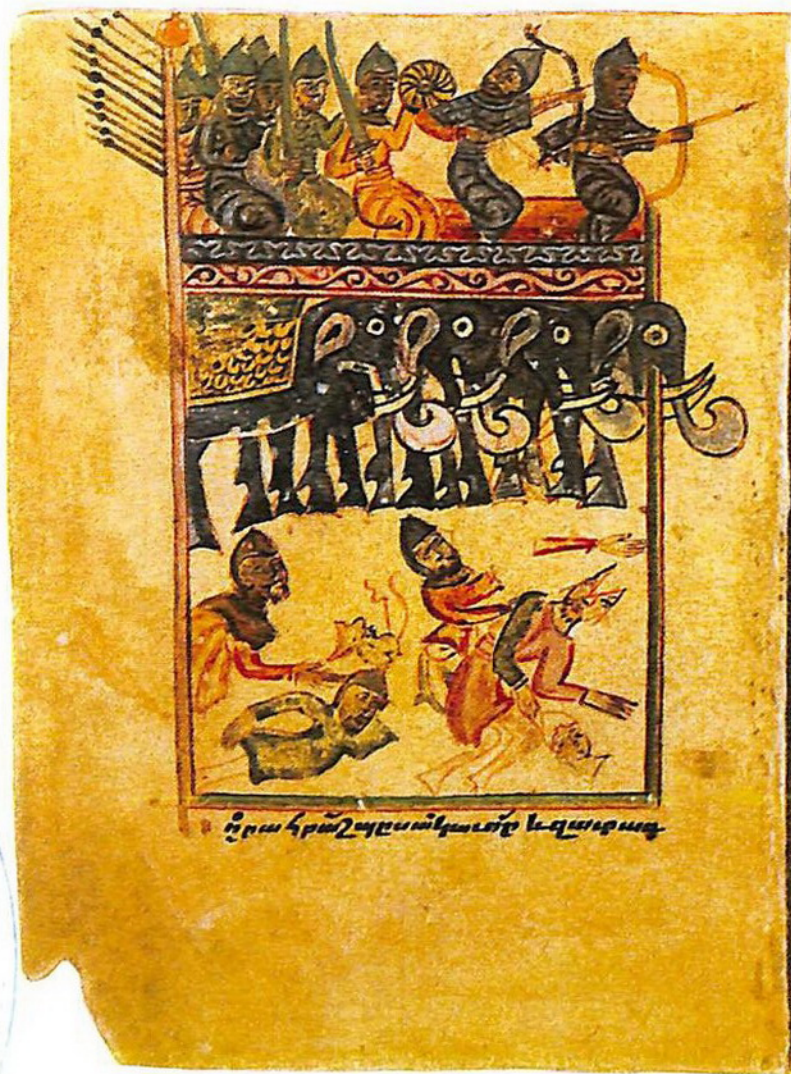
Կլօր պար-հարսանյաց պար. փերիահայոց կանանց պար:



Թաշկինակով պար, փերիախայոց կանանց պար:



Շուրջպար գյուղական հարսանիքում, փերիահայոց կանանց պար:



Ավարայրի ծակատամարտը, Մատենադարան, XV դ.,



Մշու խոր. Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի **Մուշ-Տարոն** ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1971 թ., Մոսկվա մի կադր Կենտրոնական հեռուստատեսության **Կարուսել** հաղորդումից. գեղ ղեկավար ժ.Կ.Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ ժ.Կ.Խաչատրյանի:



Նկ.1. Ծափ պար



Նկ.2. Նարե

Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի **Մուշ-Տարոն** ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1971 թ., Մոսկվա մի կադր Կենտրոնական հեռուստատեսության **Կարուսել** հաղորդումից. զեղ ղեկավար ժ. Կ. Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ ժ. Կ. Խաչատրյանի:



Նկ.1. Գովընդ



Նկ.2. Նարե

Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի **Մուշ-Տարոն** ժողովրդական պարի ինքանգործ խումբ, 1971թ., Մոսկվա մի կադր Կենտրոնական հեռուստատեսության **Կարուսել** հաղորդումից. գեղ ղեկավար Ժ.Կ.Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ Ժ.Կ.Խաչատրյանի:



Նկ.1. Մշու խոր



Նկ.2. Վերվերի

Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի **Մուշ-Տարոն** ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1971 թ., Մոսկվա մի կադր Կենտրոնական հեռուստատեսության **Կարուսել** հաղորդումից. գեղ ղեկավար ժ. Կ. Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ ժ. Կ. Խաչատրյանի:



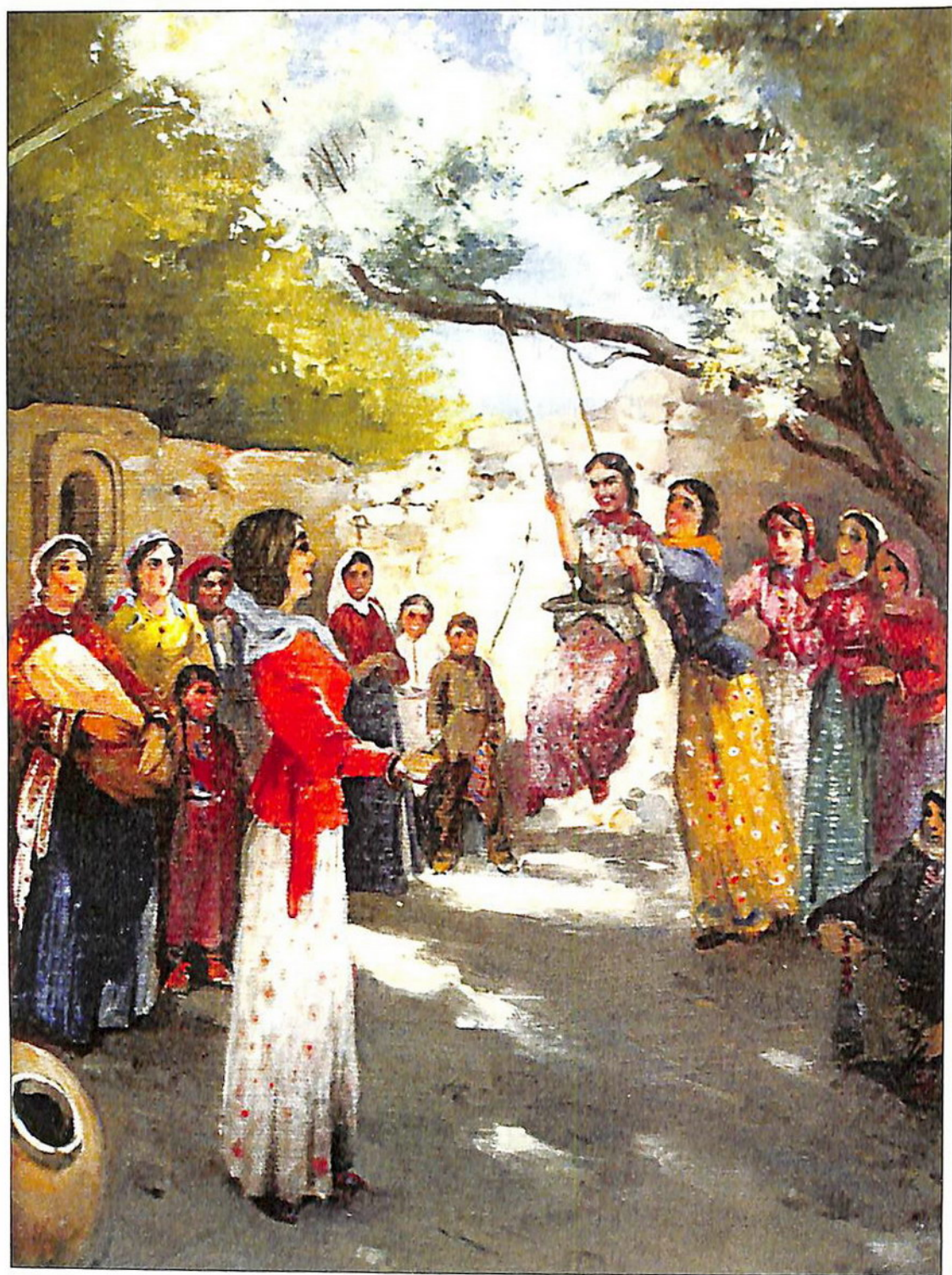
Նկ. 1. և 2. **Շատախի**, Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղի **Շատախ** ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, գեղարվեստական ղեկավար՝ ժ. Կ. Խաչատրյան, պարերի ղեկավար՝ Սամսոն Դավթյան, հագուստի ձևավորումը՝ ժ. Կ. Խաչատրյանի:



Նկ. 1. Վերվերի գեղագիտական դաստիարակության կենտրոնի **Տավրոս** և **Մարաթուկ** մանկական խմբերի ելույթը. Երևան 1985թ.:



Նկ. 2. **Տավրոս** և **Մարաթուկ** հիմնավորց պարերի խմբերի ելույթը Երևանի հրապարակներից մեկում: Գեղարվեստական ղեկավար՝ Է. Խ. Պետրոսյան, պարերի ղեկավար՝ Ժ. Կ. Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ Ժ. Կ. Խաչատրյան. Երևան 1985թ.:



Ծաղկազարդի ծղորի խաղ, նկարիչ՝ Հ.Սիրապյան

Կյուրիկյան իշխանության տակ գտնվող Անապատ վանքը: Այդ շրջանում Անապատ վանքը վերանվանվել է *Վարազա վանք* Սուրբ Խաչին ապաստարան տալու համար: 1651թ. Սուրբ Խաչը գերի է տարվել Խոշաբ, որտեղից 1655թ. տեղափոխվել է Վանի *Սուրբ Տիրամոր* եկեղեցի: *Սուրբ Տիրամոր* եկեղեցին Սուրբ Խաչի պատվին վերանվանվել է *Սուրբ Նշան*, որտեղ և մնացել է մինչև 1915թ.: Մեծ եղեռնից հետո նորից Սուրբ Խաչը մատնվել է անհայտության:

Այս տոնական օրը նշանավորվում է միայն եկեղեցական պատարագով ու աղոթքով: Ժողովրդի մեջ կենցաղային ոչ մի սովորություն չի պահպանվել, բացառությամբ՝ խաչի նկատմամբ պահպանած առանձնահատուկ վերաբերմունքից: Սակայն իր բանահավաքչական գործունեության ընթացքում, էթնոպարագետ Սրբուհի Լիսիցյանը XX դարի երկրորդ կեսին վասպուրականցի ասացող Արշակ Բաբայանից գրանցել է *Վարազա սար*¹⁷⁸ անունով մի պար, որն ունի բանահյուսական որոշակի նկարագիր ներկայացնող տեքստ:

Այն, որ հայերի մեջ շատ տարածված է եղել բարձունքների ու լեռների, ապա և նրանց հովանավոր աստվածների պաշտամունքը, կասկածից դուրս է, իսկ *Վարազա սարը*, առանձնահատուկ պաշտամունքային վայր լինելով, հայ բանահյուսության մեջ առանձնացված երևույթ է:

Գրանցված *Վարազա սար* անունով պահպանած պարը, հավանաբար, վերաբերել է Վարազա վանքի տոնակատարությանը և կապվել է նրա պաշտամունքային նշանակության հետ:

Պարը պատկանում է *Պուգ* պարատեսակին: Ունի պարաքայլերի ամենապարզ կառուցվածք և բացարձակապես միայն աջ գնացող պարաքայլեր, որը բնորոշ է էպիկական, պատմողական բովանդակությամբ պարերին:

Արշակ Բաբայանից գրանցած *Վարազա սար* պարն ունի մեկ քայլ և մեկ քայլ-միացում՝ աջ ոտքով դեպի աջ, որը կրկնվում է բազմաթիվ անգամներ և կատարվում մանր ծունկոտրուկներով:

Դասավորությունը հորիզոնական հարթության վրա *կլօր* փակ շրջանն է: Բռնելածնը՝ *թվկախ*, դաստակների ու մատների խաչածն տարբերակը կամ *թվկախ*, ճկույթներով բռնած: Երբեմն բռնելածնը բնորոշելու համար անվանել են *ճկոտախաղ*: Ըստ Հայոց ձորի պարային մշակույթին բնորոշ առանձնահատկության՝ աջ ձեռքը միշտ դրվել է հարևանի ձախ ձեռքի վրա: Առանձնահատկություններից մեկն էլ Հայոց ձորում այն է, որ եթե պարի գերակշռող ուղղությունը ձախ էր, ապա բռնելածնի մեջ ձախ ձեռքն է դրվել վրայից՝ շարքը դեպի ձախ քաշելու համար:

Վարազա սար պարն ունի մեկ դանդաղ մաս.

1 հաշվին՝ աջ ոտքով քայլ դեպի աջ՝ մի քայլ հեռավորությամբ, որի ընթացքում ծունկը ծալել մեկ մեծ և երկու փոքր կոտրուկով,

2-ին՝ ձախով քայլ-միացում, ուժեղ ոտքի երկու փոքր ծնկածալով:

¹⁷⁸ *Лисицян Срб.*, Старинные пляски ..., т. II, նշվ. աշխ., էջ 181, 429:

Ռիթմը հավասարաչափ է, երաժշտական չափը՝ 6/8, քայլի տևողությունը՝ 1/8 և նույնքան դադար:

Այս պարը կատարվել է միայն *Վարազա սուրբ խաչին*, հավանաբար հենց տոնի օրը: Ասացողն ընդգծել է, որ պարը հարսանիքներին չեն պարել, իսկ *Ղոջթողին* ու *Նախրաթողին* ուղղակի արգելվել է պարել: Ըստ վկայության՝ պարել են մահ *Տյառնընդառաջին* խարույկի շուրջ, բանահյուսական այսպիսի տեքստով.

*Վարազա սար բացվե՛ կակաճ
վա՛յ լէ՛, լէ՛, լէ՛,
վա՛յ լօ՛, լօ՛, լօ՛...
Յէս էլ կառնէմ էն սիրուն լաճ
Վարազա սար բացվե՛ բռիկ, (ավելի ծաղիկ)
Վարազա սար շատ քարօտ է,
Իշխան էկավ՝ ձեռ բռովնիկ (бразнишэ)
Յարօջ սիրտը շատ դառդօտ է.
Վարազա սար շատ բանցր է.
Յարըս ինձի շատ քաղցրը է.
Վարազա սար բացվե՛ց սուսուն (ծաղկի անուն է)
Յարը՛ս տեսա սիրուն, թօրսուն:*

Բանահյուսական տեքստի բովանդակությունն իր ենթատեքստով կապվում է մի ուրիշ սարի պաշտամունքին նվիրված պարի հետ: Այն կոչվում է *Սար Սիփանե խլաթ՝ Սիփան սարը խլաթում*: Այդ պարը ևս գրանցել է Սրբուհի Լիսիցյանը: Այն ունի որոշակի սիրային ու ողբերգական բովանդակությամբ քրդերեն բանահյուսական տեքստ: Սար *Սիփանը* գտնվում է խլաթում¹⁷⁹: Վանա լճի արևմտյան ափին գտնվող բարձր գագաթներով ու խորը ծորերով լեռ է, որը գտնվում է միջնադարյան խլաթ քաղաքի մոտ: Այդ սարի հետ կապված ավանդություն կա, որը կապվում է սիրային ողբերգության հետ:

Համեմատական տեքստերում բացահայտվում են որոշակի նմանություններ այդ պարի ավանդության և *Վարազա սար* պարերգի տեքստի մեջ, բայց նրանց համեմատությունը բացահայտում է իրարից շատ տարբեր ենթատեքստեր:

Սար Սիփանե-ում հարսնացուն ողբում է իր սիրեցյալի մահը, իսկ *Վարազա սար*-ում աղջիկները գովերգում են իրենց սիրեցյալին: *Վարազա սար* պարը, ըստ էության, կապվել է *Վարազա վանքի* տոնակատարության հետ, իսկ *Սար Սիփանե*՝ փեսացուի ողբերգական վախճանի, սպանության հետ: Սա նշանակում է, որ նույն պարաքայլերով ու պարատեսակով երկու պա-

¹⁷⁹ *Лисициан Срб.*, Старинные пляски..., т. II, նշվ. աշխ., էջ 180-181, 484: *Петросян Э.Х.*, Скальные святилища Сипан и Сипил (Ишпиле) // Պատմա-բանասիրական հանդես, 2012, N 3, Եր., էջ 179-197:

րերն էլ կապված են եղել միևնույն բովանդակություն ունեցող ավանդության հետ, բայց կատարվել են իրար հակառակ երկու իրադրություններին համապատասխան:

Այն, որ *Վարազա սարն* արգելվել է կատարել հարսանիքներին ու ընտանի կենդանիներին նվիրված աշնանային տոներին, որոնք ժամանակին կատարվել են որպես բեղմնավորման ծես, ապացույց են պարի ողբերգական ենթատեքստի գոյության: Պարերի *Պուգ* հավասարաչափ քայլերով կատարվող պարատեսակը ևս վկայություն է, որ այն կատարվել է որոշակի ավանդություն կամ պատմություն ներկայացնելու: Հավանաբար, թե *Վարազա սար* և թե *Սար Սիփանե խլաթ* պարերը պատկանել են Հայաստանի բոլոր գավառներում տարածված գուսան-աշուղների կողմից ներկայացվող պատմավեպերի հետ կատարվող՝ պատմողական էպիկական պարերի տեսակին¹⁸⁰:

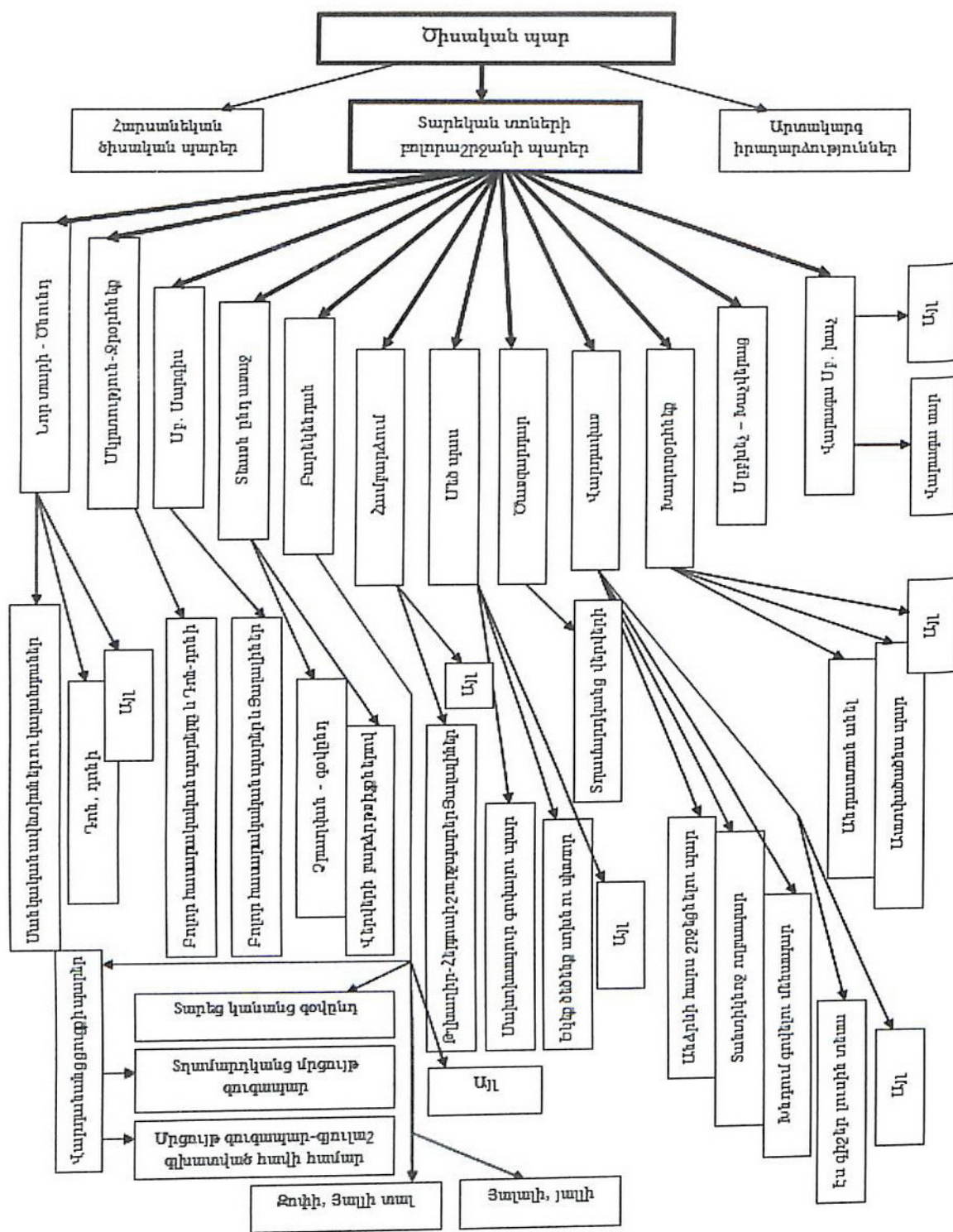
Վարազա սար պարը, կատարվելով *Վարազա վանքի* սրբազան օրը, կապվել է նրա տոնակատարության օրվա հետ, միայն ոչ թե ողբերգական, այլ, ընդհակառակը՝ սիրային ու խնդության երանգավորմամբ:

Վասպուրականում հայտնի են նաև խաչապաշտության բազմաթիվ վկաներ՝ *Կարկուտ խաչը*, *Ցասման խաչը* (որոնք գտնվում են *Վարազա վանքի* արևմտյան կողմում՝ մի բլրակի վրա): Ըստ հավատալիքի՝ այդ խաչերը պահպանակներ են կարկուտից: *Փորագա խաչ՝ քանու խաչ*. գտնվում է Այգեստանի և *Վարազա վանքի* միջև: Պահպանել է մարդկանց սաստիկ քանուց: Խաչին նվիրում են եզներ ու կովեր, որոնց ճակատին բնական, սպիտակ խաչ կա:

Այս խաչը բուժում է նաև *Տիրամոր յարա՝ վեներախտ* հիվանդությունը:

Այսպիսով, լեռների և նրանց հովանավոր աստվածների պաշտամունքն արտահայտվել է նաև ծիսական որոշակի պարերի միջոցով: Այդ պարերի արձագանքները, ինչպես տեսնում ենք, պահպանվել են մինչև օրս, որոնք հնարավորություն են տալիս մոտավոր եզրակացությունների գալու:

¹⁸⁰ Մինչև այսօր Շիրակում, նույնիսկ Գյումրի քաղաքում կան շատ ասացողներ, որոնք *Ասլի Բյարամ*, *Շահ Իսմայիլ*, *Քյոր օղլի* արևելյան պատմավեպերը պատմելիս՝ առանձին կտորներ երգում են, իսկ ներկաները շրջան բռնելով պարում են: Այս պարերն են, որ պատկանում են *Պուգ*՝ ամենակարճ պարաքայլի կառուցվածք և պատմողական բովանդակություն ունեցող տեսակին, որոնց տալիս ենք *էպիկական, պատմողական* բնորոշումը:



ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ՊԱՐԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՊԱՐԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՑՈՒՑԱԿ

1. ԱԳՈՒՌԻ - Ջավախք
2. ԱԽՊՐՆԵՐՈՒ ԶՈՒՐՆ ԱՆՈՒՇ (ԱՍԿՅԱՐ ՈՒ ՍԵՅՐԱՆ ՈՒ ՅԱՐ) - Ջավախք
3. ԱՅ ԴՈՆ, ԴՈՆ, ԴՈՆ ԻՄ ՅԱՐ, ԾՈՎԵՐՈՒ ԶՈՒԿԸ ԵՍ ԵՄ - Բյուրական
4. ԱՌԶԻ ՊԱՐ - Ջավախք
5. ԱՍԿՅԱՐԻ - Շատախ
6. ԱՍՏՎԱԾԱՋՆԱ ՊԱՐ - Ջավախք
7. ԱՐԱՐ ՎԱՐԱՐ ՎԻՇԱՊՈՒ ՔԱՐ, ՆՈՒՐԻՆ ՆՈՒՐԻՆ ԳՈՒԶԵՐ - Գյումրի
8. ԲԱԹՈԼԱ - Ջավախք
9. ԲԱԹՈԼԱ, ԷԼԱ ԷՐԴԻՍ, ԱՇԵՑԻ - Ախալքալաք
10. ԲԱՍԱԼՈ - Շատախ
11. ԲՈՇ ԲԱԶԸՐԳՅԱՆ - Շատախ
12. ԲՈՒԼՈՒԼ - Ախալցխա
13. ԲՈՒԼՈՒԼ - Ախալքալաք
14. ԴԱՎԱԶԻ - Շատախ
15. ԴԵՎԵՋԻ - Էրզրում
16. ԴՈՆ, ԴՈՆ, ԴՈՆԻ, ԴՈՆԻ ՅԱՐԸ, ԾԱՌ ԶԱՐԴԱՐ ՄՇՈՒ ՏԻԿՆԻԿ - Մուշ, Վարդենիս
17. ԴՈՒՋՔՅԱՆԴԻ ԴՈՒՐԱՆԸ - Գանձա
18. ԴՈՒՋՔՅԱՆԴԻ ԴՈՒՐԱՆԸ (ԶՈՐՍ ՈՂԿ) - Ախալքալաք
19. ԵՍ ԱՐՄԱՆՆ ԵՄ, ԾՈՒՌ ՄՈՒՇՈՆ - Ախալքալաք
20. ԷԼԵ, ՃՈՂ ՏԸՎԵ ԴԵՄ ԱՐԵԳԱԿԱՆ - Էջմիածին
21. ԷԼԻՐ ԵՆՔ ՍԱՐԸ ՍԵՅՐԱՆ - Ախալքալաք
22. ԷԼՄԱԶՈՒՂ, ՍԱԼԼԱՄԱ (ԾՕՆԴՐ ԲԱՐ) - Համշեն
23. ԷՋՄԻԱԾԻՆ - Ախալցխա
24. ԷՋՄԻԱԾԻՆ - Ախալցխա
25. ԷՍ ԳԻՇԵՐ ԼՈՒՍԻՆ ՏԵՍԱ - Վասպուրական
26. ԷՐԾԱԹ, ՕՍԿԻ, ԱԲՐԻՇՈՒՄ - Գանձա
27. ԹԱԳՎՕՐԻ ՄԷՐ ԴՈՒՍ ԱՐԻ - Շատախ
28. ԹԱԼԱՆԵ - Շատախ
29. ԹԱՎՈՒԽՊԱՐԻ - Էրզրում
30. ԹԱՔ ԹԱՆՁԱՐԱ - Համշեն
31. ԹԱՔ ՇՕՐՕՐ - Գանձա
32. ԹԱՔՅՎՈՐԻ ՄԵՐ, ԹԱՔՅՎՈՐԻ ԽԵՐ ՏՈՒՍ ԱՐԵ - Վան, Վասպուրական
33. ԹԸՏՈՒ ՄԱԽՕԽ ԳՕՎԱԼՈՒ ՊԱՐ - Ջավախք
34. ԹԸՓ ՄԱՂԱԶԱ - Ախալցխա
35. ԹԻԹՐԵՄԷ - Համշեն
36. ԹԻՔ ԽՕՐԱՆ - Համշեն
37. ԹԻՔ ԽՕՐԱՆ - Համշեն

38. ԹԻՔ ՊԱՐ - Համշեն
39. ԹՈՒՐ ՄԱՐԹԱԼԻ - Շատախ, Թալին
40. ԹՕՓԱԼ ԲԱՐ - Համշեն
41. ԹՕՓԱԼ ԲԱՐ - Համշեն
42. ԹՕՓԱԼ ԲԱՐ - Համշեն
43. ԹՕՓԱԼ ԲԱՐ - Համշեն
44. ԹՕՓԱԼ ՊԱՐ - Ջավախք
45. ԻՐԷՔ ՈՂԿ - Ջավախք
46. ԻՐԷՔ ՈՂԿ - Ջավախք
47. ԻՐԷՔ ՈՂԿ - Ջավախք
48. ԻՐԷՔ ՈՂԿ - Ջավախք
49. ԻՐԷՔ ՎՕՂԿ - Ախալցխա
50. ԼԵՔԼՈ ԽԸՖԹԱՆ - Շատախ
51. ԼԵՅԼՈ ԽԱՆԵ - Շատախ
52. ԼՈՒՄՆԱԿ ԼՈՒՄԻՆ, ԴՈՆ, ԴՈՆ, ԴՈՆ - Ալաշկերտ, Մարտունի
53. ԽՆԿԻ ԾԱՌ - Ախալցխա
54. ԽՆԿԻ ԾԱՌ - Վան
55. ԽՆԿԻ ԾԱՌ - Կարին-Էրզրում
56. ԽՕԼՕՄԵՆՁԱ - Համշեն
57. ԾԱՌ ՓՆՋԵԼՈՒ ՊԱՐ - Արթիկ
58. ԾԱՓԻԳ ԲԱՐ - Համշեն
59. ԿԱՅՆԱ ԳԸՈ ԳԸՈ - Շատախ
60. ԿԱՐՄՐԱԹՈՒՇ ՍԻՐՈՒՆՆ Ո՞ՒՐ Է (ՇԸԽԿՇԽԿԻԿ) - Ախալքալաք
61. ԿԼՕՐ ՊԱՐ - Ախալքալաք
62. ԿԼՕՐ ՊԱՐ - Ախալքալաք
63. ԿԼՕՐ ՊԱՐ - Ախալքալաք
64. ԿՅԱՑԻՆՔ ՏԵՍԱՆՔ - Շատախ
65. ԿՈՐՍՈԹԱ - Շատախ
66. ԿՈՆԳԱՎԵՆ - Վասպուրական, Շատախ
67. ԿՈՆԳՈՑԻ - Մուշ-Տարոն
68. ԿՏՐՈՒԿ կամ ԽԱՓՈՑԻ - Փերիա
69. ՀԱՅՍԻ ՍՐԱԲԱՐ - Համշեն
70. ՀԱՋԱՌԵ - Շատախ
71. ՀԱՐՅՈՒՐ ՀԱՐՅՈՒՐ - Շատախ
72. ՀԱՐՍ ՈՒ ԹԱԳՎՈՐԻ ՄՈՄԵՐՈՎ ՊԱՐ - Ախալքալաք
73. ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ՊԱՐ - Շատախ
74. ՀԵԼԵԼ, ՎԵԼԵԼ, ՄՍՐՈՒ ԳՈՄԵՇ ՀԱՅՈՒ ՑՈՒԼ, ԴՈՆԻ Է - Ալաշկերտ, Մուշ, Սասուն, Գառնի
75. ՋԻԱՎԵՆ - Շատախ
76. ՂԱԼԱՄԴԱՐԻ - Ախալցխա
77. ՃԱՄՓԽԱՎԵՆ - Թալին
78. ՃՕՉ ՊԱՐ - Ախալցխա
79. ՃՕՉ ՊԱՐ - Գանձա
80. ՄԱՄՌ - Շատախ
81. ՄԱՉԻՆՈ - Ալաշկերտ

82. ՄԵԾ ՊԱՍՆ ԷԳԱՎ (ԹԸՏՈՒ ՄԱԽՕԻՆ ԳՈՎԱԼՈՒ ԵՐԳ) - Ջավախք
83. ՄԵՐ ՏԱՆ ՀԻԴԵՎ - Շատախ
84. ՄԷ ՈՂԿ - Ջավախք
85. ՄԻՆԻՆԴՈՒՐ - Ախալցխա
86. ՄՇՈՒ ՍԱՐԵՐ ՄՇՈՒՇԸ - Մուշ-Տարոն
87. ՅԱԼԱԼԻ - Ակն-Նոր Ջուղա
88. ՅԱԼԼԻ - Ակն-Նոր Ջուղա, Փերիա
89. ՅԵԴ ՈՒ ԱՌԱՋ - Ախալցխա
90. ՅԵԴ ՈՒ ԱՌԱՋ - Ախալքալաք
91. ՅՈՒՐԻ - Շատախ
92. ՆԱՐԻՆ, ՆԱՐԻՆ, ԴՈՒ ՀՈՒՍՏ ԿՈՒԳԱՍ - Գառնի
93. ՇԱՏԱԽԻ - Շատախ
94. ՇԱՏԱԽԻ ԳՅՈՆԴ - Շատախ
95. ՇԱՏԱԽԻ ՇՕՐՕՐ-ԴԸԴՁԱՆԵ - Շատախ
96. ՇՈՒՄՈՒՌԱ ԽԱՐՍ ԱՆՁՐԵՎ ՊՅԻՐԵՍ - Վան, Իգդիր, Երևան
97. ՇՕՐՕՐ - Շատախ
98. ՇՕՐՕՐ - Ախալքալաք
99. ՇՕՐՕՐ - Ախալքալաք
100. ՇՕՐՕՐ - Ջավախք-Գանձա
101. ՇՕՐՕՐ - Ջավախք-Գանձա
102. ՇՕՐՕՐ - Ախալքալաք
103. ՉԱԹՄԱ-ՓԱՅԼԵՎԱՆԻ ՊԱՐ - Շատախ
104. ՊՍԱԿԱՎՈՐ ՆԱՐԻՆ, ՆԱՐԻՆ - Գողթ
105. ՋԱՄԲԱՐ ԱՄԻ - Ախալքալաք
106. ՋԵՆԻԳՑՕՑ ԹՕՓԱԼ ԲԱՐ - Համշեն
107. ՋԵՆԻԿՑՕՑ ՍՐԱԲԱՐ - Համշեն
108. ՋՈՒԽՏ ԹԱՄՁԱՐԱ - Համշեն
109. ՌԱՖԱՅԵԼԻ - Փերիա
110. ՍԱՅՐԱՆԵ - Շատախ
111. ՍԱՐ, ՍԱՐ, ՍԱՐՈՎՆ ԱՐԻ - Ախալքալաք
112. ՍԵՎ Է ՉՈԲԱՆԻ ՇՈՒՆԸ - Շատախ
113. ՍԸՆՁԱՆԵ - Շատախ
114. ՍՈՒՈԹԱՆ - Շատախ
115. ՎԱՐԴԱՎԱՌԻ ԽԱՂ - Վասպուրական
116. ՎԱՐԴԻՎՈՐԱ ԼՈՒՍ ԿԻՐԱԿԻՆ - Էջմիածին
117. ՎԸՐ ՆԱՅԱ ՌԵՁԵ - Շատախ
118. ՏԱՆՏԸԳՆԻ ՊԱՐ - Ջավախք
119. ՏԱՊՓԱԳ ՊԱՐ - Ախալցխա
120. ՏԵՍԵՔ ԷՆ Ո՞ՐՆ Ա - Շատախ
121. ՏՈՒԴՈՒԼ - Ջավախք
122. ՓԱՅԼԵՎԱՆԻ ՂԱՅԴԱ - Ախալքալաք
123. ՔԻՇՄԻՐԻ ՅԱՐ ՋԱՆ - Ախալքալաք
124. ՔՅԱՆԴՐԲԱՋ - Ջավախք
125. ՔՅԱՆԴՐԲԱՋ - Ախալքալաք
126. ՔՅԱՆԴՐԲԱՋԸ ՉԸՎՆԻ ՎՐԷՆ ԽԱՂԱԼՈՒ ՂԱՅԴԱ - Ախալցխա

127. ՔՅԱՍՏԱՆԱ - Ախալցխա
128. ՔՈՉԱՐԻ - Ջավախք
129. ՖՆՋԱՆ - Ջավախք
130. ՖՈՐԿԱ - Թալին
131. ՖՈՐԿԱ - Վասպուրական
132. ՈՂԲ ՄԱՅՎԱՆ ԲՈԹՆ ԱՌՆԵԼՈՒՑ - Ալաշկերտ, Աշտարակ
133. ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՄԻԿՈՆՅԱՆԻ ՃԱՄՓՈՒ ԵՐԳ - Վասպուրական
134. ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՄԻԿՈՆՅԱՆԻ ՄՈՐ ՈՂԲԸ ԱՎԱՐԱՅՐԻ ՄԵՋ - Վասպուրական
135. ԽՈՐԵՆ ԽՈՐԽՈՌՈՒՆՈՒ ՄՈՐ ՈՂԲԸ ՃԱԿԱՏԱՄԱՐՏԻՑ ՅԵՏՈ - Վասպուրական

1. ԱԳՈՒՌԻ

Ախալցխայի շրջան, Ծուղրուք գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Գ. Ինջոյանից

Վերժանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

$\text{♩} = 82-104$

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves. The tempo is marked as 82-104. The melody is written in a single staff. The first five staves contain the main melody with various rhythmic patterns and triplets. The sixth staff ends with a double bar line and the markings 'D.C.' and 'Fine'.

2. ԱԽՊՐՆԵՐՈՒ ԶՈՒՐՆ ԱՆՈՒՇ
(ԱՍԿԱՐ ՈՒ ՄԵՅՐԱՆ ՈՒ ՅԱՐ)

Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Ձայնագրությունը՝

Գ. Կակոսյանից

Վերժանությունը՝

Զ. Թագակչյանի

$\text{♩} = 118$

Այս - - - պր - ն - քու ջուրն ա - նուշ,
Աս - կյար ու սեյ - րան, ու սեյ - րան ու յար,
Մա - րալ ու ջեյ - րան, ու ջեյ - րան, ու յար,
Մա - րալ ու ջեյ - րան, ու ջեյ - րան, ու յար,
Այս - - - պր Սա - յար, քունդ ա - նուշ,
Աս - կյար ու սեյ - րան, ու սեյ - րան ու յար,
Մա - րալ ու ջեյ - րան, ու ջեյ - րան, ու յար,
Մա - րալ ու ջեյ - րան, ու ջեյ - րան, ու յար:

Ախպրներու ջուրն անուշ,
Ասկյար ու սեյրան, ու սեյրան, ու յար,
Մարալ ու ջեյրան, ու ջեյրան, ու յար, 2 }
Ախպեր Սայաթ, քունդ անուշ,
Ասկյար ու սեյրան, ու սեյրան, ու յար,
Մարալ ու ջեյրան, ու ջեյրան, ու յար: 2 }

3. ԱՅ ԴՈՆ, ԴՈՆ, ԴՈՆ ԻՄ ՅԱՐ
ԾՈՎԵՐՈՒ ԶՈՒԿԸ ԵՍ ԵՍ
Բյուրական

Չայնագրությունը՝
Օ. Եղիազարյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի

Այ դոն, դոն, դոն իմ յար, Այ դոն, դոն, դոն իմ յա - րը.

Լուս - նի լուս - նու - կը ես եմ, Ծո - վե - րու ծո - վը ես եմ,
Զր - քե - րեմ փախնող աղ - քե - րի, Զր - քե - րի աղ - քե - րի

Այ դոն, դոն, դոն իմ յար,
Այ դոն, դոն, դոն իմ յարը.
Լուսնի լուսնակը ես եմ,
Ծովերու ծուկը ես եմ,
Ջրերեն փախնող աղջիկ,
Ջրերի աղքե ես եմ:
Անց կենամ ծովի կուռը,
Ախ ես կուռը, էն կուռը,
Միջի ջրեղեն նուռը:
Յոթը օթախ, միմ դուռը,
Յնծում ա միջի նուռը,
Ծովի ջրահարս ծկնակ,
Տուր ինձ գոտիկիդ նուռը:
Խոնջա նուռը ի՞նչ անեն,
Ընկել ես դռնեդուռը,
Բաց արա ծովի դուռը,
Տուր ինձ գոտիկիդ նուռը:

4. ԱՌՉԻ ՊԱՐ

Ախալցխայի շրջան, Սուֆլիս գյուղ

Չայնագրությունը՝
Գ. Իգիթբաշյանից

Վերժանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

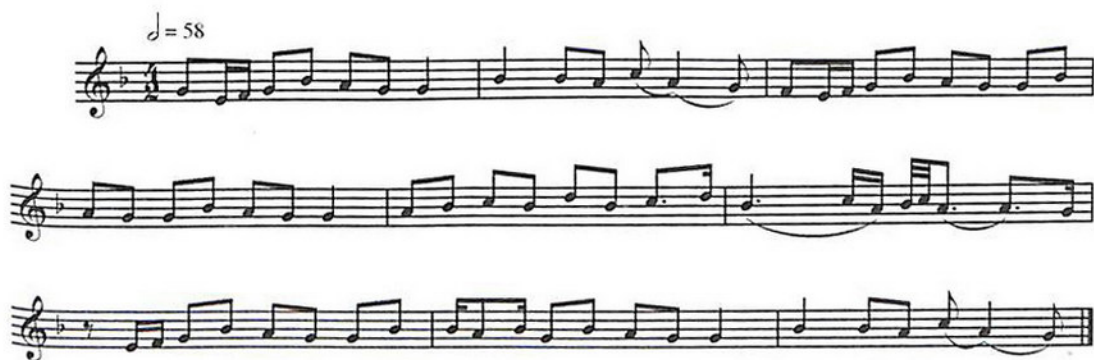


5. ԱՍՎՅԱՐԻ

Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Չայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերժանությունը՝
Կ. Չալիկյանի



6. ԱՍՏՎԱԾԱԶՆԱ ՊԱՐ
Ախալցխայի շրջան, Սուֆլիս գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Գ. Իգիթբաշյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

$\text{♩} = 124$

7. ԱՐԱՐ ՎԱՐԱՐ ՎԻՇԱՊՈՒ ՔԱՐ
ՆՈՒՐԻՆ ՆՈՒՐԻՆ ԳՈՒԶԵՐ
Գյումրի – Լենինական

Չայնագրությունը՝
Արամ, Կարինե Աղաբաբյաններից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի

Ա - րար, վա-րար վի - շա - սալ րար նու-րին, նու - րին գու - գեր.

Ա - րար, վա - րար ախ - սալ - րի տա-կին վի - շալ կու - գեր,

Ջարն իր տան տա - կից կու - գեր.

Ա - րար, վա - րար վի - շալ նու - րին, նու - րին գու - գեր,

Գլ - խուն ֆի-նո ֆաա գար - կած գու-գեր, Փուս-կուլն ի կախ գու - գեր,

Շո - րե - րն խաա, կա - նաչ մա - հաղ, կար - միր ու ար - լաա

գու - գեր, վր րի - կին կար-միր մար - ջան գու - գեր:

Ա - րար, վա-րար նու - րին, նու - րին Տա - նին ու տանը

վի - - - շա - սալ րար. Գլ - գը - լա - լեն ջար կեր - լա

վր Տի - րա - մոր րար: Ոն ու - շա-սալ ու - գած

տա - մր - վի. Անձ - րե գիճ - նա վր ձր - վի:

Արար, վարար վիշապու քար
 Նուրին, նուրին գուգեր.
 Արար – վարար ախարի տակին
 Վիշապ կուգեր,
 Ջուրն իր տան տակից կուգեր:
 Արար – վարար վիշապ
 Նուրին, նուրին գուգեր,
 Գլխուն ֆինո ֆաս զարկած գուգեր,
 Փուսկուլն ի կախ գուգեր,
 Շորերըն խաս, կանաչ մահուդ,
 Կարմիր ու աթլաս գուգեր,
 Վըր բըկին կարմիր մարջան գուգեր:
 Արար – վարար նուրին, նուրին
 Տանինք ու տանք վիշապու քար.
 Գըլգըլալեն ջուր կերթա
 Վըր Տիրամօր քար:
 Ոն ուշապու ուզած տա մըզի՝
 Անծրն գիծնա վըր ծըզի:

8. ԲԱԹՈԼԱ

Բողոքանովկայի շրջան, Գանձա գյուղ

Ձայնագրությունը՝
 Մ. Իսպիրյանից

Վերծանությունը՝
 Զ. Թագակչյանի



9. ԲԱԹՈՒԼԱ, ԷԼԱ ԷՐՊԻՍ, ԱՇԵՑԻ
Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Գ. Կակոսյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի

$\text{♩} = 184$

Է - լա էր - դիս, ա - - - շե - ցի,
Բա - րո - լա ջան, Բա - - - րո - լա,
Ջուխ - տըմ կո - շիկ մա - շե - ցի,
Եա - քար ու շիր Բա - - - րո - լա:
Խըն - ծոր քա - լեմ՝ ֆրո - - ֆր - ու,
Բա - րո - լա ջան, Բա - - - րո - լա,
Թու - շըդ կը - ծեմ՝ մըր - - - մը - ու,
Եա - քար ու շիր Բա - - - րո - լա:

Էլա էրպիս, աշեցի,
Բաթուլա ջան, Բաթուլա,
Ջուխտըմ կոշիկ մաշեցի,
Շաքար ու շիր Բաթուլա:

Խընծոր քալեմ՝ ֆրոֆրոա,
Բաթուլա ջան, Բաթուլա,
Թուշըդ կըծեմ՝ մըրմըռա,
Շաքար ու շիր Բաթուլա:

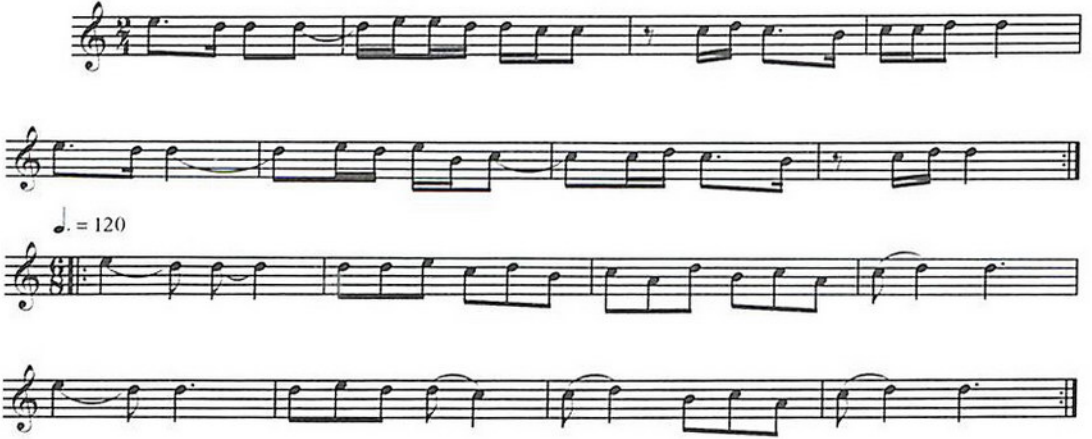
10. ԲԱՍԱԼՈ

Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Ձայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերձանությունը՝
Կ. Չալիկյանի

♩ = 100



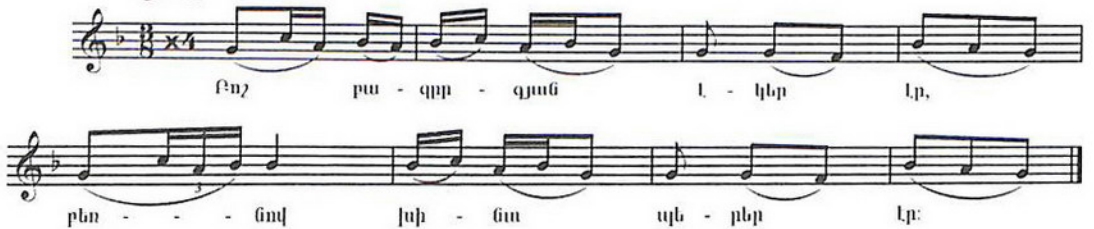
11. ԲՈՇ ԲԱԶԸՐԳՅԱՆ

Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Ձայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերձանությունը՝
Կ. Չալիկյանի

♩ = 63



12. ԲՈՒԼՈՒԼ

Ախալցխայի շրջան, Ծուղրուք գյուղ

Ջայնագրությունը՝

Գ. Ինջոյանից

Վերծանությունը՝

Լ. Աստվածատրյանի

$\text{♩} = 100$



13. ԲՈՒԼՈՒԼ

Ախալցխայի շրջան, Ծուղրուք գյուղ

Ջայնագրությունը՝

Գ. Ինջոյանից

Վերծանությունը՝

Զ. Թագակչյանի

$\text{♩} = 100$



14. ԴԱՎԱԶԻ

Ախալցխայի շրջան, Ծուղրուք գյուղ

Ջայնագրությունը՝

Գ. Ինջոյանից

Վերծանությունը՝

Լ. Աստվածատրյանի

$\text{♩} = 132$



15. ԴԵՎԵՋԻ

Էրգերում

Ձայնագրությունը՝

Շ. Կուժիկյանից

Վերծանությունը՝

Ա. Քոչարյանի

♩. = 84 արագանավով՝ մինչև ♩. = 152



16. ԴՈՆ, ԴՈՆ, ԴՈՆԻ, ԴՈՆԻ ՅԱՐԸ,

ԾԱՌ ԶԱՐԴԱՐ ՄՇՈՒ ՏԻԿՆԻԿ

Մուշ, Վարդենիս

Ձայնագրությունը՝

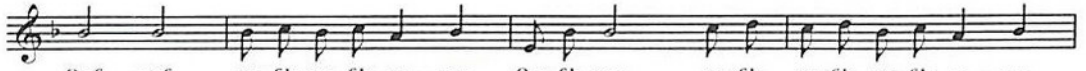
Կ. Բարսեղյանից

Վերծանությունը՝

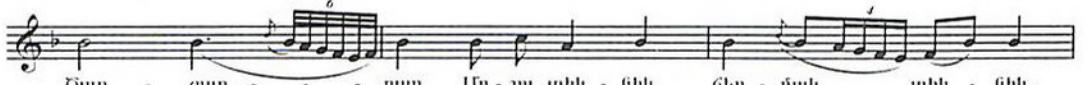
Կ. Չալիկյանի



Դ-ոն, դոն, դո-նի, դո-նի յա - րը, դո-նի յար, դո-նի, դո-նի, դո-նի, յա - րը;



Դ-ոն, դոն, դո-նի, դո-նի յա - րը: Դ-ո-նի յար, դո-նի, դո-նի, դո-նի յա - րը:



Ծառ - զար - - - դար Մը - շու տիկ - նիկ, ճեր - մակ տիկ - նիկ.



կար - միր տիկ - նիկ, զար - դրը - - - վաժ սե տիկ - նիկ:



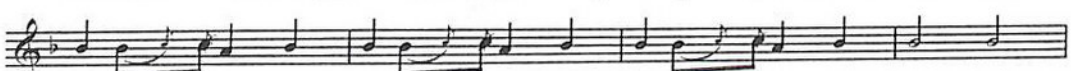
Սե, սե զրը - գուտ աճ - սեր, կա - սրտա աճ - սեր,



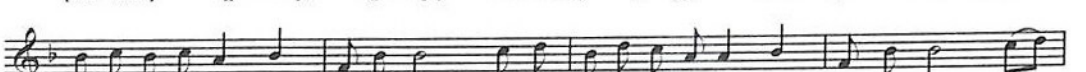
ծիկիսավր մի ծի - ծեռ-մակ սի - տեր, քեր-նին ճող զար - դար սի - տեր,



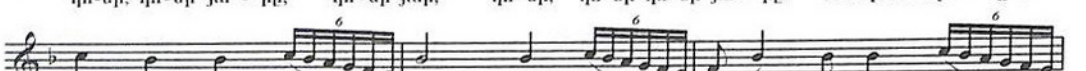
ճեռ - քին բուր - վառ ար - դար սի - տեր, կես զի - շե - բուն



լուս - մակ սի - տեր, ծը - ծերդ ու - ուր, ա - սի ճուտ էր: Դ-ոն, դոն,



դո-նի, դո-նի յա - րը, դո-նի յար, դո-նի, դո-նի դո-նի յա - րը: Խառ-բուն տի - կին,



բաց զոգ - նո - ցով, կար - միր տի - կին, Խառ-բուն տի -



կին, բաց զոգ - նո - ցով տի - կին, ճեր - մը - կուկ

քո - տուն տի - կին, ճեր - մը կուկ Մը - շու տի - կին, քի - զի կու - տան
 սուրբ մը - շան, Տիկ - նի - կու շու - պիկ խըշ - խը - շան,
 հինգ հա - լա - սի վեց մը - շան, խաշ պա - տու - հան
 սուրբ մը - շան: Դոն, դոն, դո - նի, դո - նի յա - րը, դո - նի յար, դո - նի,
 դո - նի դո - նի յա - րը: Ան - սերն է - կան զը - որ - գու - որ խա - բուն,
 Մը - շու խա - բուն, Շու - շան ծաղ - կա - մեր խա - բուն,
 ծաղ - կա - մեր, զըր - գոտ խա - բուն, տիկ - նիկ ու Շու
 շան խա - բուն: Դոն, դոն, դո - նի, դո - նի յա - րը, դո - նի յար, դո - նի,
 դո - նի դո - նի յա - րը: Ծաղ - կա - մեր Շու - շան խա - բուն, զըր -
 գոտ խա - բուն, տիկ - նիկ ու Շու շան խա - բուն:
 Դոն, դոն, դո - նի, դո - նի յա - րը, դո - նի յար, դո - նի, դո - նի դո - նի յա - րը:

Դո՛ն, դո՛ն, դո՛նի, դո՛նի յարը,
 Դո՛նի յա՛ր, դո՛նի, դո՛նի, դո՛նի յարը:
 Ծառզարդար Մշու տիկնիկ,
 ճերմակ տիկնիկ, կարմիր տիկնիկ,
 Ջարդրված սև տիկնիկ...
 Սև, սև գրգուռ անպեր, կապուտ անպեր,
 Չիկ հավք մի ծիծեռնակ պիտեր,
 Բերնին ճուղ զարդար պիտեր,
 Ձեռքին բուրվառ արդար պիտեր,
 Կես գիշերուն լուսնակ պիտեր,

Ծծերդ ուռեր, ասի նուռ էր:
 Դո՛ւն, դո՛ւն, դո՛նի, դո՛նի յարը,
 Դոնի յա՛ր, դո՛նի, դո՛նի, դո՛նի յարը:
 Խաթուն տիկին թաց գոգնոցով,
 Կարմիր տիկին, խաթուն տիկին թաց գոգնոցով,
 Ծերմկուկ, թոռուն տիկին,
 Ծերմկուկ, Մըշու տիկին,
 Քեզի կուտամ սուրբ նշան,
 Տիկնիկու շապիկ խշխշան,
 Հինգ հալապի վեց նշան:
 Դո՛ւն, դո՛ւն, դո՛նի, դո՛նի յարը,
 Դոնի յա՛ր, դո՛նի, դո՛նի, դո՛նի յարը:
 Ամպերն էկան գրգուռ խաթուն,
 Մշու խաթուն, Շուշան ծաղկամեր խաթուն,
 Ծաղկամեր գրգուռ խաթուն,
 Տիկնիկ ու Շուշան խաթուն:
 Դո՛ւն, դո՛ւն, դո՛նի, դո՛նի յարը,
 Դոնի յա՛ր, դո՛նի, դո՛նի, դո՛նի յարը:
 Ծաղկամեր Շուշան խաթուն, գրգուռ խաթուն,
 Տիկնիկ ու Շուշան խաթուն:
 Դո՛ւն, դո՛ւն, դո՛նի, դո՛նի յարը,
 Դոնի յա՛ր, դո՛նի, դո՛նի, դո՛նի յարը:

17. ԴՈՒԶՔՅԱՆԴԻ ԴՈՒՐԱՆԸ

Բոգդանովկայի շրջան, Գանձա գյուղ

Հայնագրությունը՝
 Մ. Իսաիրյանից

Վերծանությունը՝
 Լ. Աստվածատրյանի

♩ = 104



18. ԴՈՒՋՔՅԱՆԴԻ ԴՈՒՐԱՆԸ
(ՉՈՐՍ ՈՂԿ)
Ախալքալաք

Չայնագրությունը՝
Շ. Մեզոյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թազակչյանի

$\text{♩} = 108$

Դուգ - քյան - դի, Դուգ - քյան - դի դու - քա - նը,
Ես չեմ տու - նի, Ես չեմ տու - նի՝
Չեմ ես - - - վա - նի նը - շա - նը:
Պա - սի գու - լալ ջուր, պա - սի գու - լալ ջուր,
Աի - քած յար ջան, ա - թի ինձ տար,
Ա - թի ինձ տար գու - լալ ջուր:

Դուգքյանդի, Դուգքյանդի դուրանը,
Ես չեմ առնի, ես չեմ առնի՝
Չեմ հավանի նըշանը:
Պասի գուլալ ջուր, պասի գուլալ ջուր,
Աիրած յար ջան, արի ինձ տար,
Արի ինձ տար գուլալ ջուր:

19. ԵՍ ԱՐՄԱՆՆ ԵՄ, ԾՈՒԻ ՍՈՒՇՈՆ
Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Չայնագրությունը՝
Դ. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թազակչյանի

$\text{♩} = 88$

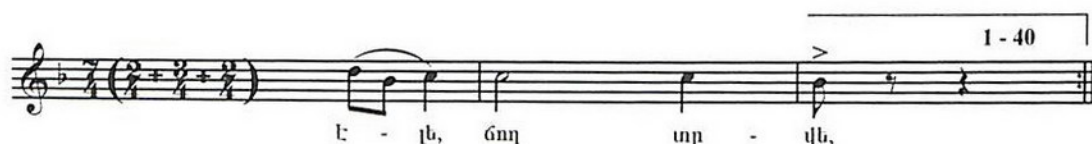
Ես Ար - մանն եմ քա - նա - գի,
Ծուռ Մու - շոն ի - ջեկ է, Ա - քա - գու դու - գը,
Յու - - - րը տա - թի քա - մա - գի,
Վար իջ - նեմ ես, քող գըր - կեմ էդ քո մա - քա - լու վի - գը:

Ես Արմանն եմ քանազի,
 Ծուռ Մուշոն իջել է Արագու դուզը,
 Յոթը սարի քանազի,
 Վար իջնեն ես, թող գըրկեն
 Էդ քո մարալու վիզը:

20. ԷԼԵ, ՃՈՂ ՏԵՎԵ ԴԵՄ ԱՐԵԳԱԿԱՆ
 Էջմիածին

Ձայնագրությունը՝
 Յ. Հարությունյանից

Վերծանությունը՝
 Կ. Չալիկյանի



Էլե ճող տըվե,
 Դոնի, դոնի յար,
 Դեմ արեգական,
 Դոնի, դոնի յար.
 Ցլիկ խռովեր
 Իր խերկան մերկան,
 Կայնե, դեմ տվե
 Աղբըրան ական,
 Էրես ծկական՝
 Սուրբ Տէրունական:
 Դոնի, դոնի յար,

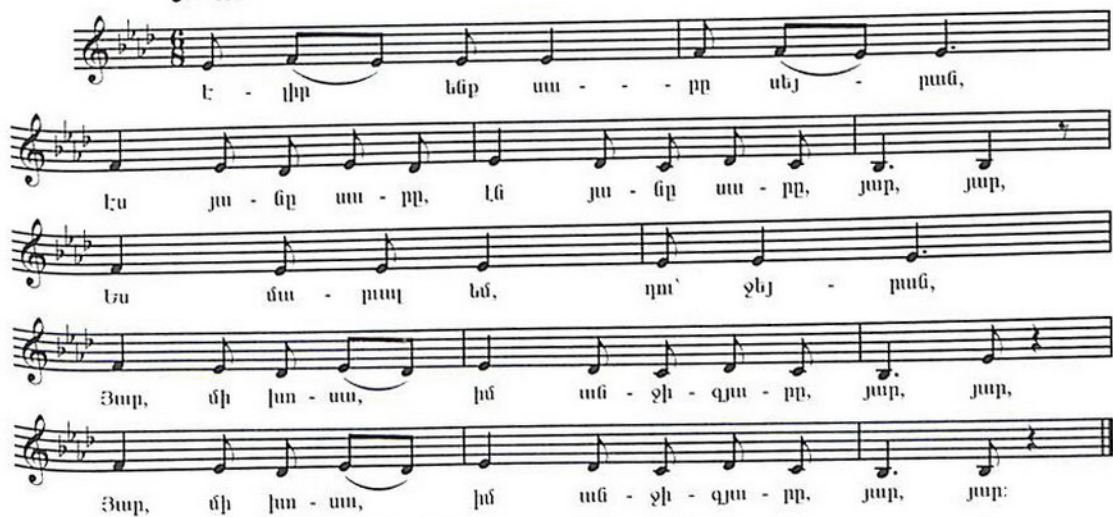
Դոնի, դոնի յար,
 Դոնի, դոնի յար:
 Ցորեն եմ ցանե
 Խետ գութնի ական,
 Ծողերն ի թալե,
 Խետ արեգական,
 Էլե ծով տըվե
 Խըտ արեգական,
 Կաքվիկն ա կերեր,
 Տվեր ծկական:
 Դոնի, դոնի յար...

Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Գ. Կակոսյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի

$\text{♩} = 112$



Էլիր ենք սարը սեյրան,
Էս յանը սարը, Էն յանը սարը, յար, յար,
Էս մարալ են, դու՝ ջեյրան,
Յար, մի խոսա, իմ անջիգյար, յար, յար,
Յար, մի խոսա, իմ անջիգյար, յար, յար:

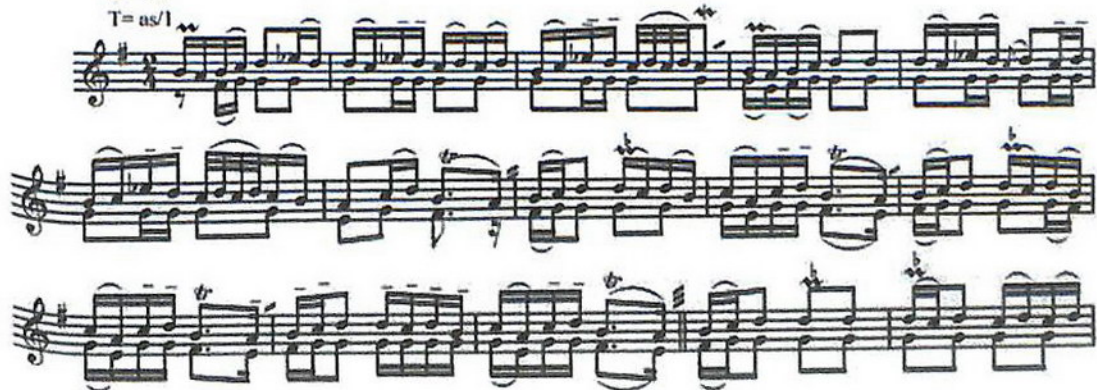
22. ԷԼՄԱՋՈՒՂ, ՍԱԼԼԱՄԱ
(ԾՕՆԴՐ ԲԱՐ)

ՌԴ, Կրասնոդարի երկրամաս, Նեքիմ Լոռ

Չայնագրութիւնը՝
Ա. Զաբունյանից

Վերծանությունը՝
2. Թագակչյանի

♩ = 92

$$T = a s / l$$




23. ԷԶՄԻԱԾԻՆ

Ախալցխայի շրջան, Ծուղրուք գյուղ

Ձայնագրությունը՝

Գ. Ինջոյանից

Վերծանությունը՝

Լ. Աստվածատրյանի



24. ԷԶՄԻԱԾԻՆ

Ախալցխայի շրջան, Սուֆլիս գյուղ

Չայնագրությունը՝
Գ. Իգիթբաշյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի



25. ԷՍ ԳԻՇԵՐ ԼՈՒՍԻՆ ՏԵՍԱ

Վասպուրական, Կղզի գյուղ

Չայնագրությունը՝
Ա. Բաբայանից

Վերծանությունը՝
Ս. Սամվելյանի



26. ԷՐԾԱԹ, ՕՍԿԻ, ԱՐՐԻՇՈՒՄ
 Բողոանովկայի շրջան, Գանձա գյուղ

Ձայնագրությունը՝
 Ա. Պալյանից

Վերծանությունը՝
 Զ. Թագակչյանի

$\text{♩} = 100$

Էր - ծաթ, օս - կի, աք - րի - շում,
 Տը - դե - քըն են բալաք շում,
 Ա - - - - - պեր, ա - պեր ա - րի տում,
 Թե դու կու - շա - - - - - նաս՝ մղդ - նիմ քում:

Էրծաթ, օսկի, արրիշում,
 Տըդեքըն են բալաք շում,
 Ապեր, ապեր արի տում,
 Թե դու կուշանաս՝ մղդնիմ քում:

27. ԹԱԳՎՈՐԻ ՄԵՐ ԴՈՒՄ ԱՐԻ
 Շատախ

Ձայնագրությունը՝
 Ա. Մարգարյանից

Վերծանությունը՝
 Լ. Աստվածատրյանի

$\text{♩} = 100$

Թագ - վո - րի մեր, դուս ա - րի, քե գլովս դըմ-վող ենք պի - րե,
 Թագ - վո - րի մեր, դուս ա - րի, մա - դով, կո - դով դուս ա - րի:

28. ԹԱԼԱՆԵ

Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Չայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի

♩ = 160



Թա - լա - նե, րա, րա - լա - նե, Թա - լայն հը - ու զո - զա - նե,



Թա - լա - նե, րա - լա - նե, Թա - լայ հը - ու զո - զա - նե:

Թալանե, թա՛յ, թալանեյ,
Թալայն հռա զոզանե,
Թալանեյ, թալանե,
Թալայ հռա զոզանե:

29. ԹԱՎՈՒԽՊԱՐԻ Էրգերում

Չայնագրությունը՝
Ա. Բաբայանից

Վերծանությունը՝
Ա. Քոչարյանի



30. ԹԱՔ ԹԱՆՁԱՐԱ

ՌԴ. Կրասնոդարի երկրամաս, Ներքին Լոռ

Ձայնագրությունը՝

Ա. Զաբունյանից

Վերծանությունը՝

Զ. Թազակչյանի

♩ = 100



31. ԹԱՔ ՇՕՐՈՐ

Բոդանովկայի շրջան, Գանձա գյուղ

Ձայնագրությունը՝

Ա. Պալյանից

Վերծանությունը՝

Զ. Թազակչյանի

♩ = 184



32. ԹԱՔՅՎՈՐԻ ՄԵՐ, ԹԱՔՅՎՈՐԻ ԽԵՐ ՏՈՒՄ ԱՐԵ

Վան, Վասպուրական

Ձայնագրությունը՝
Վանեցիների խմբից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի

Թաքյ - վո - թի մեր, տառաւ - թե, տե մենք քե ինչ եմք պի - թե.

Բյոս տառն ճը - թաքյն եմք պի - թե, խոս - կոտս կը - թալն եմք պի - թե:

Թաքյ - վո - թի խեր, տառաւ - թե, տե մենք քե ինչ եմք պի - թե.

Բյե խոս - թոտ խաթս եմք պի - թե, լե - գոն պա - կա եմք պի - թե:

Թաքյ - վո - թի մեր, տառաւ - թե, տե մենք քե ինչ եմք պի - թե.

Ա - լոս-թոտ մա - դող եմք պի - թե, լա - չիտ ճը - դող եմք պի - թե:

Թաքյ - վո - թի խեր, տառաւ - թե, տե մենք քե ինչ եմք պի - թե.

Բյե սոլ շիտ - կող եմք պի - թե, ոտ - քերդ մա - ժող եմք պի - թե:

Թաքյ - վո - թի մեր, տառաւ - թե, տե մենք քե ինչ եմք պի - թե.

Բյե խոսք քը - խող եմք պի - թե.

Կըր-թիտս դոմ - փող եմք պի - թե:

Թաքյ - վո - րի խեր, տուս ա - րե, տե մենք քյե ինչ ենք պի - րե.
 Եր - րայտ մո - րող ենք պի - րե, քոռ - մեր շա - րող ենք պի - րե:
 Թաքյ - վո - րի մեր, տուս ա - րե, տե մենք քյե ինչ ենք պի - րե.
 Տախ - տրուս - վի - լող ենք պի - րե, շե - րե - վիրտ խր - լող ենք պի - րե:
 Թաքյ - վո - րի խեր, տուս ա - րե, տե մենք քյե ինչ ենք պի - րե.
 Ո - տրտ լը - վա - ցող ենք պի - րե, տու - մրտ շեռ - ցու - ցող ենք պի - րե:
 Թաքյ - վո - րի մեր, տուս ա - րե, տե մենք քյե ինչ ենք պի - րե.
 Տյաշտ խաց տա - րող ենք պի - րե, քյո խեր քյոր - ֆող ենք պի - րե:

Թաքյվորի մեր, տուս արե, տե մենք քյե ինչ ենք պիրե.
 Քյու տան ճրաքյն ենք պիրե, խուկյուտ կրակն ենք պիրե:
 Թաքյվորի խեր, տուս արե, տե մենք քյե ինչ ենք պիրե.
 Քյե խորոտ խարս ենք պիրե, լեզուն պակաս ենք պիրե:
 Թաքյվորի մեր, տուս արե, տե մենք քյե ինչ ենք պիրե.
 Ալուրդտ մաղող ենք պիրե, լաչիյտ ճողղ ենք պիրե:
 Թաքյվորի խեր, տուս արե, տե մենք քյե ինչ ենք պիրե.
 Քյե սոլ շիտկող ենք պիրե, ոտքերդ մաժող ենք պիրե:
 Թաքյվորի մեր, տուս արե, տե մենք քյե ինչ ենք պիրե.
 Քյե խաց թխող ենք պիրե, կյլոխտ դմփող ենք պիրե:
 Թաքյվորի խեր, տուս արե, տե մենք քյե ինչ ենք պիրե.
 Երայտ մորող ենք պիրե, թոռներ շարող ենք պիրե:
 Թաքյվորի մեր, տուս արե, տե մենք քյե ինչ ենք պիրե.
 Տախտըտ ավիլող ենք պիրե, շերեփըտ խըլող ենք պիրե:
 Թաքյվորի խեր, տուս արե, տե մենք քյե ինչ ենք պիրե.
 Ոտըտ լվացող ենք պիրե, տունտ շենցուցող ենք պիրե:
 Թաքյվորի մեր, տուս արե, տե մենք քյե ինչ ենք պիրե.
 Տյաշտ խաց տարող ենք պիրե, քյո խեր քյըրֆող ենք պիրե:

33. ԹԸՏՈՒ ՄԱԽՕԻՆ ԳՕՎԱԼՈՒ ՊԱՐ

Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Ձայնագրությունը՝

Վերծանությունը՝

Դ. Դավթյանից

Լ. Աստվածատրյանի

♩ = 72



ԹԸՏՈՒ ՄԱԽՕԻՆ ԳՕՎԱԼՈՒ ՊԱՐ

Բարով էգար թըտու մախօխ¹,
 Ինչ լուր բերիր Հայրենիքեմ²:
 Մենք Պասն էգավ կայնավ թատին³,
 Աշկըս մընաց հալվա կաթին:
 Մենք Պասն էգավ դուռնի⁴ էղավ
 Փօրիս փարգալ⁵ պօզմի⁶ էղավ:
 Պառվըները, պառվըները,
 Ջուրը լըցվավ առվները:
 Ախչըզները ծալած բօխչա⁷,
 Հարսները բաղ ու բախչա⁸:
 Թըստան, հօդած պառվըները,
 Գենա լավ են պառվըները:

Մի ուրիշ տարբերակում

Ախչըզները ծալած բօխչա,
 Հարսները պաղը պաղչա.
 Պառվըները քակի խղջա⁹,
 Գենա լավ են պառվըները¹⁰:

¹ Թըտու մախօխ - թանով, տխ ու սխտորով պատրաստված հատուկ պասավոր կերակուր:

² Այս տողը հնում երգվել է՝ Ինչ լուր բերիր մենք Պասն:

³ Թատին - ոտքի ծայրին՝ մատներին:

⁴ Դուռնի - մատել, փովել:

⁵ Փարգալ - փառհա, աղիքները պահող թաղանթը:

⁶ Պօզմի - փչանալ, չքանալ, վերանալ:

⁷ Ծալած բօխչա - գործածվում է լավ, գեղեցիկ իմաստով:

⁸ Բաղ ու բախչա - ծաղկած, կանաչած, զարդարված:

⁹ Խղջա - չորացած կեղտ:

¹⁰ Տեքստը երգով գրանցվել է 1968թ. Ծուղրուտ գյուղում Ն. Փիլոսյանի կատարմամբ, պարեղանակը նույնն է:

Արեք ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ. Ի՞նչօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ: <i>Գլխօվ ծեծենք,</i> Գլխօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ:	Արեք ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ. Ի՞նչօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ: <i>Ձեռքօվ ծեծենք,</i> Ձեռքօվ ծեծենք, սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ:
Արեք ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ. Ի՞նչօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ: <i>Անկրջօվ ծեծենք,</i> Անկրջօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ:	Արեք ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ. Ի՞նչօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ: <i>Դիրսըգօվ ծեծենք,</i> (արմունկով) Դիրսըգօվ ծեծենք, սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ:
Արեք ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ. Ի՞նչօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ: <i>Աշկօվ ծեծենք,</i> Աշկօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ:	Արեք ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ. Ի՞նչօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ: <i>Օռօվ ծեծենք,</i> Օռօվ ծեծենք, սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ:
Արեք ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ. Ի՞նչօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ: <i>Քընթօվ ծեծենք,</i> Քընթօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ:	Արեք ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ. Ի՞նչօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ: <i>Ծընգօվ ծեծենք,</i> Ծընգօվ ծեծենք, սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ:
Արեք ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ. Ի՞նչօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ: <i>Բերնօվ ծեծենք,</i> Բերնօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ:	Արեք ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ. Ի՞նչօվ ծեծենք սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ: <i>Վօղկօվ ծեծենք,</i> Վօղկօվ ծեծենք, սօխն ու սխտոր, Կանաչ կրխտոր, ջուխտ մանանեղ:

¹¹ Նույն պարբերականը հարմարեցնել պարբերգի բանահյուսական տեքստին:

34. ԹԸՓ ՄԱՐԱԶԱ

Ախալցխայի շրջան, Ծուղրութ գյուղ

Ջայնագրությունը՝
Գ. Ինչոյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

$\text{♩} = 160$

35. ԹԻԹՐԵՄԷ

ՌԴ, Կրասնոդարի երկրամաս, Նեքին Լոռ

Ձայնագրությունը՝

Վ. Քոչկունովից

Վերժանությունը՝

Զ. Թագակչյանի

• = 109

• = 138

• = 109

36. ԹԻՔ ԽՕՐԱՆ
Արխագիա, Սուխունի

Չայնագրությունը՝
Ե. Թերգյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

Vivo

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time. It begins with a 'Vivo' tempo marking. The key signature has one flat (B-flat). The melody is highly ornamented with trills (tr), triplets (3), and slurs. The piece concludes with a double bar line.

37. ԹԻՔ ԽՕՐԱՆ

ՌԴ, Կրասնոդարի երկրամաս, Ներքին Լոռ

Ձայնագրությունը՝
Ա. Ջաբունյանից

Վերձանությունը՝
Զ. Թազակչյանի

♩ = 120

38. ԹԻՔ ՊԱՐ

Ախալցխայի շրջան, Սուֆլիս գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Գ. Իգիթբաշյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի



39. ԹՈՒՐ ՄԱՐԹԱԼԻ

Թալին, Շատախ

Ձայնագրությունը՝
Բ. Խաչատրյանից

Վերծանությունը՝
Սպ. Մելիքյանի



Երկրորդ տարբերակ



40. ԹՕՓԱԼ ԲԱՐ*
Արխազիա, Մեխերիբշի

Ձայնագրությունը՝
Ս. Մուսելեմյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թազակյանի

$\text{♩} = 100$ (ընթացքում արագանում 1 միևնույն 120)

The musical score is written for a single melodic line in 7/8 time. It consists of 12 staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as 100 beats per minute, with a note that it increases to 120 in the latter part of the piece. The melody is highly ornate, featuring numerous trills (marked 'tr'), grace notes, and other decorative flourishes. The rhythm is complex due to the 7/8 time signature, with various note values including eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

* *tr*-ի օժանդակ հնչյունը վերցնել փակագծերում նշված հնչյունով:

41. ԹՕՓԱԼ ԲԱՐ
Աբխազիա, Սուխումի

Ձայնագրությունը՝
Ա. Չադուրյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թազակչյանի

$\text{♩} = 112$

Ուրեղի
պոփյուն

(simile)

42. ԹՕՓԱԼ ԲԱՐ

ՌԴ, Կրասնոդարի երկրակրանաս, Ներքին Լոռ

Ձայնագրությունը՝

Վ. Քոչկունովից

Վերձանությունը՝

Զ. Թազակչյանի

$\text{♩} = 110$

43. ԹՕՓԱԼ ԲԱՐ

ՌԴ, Կրասնոդարի երկրամաս, Նեքին Լոռ

Չայնագրությունը՝

Ա. Աթալյանից

Վերծանությունը՝

Զ. Թագակչյանի

$\text{♩} = 116$



44. ԹՕՓԱԼ ՊԱՐ

Ախալցխայի շրջան, Ծուղրուք գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Գ. Ինջոյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի



45. ԻՐԵՔ ՈՂԿ

Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Դ. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թազակչյանի



46. ԻՐԵՔ ՈՂԿ

Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Գ. Կակոսյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թազակչյանի



47. ԻՐԷՔ ՈՂԿ

Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Վ. Խաչատրյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի



48. ԻՐԷՔ ՈՂԿ

Բոդղանովկայի շրջան, Գանձա գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Ա. Պալանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի

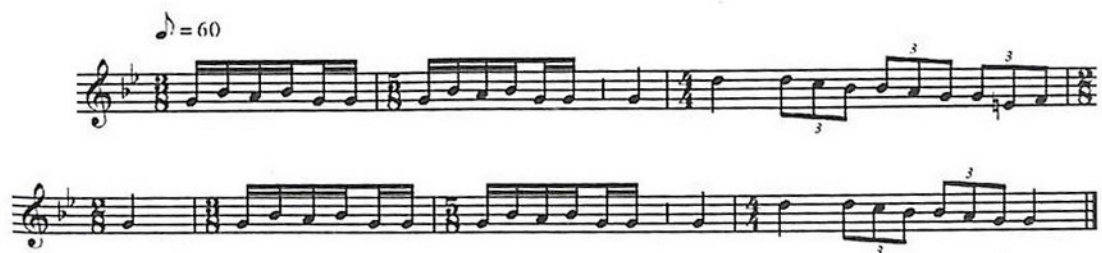


49. ԻՐԷՔ ՎՕՂԿ

Ախալցխայի շրջան, Սուֆլիս գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Գ. Իգիթբաշյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի



50. ԼԵՔԼՈ ԽԸՖԹԱՆ

Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Ձայնագրությունը՝

Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝

Կ. Չալիկյանի

♩ = 80



51. ԼԵՅԼՈ ԽԱՆԵ

Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Ձայնագրությունը՝

Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝

Կ. Չալիկյանի

♩ = 144



52. ԼՈՒՄՆԱԿ ԼՈՒՄԻՆ, ԴՈՆ, ԴՈՆ, ԴՈՆ

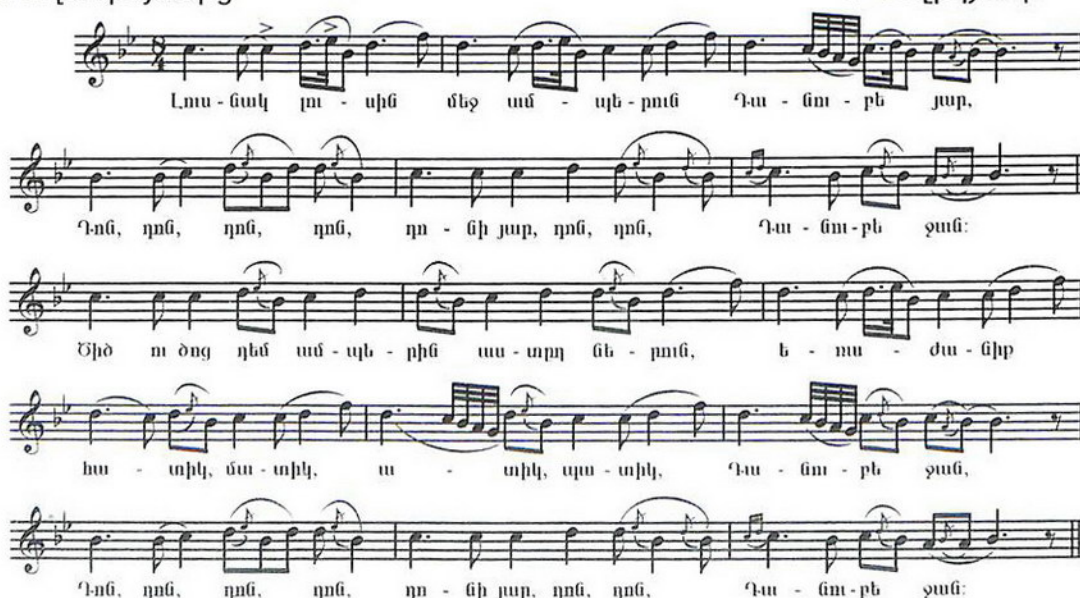
Ալաշկերտ, Մարտունի

Ձայնագրությունը՝

Գ. Ավետիսյանից

Վերծանությունը՝

Կ. Չալիկյանի



Լուսնակ լուսին մեջ ամպերուն,
 Դանուբե յար,
 Դոն, դոն, դոն, դոն, դոնի յար,
 Դոն, դոն, Դանուբե ջան:
 Ծիծ ու ծոց դեմ ամպերին, աստղներուն,
 Եռաժանիք հատիկ-մատիկ, առիկ-պատիկ,
 Դանուբե ջան,
 Դոն, դոն, դոն, դոն, դոնի յար,
 Դոն, դոն, Դանուբե ջան:
 Սառն ախպուր շարան, շարան,
 Քամին էլավ էրան, էրան,
 Նավը զարկավ ծովու բերան,
 Ծովու բերան ամպեր խանա,
 Թոն ուռիուցէ, թունբան պատռա,
 Շրջուցէ շրջ, շրջու-շրջու, խանա-խանա:
 Վարդիկ տիկին կարմիր էրես, պզտի բերան,
 Մազեր ունիս էրան-էրան,
 Ավազանի ջուր խրմե, ամպ հուռուցէ, թոն ուռիուցէ,
 Թունբան պատռա, շրջուցէ շրջ, շրջու, շրջու,
 Ծիծ ու ծոց դեմ ամպերին խանա, խանա:

53. ԽՆԿԻ ԾԱՌ

Ախալցխայի շրջան, Ծուղրուք գյուղ

Չայնագրությունը՝
Գ. Ինջոյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

♩. = 68



54. ԽՆԿԻ ԾԱՌ

Վեդու շրջան, Ոսկետափ գյուղ, Վան

Ձայնագրությունը՝
Վանեցիների խմբից

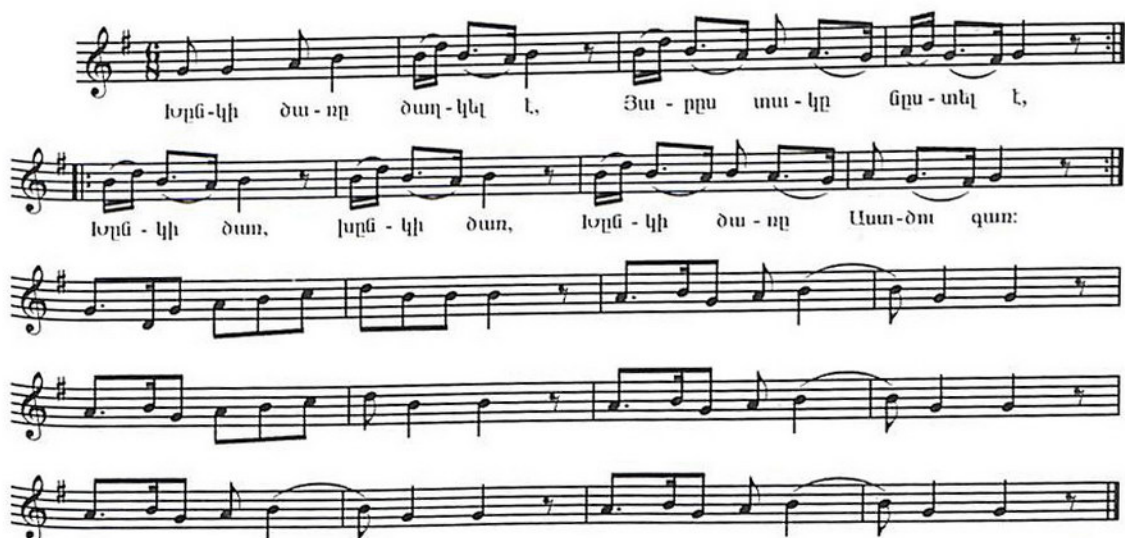
Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի

The musical score is written on a single staff in 3/8 time, featuring a melodic line with various ornaments and fingerings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of 11 measures. The first measure starts with a treble clef and a key signature of two flats. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several ornaments (trills or grace notes) indicated by a double wavy line above the notes. Fingerings are indicated by numbers 1 through 6 below the notes. The score ends with a double bar line.

55. ԽՆԿԻ ԾԱՌ
Կարին-էրզրում

Գրանցումը՝
Ռ. Հարոյանից

Վերծանությունը՝
Ա. Փահլևանյանի



Խնկի ծառը ծաղկել է,
Յարս տակը նստել է,
Խնկի ծառ, Խնկի ծառ,
Խնկի ծառը՝ Աստծու գառ:

Մեր դռանը՝ Խնկի ծառ,
Նախշուն սոխակ՝ վրեն թառ,
Խնկի ծառ, Խնկի ծառ,
Խնկենին է բռնել բար:

Ձեր դռանը՝ Խնկի ծառ,
Էրթար ու գար, շորոր տար,
Խնկի ծառ, Խնկի ծառ,
Սիրած յարիս բարև տար:

Խնկի ծառը բարձր է,
Սիրած յարը քաղցր է,
Խնկի ծառ, Խնկի ծառ,
Խնկի ծառը՝ Աստծու գառ:

56. ԽՕԼՕՍԵՆՁԱ
Արխագիա, Մեխերիբշի

Ձայնագրությունը՝
Ս. Մուսելեմյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի

$\text{♩} = 80$

57. ԾԱՌ ՓՆՋԵԼՈՒ ՊԱՐ
Արթիկի շրջան, Հոռոմ գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Հ. Հարթենյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

$\text{♩} = 100$

S. - Յեւ րէ - րէ - լեմ սի - րուն ծա - ւր, ա - րէ, ր, ա - շէ - ծէ, ր, ա -
րէ, ր, ա - շէ - ծէ, ր: Յեւ րէ - րէ - լեմ սի - րուն ծա - ւր, րէ - րէ, ր ցրիս -
շէ - ծէ, ր, րէ - րէ, ր ցրիս - շէ - ծէ, ր: Ա. Պայ - ծառ լու - սին, լու - սր կու -
սա ծառ - գաժ սա - րէ - րին, ծառ - գաժ սա - րէ -
- րին: Էն սա - րէ - րին ծի - լու ծա - ղիկ ցլ, ր րա - կա -
փո - րին, ցլ, ր րա - կա - փո - րին:

58. ԾԱՓԻԳ ԲԱՐ
Աբխազիա, Մեխերեբշի

Չայնագրությունը՝
Ա. Քոչկունյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի



59. ԿԱՅՆԱ ԳԸՌ ԳԸՌ
Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Չայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի



Կայնա գրոգրոր մուգոլանէ,
Ըլչիշերա մուգոլանէ,
Կայնա գրոգրոր մուգոլանէ,
Ըլչիշերա լը մեյդանէ:

60. ԿԱՐՄՐԱԹՈՒՇ ՍԻՐՈՒՆՆ Ո՞ՒՐ Է

(ՇՐԽՉՐԽԿԻԿ)

Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Ձայնագրությունը՝

Գ. Կակոսյանից

Վերծանությունը՝

Զ. Թագակչյանի

$\text{♩} = 92$

Կարմրաթուշ սիրունն ո՞ւր է,
 Շրխշրխկիկ պարին դուրբան,
 Յար, ա - սի. «Ինձ գուրգուրե»,
 Ը - որն դիկ յա - - - րին դուր - բան:

Կարմրաթուշ սիրունն ո՞ւր է,
 Շրխշրխկիկ պարին դուրբան,
 Յար, ա - սի. «Ինձ գուրգուրե»,

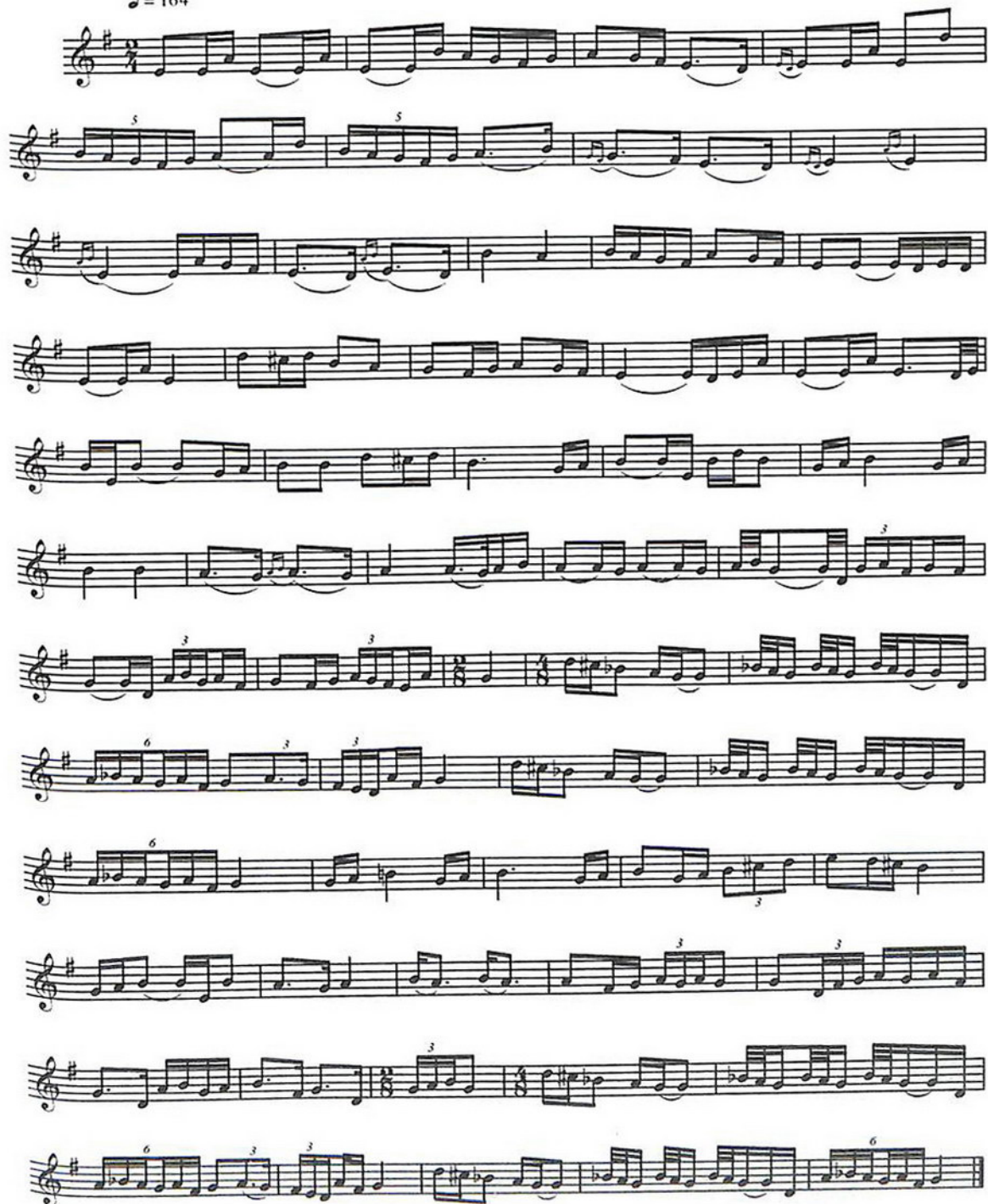
Յարս առա, պարը մըդա,
 Շրխշրխկիկ պարին դուրբան,
 Կորուսի էլ չըզըդա,
 Ըռընդիկ յարին դուրբան:

61. ԿԼՕՐ ՊԱՐ
Ախալքալաք

Չայնագրությունը՝
Սամսրցի Արուսից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

$\text{♩} = 164$



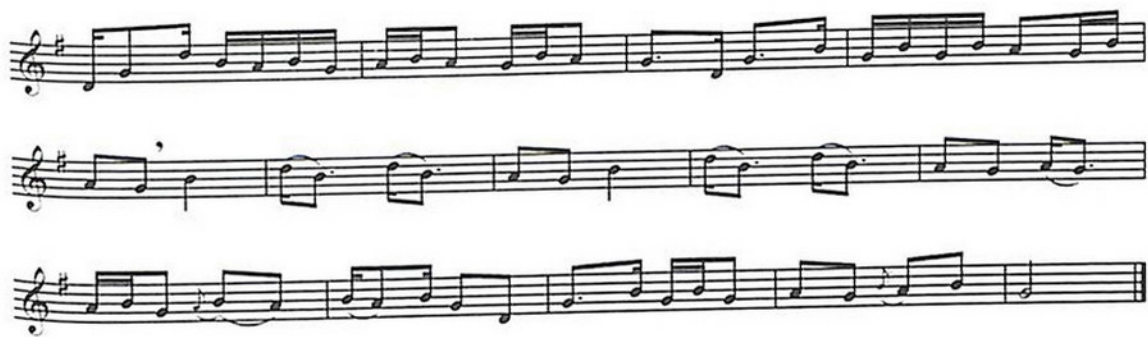
62. ԿԼՈՐ ՊԱՐ
Ախալքալաք

Չայնագրությունը՝
Սամսրցի Արուբից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

$\text{♩} = 116$

The musical score is written on 11 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The tempo is indicated as 116 beats per minute. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The score is a single-voice arrangement.



63. ԿԼՕՐ ՊԱՐ

Ախալքալաք

Վերժանությունը՝

Զ. Թագակչյանի

Չայնագրությունը՝
Վ. Խաչատրյանից

$\text{♩} = 72$

Կարմա



64. ԿՅԱՑԻՆՔ ՏԵՍԱՆՔ

Վերու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Վերժանությունը՝

Կ. Չալիկյանի

Չայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

$\text{♩} = 96$



Կյացինք տեսանք ի՞նչն էր կիրէ զթուփ,
Կյացինք տեսանք զէժն էր կիրէ զթուփ.
Զէժ վրը թփան,
Թուփն ա կյուկյա,
Ինչ որ ասեմ վրես կյուկյա,

Հոյ լալէ՛, հոյ լալէ՛...
 Կյացիմք տեսանք ի՞նչն էր կիրէ գէծ,
 Կյացիմք տեսանք կելն էր կիրէ գէծ.
 Կել վըր գիծուն,
 Ձէծ վըր թփան,
 Թուփն ա կյուկյա,
 Ինչ որ ասեն վրես կյուկյա,
 Հոյ լալէ՛, հոյ լալէ՛...
 Կյացիմք տեսանք ի՞նչն էր կիրէ գկել,
 Կյացիմք տեսանք արջն էր կիրէ գկել.
 Արջ վըր կիլուն,
 Կել վըր գիծուն,
 Ձէծ վըր թփան,
 Թուփն ա կյուկյա,
 Ինչ որ ասեն վրես կյուկյա,
 Հոյ լալէ՛, հոյ լալէ՛...
 Կյացիմք տեսանք ի՞նչն էր կիրէ գարջ,
 Կյացիմք տեսանք թուրն էր կիրէ գարջ.
 Թուր վըր արջուն,
 Արջ վըր կիլուն,
 Կել վըր գիծուն,
 Ձէծ վըր թփան,
 Թուփն ա կյուկյա,
 Ինչ որ ասեն վրես կյուկյա,
 Հոյ լալէ՛, հոյ լալէ՛...
 Կյացիմք տեսանք ի՞նչն էր կիրէ գթուր,
 Կյացիմք տեսանք ժանգն էր կիրէ գթուր.
 Ժանգ վըր թրան,
 Թուր վըր արջուն,
 Արջ վըր կիլուն,
 Կել վըր գիծուն,
 Ձէծ վըր թփան,
 Թուփն ա կյուկյա,
 Ինչ որ ասեն վրես կյուկյա,
 Հոյ լալէ՛, հոյ լալէ՛...
 Կյացիմք տեսանք ի՞նչն էր կիրէ ժանգ,
 Կյացիմք տեսանք եղն էր կիրէ ժանգ.
 Եղ վըր ժանգին,
 Ժանգ վըր թրան,
 Թուր վըր արջուն,
 Արջ վըր կիլուն,
 Կել վըր գիծուն,
 Ձէծ վըր թփան,
 Թուփն ա կյուկյա,
 Ինչ որ ասեն վրես կյուկյա,

Հոյ լալէ՛, հոյ լալէ՛...
 Կյացինք տեսանք ի՞նչն էր կիրէ եղ,
 Կյացինք տեսանք մուկն էր կիրէ եղ.
 Մուկ վըր եղին,
 եղ վըր ժանգին,
 ժանգ վըր թրան,
 Թուր վըր արջուն,
 Արջ վըր կիլուն,
 Կել վըր գիծուն,
 Ջէժ վըր թփան,
 Թուփն ա կյուկյա,
 Ինչ որ ասեմ վրես կյուկյա,
 Հոյ լալէ՛, հոյ լալէ՛:

65. ԿՈՐՍՈԹԱ

Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Չայնագրությունը՝
 Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
 Կ. Չալիկյանի

♩ = 104



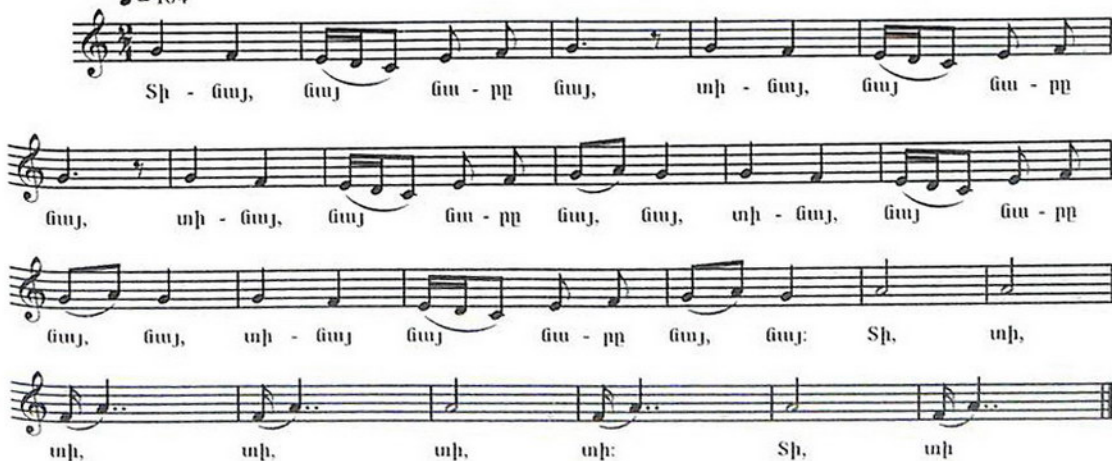
66. ԿՈՆԳԱՎԵՆ

Վասպուրական, Շատախ

Չայնագրությունը՝
 Շ. Կուժիկյանից

Վերծանությունը՝
 Սպ. Մելիքյանի

♩ = 104



67. ԿՈՆԳՈՑԻ
Մուշ-Տարոն

Գրանցումը՝
Ռ. Հարոյանից

Վերծանությունը՝
Գ. Հարոյանի



68. ԿՏՐՈՒԿ - ԽԱՓՈՑԻ - ԱՐՁԱՆԱՊԱՐ
Փերիա

Գրանցումը՝
Ռ. Հարոյանից

Վերծանությունը՝
Հր. Ավետիսյանի



69. ՀԱՅՍԻ ՍՐԱԲԱՐ

ՌԴ, Կրասնոդարի երկրամաս, Ներքին Լոռ

Չայնագրությունը՝
Ա. Ջաբունյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի



70. ՀԱՋԱՌԵ

Վերու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Չայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի



71. ՀԱՐՅՈՒՐ ՀԱՐՅՈՒՐ

Վերու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Ձայնագրությունը՝

Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝

Կ. Չալիկյանի

Ազատ, մեղմագին, արտասանորեն երգեցիկ

Ախ, հայ-քու քու, հայ-քու քու, հայ-քու քու,
 Առ-նոսն էր պանցրիկ պու - լու յու, յու, յուր,
 հախ-պու - րըմ քա - լեր ու - լոր մո - լո - յոր, օ - յոր, ճը - րեր կը - քա - վեր իմ խե-լանց
 վար-քե - րի պու - լոր, ախ հայ - քու - յու քու, հայ-քուր, հայ - քու քու,
 հայ-քուր ա - սե - յեմ, տա-նեք իմ քա - լի քաղց-րիկ քուն...

Ախ, հայրուր, հայրուր, հայրուր,
 Առնոսն էր պանցրիկ պուլուր,
 Հախպուրըմ թալեր ուլոր մոլլոր,
 Ճրրեր կթափեր իմ խերանց վարթերի պուլուր...
 Ախ հայրուր, հայրուր, հայրուր,
 Հայրուր ապէմ, տաներ իմ բալի քաղցրիկ քուն...

Ախ, հայրուր, հայրուր, հայրուր,
 Առնոսն էր մքլեր, կյկեր անձրեւ, ծուն...
 Սև աչքն էր մքլեր, քյար կըտեր լալուս,
 Ախ հայրուր, հայրուր, հայրուր,
 Հայրուր ապէմ, տաներ իմ բալի քաղցրիկ քուն...

Ջուխտըմ հախպուր կթալեր մըջ մայմար քարան...
 Մեկն էր թրխ բառին, սարի հավքերուն,
 Մեկն էր թրխ զոզան վերու մաքերուն,
 Ախ հայրուր, հայրուր, հայրուր,
 Հայրուր ապէմ, տաներ իմ բալի քաղցրիկ քուն...

72. ՀԱՐՍ ՈՒ ԹԱԳՎՈՐԻ ՄՈՄԵՐՈՎ ՊԱՐ

Ախալքալաք

Չայնագրությունը՝
Սամսրցի Արուսից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի



73. ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ՊԱՐ

Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Չայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի



74. ՀԵԼԵԼ, ՎԵԼԵԼ, ՄՍՐՈՒ ԳՈՄԵՇ
ՀԱՅՈՒ ՑՈՒԼ, ԴՈՆԻ Է
Ալաշկերտ, Մուշ, Սասուն, Գառնի

Ձայնագրությունը՝
Երգողների խմբից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի

Հ - լել, վ - լել, Մրս - թու գո - մւշ, Հա - յու ցուլ, դո - նի Լ,

կր - ցո - լեր կեր - րեր, կր - ցո - լեր, դոն, հայ դոն, դոնի Լ:

Չե - նիկ կու - գեր Շո - վա - սա - րեն, դոն հայ դոն, դոնի Լ,

ձե - նիկ կո - գեր Ա - սիս Մա - սիս սրբ - ստո սա - րեն, դոն, հայ դոն, դո - նի Լ:

Յուլ մ'եմ բո - ուս հետ տա - տի - դի ա - վան, դո - նի Լ,

շո - բոր, մո - բոր կր - րե - լե հայ, կր - րե - լե խեղ ծո - վու

րե - բան, ի - լավ բարձ - բա - ցով դեմ ա - րե - գա - կան

Լ - լե քոշ - քոշ - նի, խեղ ա - - րե - գա - կան, դո - նի Լ:

Հ - լել, վ - լել Մրս - թու գո - մւշ հո - - - ու - մա ցուլ,

խամ ու մամ գո - մւշ հա - յու ցուլ, Ա - սիս Մա - սիս բունդ

մա - նի - շակ ցուլ ու ցր - լով, ցուլ ցր - լու ցուլ դո - նի,

դո - ցի է, դո - ցի է, հայ դոն, դո - ցի է:
 Հե - լի, վե - լի, հո - ու - մա ցու, հո - ու - մա, հո - ու - մա մար - դա - ցու,
 կո - լոմ - բու - զող հաստ ու էր - գեմ, է - շու խի - սըր գու - գո - ուն, որձ բող -
 բու - դոն, դո - ցի յար, դո - ցի յար, դո - ցի, հայ դոն, դո - ցի է:
 Գոմ - շա գյա - դակ, կո - ժոժ մա - լովու, դոն, հայ, դոն, դո - ցի է,
 իշ - խա - մա - սեա գոմ - շա - ծաղ կա սող սրա - բու - ցիկ, դոն, հայ դոն, դո - ցի է,
 ինք - մա - գր - լովա գո - դինք մըտ - նող գող սրա - բու - ցիկ, դոն հայ դոն, դո - ցի է:
 Մար - դա - ցու իր - բեշ հո - ու - մա, դոն, հայ, դոն, դո - ցի է,
 ծո - վա - սըր - սակ ծո - վա էշ, դոն հայ դոն, դո - ցի է,
 կո - լոմ - բու - զող հաստ ու էր - գեմ, է - շու խի - սըր, դո - ցի, դո - ցի է,
 գու - գո - ուն որձ բող - բու - դոն, հե - լե - լի, վե - լի, հաստ ու էր - գեմ,
 դո - ցի է հայ, դո - ցի է, դոն, հայ, դոն, դո - ցի է,
 բը - մա - շը, բը - մա - շը, հոր իր - բիշ - սակ, վայ - բակ ծո - - - վի - մար

Աստ - դիկ, գեա - նու - հա - տակ մար - դա - ցով ու յորն աղ - ջիկ,
 դո - նի է, դո - նի է, ծո - վա - սը - տակ Աստ - դիկ
 սա - բոն, և - ու - բոն բեր, տի - յա - գր-լախ, և - ու - ճող,
 ծո - վա - հր - մա հոր հր-բիշ - տակ, փայ - լակ Շո - վի - նար
 Աստ - դիկ, փայ - լակ Շո - վի - նար Աստ - դիկ,
 էր - կու ար - դա, յոր աղ - ջիկ, բր - մաշ բր - մաշ,
 հոր հը - բեշ - տակ յորն աղ - ջիկ, դո - նի է, դո - նի է:
 Ա - ու-նը աշ - միշ է - լար, նր-հե - տրս դոշ - միշ է - լար,
 Լա ժա - մու - նակ չր - ման - ցե - բա, խի՞ կա-նախ չաշ - միշ է - լար,
 լող կը - ցար ծո - վեն դուս է - լար, ծո - վա - հր - մա, հոր հրիշ - տակ,
 ցու - լը կը - նիկ ծո - վա - սը - տակ հոր հրիշ - տակ, փայ - լակ Շո -
 - - վի - նար Աստ - դիկ, Շո - վի - նար սա - բոն
 Աստ - դիկ, դո - նի է, դոն հայ, դոն:

Հեւե՛լ, վեւե՛լ, Մարա գոմէշ, հայու ցուլ, դոնի է,
 Հեւե՛լ, վեւե՛լ, ցուլ ու ցլուկ,
 Կցուէր, կերթեր, կցուէր,
 Դոնի է հայ, դոնի է:

Ձենիկ կուգեր Ծովասարեն,
Ձենիկ կուգեր Ասիս Մասիս
Արսուռ սարեն:
Հելեն^լ. վելեն^լ, դոնի է հայ, դոնի է,
Ցուլ մ'են բոռա խետ Աստղի ափան,
Շորոր-մորոր կքելա, հայ, կքելա,
Խետ ծովու բերան,
Իլավ բարձրացավ դեն արեգական,
էլե քշքշնէ, խետ արեգական:

Հելեն^լ, վելեն^լ, Մարա գոմէշ,
Հոռոմա ցուլ,
Խաժումաժ գոմէշ՝ հայու ցուլ.
Ասիս Մասիս
Թունդ մանիշակ,
Ցուլ ու ցլակ,
Ցուլ ցլուցուլ, դոնի է.
Թունդ մանիշակ, դոնի է հայ, դոնի է:

Հելեն^լ, վելեն^լ, հոռոմա ցուլ,
Հոռ հոռոմոս, հոռոմա գոմէշ,
Մարդացուլ, հոռոմա հրեշ:
էշու խիար,
Կոլոմբուզդ հաստ ու էրգեն,
Ծովապսակ որձ բողբողուն:
Գոռգոռո որձ մարդացուլ,
Հոռոմա ցուլ, հուռ հոռոմոս,
Հոռոմա հրեշ, ծովու էշ,
Հոռոմացուլ մարդագոմէշ:

Հելեն^լ, վելեն^լ, գոմշագյադակ, կոժոժ մալախ,
Իշխանապետ գոմշաճաղկու պոլ պարոնիկ,
Ինքնագլուխ գողինք մտնող գող պարոնիկ,
Ծովապսակ, ծովու էշ.
Կոլոմբուզդ հաստ ու էրգեն, էշու խիար,
Գոռգոռուն որձ բողբողուն:
Հելեն^լ, վելեն^լ, հաստ ու էրգեն,
Դոնի է,
Դոնի է, հա՛յ, դոնի է հա՛յ, դոնի է:

Բըմա՛շ, բըմա՛շ, հուր հրիշտակ,
Փայլակ Ծովինար Աստղիկ,
Ծովապսակ Աստղիկ պարոն,
Եռաքումբէթ, Տիրագլուխ,

Եռաճուղ ու ծովահրմա,
 Փայլակ Ծովինար Աստղիկ,
 Փայլակ Ծովինար Աստղիկ,
 Գետնահատակ ցլուկ պարոն,
 Ծովապսակ մարդացուլ ու յոթն աղջիկ:

Բըմա՜շ, բըմա՜շ, հուր հրիշտակ,
 Էրկու տղա յոթն աղջիկ,
 Փայլակ Ծովինար Աստղիկ;
 Առանը աշմիշ էլար,
 Ն'հետս դոշմիշ էլար,
 Էս ժամանակ չմանցերա,
 Խի՞ կանուխ չաշմիշ էլար,
 Հորեդ, մորեդ ուշ էլար,
 Մեծցար լուսնի լուս էլար,
 Լողկցար ծովեն դուրս էլար;
 Ծովահմա բըմա՜շ, բըմա՜շ,
 Հուր հրիշտակ,
 Ցուլու կնիկ ջրահմա,
 Փայլակ Ծովինար Աստղիկ,
 Ծովինար պարոն Աստղիկ:

Հելե՛լ, վելե՛լ, ցուկ ու ցլուկ,
 Կցուեր, կեթեր, կցուեր,
 Խաժումաժ գոմէշ, հայու ցուլ,
 Ասիս Մասիս
 Սասունա ցուլ, Ալաշկերտու թունդ
 Մանիշակ, հայու ցլուկ,
 Կապուտ – կանաչ ցուլ, ցուլու ցուլ,
 Դոնի է, հա՛յ, դոնի է, հա՛յ, դոնի է:

75. ՁԻԱՎԵՆ Շատախ

Ձայնագրությունը՝
 Շ. Կուժիկյանից

Վերծանությունը՝
 Սպ. Մելիքյանի



76. ՂԱԼԱՍՂԱՐԻ

Ախալցխայի շրջան, Ծուղրուք գյուղ

Ձայնագրությունը՝

Գ. Ինջոյանից

Վերծանությունը՝

Լ. Աստվածատրյանի

♩ = 72



77. ՃԱՄՓԻՍԱՎԵՆ

Թալին

Ձայնագրությունը՝

Թալինի պարի խմբից

Վերծանությունը՝

Սպ. Մելիքյանի

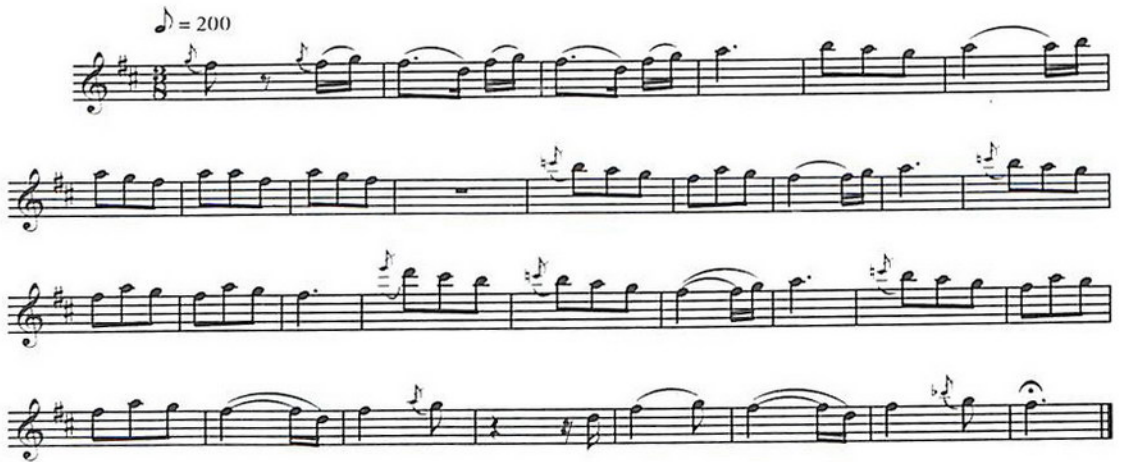


78. ՃՕՉ ՊԱՐ

Ախալցխայի շրջան, Սուֆլիս գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Գ. Իգիթբաշյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

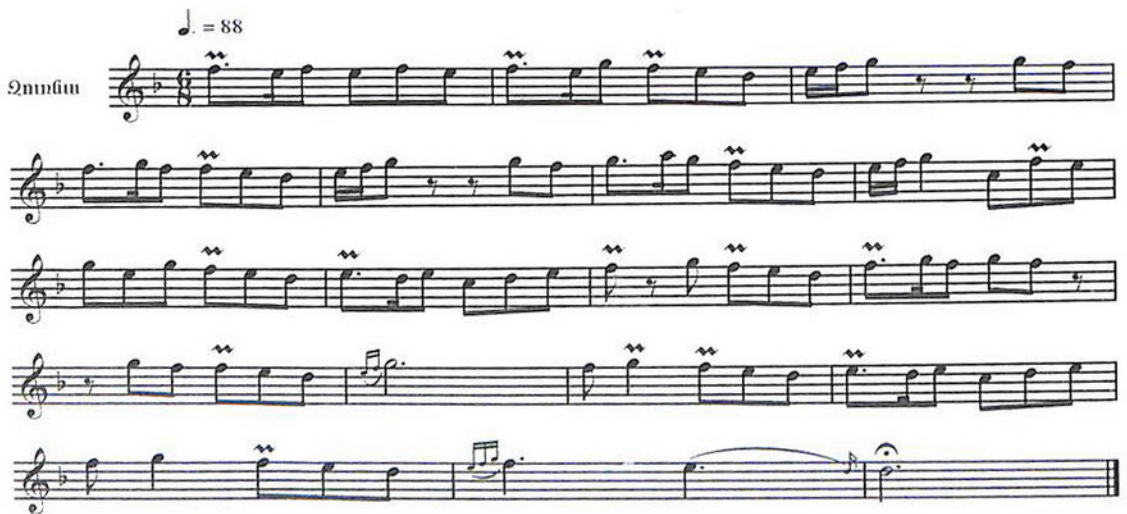


79. ՃՕՉ ՊԱՐ

Բոգդանովկայի շրջան, Գանձա գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Մ. Իսաիրյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թազակչյանի



80. ՄԱՄՌ

Վերու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Չայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի

♩ = 92



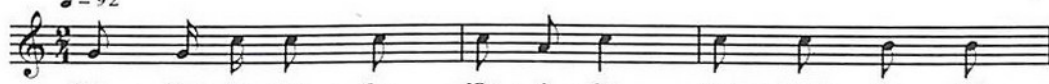
81. ՄԱԶԻՆՈ

Ալաշկերտ

Չայնագրությունը՝
Գ. Պետրոսյանից

Վերծանությունը՝
Սպ. Մելիքյանի

♩ = 92



Նա - նա - րի նա - նա Մա - չի - նո, կոշ - կարն ու փի -



նա - չի նո, բա - րե բե - բե փո - չի - նո:

82. ՄԵԾ ՊԱՍՆ ԷԳԱՎ

(ԹԸՏՈՒ ՄԱԽՕԻՆ ԳՈՎԱԼՈՒ ԵՐԳ)

Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Չայնագրությունը՝
Դ. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի

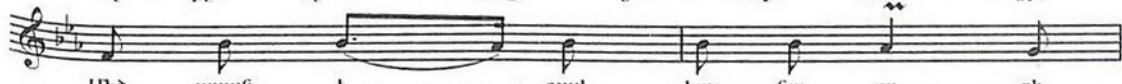
♩ = 188



Մեծ պասն է գալ, կայ - նա, լա - - - ցի,



Աշ - քըս մը - - - նաց ցա - մար հա - - - ցի,



Մեծ պասն է - - - գալ, կայ - նա, լա - - - ցի,



Աշ - քըս մը - - - նաց ցա - մար հա - - - ցի:

Մեծ պասն էգալ, կայնա, լացի,
Աշքըս մընաց ցամաք հացի: } 2

83. ՄԵՐ ՏԱՆ ՀԻՂԵՎ

Վերու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Չայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի



84. ՄԷ ՈՂԿ

Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Չայնագրությունը՝
Գ. Կակոսյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թազակչյանի



85. ՄԻՆԻՆԴՈՒՐ

Ախալցխայի շրջան, Ծուղրուք գյուղ

Չայնագրությունը՝
Գ. Ինջոյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի



86. ՄՇՈՒ ՍԱՐԵՐ ՄՇՈՒՇԸ

Մուշ-Տարոն

Գրանցումը՝
Գ. Հակոբյանից

Վերծանությունը՝
Խ. Մարտիրոսյանի

$\text{♩} = 50$

Մը - շու սա - րեր մը - շուշ - ւ... Ծաղ - գեր է գա - լուն,
լըց - վեր է ա - ոռն, Խո - լո - դիզ, հայ խո - լո - դիզ,
Ուր հողն ու ջուրն ա - նուշ է, Ի - ջեր է շա - դիկ,
բաց - վեր է ծա - դիկ, Խո - լո - դիզ, հայ խո - լո - դիզ:

Մշու սարեր մշուշը...

Ծաղգեր է գարուն, լցվեր է առուն,
խորողիզ, հայ խորողիզ,
Ուր հողն ու ջուրն անուշ է,
Իջեր է շադիկ, բացվեր է ծադիկ,
խորողիզ, հայ խորողիզ:

- Ուստի՞ գի կաս: - Խասկեղու...

Պացվեր է ծադիկ, դարձեր է տադիկ,
խորողիզ, հայ խորողիզ,
Գըշորորաս կըց մեղու,
խորող ին արդեր, խորող ին դարդեր,
խորողիզ, հայ խորողիզ,

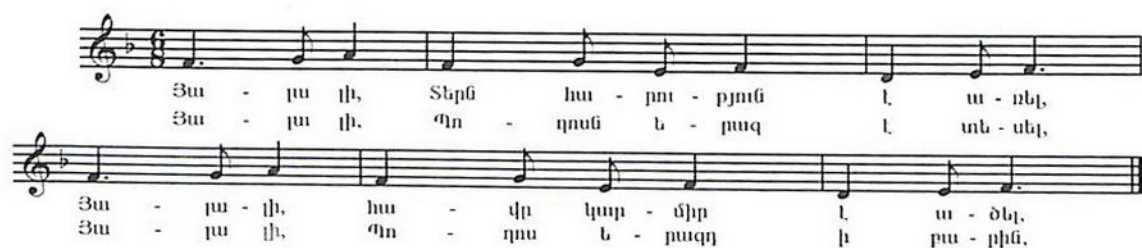
Առաքելոց ըխտավոր...

Կանաչ ին չուեր, կանաչ ին սուեր,
խորողիզ, հայ խորողիզ,
Սուրբ Կարապետ իմ քըվոր,
Էրթանք մըր չուեր, նըխշիմ գքու սուեր,
խորողիզ, հայ խորողիզ:

87. ՅԱԼԱԼԻ
Ակն-Նոր Ջուղա

Գրանցումը՝
Ռ. Հարոյանից

Վերծանությունը՝
Հր. Ավետիքյանի



Յա - լա լի, Տերն հա - թո - րյուն է ա - ռել,
Յա - լա լի, Պո - դոսն ե - րազ է տե - սել,
Յա - լա - լի, հա - վր կար - ճիր է ա - ծել,
Յա - լա լի, Պո - դոս ե - րազդ ի բարին,
Յալալի, շնորհավոր Նոր տարի,
Յալալի, Նոր տարի ու նոր բարի:
Յալալի, ախպերս ո՞ւր է, ո՞ւր է,
Յալալի, պառկել բախչան ի քուն է,
Յալալի, նըխշուն բարձը գլխուն է,
Յալալի, ջուր վերևոքն անցել է,
Յալալի, նըխշուն բարձը թրջել է,
Յալալի, ախպորս քնից հանել է:
Յալալի, ախպեր, ելի՛ այդ քնից,
Յալալի, գինի խմի այս գավից,
Յալալի, գինին անապակ խմի:

Յալալի, Տերն հարություն է առել,
Յալալի, հավը կարմիր է ածել,
Յալալի, Պողոսն երազ է տեսել,
Յալալի, Պողոս երազդ ի բարին,
Յալալի, շնորհավոր Նոր տարի,
Յալալի, Նոր տարի ու նոր բարի:
Յալալի, ախպերս ո՞ւր է, ո՞ւր է,
Յալալի, պառկել բախչան ի քուն է,
Յալալի, նըխշուն բարձը գլխուն է,
Յալալի, ջուր վերևոքն անցել է,
Յալալի, նըխշուն բարձը թրջել է,
Յալալի, ախպորս քնից հանել է:
Յալալի, ախպեր, ելի՛ այդ քնից,
Յալալի, գինի խմի այս գավից,
Յալալի, գինին անապակ խմի:

88. ՅԱԼԼԻ

Ակն-Նոր Զուղա, Փերիա

Չայնագրությունը՝
Ռ. Հարոյանից

Վերծանությունը՝
Հր. Ավետիսյանի



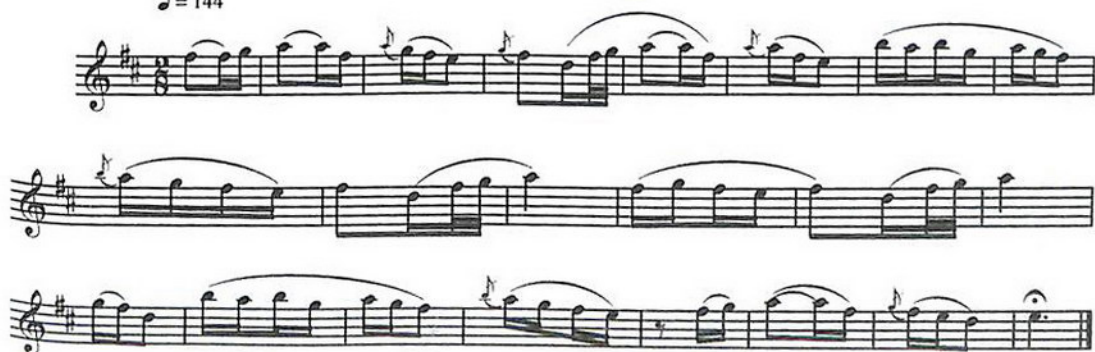
89. ՅԵՂ ՈՒ ԱՌԱՋ

Ախալցխայի շրջան, Ծուղրուք գյուղ

Չայնագրությունը՝
Գ. Ինջոյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

$\text{♩} = 144$



92. ՆԱՐԻՆ, ՆԱՐԻՆ, ԴՈՒ ՀՈՒՍՏ ԿՈՒԳԱՍ

Գառնի

Ձայնագրությունը՝
Օ. Տեր-Ներսիսյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի

Քն - զի կու - սեն անձ - րե - վու հարս,
նա - րին րին, դու հո՞ւստ կու - գաս.
Վա-նա ծո - վեն, Ա - սիս Մա - սիս սա - րի քո - վեն.
նա - րին, նա - րին, դու հո՞ւստ կու - գաս.
Ա - րա - գա - ծի կա - պուտ մո - վեն,
Ա - նի քա - դաք՝ Աստ - ծու մոտեն:

Քեզի կասեն անձրևու հարս,
Նարինը Նարին, դու հո՞ւստ կուգաս.
– Վանա ծովեն,
– Ասիս Մասիս սարի քովեն,
– Արագածի կապուտ մովեն,
– Անի քաղաք՝ Աստծու մոտեն:

93. ՇԱՏԱԽԻ

Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Ձայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի

$\text{♩} = 88$

94. ՀԱՏԱԽԻ ԳՅՈՆԴ

Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Ձայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի



95. ՀԱՏԱԽԻ ՀՕՐՕՐ-ԴԸԴՋԱՆԵ

Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Ձայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի



96. ՇՈՒՄՈՒՈՒԱ ԽԱՐՍ ԱՆՁՐԵՎ ՊՅԻՐԵՍ

Վան, Իգդիր, Երևան

Ձայնագրությունը՝

Ռ. Վլասյանից, Գ. Իսաբեկյանից

Վերժանությունը՝

Կ. Չալիկյանի

Նա - րե, մա - րե, մա - րե, մա - րե, մա - րե, մա -

րե, մա - րե. կու մու - մա - միս Շու - մու - ու խաբա,

մա - րե, մա - րե, աչ - րե - - - րըլ ֆին - ջան,

բա - խա, բա - խա, ծա - մեր քոր - կն ոն - հան,

ոն - հան, Շու - մու - ու խաբա, Եփ -

- բա, Տիփ - բա էր - կու կն - ա.աց ճյուր պի - րես:

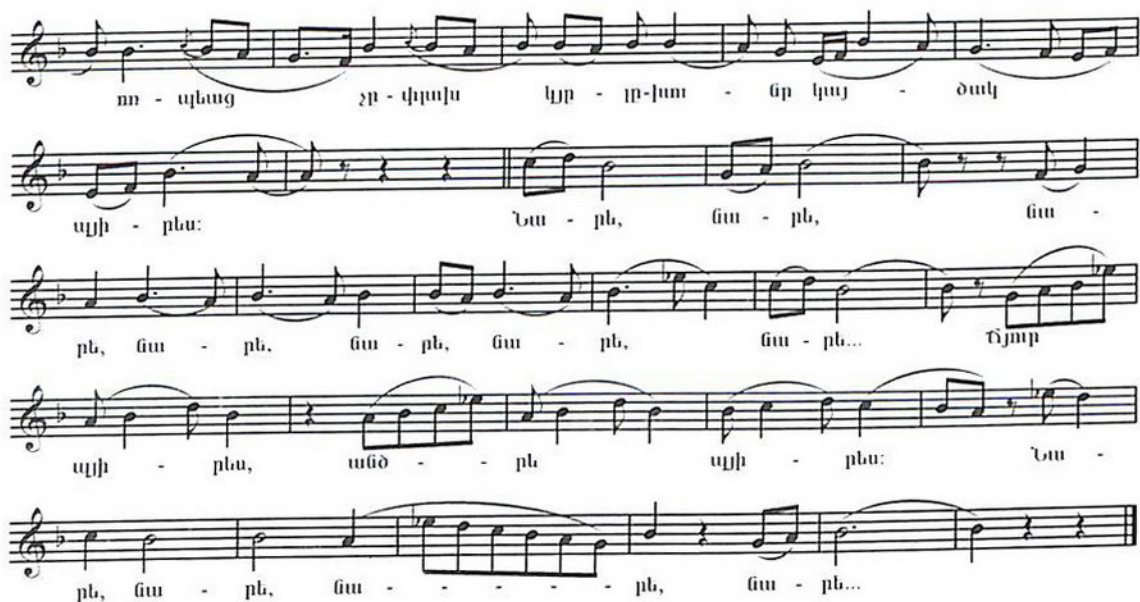
Քու - լա, բու - լա	ամ - պեր	պի - րես,
Շու - մու - շու - մու,	ամ - րե	պի - րես,
Քու - լա, բու - լա	պամ - պլակ	պի - րես,
Շու - մու - ու	օս - կի	պի - րես,
Օս - - - կին	կըլ - խան	պի - րես:

Նա - րե, մա - րե, մա - րե, մա - րե, մա - րե, մա -

րե, բու - լա, բու - լա ամ - պեր պամ - - - պը - կու տեաշ -

տի կըլ - խան պի - - - րես. Ա - առ - բա պլոգ կըն -

կա կըլ - խան կը - բակ պի - րես. Ռ - - - ու - մա



Նարե՛, նարե՛, նարե՛,
 Նարե՛, նարե՛, նարե՛...
 Կու նունանիս Շունուռա խարս,
 Աչքերդ ֆինջան, բախա, բախա,
 Ծամեր թորկե ռեհան, ռեհան:

Նարե՛, նարե՛, նարե՛...
 Շունուռա խարս եփրոս – Տիփրոս,
 Էրկու կյեսաց ծյուր պիրես,
 Քուլա, քուլա անպեր պիրես,
 Շունուռ-շունուռ անձրև պիրես,
 Շունուռա օսկի պիրես,
 Օսկին մեր կյլխուն պիրես...

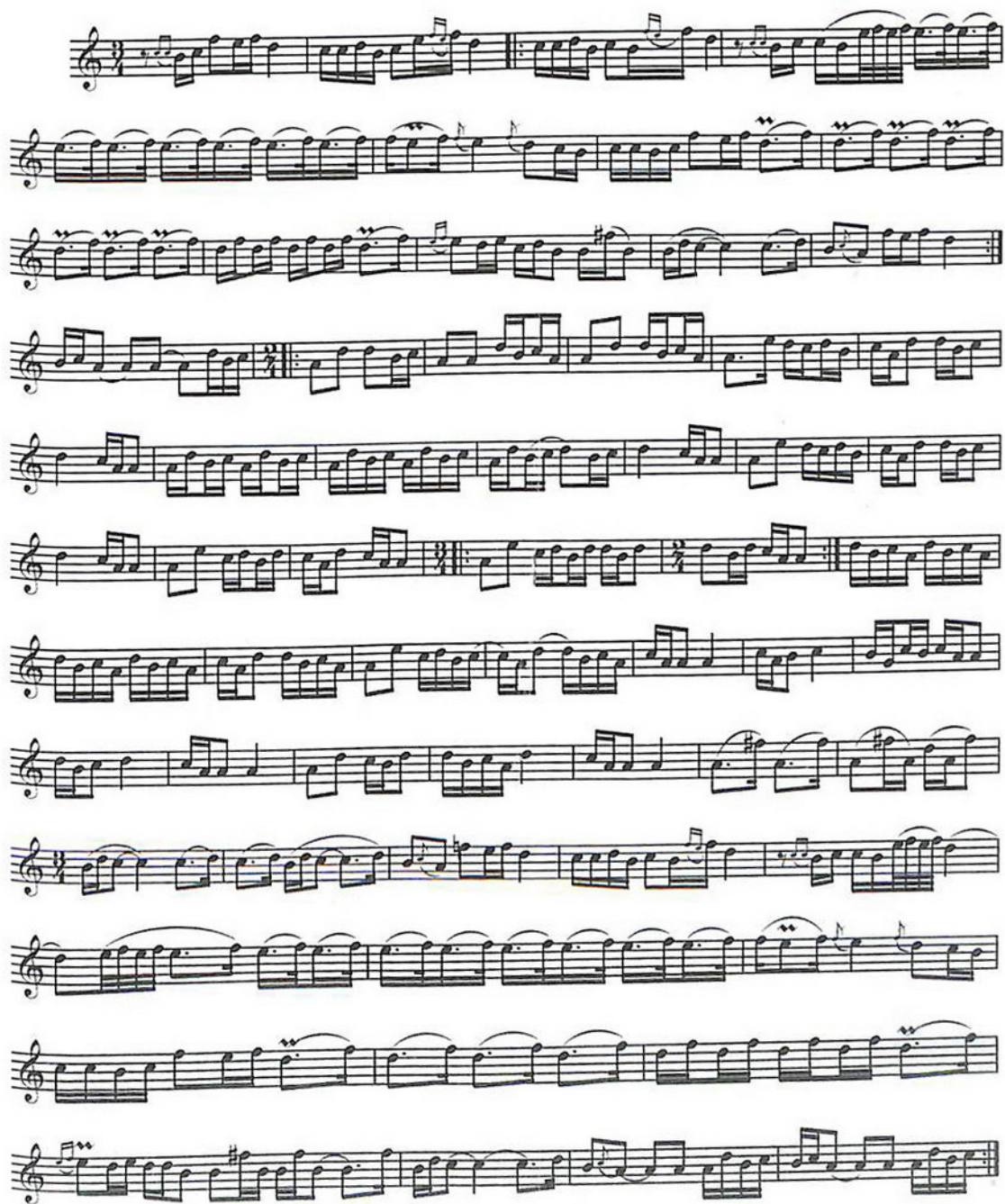
Նարե՛, նարե՛, նարե՛, նարե՛,
 Քուլա-քուլա անպեր
 Պամպրկու տեաշտի կյլխուն պիրես,
 Պամպեակ-պամպեակ օսկի պիրես.
 Օսկին մեր կյլխուն պիրես.
 Ասուրա պոզ կընկյա կյլխուն
 Կըրակ պիրես...
 Ուռումա ոռպեաց չփլախ կյլխուն
 Կայծակ պիրես...
 Նարե՛, նարե՛, նարե՛,
 Անձրև պիրես...
 Նարե՛, նարե՛, նարե՛...

97. ՇՕՐՕՐ

Վերդու շրջան, Ոսկետափ գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Ա. Սիմոնյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի



98. ՀՕՐՕՐ
Ախալքալաք

Ձայնագրությունը՝
Յ. Դավթյանից

Վերձանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի



99. ՀՕՐՕՐ
Ախալքալաք

Ձայնագրությունը՝
Սամսրի Արուսից
 $\text{♩} = 100$

Վերձանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի





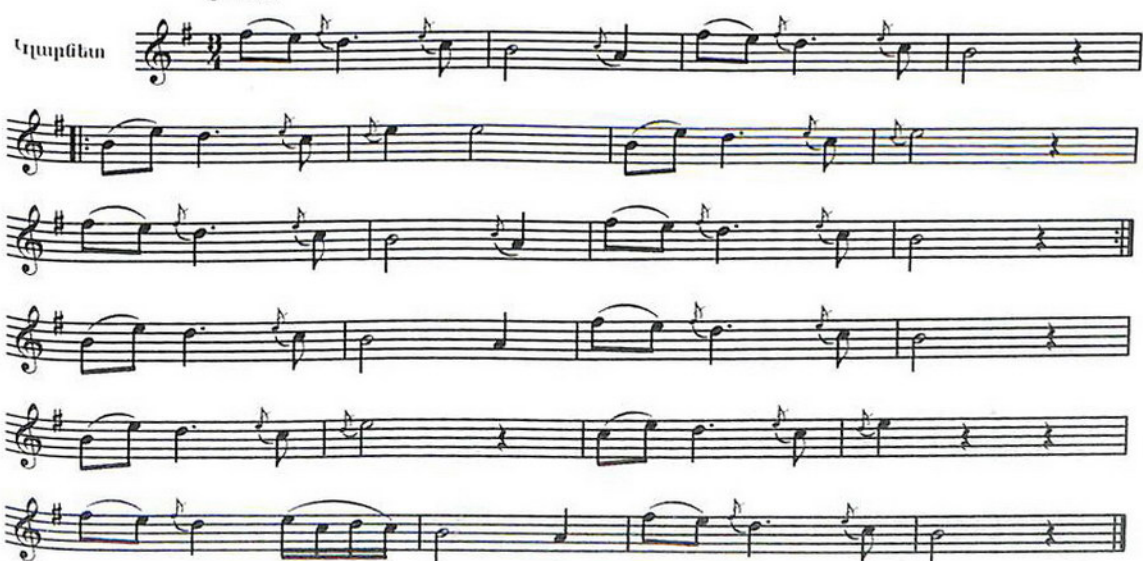
100. ՀՕՐՕՐ

Բողոանովկայի շրջան, Գանձա գյուղ

Չայնագրությունը՝
Ս. Իսախրյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի

♩ = 144



101. ՇՕՐՕՐ

Բողոքանովկայի շրջան, Գանձա գյուղ

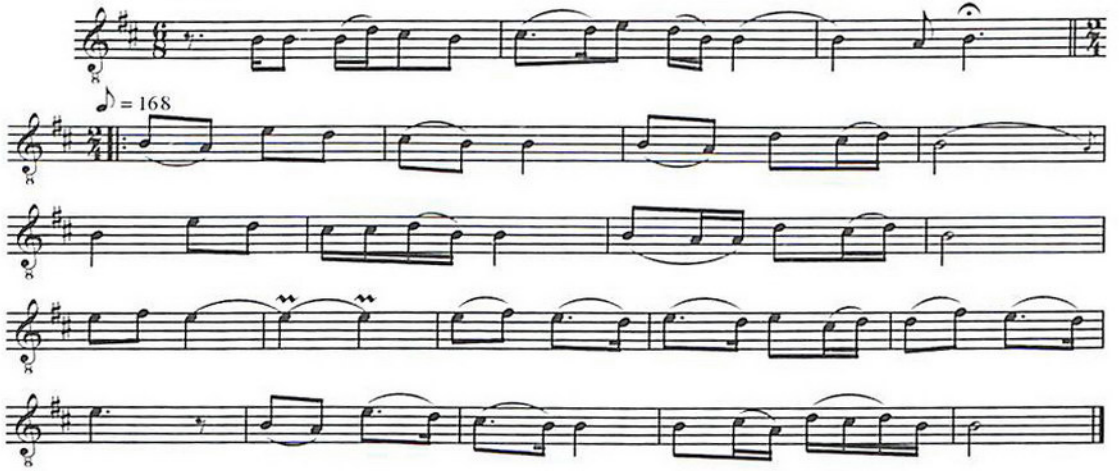
Ձայնագրությունը՝

Վերծանությունը՝

Ե. Ազիզյանից

Զ. Թադևոսյանի

♩ = 162



102. ՇՕՐՕՐ

Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

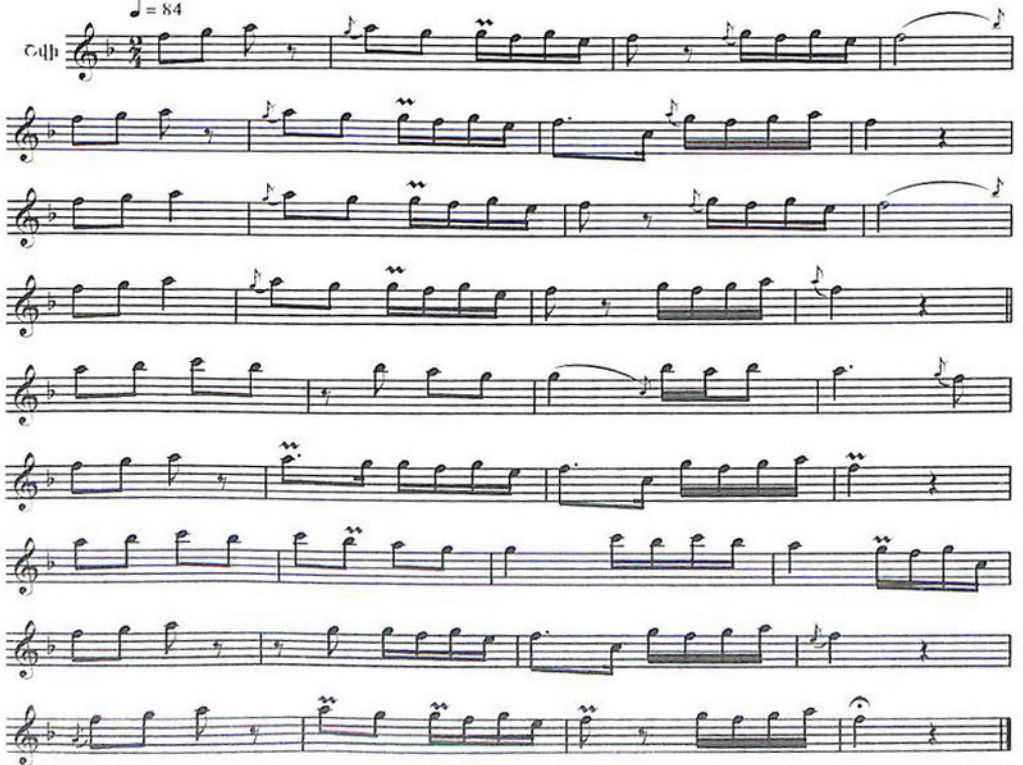
Ձայնագրությունը՝

Վերծանությունը՝

Վ. Խաչատրյանից

Զ. Թադևոսյանի

♩ = 84



103. ՉԱԹՄԱ-ՓԱՅԼԵՎԱՆԻ ՊԱՐ
Թալին-Շատախ

Չայնագրությունը՝
Ռ. Ազիզյանից

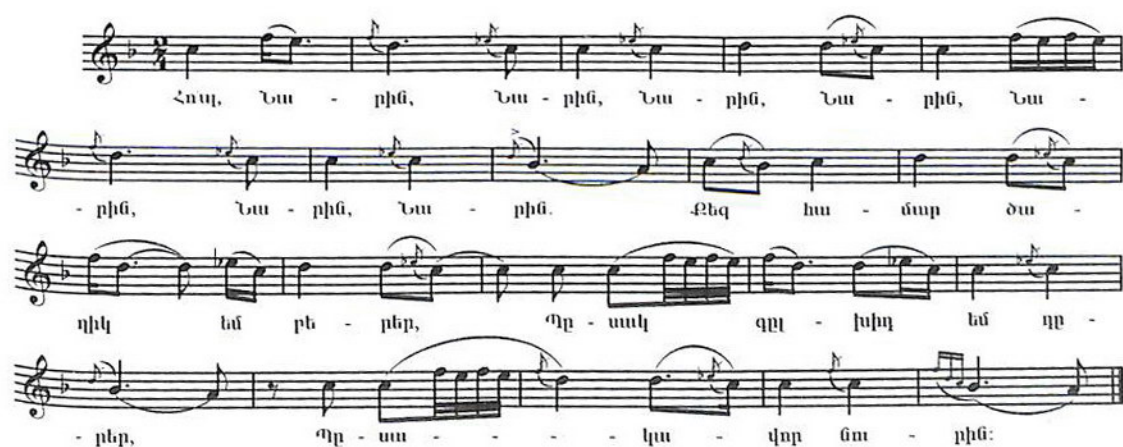
Վերծանությունը՝
Սպ. Մելիքյանի



104. ՊՍԱԿԱՎՈՐ ՆԱՐԻՆ, ՆԱՐԻՆ
Գողթ

Չայնագրությունը՝
Ս. Հովսեփյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի



Հո՛ւպ, Նարին, Նարին, Նարին, Նարին...
Քեզ համար ծաղիկ եմ բերեր,
Պսակ գլխիդ եմ դրեր,
Պսակավոր Նարին:

Քեզ համար ծաղիկ են ցանե,
 Ծաղիկ քաղե, պսակ հյուսե,
 Պսակավոր Նարին:
 Բողջա բահար են բերե,
 Գլխիդ ալ քող են բերե,
 Պսակավոր Նարին:
 Արևին հանք ես տվե,
 Ջրերին սանթ ես տվե,
 Պսակավոր Նարին:
 Առուն դաթեղաթ ես տվե,
 Մեխակ ու քարթ ես տվե,
 Պսակավոր Նարին:

105. ՋԱՄԲԱՐ ԱՄԻ
 Ախալքալաք

Ձայնագրությունը՝
 Սամսրցի Արուսից

Վերծանությունը՝
 Լ. Աստվածատրյանի



106. ՋԵՆԻԳՅՈՅ ԹՕՓԱԼ ԲԱՐ

Արխագիա, Սուխումի

Չայնագրությունը՝
Օ. Քիլանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի

Նվագ
♩ = 120

Նրգ

Ման-դա - թի-նին թե-թե-թթ Դե - ղին-ղե-ղին քա-փե-ցին, Ման-դա - թի-նին թե-թե-թթ

Դե - ղին, ղե-ղին քա-փե-ցին, Ակ - նե - նա - յու աղջրկ-նե-րը Փոս - կո - նո - րը խա-թե-ցին,

Ակ - նե - նա - յու աղջրկ-նե-րը Փոս - կո - նո - րը խա-թե-ցին:

Նվագ

Մանդարինի թերերը¹²
Դեղին, դեղին թափվեցին.
Ակնենայու¹³ աղջրկները,
Փոսկոնորը¹⁴ խաբեցին:

} 2

¹² Թեր - տերև:
¹³ Ակնենայու - տեղավայրի, գուցե թաղամասի:
¹⁴ Փոսկոնորը - արհամարհական արտահայտություն ուղղված տղաներին:

107. ՋԵՆԻԿՑՈՑ ՍՐԱԲԱՐ

ՌԴ, Կրասնոդարի երկրամաս, Ներքին Լոռ

Հայնագրությունը՝
Օ. Քիլանից

Վերձանությունը՝
Զ. Թազակչյանի

$\text{♩} = 132$

The musical score is written for piano in 2/4 time, with a tempo marking of 132 beats per minute. It consists of 12 staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music is characterized by a steady rhythm with frequent eighth and sixteenth notes. There are several instances of triplets marked with a '3' and a red line. The score concludes with a double bar line and repeat dots.



108. ՋՈՒԽՏ ԹԱՄԶԱՐԱ

ՌԴ, Կրասնոդարի երկրամաս, Ներքին Լոռ

Չայնագրությունը՝
Ս. Բիչոգյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թազակչյանի



109. ՈԱՖԱՅԵԼԻ

Փերիա

Գրանցումը՝
Ռ. Հարոյանից

Վերծանությունը՝
Հր. Ավետիսյանի

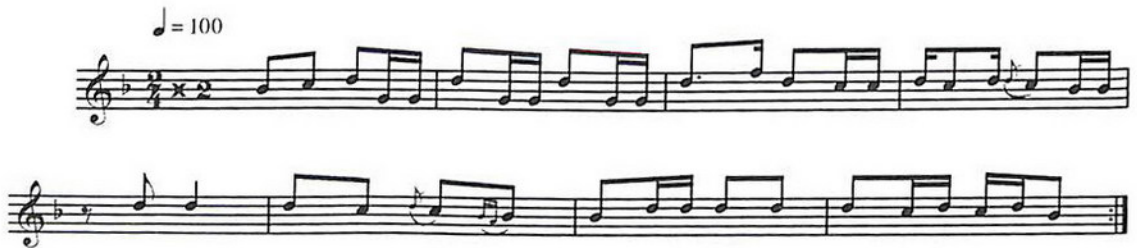


110. ՍԱՅՐԱՆԵ

Վեղու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Ձայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի

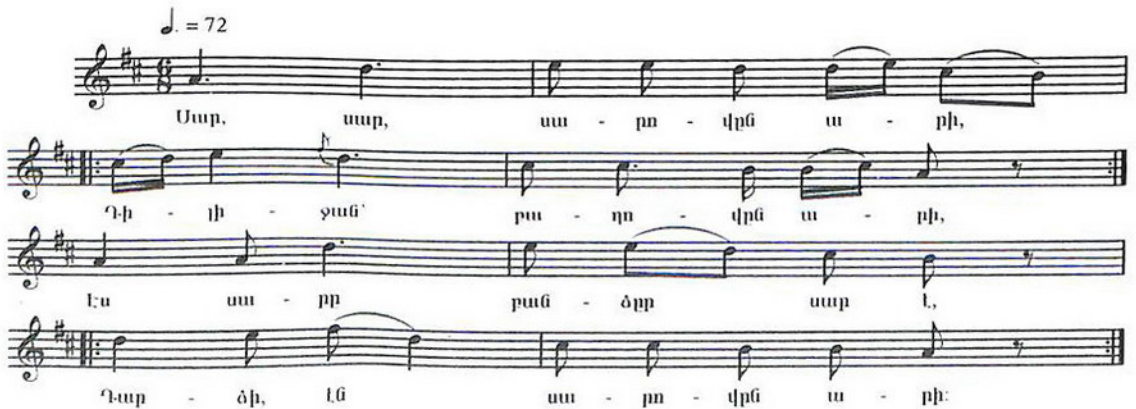


111. ՍԱՐ, ՍԱՐ, ՍԱՐՈՎՆ ԱՐԻ

Ախալքալաք

Ձայնագրությունը՝
Շ. Մեզոյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թազակչյանի



Սար, սար, սարովըն արի,
 Դիլիջան՝ բաղովըն արի,
 Էս սարը բանձրը սար է,
 Դարձի, էն սարովըն արի:

112. ՍԵՎ Է ՉՈՒԱՆԻ ՇՈՒՆԸ

Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Չայնագրությունը՝
 Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
 Կ. Չալիկյանի

$\text{♩} = 126$

Սև ա չո - բու - նի շու - նը, վա՛յ, լո, լո, լո, լո, լո, լո, վա՛յ, լո, լո, լո,
 չի տա - նի յա - րիս բու - նը, ջան դը - լն մըն տմ - լն - տը:

Սև ա չորանի շունը,
 Վա՛յ, լո, լո, լո, լո, լո, լո, վա՛յ, լո, լո, լո,
 Չի տանի յարիս քունը,
 Ջան դլե մըն ամբետը:

113. ՍԸՆՁԱՆԵ

Վեդու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Չայնագրությունը՝
 Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
 Կ. Չալիկյանի

$\text{♩} = 80$

$\text{♩} = 108 - 112$

114. ՍՈՒՈՐԱՆ

Վերու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Չայնագրությունը՝
Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի

Նրգիծանքով $\text{♩} = 66$

Սո - խո - րան լոց - բին պու - տուկ, փոր - բեր ի - նի քանց տու - տուկ,
որն էր խլի - վր - լուն, որն էր խա - տուկ. Սո - խո - րան չէր,
պինդ քան էր, առ - տը - ված խո - կոծ չր - խա - նէր,
սո - խո - րան չէր, պինդ քան էր, առ - տը - ված խո - կոծ չր - խա - նէր.
տայ - րամ, տի - բի - րա - յի, բի - ըր - րամ, բի - բի - րամ,
առ - ըր - րամ, բի - բի - րա - յր, տայ, րա - րա - րամ:

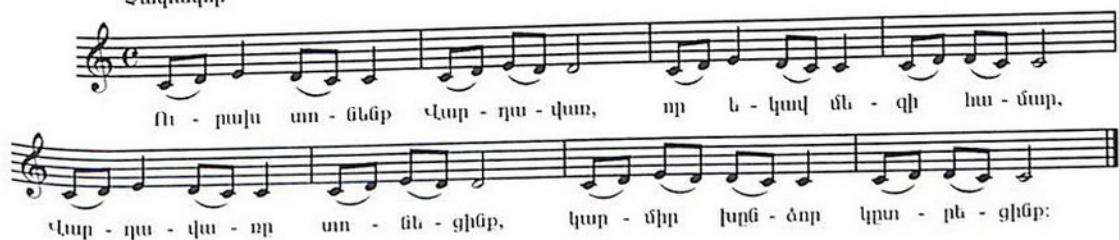
Սոխորթան լցրին պուտուկ,
Վորթեր ինի քանց տուտուկ,
Որն էր խլվուկ, որն էր խատուկ.
Սոխորթան չէր, պինդ քան էր,
Աստված խոկոծ չխանէր: } 2
Սոխորթան լցրին մսուր,
Վորթեր ինի քանց մասուր,
Վրեն կռվան խարս, կիսուր.
Սոխորթան չէր, պինդ քան էր,
Աստված խոկոծ չխանէր: } 2
Սոխորթան լցրին քյասեն,
Վրեն կռվան խարս, փեսեն,
Աշխարհ պռնեց ուր կրսեն.
Սոխորթան չէր, պինդ քան էր,
Աստված խոկոծ չխանէր: } 2
Տայրամ, տիրիրայի, բի ըր րամ, բի, բի րամ,
Տարըրամ, բիրիրայը, տայ, րարարամ:

115. ՎԱՐԴԱՎԱՌԻ ԽԱՂ
Վասպուրական, Կղզի գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Ա. Բաբայանից

Վերծանությունը՝
Ս. Սամվելյանի

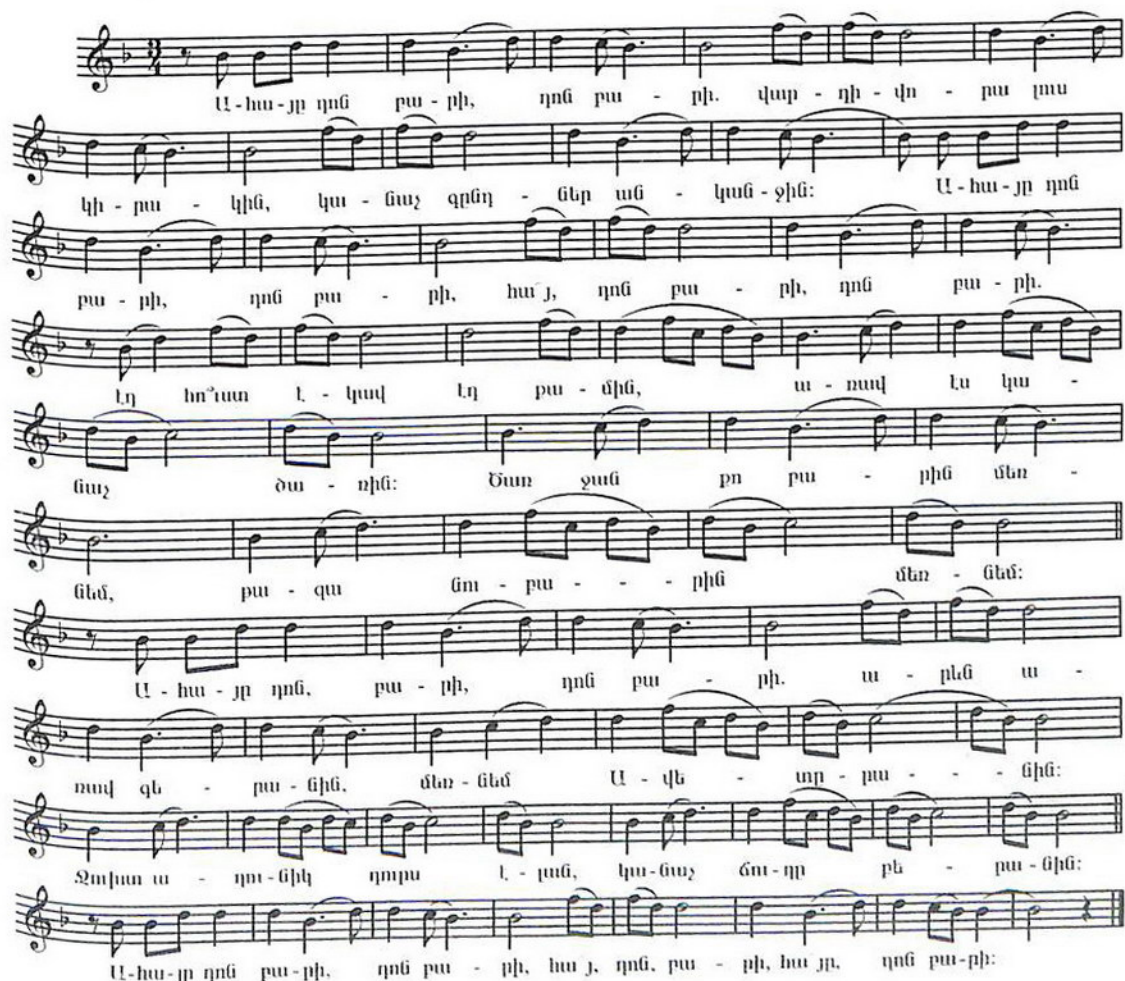
Չափավոր



116. ՎԱՐԴԻՎՈՐԱ ԼՈՒՍ ԿԻՐԱԿԻՆ
Էջմիածին

Ձայնագրությունը՝
Ղ. Ճաղարյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի



Ահա՛յը դոն բարի,
 Վարդիվորա լուս կիրակին,
 Կանաչ զընդներ անկանջին:
 Ահա՛յը դոն, բարի,
 Դոն բարի հա՛յ,
 Դոն բարի.
 Էդ հո՛ւստ էկավ էդ քամին,
 Առավ էս կանաչ ծառին:
 Ծառ ջան քո բարին մեռնեն,
 Թագա նուբարին մեռնեն:
 Արևն առավ գերանին,
 Մեռնեն Ավետրբանին:
 Զուխտ աղունիկ դուրս էլան,
 Կանաչ ծուղը բերանին:
 Ահա՛յը դոն, բարի,
 Դոն բարի հա՛յ,
 Դոն բարի.
 Հայը դոն բարի,
 Հայը դոն բարի:

117. ՎԸՐ ՆԱՅԱ ՌԵԶԵ

Վերու շրջան, Շաղափ գյուղ, Շատախ

Ձայնագրությունը՝
 Ս. Դավթյանից

Վերծանությունը՝
 Կ. Չալիկյանի

♩ = 92

Վր-նա - յա ոն - զե - յե, վր - նա - յա, ոն - զե - յե,
 վր - նա - յա ոն - զե - յե, վր - նա - յա ոն - զե - յե:

118. ՏԱՆՏՈՂՆԻ ՊԱՐ

Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Ջայնագրությունը՝
Վ. Խաչատրյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի



119. ՏԱՊՓԱԳ ՊԱՐ
Ախալցխայի շրջան, Սուֆլիս գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Գ. Իգիթբաշյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

♩ = 124



120. ՏԵՍԵՔ ԷՆ Ո՞ՐՆ Ա
Թալին-Շատախ

Ձայնագրությունը՝
Շ. Կուժիկյանից

Վերծանությունը՝
Սպ. Մելիքյանի

♩ = 80



121. ՏՈՒՂՈՒԼ
Ախալցխայի շրջան, Ծուղրուք գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Գ. Ինջոյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

♩ = 100



122. ՓԱՅԼԵՎԱՆԻ ՂԱՅՂԱ

Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Ջայնագրությունը՝
Վ. Խաչատրյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

Allegro vivace



123. ՔԻՇՄԻՐԻ ՅԱՐ ՋԱՆ

Ախալքալաքի շրջան, Մեծ Սամսար գյուղ

Ձայնագրությունը՝

Գ. Կակոսյանից

Վերծանությունը՝

Զ. Թագակչյանի

♩ = 124

Քիշ - մի - րի, քիշ - մի - րի, քիշ - մի - րի յար ջան, Ար - տե-րու վե - րով դու ա - րի,
Յե - րե-կով ել, դու ա - րի, Յար, սի - րա-զան յա - րը, մեզ ա - րի...

Քիշմիրի, քիշմիրի, քիշմիրի յար ջան,
Արտերու վերով դու արի,
Ցերեկով ել, դու արի,
Յար, սիրազան յարը, մեզ արի...

124. ՔՅԱՆԴՐԲԱԶ

Ախալքալաք

Ձայնագրությունը՝

Սամսրցի Արուբից

Վերծանությունը՝

Լ. Աստվածատրյանի

♩ = 72

(♩ = ♩) (♩ = ♩) (♩ = ♩) (♩ = ♩)

125. ՔՅԱՆԴՐԲԱԶ

Ախալքալաք

Ձայնագրությունը՝

Սամսրցի Արուբից

Վերծանությունը՝

Լ. Աստվածատրյանի

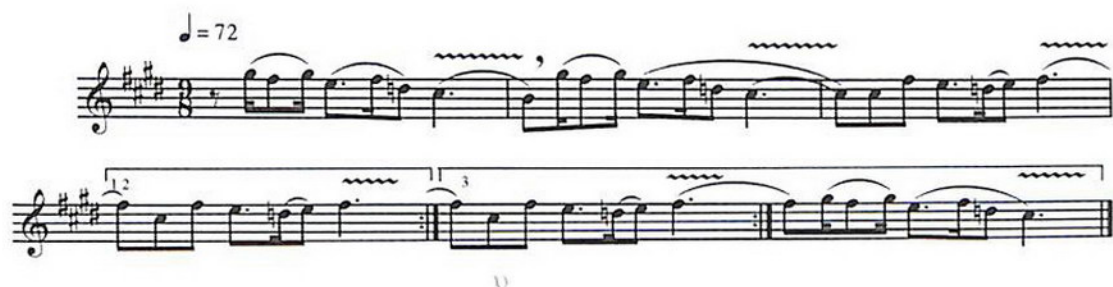
♩ = 140

126. ՔՅԱՆԴՐԲԱԶՆ ԶԸՎՆԻ ՎՐԷՆ ԽԱՂԱԼՈՒ ՂԱՅՂԱ

Ախալցխայի շրջան, Սուֆլիս գյուղ

Չայնագրությունը՝
Գ. Իգիթբաշյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի



127. ՔՅԱՍՏԱՆԱ

Ախալցխայի շրջան, Ծուղրուք գյուղ

Չայնագրությունը՝
Գ. Ինճոյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի



128. ՔՈՉԱՐԻ

Բոզդանովկայի շրջան, Գանձա գյուղ

Չայնագրությունը՝
Մ. Իսպիրյանից

Վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի





129. ՖԵԶԱՆ

Ախալցխայի շրջան, Սուֆլիս գյուղ

Չայնագրությունը՝
Գ. Ինջոյանից

Վերծանությունը՝
Լ. Աստվածատրյանի

♩ = 92



130. ՖՈՐԿԱ

Թալին

Չայնագրությունը՝
Թալինցիների խմբից

Վերծանությունը՝
Սպ. Մելիքյանի

♩ = 104



Այ, Ֆորկա, Ֆորկա, Ֆորկա - կա էսօր մեր տուն հարսնիք կա,

Արագ ♩ = 120



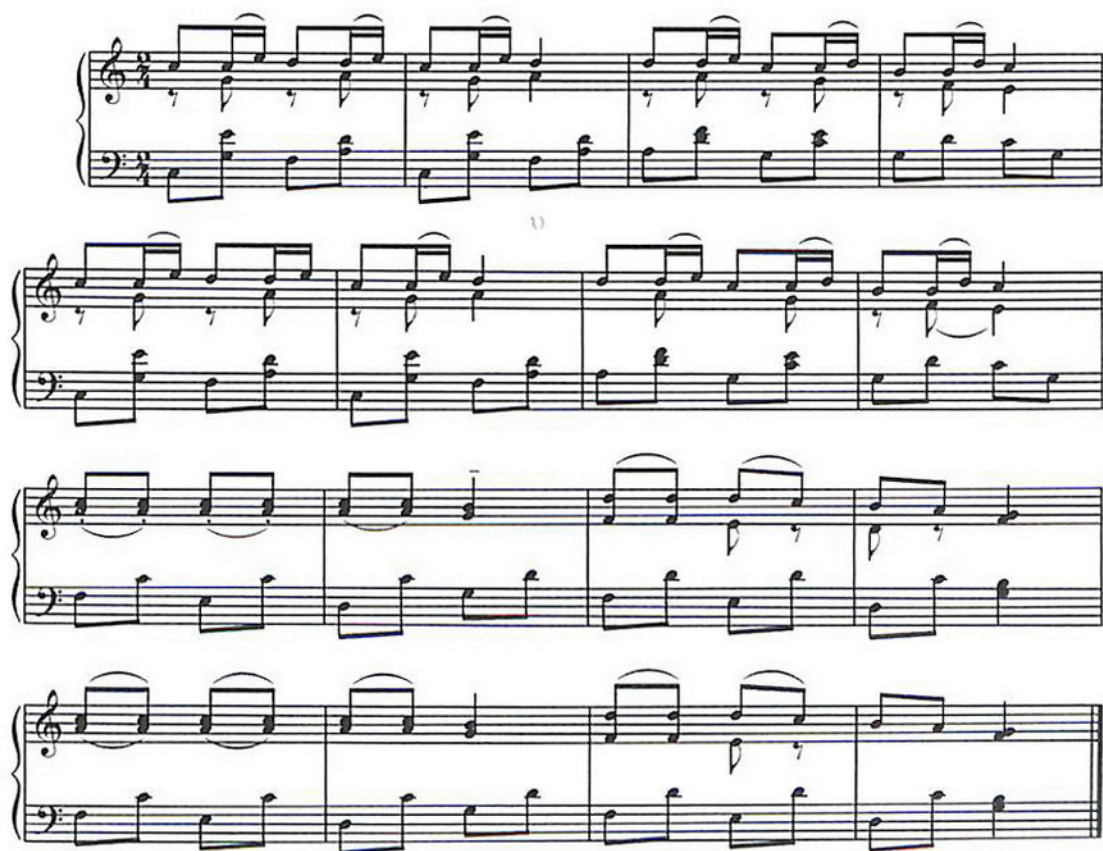
Հարսնիք կա - նենք տեղ չըկա, Կո - լուս փեսին բեղ չըկա:

Այ, Ֆորկա, Ֆորկա, Ֆորկա
Էսօր մեր տուն հարսնիք (խարսնիս) կա,
Հարսնիք (խարսնիս) կանենք տեղ (եղ) չկա,
Կոլուտ փեսին բեղ չկա:

131. ՖՈՐԿԱ
Վանի տարբերակ

Ձայնագրությունը՝
Երգողների խմբից

Վերծանությունը՝
Է. Պետրոսյանի



132. ՈՐԲ ՄԱՀՎԱՆ ԲՈԹՆ ԱՌՆԵԼՈՒՅ
Աշտարակ, Ուշի գյուղ

Ձայնագրությունը՝
Մ. Թումասյանից

Վերծանությունը՝
Կ. Չալիկյանի



Մարգ-պե-տու-նի մեր Սե - պու-հը, Ա-տոմ, Նը-վեր քա-ջերդ ³ ո՞ր եմ:
 Նախ - նիգ - նե - լիս եմ ես փրնտ-րում, Չե - զա - նից լու - լեր եմ խընդ-րում,
 Ար-սեն, Գա-րի-կին եմ ու-զում, նը-րանց գե-րեզ-ման-ներն ո՞ր եմ:
 Սըր-տից խոս-քեր մը - շե - ցի-ներ. էր - գե-րում ար-յուն եմ լա - լիս.
 Ին-չո՞ւ պա-տաս-խան չեք տա-լիս, նը-րանց գե-րեզ-ման-ներն ո՞ր եմ:
 Քաջ Անդ - րա - նիկ էր զո - րա-վար. կյան - քը զո - հեց Ազ - գի հա-մար.
 գե-րեզ-ման-ներ օ - տար աշ-խարհ, Հայ - կա-կան հե-րոս-ներն ո՞ր եմ:

Դու անմահական Դվին,
 Արքայազորների ո՞ր եմ.
 Ձեր անմատչելի քաղաքների,
 Արթուն դռնապաններն ո՞ր եմ:

Վռամ, Աշոտ բերդակալը,
 Քաջ Բաբկեն, Սահակ իշխանը,
 Մարգպետունի մեր Սեպուհը,
 Ատոմ, Նվեր քաջերդ ու՞ր եմ:
 Նախնիզներիս եմ ես փնտրում,
 Ձեզանից լուրեր եմ խնդրում.
 Արսեն, Գարիկին եմ ուզում,
 Նրանց գերեզմաններն ո՞ր եմ:

Սրտից խոսեք մշեցիներ,
 Երգերում արյուն եմ լալիս.
 Ինչո՞ւ պատասխան չեք տալիս,
 Նրանց գերեզմաններն ո՞ր եմ:

Քաջ Անդրանիկն էր զորավար,
 Կյանքը զոհեց Ազգի համար.
 Գերեզմաններ օտար աշխարհ,
 Հայկական հերոսներն ո՞ր եմ:

133. ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՍԻԿՈՆՅԱՆԻ ՃԱՄՓՈՒ ԵՐԳ

Վասպուրական, Կղզի գյուղ

Ձայնագրությունը՝

Ա. Բաբայանից

Վերծանությունը՝

Ս. Սանվելյանի

Բաջ գո - րա - վար ի լեն գոր - բով սր - լա - նըն էր
 դեպ քըշ - նա - մին հե - ծե - լա - գոր վա - հան - նե - բով,
 կը - գըն - դա - կեր ա - դեղ - նե - բով, հե - ծե - լա - գոր
 վա - հան - նե - բով կը - գըն - դա - կեր ա - դեղ - նե - բով:

Քաջ գորավար իրեն գորբով
 Սլանում էր դեպ քըշնամին.
 Հեծելագոր վահաններով,
 Կգնդակեր աղեղներով: } 2

134. ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՍԻԿՈՆՅԱՆԻ ՄՈՐ ՈՂԲԸ ԱՎԱՐԱՅՐԻ ՄԵՋ

Վասպուրական, Կղզի գյուղ

Ձայնագրությունը՝

Ա. Բաբայանից

Վերծանությունը՝

Զ. Թագակչյանի

Ա - - վա - րայ-րի մեջ
 խե - լառ և մո - լոր,
 խե - լառ և մո - լոր, գոհ-ված
 որ - - - դիս գըր - կի - սը,
 սը - բը-դիս մեջ բալ-բալ,

գըր - կի-սը, սը-բը-դիս մեջ քալ-քալ: Դաշտ, դաշտ, ան-գութ
 դաշտ, ա - սա ուր է մա՛ սըր - դիս փա-փա-գըն
 այն ես մո - թից առ -
 մեմ: Վար - դան, Վա - - - րը - դան,
 տուր ին - ձը սի - րույ - դը ձայն՝
 լա - լա - վը շը - րը-ջեմ, գամ...

Ավարայրի մեջ խելառ և մոլոր,
 Խելառ և մոլոր,
 Ջոհված որդիս գիրկը՛ս,
 Սրդիս մեջ թալ, թալ.
 Դաշտ, դաշտ, անգութ դաշտ,
 Ասա ո՛ւր է մա,
 Սրդիս փափագն այն
 ես նորից առնեմ,
 Վարդա՛ն, Վարդա՛ն,
 Տուր ինձ սիրուդ ձայն...
 Լալով շրջեմ, գամ...

135. ԽՈՐԵՆ ԽՈՐԵՆՈՐԻՆՈՒ ՄՈՐ ՈՂԲԸ ՃԱԿԱՏԱՄԱՐՏԻՑ ՀԵՏՈ

Վասպուրական, Կղզի գյուղ

Ձայնագրությունը՝

Ա. Բաբայանից

Վերծանությունը՝

Ս. Սամվելյանի

Դանդաղ

Խո-րեն ջան, Խո-րեն, վեր կաց,
 քեզ փայ - փայ-նմ, քո քաջ ա-նու-նը
 ես պի-տի հի - շնմ, Վի-րա - - - վոր ար-ծիվ
 ժայ-ռից վար ի-ջավ, յոր քա - - - ցած քե-վեր,
 եր - կնու - պես կա - մար: Հե-րիք Լ, մայ-րիկ, ինձ գրը - - -
 կում սեղ-մեմ, յա - րա - - - լու սիր-տըն հե - րիք տը - րա - րեն,
 այս ինչ սև օր Լ իմ գրը - - - խիս պա-տից,
 մար-մար քա-րե-րով զե - րեզ - ման ծած - կեց.

Խորեն ջան, Խորեն՝ն վեր կաց,

Քեզ փայփայե՛մ...

Քո քաջ անունը ես պիտի հիշե՛մ...

Վիրավոր արծիվ,

Ժայռից վար իջավ,

Յուր քացած թեվեր երկնապես կամա՛ր.

Հերիք է մայրիկ, ինձ գրկում սեղմես,

Յարալու սիրտըս հերիք տրորես...

Այս ինչ սև օր է, որ գրլխիս պատեց,

Մարմար քարերով գերեզման ծածկեց...

1. ԱԳՈՒՌԻ - Ագուռ, ագուր - ագոռ - ալոռ. պարանունն ասացողները բացատրում են միայն թուրքերեն *ajur* բառով և չեն պնդում իրենց բացատրության հավաստիությունը: Այն համարում են թուրքերենից փոխառյալ *աղ-յուս* նշանակությամբ բառ, որը Հր. Աճառյանն իր արմատական բառարանում բացատրում է որպես բնիկ սեմական, բայց պարսկերենից փոխառյալ. վկայակոչում է ասորերեն՝ *agarru-agûra*, արաբերեն՝ *ajur*, քրդերեն՝ *ajûr* բառերը բոլորն էլ՝ աղյուս նշանակությամբ: (Հայերեն արմատական բառարան, Եր., 1971, հ. I, էջ 78, 79):

Այս բացատրությունը պարի համար անհամատեղելի է և անիմաստ: Մեր կարծիքով ավելի ճիշտ կլինի պարանունը կապել Հայաստան աշխարհի աշխարհագրական անունների հետ: Հայկական ժողովրդական պարերի անվանման հարցում այդ սկզբունքն ընդունված ձև է, այսինքն՝ կան շատ պարեր, որոնք կոչվում են որոշակի տեղանուններով (Էջմիածին, Թամզարա, Վարագա սար և այլն): Հնարավոր ենք համարում, որ *Ագուռը* տառադարձվեր *Ալոռ* ձևով: Այդ դեպքում այն կունենար որոշակի բացատրություն:

Հայտնի է, որ Մեծ Հայքի Արարատ աշխարհում գտնվել է *Akor-Akor* գավառ: Նույն աշխարհի Մասյաց գավառում գոյություն է ունեցել *Ալոռ* գյուղ:

Արևմտյան Հայաստանի Վանի նահանգում հայտնի է *Akor'avank*, Արաքսի ավազանում՝ *Akor'i* գետակ:

Մեծ Մասիսի հյուսիսարևմտյան լանջին՝ մոտ 1800 մետր բարձրությունից հոսող *Ալոռի* գետակը բնակատեղը բաժանել է երկու մասի: Այդ գետակի աջ ափին էլ գտնվել է *Ալոռ* գյուղի մեծ մասը: Ձախ ափին գտնվել է միայն եկեղեցին, իսկ նրա դիմաց՝ քարաշեն *քառակուսի* ամրոցը (հավանաբար, այս քառակուսի հասկացությունն է համատեղվել *ագուռ* պարանվան հետ):

Ըստ ավանդության՝ Նոյ նահապետը տապանից դուրս գալուց հետո հենց այստեղ էլ տնկել է *խաղողի որթը* կամ *ուռենու տունկը*, որից էլ առաջացել է *արկ ուռի* ձևակերպումը, որը հետագայում փոփոխվելով ու տառադարձվելով՝ ընդունել է *Ալոռի* ձևը: *Ալոռավանքի* մասին առաջին անգամ հիշատակել է Ղազար Փարպեցին V դարում (481-484թթ.): Ըստ Թաղեաղյանի ճանփորդության՝ XIX դարում գյուղն ունեցել է 200-300 տուն, մոտ 2200 բնակչությամբ: 1840թ. երկրաշարժից հետո գյուղը հիմնովին կործանվել է: (Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, աշխատությամբ Թ.Խ. Հակոբյան, Ստ.Տ. Մելիք-Բախշյան, Հ.Խ. Բարսեղյան, Երևանի պետական համալսարանի հրատարակչություն, Եր., 1986, հ. I, էջ 141-143):

Հունարեն *άγορα* - ագորա նշանակում է *ժողովատեղ, հրապարակ, խորհրդակցական ու դատավարության հավաքատեղ*: Բացի այդ, թրակիական խեբսոնեսում գոյություն է ունեցել առևտրական կենտրոն ունեցող *Άγορα* - *Ագորա* քաղաք: (Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь, М. 1958, т. I, с. 24):

Այս բառերի իմաստներն ավելի խոսում են նրանով, որ հրապարակները Հայոց երկրում ևս ընդունված *ժողովատեղեր, հավաքատեղեր, պարատեղեր* և *խաղատեղեր* են համդիսացել: Կարելի է հիշել ու համեմատել նաև թուրք ճանապարհորդ Է. Չելեբիի այն վկայության հետ, որ *կաքավի հրա-*

պարակը ծառայել է *գնդի* խաղերի ցուցադրության հավաքատեղ: (*Օտար աղբյուրները հայերի մասին*, IV, *Չելերի է.*, *Թուրքական աղբյուրները հայերի մասին*, Եր., 1967, էջ 46):

Այսպես, նկատի առնելով այս բոլոր բացատրությունները, կարելի է ենթադրել, որ թուրքերեն *ագուռ*, *Ագուռի* պարանունն ինչ-որ չափով կապվում է *Ակոռավանքի*, *Ակոռ գյուղի* անվանման ու խորհրդապաշտական բովանդակության հետ: Այստեղ ավանդության և իրականության միահյուսված մտածողությունն է:

Ագուռի պարն իր պարաքայլերով, կառուցվածքով, ապա և պարածնով ու պարատեսակով կապվում է այդպիսի բացատրության գաղտնիմաստի հետ: Պարն ինքնատիպ է նաև իր կառուցվածքի մեջ: Այն *կլօր* փակ շրջանի դասավորությամբ հասարակական պար է, որի մեջ շրջանը կազմվել է երկսեռ, բայց հաջորդական՝ տղամարդ-կին մեկումեջ դասավորությամբ: Պարի դասավորության մեջ յուրաքանչյուր զույգ մեկ օղակ է իր առանցքի և զույգի առանցքի շուրջ՝ պտույտներով ու ծափերով: Յուրաքանչյուր զույգ, կատարելով պտույտը հաջորդական կարգով, փոխանցել է իրենից ձախ կանգնած զույգին: Պտույտներն ու ծափերը փոխանցվելով՝ ստեղծվել է անընդհատ և շրջանով հոսող պտույտների ու ծափերի մի հաջորդական շղթա:

XIX դ. երկրորդ կեսին Հայաստանի սահմանամերձ վայրերում ժամանակավոր տեղակայված ռուսական զորքերի առկայությամբ, հատկապես քաղաքային վայրերում, տեղի է ունեցել մի երևույթ, որն իր ազդեցությունը թողել է նաև ժողովրդական պարերի վերաբեմադրության վրա:

Ռազմական հրամանատարական կազմը բնակություն հաստատելով՝ իր հետ բերել է նոր բարքեր: Պարբերաբար կազմակերպվող պարահանդեսներն իրենց մեջ ընդգրկել են տեղական արիստոկրատական խավին՝ որպես պարահանդեսների մասնակիցների: Պարահանդեսները ղեկավարող դասատուների երևակայության սահմաններում՝ այն ժողովրդական պարերը, որոնք կարող էին ենթարկվել պարահանդեսային պարերի պահանջներին, վերաբեմադրվել են ու վերածվել պարահանդեսային նմուշների: Այդ է պատճառը, որ Ախալցխա քաղաքում շատ սիրված *Ագուռի* և *Քօր օղլի* պարերը հենց առաջին պատեհ առիթով չնչին փոփոխություններով վերածվել են պարահանդեսային պարերի:

Ագուռին, պահպանելով իր նախկին զույգերի դասավորությամբ կատարողներին, ժողովրդական պարածնն ու պարաքայլը, առանց պարեղանակի մեջ փոփոխություն մտցնելու՝ նոր ձև է ստացել՝ ձեռք բերելով միայն ղեկավարի կողմից արված նոր ազդանշաններ և պտույտներ ոչ թե զույգերի հաջորդականությունը պահպանելով, այլ բոլորով միաժամանակ, հավասարաչափ պտույտներ կատարելու ձև: Պտույտների ու ծափերի հաջորդաբար հոսող ձևը փոխարինվել է բոլորի միաժամանակյա ու հավասարաչափ ծափերի ու պտույտների ձևով, որը համապատասխանում էր ռուսական кадрилъ-ների կառուցվածքին: (*Պարաքայլերի ու պարերի մասին տես՝ Խաչատրյան ժ. Կ., Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, Եր., 1975, հ. VII, էջ 68):

2. ԱԽՊՐՆԵՐՈՒ ԶՈՒՐՆ ԱՆՈՒՇ (ԱՍԿՅԱՐ ՈՒ ՍԵՅՐԱՆ ՈՒ ՅԱՐ) - գրանցել են XX դ. 60-ական թվականներին Ախալքալաքի շրջանի Մեծ Սամսար գյուղում Գյուլվարդ Կակոսյանից: Ունի երգվող բանահյուսական տեքստ, որից պահպանվել է միայն մի պատառիկ. Ըստ էության միայն կրկնակը, որով էլ անվանել են պարեղանակը:

Ասկյար ու սեյրան ու յար,

Մարալ ու ջեյրան ու յար:

Նույն պարեղանակով երգվել ու պարվել է նաև *Ախալքալաքի ջուրն անուշ*. պարը: Այն հավանաբար, կրկնակի դեր կատարող կամ բանահյուսական երգվող տեքստի մեջ գտնվող առաջին տողն է:

Այստեղ բացահայտորեն նույն պարեղանակին հարմարեցրել են տարբեր բանահյուսական տեքստեր, որի հետևանքով ասացողը երգել է այն, ինչ հիշել է: (*Ձայնագրությունը՝ ԴԴ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ*):

3. ԱՅ ՊՈՆ, ՊՈՆ, ՊՈՆ ԻՄ ՅԱՐ – ԾՈՎԵՐՈՒ ԶՈՒԿԸ ԵՍ ԵՍ - ըստ ասացողի՝ բանահյուսական տեքստը Արաքս գետի և նրա մեջ ապրող ջրահարսի միջև տեղի ունեցած երկխոսությունն է:

Այս պարեղանակը և 6, 7, 16, 20, 32, 52, 71, 86, 90, 98 համարների տակ գտնվող պարեղանակներն իրենց բանահյուսական տեքստերով գրանցել և սիրով մեզ տրամադրել է էթնոերաժշտագետ Կ. Չալիկյանը, որի համար հայտնում ենք մեր երախտագիտությունը: (*Նոտագրությունները՝ ԴԴ ԳԱԱ Դնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, Կ. Չալիկյանի ֆոնդ*):

4. ԱՌՉԻ ՊԱՐ - Տոնական օրերին և հարսանիքներին կենդանի կամ արջի կերպարանք ընդունած դերակատար խաղացնելու պարեղանակ է: Պարի մասին՝ աշխատության երկրորդ գլխում: (*Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Դնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ*):

5. ԱՍԿՅԱՐԻ - տղամարդու տարածված մենապար է: Ժողովրդական բացատրությամբ՝ ասկյարների, այսինքն՝ թուրք զինվորների պար է: Ըստ էության՝ ոչ մի կապ չենք տեսնում պարի անվան, բովանդակության ու ռազմական մտածողության հետ: Այն XIX դ. վերջերին ենթարկվել է կովկասյան մրցույթ պարերի վերաբեմադրական փոփոխություններին: Կարելի է ասել, որ երիտասարդ տղամարդիկ պարի կատարմամբ ցուցադրել են իրենց ֆիզիկական ու ռազմական ունակությունները (միայն դրանով կարող էր կապվել ռազմական մտածողության հետ):

Պարեղանակի այս տարբերակը գրանցել են 1982թ. շատախցի ասացող Սամսոն Դավթյանից, ով Շաղափ գյուղում հավաքելով երիտասարդներին՝ սովորեցրել էր նրանց իր գիտեցած պարերը և ստեղծել ինքնագործ խումբ, Շատախի պարեր, ծրագրով: Նույն *Ասկյարիի* պարեղանակով նրանք ունեին նաև խմբապար, որ կատարում էին ուղիղ գծի դասավորությամբ՝ ընթացքում պարահրապարակում միայն ուղիղ գծի դասավորությունը վարպե-

տորեն պահպանելով: Բռնելաձևը՝ *թևկախ*, խաչաձև *ափ-ափի* բռնած: Խուճ-բը, ձևավորվելով 1980-ական թվականներին, իր գործունեությունը վերջնականապես դադարեցրել է 2000թ. կազմալուծվելու հետևանքով: Ժամանակ առ ժամանակ ղեկավարելով խմբի գործունեությունը, որպես գեղարվեստական ղեկավար՝ խմբի անդամների միջոցներով ձևավորել ու պատրաստել են նրանց համար *բեմական հագուստ*, որով ելույթներ են ունեցել հեռուստատեսությամբ և համրապետական փառատոններին ու միջոցառումներին: (*Նյութը՝ 37 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ*):

6. ԱՍՏՎԱԾԱԶՆԱ ՊԱՐ - *կլօր*, փակ շրջանի դասավորությամբ խառը կազմով կատարվող պար է, որը ծիսականորեն համապատասխանում է նույնանուն տոնի բովանդակությանը: Իր կառուցվածքով ու պարաձևով ոչ մի առանձնահատկություն չունի: Այն եզակի նյութ է նրանով, որ հնում կատարվել է տարին միայն մեկ անգամ՝ *խաղողօրհներին*: Պարը գրանցել են Ախալցխայի շրջանի Սուֆլիս գյուղում դեռևս 1960-ական թվականներին:

Հետագա բանահավաքչական գործունեության ընթացքում այլևս ոչ մի տեղ չեն հանդիպել պարի կատարողների, չնայած պարի ու պարեղանակի գոյության մասին եղած տեղեկություններն ու վկայությունները բազմաթիվ են: Այդ պատճառով այս պարեղանակը և պարը ձեռք է բերել ծիսական պարի եզակի և առանձնահատուկ արժեք: (*Խաչատրյան Ժ.Կ., Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Եր., 1975, հ. VII, էջ 49*):

7. ԱՐԱՐ ՎԱՐԱՐ ՎԻՇԱՊՈՒ ՔԱՐ, ՆՈՒՐԻՆ ՆՈՒՐԻՆ ԳՈՒԶԵՐ - պարեղանակի բանահյուսական տեքստն արդեն խոսում է անձրևի հարս *նուրիի* խորհրդավոր կերպարի մասին՝ պատկերացում տալով նաև նրա ծիսական գործունեության մասին: Վերլուծությունը թողնում ենք ապագային: Գրանցումը՝ Կ. Չալիկյանի: (*Նոտագրությունը՝ 37 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, Կ. Չալիկյանի ֆոնդ*):

8. 9. ԲԱԹՈՒԱ, ԷԼԱ ԷՐՂԻՍ, ԱՇԵՑԻ - նույն պարեղանակի երկու տարբերակ: Պարել են երկու սեռի երիտասարդները, կլօր շրջանի դասավորությամբ: Պարաձևը *Վերվերի* է, բռնելաձևը՝ *թև-թևի*: Սրբ. Լիսիցյանը մի տարբերակ գրանցել է Ապարանի շրջանում: XX դարում տարածված էր բոլոր գավառներում: Աստիճանաբար կորցրել է բանահյուսական տեքստը: Բոլոր վկայությունները հաստատում են, որ *Վերվերու* պարատեսակին պատկանող թռնոցի պարեղանակ է: (*Պարի մասին մանրամասն տես՝ Սրբ. Լիսիցյանի Стари́нные пля́ски и теа́тральные представления армянского народа, Եր., 1958, հ. I, էջ 388-394, 582*):

10. ԲԱՍԱԼՈ - գրանցվել է 1980-85 թվականներին Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղում՝ շատախցիների ժառանգորդ Սամսոն Դավթյանից: Պարեղա-

նակը ասացողից լսողությամբ վերծանել է էթներաժշտագետ Կ. Չալիկյանը: Բանահյուսական տեքստ չունի: Պարեղանակը սովորել ու զուգնայով կատարել է հարևան գյուղի բնակիչ՝ Մամիկոն Հակոբի Մանուկյանը՝ ծնված 1957թ.ին պարեղանակներ է սովորել նաև իր հորից՝ նախկին զուգնաչի Հակոբ Մանուկյանից: (Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

11. ԲՈՇ ԲԱԶԸՐԳՅԱՆ - բոշ - ճոխ, հարուստ, *բազըրգյան* - վաճառական, (ավելի ճիշտ՝ մանրավաճառ): Բանահյուսական տեքստում նկարագրվում է մանրավաճառի գյուղ գալու բոլոր գործողությունները հաջորդականությամբ, որը հնչում է տոնական տրամադրության մեջ ինչպես էպիկական պատմություն: *Գօվընդի* տեսակին պատկանող սիրված պար է, որը կատարվել է երիտասարդների կողմից ամեն պատեհ առիթով: (Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

12, 13. ԲՈՒԼՈՒԼ - նույն պարեղանակի երկու վերծանություն - *խոտի կապ*, *խուրձ* նշանակությամբ գրանցվել է 1960-ական թվականներին Ախալցխայի շրջանի Ծուղորոս գյուղում զուգնաչի Գ. Ինջոյանից, ժապավենից վերծանել են կոմպոզիտոր Լ. Աստվածատրյանը և էթներաժշտագետ Զ. Թագակչյանը: Հավանաբար աշխատանքային ընթացքը ներկայացնող պար է: (Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

14. 15. ԴԱՎԱԶԻ, ԴԵՎԵԶԻ - *ուղտ ման տվողի* կան *ուղտ խաղացնողի* անունն ընդունած պարեղանակների երկու տարբերակներ են, որոնք մինչև XX դ. երկրորդ կեսը մասամբ պահպանվել են հին Հայաստանի տարբեր գավառների բնակչության մեջ, որպես ժողովրդական թատրոնից մնացած վերապրուկ: Հնում ժողովրդական թատրոնում հատուկ տեղ է զբաղեցրել կենդանի և կերպարանափոխված *արջ*, *ուղտ* խաղացնողների թատերականացված խաղերը:

Դեվեջիները շրջել են գյուղից գյուղ, թաղից թաղ, ներկայացումներ տվել: Ներկայացումներն ունեցել են որոշակի բովանդակություն՝ հարց ու պատասխանի կառուցվածքով խաղացվող տեքստեր և երաժշտական ձևավորում: Երաժշտական մասը հիմնականում իրենից ներկայացրել է պարեղանակ, որովհետև սցենարի հիմնական մասը՝ *ուղտավարի* պարելն էր: Նույն պարեղանակները գործածվել են նաև հասարակական պարերի ժամանակ կատարվող պարերից որևէ մեկի պարաքայլերը եղանակին հարմարեցնելով: Պարը հիմնականում պետք է ունենար կենդանու ծիծաղաշարժ պահվածքի խաղեր:

Պարեղանակը XX դ. 30-ական թվականներին իր բանահավաքչական աշխատանքների ընթացքում գրանցել է Սրբ. Լիսիցյանն էրգրումցի Շահեն

Կուժիկյանից: Վերծանությունը ձայնից (հատուկ Սրբ. Լիսիցյանի համար) կատարել է երաժշտագետ Արամ Քոչարյանը:

Այս տարբերակի շնորհիվ երևույթը ժամանակագրական առումով դարձել է շարունակական, այսինքն՝ ժառանգաբար փոխանցված թատերախաղի պահպանվածության ժամանակային տևողության չափանիշ: (Նյուքը՝ 77 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ):

16. ԴՈՆ, ԴՈՆ, ԴՈՆԻ, ԴՈՆԻ ՅԱՐԸ... - գրանցվել է 1972թ. Վարդենիսում՝ մշեցիների ժառանգորդ Կարինե Բարսեղյանից՝ ծնված 1905թ.: Ձայնից վերծանել է էթնոերաժշտագետ Կ. Չալիկյանը: Ունի բանահյուսական առանձնահատուկ տեքստ, որը կարոտ է լուրջ ուսումնասիրության: (Նյուքը՝ 77 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, Կ. Չալիկյանի ֆոնդ):

17, 18. ԴՈՒԶՔՅԱՆԴԻ ԴՈՒՐԱՆԸ - պարեղանակի երկու տարբերակ, գրանցված 1960-ական թվականներին Ախալքալաքում և Գանձայում, (մշեցիներից և կարնոհայերից): *Դուզքյանդը* տեղանուն է, *դուրան* նշանակում է հարթ տարածություն, հրապարակ: Վերնագիրը կարող է բացատրվել որպես լայն, հարթ տարածություն, որը գտնվում է *Դուզքյանդ* տեղավայրին մոտ:

Վերծանությունը ժապավենից կատարել են կոմպոզիտոր Լ. Աստվածատրյանը և էթնոերաժշտագետ Ջ. Թագակչյանը: Պարը շատ տարածված է եղել հատկապես Արևելյան Հայաստանում և ունեցել է բանահյուսական տեքստ, որը երգվել ու պարվել է բոլոր պարատեղերում: Այս տարբերակը զուգնաչի Մ. Իսպիրյանի կատարած տարբերակն է, որը վերծանվել է գործիքային կատարումից և, բնականաբար, առանց բանահյուսական տեքստի: (Հրատարակվել է Սրբ. Լիսիցյանի *Старинные пляски и театральные представления армянского народа*, եր., 1958, հ. 1, էջ 311, 549, պարածնով վերվերի է):

19. ԵՍ ԱՐՄԱՆՆ ԵՍ, ԾՈՒՌ ՍՈՒՇՈՆ - Ախալքալաքի շրջանի Մեծ Սամսար գյուղում գրանցած՝ սիրային թեմայով երգվող ու պարվող մեղեդու փոքրիկ պատառիկ է, որի մասին գրեթե տեղեկություններ չունենք: Վերծանությունը՝ Ջ. Թագակչյանի: (Հայ ավանդական երաժշտություն, մատենաշար, եր., 2012, պրակ IX, N 101):

20. ԷԼԵ, ՃՈՂ ՏԸՎԵ ԴԵՍ ԱՐԵԳԱԿԱՆ - ըստ վերնագրի՝ պետք է ենթադրել, որ խոսքը գնում է ճյուղավորված ծառի մասին, որի ճյուղերը ձգտում են արեգակին մոտենալ կամ արեգակից պաշտպանվել: Գրանցվել է 1969թ. Էջմիածնում Հ. Հարությունյանից: Ձայնից վերծանել է էթնոերաժշտագետ Կ. Չալիկյանը: (Նյուքը՝ 77 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, Կ. Չալիկյանի ֆոնդ):

21. **ԷԼԻՐ ԵՆՔ ՍԱՐԸ ՍԵՅՐԱՆ** - Ջավախքում գրանցված պարեղանակի մի պատառիկ է, որի մասին տեղեկությունները կցկտուր են: Վերծանությունը՝ Ջ. Թագակչյանի: (Նյութը՝ 33 *ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ*):

22. **ԷԼՍԱԶՈՒՂ** - *էլմա - ալմա - խնծոր* բառից: Գրանցվել է 1964թ. Կրասնոդարի երկրամասի Ներքին Լոռ գյուղում համշենահայ Անդրանիկ Ջաբունյանից: Ժապավենից վերծանել է էթնոերաժշտագետ Ջավեն Թագակչյանը: Այս պարեղանակը գրանցվել է շատ անգամներ՝ 1969, 1971 և հետագա տարիներին տարբեր ուսումնասիրողների կողմից: Շատ տարածված ու սիրված պարեղանակներից է: Պարը գրանցվել է նաև *Սալլամա* անվան տակ: Բոլոր դեպքերում պարածնը դասվել է դանդաղ *Գօվրնդապարերի* շարքին: (Նյութը՝ 33 *ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ*):

23, 24. **ԷՋՄԻԱԾԻՆ** - հայտնի տեղանվան անունով կոչվող մենապարի եղանակի երկու տարբերակ, որոնք ծայնագրվել են Ախալցխայի Ծուղրուք գյուղում զուռնաչի Գ. Ինջոյանից, իսկ երկրորդը՝ Ախալցխայի Սուֆլիս գյուղում Գ. Իգիթբաշյանից: Վերծանությունը ժապավենից կատարել է Լ. Աստվածատրյանը: Պարը պատկանում է *Կովկասյան* կամ *Ասիական* մենապարերի շարքին: (*Պարի մասին տես՝ Ժ. Խաչատրյանի Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը աշխատության Թաք պարեր գլխում // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Եր., 1975, հ. VII, էջ 70-76*):

25. **ԷՍ ԳԻՇԵՐ ԼՈՒՍԻՆ ՏԵՍԱ** - *լուսին տեսնել* բառացիորեն նշանակում է դեռատի աղջկա հասունացում: Լուսինը կապվում է կանանց հասունացման, հղիության փուլերի հետ, և կան ժողովրդական ծեսեր ու արարողություններ, որ կապվում են լուսնի աստեղային վարքագծի հետ: Հղիության շրջանները բնորոշվում են լուսնային տոմարի առանձնահատկություններով ու հաշվարկներով:

Պարեղանակն իր բանահյուսական տեքստով գրանցել է Սրբ. Լիսիցյանը Վասպուրականի Կղզի գյուղի նախկին բնակիչ, հայտնի ասացող Արշակ Բաբայանից, իսկ վերծանությունը ժապավենից կատարել է էթնոերաժշտագետ Ս. Սամվելյանը: (*Պարեղանակը, պարը և բանահյուսական տեքստը հրատարակվել է Սրբ. Լիսիցյանի Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Եր., 1972, հ. II, էջ 164, 425*):

26. **ԷՐԾԱԹ, ՕՍԿԻ, ԱՔՐԻՇՈՒՄ** - Ջավախքում գրանցված երիտասարդական հավաքների ժամանակ երգվող ու պարվող *Գօվրնդապարերից* մի փոքրիկ պատառիկ է, որ գերադասում ենք պահպանել: (Նյութը՝ 33 *ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ*):

27. **ԹԱԳՎՕՐԻ ՄԵՐ ԴՈՒՍ ԱՐԻ** - հարսանեկան ծիսական պարեղանակ բանահյուսական տեքստով, որում յուրահատուկ ձևով շարադրվում է ամբողջ ծես-արարողության մեջ տեղի ունեցող գործողություններն ու դրանց ներքնիմաստը: Ձայնագրությունը կատարել է Սրբ. Լիսիցյանը Երևանում՝ մոտավորապես 1950-ական թվականներին շատախցի ասացող Անահիտ Մարգարյանից, վերծանությունը՝ կոմպոզիտոր Լ. Աստվածատրյանի: (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ 7նագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ):

28. **ԹԱԼԱՆԵ** - քրդերեն նշանակում է թալանել, կողոպտել – ունի քրդերեն բանահյուսական տեքստ պարեղանակը գրանցվել է Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղում շատախցի Սամսոն Դավթյանից, ձայնից վերծանել է էթնոերաժշտագետ Կ. Չալիկյանը: Բանահյուսական տեքստը կցկտուր է, անորոշ, կարծես օգնության կանչ կամ գուցե կողոպուտի նկարագրություն: (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ 7նագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

29. **ԹԱՎՈՒՄԱՐԻ** - երգրումի պարեղանակ, գրանցումը՝ Սրբ. Լիսիցյանի, XX դ. 40-50-ական թվականներին վասպուրականցի հայտնի ասացող Արշակ Բաբայանից: Վերծանությունը ժապավենից Սրբ. Լիսիցյանի համար կատարել է էթնոերաժշտագետ Ա. Քոչարյանը:

Թավուխարին առանձնահատուկ նշանակություն է ձեռք բերել հավք-նախնի վերլուծական եզրակացությունների համար: (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ 7նագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ):

30. **ԹԱՔ ԹԱՆՁԱՐԱ** - թուրքերեն *tak* բառից, որը հայերեն բարբառներում ունի մեկի, անգույզի, միավորի նշանակություն: Մենապարերին տալիս են *Թաք պարեր* ընդհանուր բնորոշումը:

Թանձարան բնակատեղի է, գտնվել է Արևմտյան Հայաստանում: Պարավեստի մեջ այդ տեղավայրի անունով պահպանվել են շատ *մենապարեր*, որոնք կատարվել են ցանկացած ժամանակ: Համշենցիների պարային ժառանգության մեջ պահպանվել է *թաք* և *ջուխտ*՝ զույգ, *Թանձարա* անունով *կլօր* պարեր, որոնք իրարից տարբերվում են պարաքայլի կառուցվածքով՝ նույն մեկ և զույգ քայլի և ծունկկոտրուկների միանգամյա և կրկնակի կատարման (ջուխտ) իմաստով: Շատ տարածված է համշենահայերի մեջ, բոլորը գիտեն և պարում են մինչև օրս: Գրանցվել է 70-ական թվականներին Կրասնոդարի երկրամասի Ներքին Լոռ գյուղում Ա. Ջաբունյանից: Վերծանությունը՝ էթնոերաժշտագետ Ջ. Թագակչյանի: (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարան, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ):

31. **ԹԱՔ ՇՕՐՕՐ** - հայկական ժողովրդական պարերում պարաքայլերը ձևավորվում են պարողի մարմնի ծանրությունը ոտքից ոտք տեղափոխելու միջոցով, որի ընթացքում իրանը շորորվում է: Հորիզոնական հարթության վրա տեղում մարմնի ծանրությունը ոտքից-ոտք տեղափոխելուց շարժում տեղի չի ունենում: Այն կարող է տեղի ունենալ միայն քայլերի օգնությանը իսկ տեղում մարմնի ոտքից ոտք տեղափոխությունը շորորվել է: **Շօրօր** նշանակում է **շորորալ**, **օրորալ**, ինքնագոհ **կոտրատվել**, **սեթևեթել**, որոնց իմաստը կապվում է բնության երևույթների, կենդանիների ու թռչունների կենսակերպի տարբեր դրսևորումների հետ: Այդ շարժումներով արտահայտվել են համապատասխան երևույթները: Պարերում այդ շարժումներից ձևավորվել են պարանունները, որոնք հայոց լեզվում բնութագրվում են **կաքավ-պար** տերմինով: **Շօրօր** պարատեսակն ավելի լավ է բնութագրում **սորոր տալ** տերմինը, որը բառացիորեն նշանակում է **կաքավանման ման գալ**, **շորորալ**, **քայլել** կամ **պարել** ոտքից ոտք օրորվելով: **Շօրօր** տերմինը գործածվել է որոշակի ձև ունեցող պարաքայլերի համար: Այս պարատեսակն ունի նաև **ճօշ**, **ճօծ**, **ճօշկ** պարանունները: Այն կապվում է ճոճվել նշանակության հետ: Հնում շատ տարածված է եղել: Մյուս պարատեսակներից տարբերվել է իրեն բնորոշ կատարողական առանձնահատկություններով:

Շօրօրները միշտ կատարվել են դանդաղ և սահմանափակ տարածություն պահանջող պարատեղերում: Կատարման պարտադիր ժամանակը հարսանիքների սկիզբն է: Պարտներում հասարակական պարերը պարտադիր սկսվել են նախնիների հիշատակության **Շօրօր** կամ **գօվընդածն** պարերով: Ջավախքում պարել են **կլօր** փակ շրջանով, տարեց կանանց ու տղամարդկանց խառը կազմով: Երիտասարդ տղաներն ու աղջիկները **Շօրօրածն** պարեր հազվադեպ են կատարել, որի հետևանքով ավանդական կատարողական օրենքների ժառանգականությունն ընդհատվել է: Ըստ ասացողների՝ **Շօրօրն** ավելի դանդաղ է, **ճօշկը**՝ ավելի արագ: Պարաքայլի կամ շորորալու մեջ ժողովուրդը դրել է **թաք** կամ **ջուխտ** թվերը՝ քայլի կամ շորորալու տեսակը զանազանելու համար: **Թաքը** բնորոշել է մեկ անգամվա քայլ կամ շորոր, **ջուխտը**՝ կրկնակին: Դրանով տարբերություն է դրվել նույն պարի տարբերակների միջև: Սկզբունքը նույնն է, ինչ **Թաք Թանձարա**, **Ջուխտ Թանձարա** կամ **Բիր Էլմաջուղ**, **Ջուխտ Էլմաջուղ** պարանունները, համշենահայերի պարային մշակույթում: (*Նյութը՝ ԳՂԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ*):

32. **ԹԱՔՅՎՈՐԻ ՄԵՐ, ԹԱՔՅՎՈՐԻ ԽԵՐ ՏՈՒՄ ԱՐԵ** - պար ծիսական արարողության լավագույն մի տարբերակ, որը գրանցվել է 1978թ. Երևանում վանեցիների ժառանգների խմբից՝ Շատխցյան Մարո, Տերտերանց Անթառան, Խաժոյան Վարդան, Մուքանյան Արշակ, Հասրաթյաններ Սերինե և Կոստան: Ձայնից վերծանել է էթնոերաժշտագետ Կ. Չալիկյանը: Բանահյուսական տեքստը հագեցած է հարսի պարտականությունների թվարկումով՝ առանձնահատուկ ձևով նշելով ընդհանուր վերաբերմունքը թագվորահոր ու թագվորամոր նկատմամբ: (*Նյութը՝ ԳՂԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, Կ. Չալիկյանի ֆոնդ*):

33. **ԹԸՏՈՒ ՄԱԽՕԻՆ ԳՕՎԱԼՈՒ ՊԱՐ** – որոշակի պարեղանակով, հարց ու պատասխանի ձև ունեցող ընդարձակ բանահյուսական տեքստով երգեցողության ուղեկցությամբ կատարվող պար, որը կազմված է երկու մասից: Առաջին մասը դանդաղ *Մախօխուպար գովալու* պարն է երկրորդը *էկեք ծեծենք սոխն ու սխտորը*, որն էլ պարածնով ավելի բարդ է իր դանդաղ, արագ փոփոխվող պարաքայլերի կատարման զուգակցությամբ: Գրանցել են 1970-ական թվականներին Ախալքալաքի շրջանի Մեծ Սամսար գյուղում՝ սամսուրցի Արուսի հարս՝ Դշխուն Դավթյանից: Վերծանությունը ժապավենից՝ Լ. Աստվածատրյանի: Վերլուծությունը՝ աշխատության երրորդ գլխի *Մեծ պաս* հատվածում: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

34. **ԹԸՓ ՄԱՂԱԶԱ** - *մաղազա* բարբառում բացատրվում է որպես քարայր, իսկ *թրփթրփալ* նշանակում է ոտքերով քարայրի հատակին խփել, թփթփացնել, որը պետք է քարայրում ունենար որոշակի արծագանք: Թվում է, թե ոչ մի կապ չկա պարի և քարայրի միջև: Հավանաբար, պարի կատարման ու նրա պարաքայլերի մեջ պարողները տեսել են ինչ-որ նմանություն: Գրանցվել է Ծուղորութում զուռնաչի Գ. Ինջոյանից, ով բացարձակապես ոչ մի բացատրություն չի տվել: Վերծանությունը ժապավենից կատարել է կոմպոզիտոր Լ. Աստվածատրյանը: Կարոտ է ուսումնասիրության: Գտնվում է հեղինակի արխիվում: Ցավոք, ծայնագրությունները ժապավենների վրա հնամալու հետևանքով դժվար վերծանելի են, երբեմն նույնիսկ անհնար: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

35. **ԹԻԹՐԵՄԷ** - հաճախ ասացողները պարին տալիս են նաև թարգմանական *Թրթրռուկ* անունը: Այն համշենական առանձնահատուկ ռիթմով կատարվող տղամարդկանց բարդ պար է, որի կատարումը գնալով անհնարին է դառնում: Ժողովրդական պարերի պահպանվածության մասին խոսելիս պետք է ընդգծել, որ ամենապահպանողականը համշենցիներն են, որոնք այսօր Հայաստանում արդեն դժվարանում են կատարել իրենց պարերը:

Պարեղանակը գրանցել են 1970-ական թվականներին Կրասնոդարի երկրամասի Ներքին Լոռ գյուղում պարողների խմբից: Ձայնագրությունը՝ Վ Քոչկանովից, վերծանությունը՝ էթնոերաժշտագետ Զ. Թագակչյանի: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Սրբ. Լիսիցյանի և Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդեր):

36, 37. **ԹԻՔ ԽՕՐԱՆ** - *Թիքլօ բար*. բարբառներում *թիք* նշանակում է ծիգ, ուղիղ, ցցված, *խօրան* - *խոռո՝ կլօր պար*: Հունարեն *χορευτος* - պարային, *χορευτος* - բանաստեղծական ոտք, *պարային ոտք*, *պար*, *χορευτιχ*, *կլօր պար* երգեցողությամբ: (Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь, М. 1958, т. II, с. 1779):

Տղամարդկանց համշենական պար, որը գրանցել են 1960-ական թվականներին Աբխազիայի Սուխումի քաղաքում վարպետ քյանանչաջու համբավ ունեցող Եփրեմ Թերգյանից: Վերծանությունը՝ կոմպոզիտոր Լ. Աստվածատրյանի: Ասացողներն այս պարեղանակն իր պարային ռիթմով համարել են *Թիթենից* մյուս պարերին անցնելու միջանկյալ պար և պնդել, որ *Թիթենից* հետո անմիջապես *Թիթ խօրան* են պարել, որպեսզի լարումից մի փոքր թեթևանան, որ կարողանան պարերը շարունակել: Ասում էին՝ *Թիթ խօրանը Թիթենի* և *Սալլամայի* միջինն է:

Նույն պարեղանակը գրանցվել է Կրասնոդարի երկրամասի Ներքին Լոռ գյուղում Անդրանիկ Զաբունյանից, վերծանությունը Զ. Թագակչյանի (երկու պարեղանակների ծայնագրությունները ժապավենի վրա պահպանվում են՝ ԴԴ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Սրբ. Լիսիցյանի և Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդեր):

38. **ԹԻՔ ՊԱՐ** - այսպես կոչվող պարի մի տարբերակ ևս, որը գրանցվել է 1960-ական թվականներին Ախալցխայի շրջանի Սուֆլիս գյուղում զուռնաչի Գ. Իգիթբաշյանից: Վերծանել է Լ. Աստվածատրյանը: Իր կառուցվածքով պարը ոչ մի ընդհանրություն չունի նախորդ համշենական *Թիթկո բարի* տարբերակների հետ:

Ենթադրում ենք, որ *Թիթ* պարանունը ձևավորվել է պարատեսակի կատարողական հատկանիշը՝ ուղիղ, ձգված կեցվածքի և ձեռքերը բռնելու անսովոր ձևի շնորհիվ՝ ուս-ուսի, թևերը կախ՝ իրար հետ խաչաձևելով ափափի, մատները շախմատաձև իրար մեջ հագցնելով: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

39. **ԹՈՒՐ ՄԱՐԹԱԼԻ** - պարեղանակի երկու տարբերակ՝ ծայնագրված 1930-ական թվականներին Թալինում վերաբնակված շատախցի Բ. Խաչատրյանից: Վերծանությունը ծայնից Սրբ. Լիսիցյանի համար կատարել է Սպիրիդոն Մելիքյանը: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ):

40, 41, 42, 43. **ԹՕՓԱԼ ԲԱՐԻ** 4 տարբերակ, գրանցված Աբխազիայի Մելիտիբեշի բնակավայրում Ս. Մուսելենյանից, Սուխումի քաղաքում՝ Ա. Զաբունյանից, Կրասնոդարի երկրամասի Ներքին Լոռ գյուղում՝ Վլ.Քոչկունովից և Ա. Աթալյանից: Վերծանությունը ժապավենից կատարել է էթնոերաժշտագետ Զ. Թագակչյանը: *Թօփալ բար* - թուրքերեն *topal* բառից, որը նշանակում է կաղացող: Կաղությունը հայտնի է որպես առանձնահատուկ երևույթ, և այդ պարերը, որոնք համահայկական բնույթ ու տարածում ունեն, հավանաբար, կապվում են հատուկ *ծիսական կաղություն* մտածողության հետ: Պարն ունի ոտքը կոտրելու մի քայլ, որի շնորհիվ պարաքայլը նմանակվում է կաղալուն: Այդ է պատճառը, որ պարը ստացել է *Թօփալ* անունը: (Զայնագրություններ՝ ԴԴ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ: Նոտագրություններ՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի և Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդեր):

44. **ԹՕՓԱԼ ՊԱՐ** - նույնանուն պարի մի տարբերակ ևս՝ գրանցված Ախալցխայի շրջանի Ծուղորու գյուղում Գ. Ինջոյանից, վերծանությունը՝ կոմպիզիտոր Լ. Աստվածատրյանի: Այս և համշենական *Թօփալ բարի* մեջ նույն կաղացող պարաքայլից բացի, ուրիշ ոչ մի նմանություն կամ կապ չկա: (Նյութը՝ 33 ԳԱԱ 3նագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

45, 46, 47, 48, 49. **ԻՐԵՔ ՈՂԿ (ՎՕՂԿ)** - բառացիորեն՝ *երեք ոտք*, երեք քայլ, որը Սրբ. Լիսիցյանի բնորոշմամբ ունի *երկու զնալ մեկ դառնալ* պարաքայլի կառուցվածք: Չայնագրությունը՝ Ախալցխայի Սուֆլիս գյուղում Գ. Իգիթբաշյանից, վերծանությունը՝ Լ. Աստվածատրյանի:

Այդ պարածևով կատարվող պարերը պատկանում են ամենատարածված պարատեսակի՝ *Գօվընդների* շարքին և ունեն էպիկական, ծիսական որոշակի ուղղվածություն: Ծիսական պարերի հիմնական ֆոնդն ունի *երկու զնալ մեկ դառնալ* կամ *երկու զնալ երկու դառնալ* կառուցվածք, որոնց բովանդակությունն ու ներքնիմաստը ձևավորվել է այդ պարաքայլերին ոտքի զարկեր, *ծունկկոտրուկներ* կամ *թռիչքներ* ավելացնելով:

Նույն պարաքայլով կատարվող պարերն իրարից տարբերվում են նաև կատարողական ռիթմով, տեմպով, կատարողների սեռով, տարիքով, հասարակական կարգավիճակով և դիրքով:

Ջավախքում ամենաշատ տարածված պարատեսակներից է:

Ջավախքում հաճախ առանձնահատուկ պարանվան փոխարեն գործածվել է պարաքայլի *երեք ոտք* անունը: Այն միայն պարածևը և տեսակը բնորոշող անուն է: *Երեք ոտք* տերմինի հաճախ գործածության հետևանքով աստիճանաբար մոռացվել են պարերի անունները:

Այդ պատճառով կատարվող գրեթե բոլոր նույնանուն պարերը հիշողության մեջ մնացել են *իրեք վոդկ* պարածևը բնութագրող անունով: Այս երևույթն իր բացասական ազդեցությունն է թողել պարանունների մոռացման ու կորստյան հարցում: (Նյութը՝ 33 ԳԱԱ 3նագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

50. **ԼԵԲԼՈ ԽԸՖԹԱՆ** - շատախցի Սամսոն Դավթյանից գրանցված պարեղանակը հավանաբար ունեցել է քրդերեն բանահյուսական տեքստ, որը մոռացվել է: Որոշակի տեղեկություններ չունենք: Չայնից 1980-ական թվականներին վերծանել է էթնոերաժշտագետ Կ. Չալիկյանը: (Նյութը՝ 33 ԳԱԱ 3նագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

51. **ԼԵՅԼՈ ԽԱՆԵ** - գրանցվել է 1970-ական թվականներին Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղում շատախցի Սամսոն Դավթյանից: Չայնից վերծա-

նել է էթնոերաժշտագետ Կ. Չալիկյանը: Պարն ունեցել է բանահյուսական երգվող տեքստ, հավանաբար՝ քրդերեն: Պահպանվել է միայն կրկնակը՝

Լեյլո, Լեյլո, Լեյլո խանն

Լեյլո, Լեյլո, Լեյլո ջանն:

Պարը հավանաբար պատկանել է երիտասարդ տղաների և աղջիկների սիրային տեքստերով կամ խաղիկներով կատարվող *խաղ-պարերի* շարքին: *Լեյլո* ծայն-արտաբերական ձևի արտահայտությունը կարող է լինել նաև սիրելի աղջկա անուն: Տարածված է եղել Արևմտյան Հայաստանի տարբեր գավառներում, հատկապես՝ Մասիսին հարևան բնակավայրերում: (Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

52. ԼՈՒՄՆԱԿ ԼՈՒՄԻՆ, ԴՈՆ, ԴՈՆ, ԴՈՆ - գրանցվել է 1972թ. Մարտունիում ալաշկերտցի Գեղամ Ավետիսյանից՝ ծնված 1880թ.: Գրանցումն ու վերծանությունը կատարել է էթնոերաժշտագետ Կ. Չալիկյանը: Ունի հետաքրքիր բանահյուսական տեքստ, որում արտահայտվում է *դոն-ծուկ* և *լուսին* կապը: (Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, Կ. Չալիկյանի ֆոնդ):

53, 54. ԽՆԿԻ ԾԱՌ - պարն իր երաժշտական տեքստով շատ տարածված ծիսական պար-արարողություն է: Հայտնի է, որ *խունկն* այն ծառի խեժն է, որը շատ ժողովուրդների կյանքում ունեցել է ծիսական մեծ նշանակություն: Այն, որ *խունկը* և ծառը պաշտամունքային նշանակություն են ստացել, և տարբեր ժամանակներում ու տարբեր իրավիճակներում կատարել են աշխարհի ծառի, իմաստության կամ *կենաց ծառի* սրբազան դեր, վաղուց հայտնի է և անառարկելի: Հայոց մեջ *խնկի ծառը* հիմնականում հարսանեկան ծեսերի մեջ ընդունվել է որպես *կենաց ծառի* և գերդաստանը շարունակելու գաղափարի կրող: Հարսանեկան ծեսերում այն ունեցել է հատուկ արարողությամբ ձևավորելու օր ու ժամանակ, որի ընթացքում կատարվել են երգեր ու պարեր:

խնկի ծառը մենապար է, որը պահպանվել է մինչև մեր օրերը, բայց աստիճանաբար կորցրել է իր կատարման օրենքները: Միակ առանձնահատկությունը, որ փոփոխության չի ենթարկվել, կատարողի սեռը, տարիքն ու ընտանեկան կարգավիճակն է: Նա պետք է լիներ հասուն տարիքի, նույնիսկ ծեր *տանտիկին*:

խնկի ծառի երկու տարբերակներից մեկը գրանցվել է Ախալցխայի շրջանի Ծուղորու գյուղում Գ. Ինջոյանից ծայնագրված 1960-ական թվականներին: Այն վերծանել է Լ. Աստվածատրյանը:

Մյուսը՝ Վեդու շրջանի Ոսկետափ (նախկինում Շիրազլու) գյուղի կույր գուռնաչի Ազատ Սիմոնյանից գրանցված *խնկի ծառն* է, որը տեսաժապավենից (ֆիլմից) վերծանել է էթնոերաժշտագետ Կ. Չալիկյանը: (Գրանցումը՝ էթնոպարագետ Է. Պետրոսյանի):

Տեսաժապավենը նկարահանվել է 1972թ.: Այս տարբերակը Վասպուրական աշխարհից ժառանգություն մնացած մի գոհար է, որի նվազակցությ-

յամբ *ԽՆԼԻ Ժառ* պարը կատարել է նույնքան արժանավոր ասացող՝ Ոսկե-տափի վասպուրականցի վերաբնակիչ Ուստիան Գասպարյանը: Իր միջին տարիքում մասնակցելով Վասպուրականի պարերի ինքնագործ խմբի բոլոր ելույթներին, նա պարը մշակելով ու հղկելով՝ դարձրել էր կատարյալ: Հետագայում նրանից սովորելով պարել են նաև խմբի երիտասարդ անդամները:

Ըստ Կ. Չալիկյանի՝ բանավոր վկայության պարեղանակն ունի ուղղա-ծիզ դեպի վեր սլացող բարդ ու առեղծվածային կառուցվածք, որը ևս հաս-տատում է պարեղանակի ծիսականության հնագույն արմատների մասին: *(Խմբի գեղարվեստական ղեկավար՝ էթնոպարագետ Է. Պետրոսյան, ֆիլմի ռեժիսոր՝ Հովհիկ Հախվերդյան: Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարա-գիտության արխիվ, Է. Պետրոսյանի ֆոնդ):*

55. **ԽՆԿԻ ԾԱՌ** - Կարնո մի տարբերակ ևս, որը գրանցել է Ռ. Հարոյա-նը, վերծանել է Ա. Փայլևանյանը: Մեզ հայտնի չէ, թե ումից է գրանցվել այն: Տեղադրում ենք՝ առավելությունը տալով բանահյուսական տեքստին որպես փաստ, որ *ԽՆԼԻ Ժառ* մենապարը կատարվել է ոչ միայն երաժշտախմբի նվագակցությամբ, այլև վոկալ կատարմամբ: Ըստ գրանցման՝ պարն ունե-ցել է դանդաղ և արագ մաս: Դանդաղ մասում գործածվել է *օժաձև* պարա-քայլի թաթ-կրունկ և թաթ-թաթ, կրունկ-կրունկ պարաքայլի երկու տարբե-րակները: Այդ պարաքայլի շնորհիվ հորիզոնական հարթության վրա տեղի է ունեցել մարմնի ծանրության աջ ու ձախ տեղափոխություն և տեղում պտույտներ: Պտույտները տեղի են ունեցել մարմնի ծանրությունը աջ կամ ձախ ոտքին միշտ թողնելով, ազատ ոտքի օգնությամբ քառորդ կամ կես պտույտներ կատարելով, մեկընդմեջ մարմնի ծանրության փոփոխությունից տեղի է ունեցել պտույտ մարմնի ծանրությունը կրող ոտքի շուրջ, ինչպես՝ առանցքի:

Երկրորդ՝ արագ մասը ձևավորվել է *ոսք փոխելու chasse* պարաքայլի օգնությամբ: Միզանցեման հիմնականում մեծ ու փոքր շրջաններն են: Այս տարբերակում, ըստ գրանցման կամ բեմադրության, երբեմն պարել են շրջան կազմած՝ բանահյուսական տեքստի ամեն քառատողից հետո ծափ զարկելով: *(Հարոյան Ռ., Ջատիկ, եր., 2008, էջ 158-159):*

56. **ԽՕԼՕՄԵՆՁԱ** - Չայնագրվել է 1960-ական թվականներին Աբխա-զիայի Մեխերիբշի բնակավայրում Ս. Մուսելեմյանից, վերծանել է էթնոե-րաժշտագետ Զ. Թազակչյանը: Սևծովյան հյուսիսային և հյուսիսարևելյան ափերին վերաբնակություն հաստատած համշենցի հայերի մեջ շատ տա-րածված ու սիրված պարերից մեկն է, որն ունի բազմաթիվ տարբերակներ, որոնցում եղած տարբերությունները երբեմն դառնում են անկարևոր ու անն-շան: *(Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):*

57. **ԾԱՌ ՓՆՋԵԼՈՒ ՊԱՐ** - գրանցվել է 1970-80-ական թվականներին Սրբ. Լիսիցյանի կողմից, հայտնի դարձած ասացող, Արթիկի Հռոռոն գյուղի

բնակիչ, տեղացիների ժառանգ՝ Հերիքնազ Հարթենյանից: Նա բնությունից ժառանգություն ստացած բացառիկ ընդունակությունների և շնորհքների տեր էր: Հարթենյանների գերդաստանն իրենց գյուղում և, առհասարակ, հարակից շրջաններում հայտնի է եղել որպես անհատ ստեղծագործողների գերդաստան: Հ. Հարթենյանն ինքն անձամբ խոստովանել է, որ բացի իր տեսած ու կատարած երաժշտական ու պարային նյութերից, հաճախ օգտվել է նաև հորեղբոր կիսաժողովրդական ու կիսաանհատական ստեղծագործություններից: Հ. Հարթենյանը Սրբ. Լիսիցյանին պարային և թատերական նյութերից բացի տվել է նաև *Սասնա ծռերի* երգվող ու պարվող ամբողջական տեքստեր, որոնցում բոլոր երգվող ու պարվող կտորներն անձամբ կատարելով ցուցադրել է: Հ. Հարթենյանը, լինելով գերդաստանի վերջին ժառանգներից մեկը, ծգտել է հնարավորին չափ շատ նյութ հաղորդել: Պարերգերի, այդ թվում և *Ծառ փնջելու* պարի բանահյուսական տեքստը հետևողականորեն ընթացող մի ամբողջ գործողության պատմություն է: Առաջին անգամ այն հրատարակել է Սրբ. Լիսիցյանն իր աշխատությունների մեջ: (*Պարեղանակը, բանահյուսական տեքստը և վերլուծությունը տես՝ Սրբ. Լիսիցյանի Տаринные пляски и театральные представления армянского народа, т. II, т. 1, 1972, էջ 128, 404-405*):

58. **ԾԱՓԻԳ ԲԱՐ** - հայ պարային մշակություն հատուկ տեղ են զբաղեցնում *ծափ պարերը*, որոնք հիմնականում դասվել են *ռազմական պարերի* տեսակին: *Ծափիգ պարի* համընդհանուր տարբերակը գրանցվել է Աբխազիայի Մեխերիբշի բնակավայրում Ա. Քոչկունյանից: Ժապավենից վերծանել է էթնոերաժշտագետ Զ. Թագակչյանը: Պարն ունի կիսաշրջանի դասավորություն, կատարվել է խառը կազմով: Պարաքայլն ավարտվում է մեկ ծափով: Մինչև օրս Արևելյան Հայաստանում վերաբնակված սասունցիների և մշեցիների ժառանգները՝ (մեծ ու փոքր), տեղի ունեցող բոլոր հավաքներին, տոներին ու հարսանիքներին մեծ ոգևորությամբ ու կատարողական վարպետությամբ իրենց հավաքները զարդարում են *ծափ պարով*: Գրեթե բոլորին հայտնի է *Յարխուշտա-կոժի, ռազմի ընկեր* բացատրություն ունեցող պարը, որը կատարվում է զույգերով: Կենցաղավարում է մեկ և ավելի զույգերի մասնակցությամբ: Հիմնականում տղամարդկանց պար է, բայց որովհետև սասունցիներն ըմբոստ ու ռազմատենչ ժողովուրդ են, բնական է հնչում, որ հաճախ պարին մասնակցել են նաև կանայք: Պարը վերակենդանացել ու նոր կյանք է ստացել Թալինի շրջանի Աշնակ գյուղի ինքնագործ խմբի երկարատև ու աղմկահարույց անսամբլի կատարումների շնորհիվ: Այսօր էլ Աշնակում ընտանեկան, հարսանեկան և այլ տոնախմբությունների ժամանակ անպայման պարում են մեծ ու փոքր, տղամարդ կամ կին՝ հավասար և պարտադիր: Կարելի է ասել պարը կենդանի է:

Մշեցիների մեջ ևս պահպանվել են ծափ պարեր, որոնցից հատկապես արժանի են հիշատակության *ծափիկ պար, ինը ոտք, Յարխուշտա, Դո* պարերը, որոնք գրանցել են 1970թ. Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղում մշեցիների ժառանգներից: *Մուշ-Տարոն* ժողովրդական պարերի ինքնագործ անսամբլի համերգային ծրագրերի լավագույն համարներից էին (գեղ. ղեկավար՝ Ժ. Խաչատրյան, պարերի ղեկավար՝ Մարգարետ Մելքոնյան): *Ինը*

ոտք պարը տեղ է գտել նաև Թաթուլ Ալթունյանի անվան երգի-պարի անսամբլի պարացանկում (բեմադրություն՝ ժ. Խաչատրյանի): Այն 1971թ.-ից գոյատևում է մինչ օրս *Մշո պարերի շարան* շարքի մեջ՝ Ազատ Ղարիբյանի աննշան փոփոխություններով: (Նյութը՝ 33 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

59. **ԿԱՅՆԱ ԳԸՌ ԳԸՌ** - քրդերեն բանահյուսական տեքստով պար է, որը ձայնագրել են 1981թ. Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղում շատախցի Սամսոն Դավթյանից: Պարեղանակը ձայնից վերծանել է Կ. Չալիկյանը: Ամբողջական տեքստը չի գրանցվել մոռացված լինելու պատճառով: (Նյութը՝ 33 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

60. **ԿԱՐՄՐԱԹՈՒՇ ՍԻՐՈՒՆՆ Ո՞ՒՐ Է (ՇԸԽԿՇԽԿԻԿ)** - հայ ժողովրդական պարային մշակույթում ավանդական սովորությանը համապատասխան, *Սբ. Սարգսին, Ծառգարդարին, Զատկին, Համբարձմանը, Վարդիվորին* կատարվել է միայն երիտասարդների կազմով պարեր: Դրանք ուղեկցվել են *Յալալիներով*, սիրային ու լիրիկական բանահյուսական տեքստեր ունեցող պարերգերով, որոնք ձեռք են բերել *ասելու և դարձնելու* ձև: Այդ պարերի մեջ մտել են նաև հնագույն եղանակների համար նոր՝ հորինված բանահյուսական տեքստերը, որոնք համապատասխանեցվել են մասնակիցներից մեկին, տեղին կամ ժամանակին: Ահա այդ կարգի պարերգերից մեկն էլ հենց *Շըխշըխկիկն* է: (Նյութը՝ 33 ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարան, ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

61, 62, 63. **ԿԼՕՐ ՊԱՐ** - երեք տարբերակ, որոնցից երկուսը նվագել է նույն զուռնաչին՝ Սամսրցի Արուբը: Ձայնագրել են 1960-ական թվականներին Ախալքալաքում: Վերծանությունը ժապավենից կատարել է Լ. Աստվածատրյանը: Երրորդ տարբերակը գրանցել են Ախալքալաքում Վ. Խաչատրյանից: Ժապավենից վերծանել է Զ. Թագակչյանը:

Հայկական ժողովրդական պարերը կատարվել են *կլօր*՝ փակ ու բաց շրջանի դասավորությամբ: Այդ պատճառով պարերի դասավորությունը դարձել է կարևոր պայման պարերի կատարման օրենքների մեջ: *Կլօր պար* տերմինն ունի իր առանձնահատուկ կապը *գնդի* և նրա պրոյեկցիա *շրջանի* ներքինմաստի հետ: *Գունդը* հայերենում գործածվում է ամբողջի իմաստով: Իր գաղտնիմաստով կապվում է հայկական մտածողության տիեզերաբանական՝ *երկրագունդ, արևագունդ*, աշխարհագրական՝ գավառական ամբողջականության իմաստով՝ *Վասպուրականի գունդ*, ռազմական իմաստով՝ *աշխարհագունդ, զորագունդ, գնդապետ* և այլ իմաստներով: *Գնդի* գաղափարը պարերի մեջ արտահայտվում է *կլօր շրջանի* դասավորությամբ՝ իր մեջ առնելով հասարակության բոլոր խավերի ու տարիքների մասնակիցներին:

Խոսակցական լեզվում հետագայում երբեմն, հատկապես 19-20-րդ - դարերում, գործածվել է *Շուրջպար կլօրի* իմաստով, սակայն դրանց տարբերությունը մեծ է, որովհետև *կլօր* նշանակում է ապրված տարածքի որոշակի սահմանազատում, իսկ *շուրջ* նշանակում է ինչ-որ բանի շուրջ: Հայկական պարերի մեջ չկա ինչ-որ բանի շուրջ պարելու գաղափարը, այլ կա *կլօր*, ամբողջական հասկացողություն՝ հասարակության մեկ ամբողջական ազգ հասկացողություն, որի համար գործածում ենք միայն *կլօր պար* տերմինը: *Կլօր պար* տերմինը ժողովուրդը գործածել է հասարակական բոլոր պարերի համար՝ գլոբալ գաղափարներն այդ տերմինի մեջ ամբողջացնելու, նպատակն արտահայտելու, ծեսի հասարակական իմաստը դրսևորելու նպատակով: Հայ ժողովրդական պարարվեստում հայ էթնոպարագիտության հիմնադիր Սրբ. Լիսիցյանն արդեն մշակել է որոշակի տերմինաբանություն, որի համաձայն՝ *կլօր պարը* դարձել է մասնագիտական մշտապես գործածվող *բովանդակակիր* արտահայտություն: Ժամանակի հասկացողություններով առաջարկվող *շուրջպար* ձևակերպումից դուրս են մնում հայ ժողովրդական մտածողությանը համապատասխան խորհրդանշական հասկացությունները: (Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

64. ԿՅԱՑԻՆՔ ՏԵՍԱՆՔ... - բացառիկ արժեք ներկայացնող Բարեկենդանի ծիսական երգի շատախցիների տարբերակն է՝ գրանցված 1980թ. Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղի բնակիչ Սամսոն Դավթյանից: Ձայնից վերծանել է Կ. Չալիկյանը:

Այս երգի բանահյուսական տեքստի շատ տարածվածության շնորհիվ կան բազմաթիվ տարբերակներ: Մեր գրանցած տարբերակն առանձնահատուկ է իր աճողական տեքստի շարժական պարային բնույթով: Շաղափ գյուղի ինքնագործ խմբում այն պարել են *գօվընդի երկու զնալ մեկ դառնալ* պարաքայլով, որում աջ ու ձախ կատարվող քայլերն ընդհատվում էին շատ որոշակի դադարներով, որոնց հաջորդել են հարց ու պատասխանները, իսկ երբ շուտասեւուկի ձևով տեղի են ունեցել հերթական թվարկման կրկնությունները, քայլերն առանց ծունկկոտրուկների շարունակվել են դեպի ձախ կամ աջ ուղղությամբ՝ մինչև շունչն ավարտվելը: Երգը տարածված է եղել Վասպուրականում, Տարոնում, Բուքանիայում:

Ծիսական երգերի շարքում է, բայց նաև պարվել է: Մեր գրանցած տարբերակն այդպիսին է և առանձնանում է իր աճողական տեքստով ու խաղերին հատուկ կատարողականությամբ:

Հարց ու պատասխանի ձևը տիեզերաբանական, տիեզերաստեղծման տեքստերի յուրահատկությունն է:

Էթնոերաժշտագետ Լ. Սիմոնյանի գրանցած տեքստերից մեկն ունի թատերականացված խաղի կատարողականություն:

Գրանցված նյութը բացահայտորեն տալիս է ներկայացում-խաղի մի ամբողջական պատկեր: Ասացողն ինքը՝ Լյուբա Ֆիդանյանը խաղացել ու տեսել է *Պացեք տեսեք ...* բարեկենդանյան խաղն ամենամյա Բարեկենդանի տոնին իր հայրենի գյուղում, հայրական տանը՝ այն ժամանակ քաղաք Հոկ-

տենքերյանում, որի բնակիչները Ղարսից վերաբնակվածներ էին: Խաղը տեղի է ունեցել կերպարների սեռով ու տարիքով համապատասխան անձանց ընտրությամբ, արտաքին ձևավորմամբ, խաղային տեքստի ու գործողության բեմադրությամբ, որին մասնակցել են բոլորը՝ մեծ ու փոքր:

Խաղը, կատարվելով Բարեկենդանի վերջին օրը, եզրափակել է տոնը: Մարդկային, կենդանական և որոշակի առարկաների տասներկու դերակատարներից բացի, այն ունեցել է 13-րդ մասնակից, ով դեկավարել է խաղը: Երգում առկա են մրցման, խոսքային մենամարտի և գուշակության ծիսական արարողության առանձնահատկություններ, որոնք կյանք-մահ-վերածնունդ երևույթի դիցաբանական էությունն են կազմում: Այդ գաղափարը Բարեկենդանյան տոնի հիմնական խորհուրդն է, որը խտանում է հատկապես տոնի *Բուն Բարեկենդանի* օրվա վերջում՝ խորհրդանշելով մահ ծնեռային տարվա ավարտը, ամփոփելով ծնեռային շրջանը (շրջան փակելն առանձնահատուկ հմայությամբ ամբողջականի նշանակությունն ունի):

Երաժշտագետ Մ. Թումաճանն իր Հայրենի երգ ու բանի հ. I, էջ 207-210-ում նշում է, որ այս երգը պարային բնույթ ունի: Նույնն է պնդում մահ էթնոերաժշտագետ Լ. Սիմոնյանն իր Տոմարային ծիսաշարի հ. II, էջ 214-ում, որտեղ վկայում է, որ իսկապես երգն իր բնույթով պարային է: Մենք այն որպես տիեզերաբանական աճողական կառուցվածքի բանահյուսական տեքստով պար գրանցել ենք Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղի պարի ինքնագործ խմբից, որը կատարվել է երգի ուղեկցությամբ: Պարածնը հիմնականում *երկու գնալ մեկ դառնալն* է՝ կրկնվող տեղերում՝ *Քոչարու* մանր քայլերի, համաչափ կրկնությունների համադրությամբ: *Քոչարու* մանր ծունկկոտրուկներով դեպի աջ ուղղությամբ կատարվող քայլ-միացումներն ամեն տան կրկնակում ավելացվում էին մինչև երգի տեքստն ավարտվելը: *Գացեք, տեսեք* պարը լուրջ ուսումնասիրության կարիք ունի, որը թողնում ենք ապագային: (Սիմոնյան Լ., տոմարային ծիսաշար, հ. II, 2007, էջ 176 և հեղինակի նյութեր):

65. **ԿՈՐՍՈԹԱ** - առայժմ դժվարանում ենք որևէ բացատրություն տալ պարանվանը: Նյութը գրանցել ենք 1980-1986թթ. Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղում Սամսոն Դավթյանից: Վերծանությունը ձայնից կատարել է Կ. Չալիկյանը: (Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

66. **ԿՈՆԳԱՎԵՆ** - կռուկների պար: Պարեղանակը գրանցվել է Սրբ. Լիսիցյանի կողմից 1932թ. Թալինի գիտարշավի ժամանակ, շատախցի ասացող Շահեն Կուժիկյանից: Վերծանությունը ձայնից Սրբ. Լիսիցյանի համար կատարել է Սպիրիդոն Մելիքյանը:

Հայ էթնոպարագիտության հիմնադիր Սրբ. Լիսիցյանը *Հավկու* կամ *խավկու պար*, *կոնգավեն*, *կոնգոցի* անունը կրող պարերը համարել է հավքերի պաշտամունքին նվիրված առանձնահատուկ սրբազանությամբ օժտված ծիսական պարեր, որոնց վերաբերյալ առաջարկել է լուրջ և հետաքրքիր վարկածներ:

1970թ. մեր կողմից Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղում մշեցու ժառանգ Շատեր Սահակյանից գրանցած *Կռնգոցի* անունը կրող պարն իրենից ներկայացնում է մի ամբողջ ծես-արարողություն, որն ունի խաղ-ներկայացման ամբողջական պատկեր: Այն է՝ երամի թռիչք երկթև, եռանկյունաձև դասավորությամբ: Ռեժիսուրան բաղկացած է՝ մոր ղեկավարությամբ, թռիչք, վայրէջք, հանգիստ, կուտ ուտելու և միավորվելու երկար ու պատկերավոր գործողություն, ապա դասավորության վերականգնում ու թռիչք՝ ճանապարհ: Գյուղի բոլոր մշեցիներն, առանց բացառության, գիտեին, պարում էին և ակնածանքով արձագանքում հարցումներին: 70-ական թվականներին Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի ժողովրդական պարերի երիտասարդական անսամբլի (գեղարվեստական ղեկավար՝ Ժ.Կ. Խաչատրյան) պարացանկի ամենապատվավոր, բոլոր ելույթների ավարտն ազդարարող վերջաբանն էր:

Պարի խառը կազմով հորիզոնական հարթության վրա դասավորությունն ուներ հավասարասրուն եռանկյան երկու թևերի ձև՝ սուրանկյան՝ առջևում *մայր* թռչնի ղեկավարությամբ:

Հայկական ժողովրդական *ոտք փոխելու* պարաքայլով մի ընդհանուր շրջան կատարելուց հետո շարքը պարով դասավորվում էր *մայր* պարագլխի ետևում երկթև, հավասարասրուն եռանկյան երկու կողմերի ձևով, ապա մոր ազդանշանով, որը նման է կռինչի համախմբվում էին նրա շուրջը՝ թևերը թափահարելով ու կարծես ուտելիք կտցահարելով: Ազդանշանի համաձայն՝ կտցահարելը դադարեցնում ու նորից համախմբվելով՝ վերականգնում են եռանկյունաձև դասավորությունը՝ թույլ տալով մորն առաջ ընկնել, ապա թևերը թափահարելով ու մեկ նոր՝ *կլօր* շրջան կատարելով հեռանում պարատեղից:

Պարի կատարման համար անհրաժեշտ էր արտահայտչական ընդգծված կարողություն, շարժական տեքստի կատարման վարպետություն: Այլ դեպքում այն կարող է վերածվել կոպիտ նմանակման ոչ արտահայտիչ ու անիմաստ գործողության: (*Лисициан Срб., Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ер., 1972, т. II, с. 60-90 և հեղինակի նյութեր*):

67. **ԿՐՆԳՈՑԻ** - *կռնգավեն, կրռընկապար*, պարեղանակի մի տարբերակ, նորից մշեցիներից գրանցել է Ռ. Հարոյանն ավելի ուշ: Պարեղանակի վերծանությունը՝ Գ. Հարոյանի:

Այս տարբերակը գրանցվել է Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի *Մուշ-Տարոն* ինքնագործ խմբի պարողներից և, ըստ էության, պետք է համապատասխանի մեր կողմից գրանցված պարին:

Այս տարբերակում ևս հիմնական պարաքայլը *ոտք փոխելու* քայլն է՝ թևածելով: Այստեղ ևս կերակրվելու և համախմբվելու համար պարողները պագելով բոլորվել են մայր թռչնի շուրջը, հետո անհանգիստ կռավելով վեր կացել, վերականգնել դասավորությունը ճանապարհ ընկնելու համար: (*Հարոյան Ռ., Ջատիկ, Եր., 2008, էջ 162-163*):

68. **ԿՏՐՈՒԿ կամ ԽԱՓՈՅԻ, Արծանապար** - աղավաղված կամ հորինված պարանուն է: Ասացողների մեծ մասը բնութագրում էր այն որպես **Արծանապար** (Մկրտիչ Թահմազյան):

Գրանցել են 1986թ. Աշտարակում և Հրազդանում վերաբնակություն հաստատած փերիահայերից, ընդգրկել են 1986թ. կազմավորված **Փերիա** պարի ինքնագործ անսամբլի համերգային ծրագրում:

Արծանապար անվանումն էին այն բանի համար, որ պարելու ընթացքում պատեհ կամ անպատեհ առիթով զուռնաչին ընդհատում էր պարեղանակը, իսկ պարողները պետք է կարողանային կտրուկ տեղում անշարժանալ՝ պահելով այն դիրքը, որ այդ պահին ընդունել էին: Սխալվողները պատժվում էին դիուլչու կոպալի հարված ստանալով: Անշարժանալու ընթացքում դիուլչին անհմաստ հարվածներ էր հասցնում դիուլին, որից պարողներին թվում էր, թե պարը վերսկսվում է, և փոխում էին դիրքը: Այս հանգամանքը հաշվի առնելով՝ երբեմն պարն անվանում էին **խափոցի**: Այսպես, փերիացիների մեջ ընդունված էր ասել **խափոցի, Արծանապար, Կտրուկ**: Երեքն էլ վերաբերում են նույն պարին: Պարում են զույգերով կամ մենակ, բայց բոլորը միաժամանակ պարատեղի կամ բեմի վրա: Ունի մենապարի կամ զուգապարի առանձնահատկություններ: Կրկնում է մենապարերի **ոտք փոխելու** և **օձածն** պարաքայլերից կազմված դասավորությունները: Այս մենապարերը կատարվել են անպայման երկու թաշկինակով, որոնք տարբեր ձևերով խաղացրել են: Դա փերիահայոց պարի մշակույթին բնորոշ ամենահաստատուն հատկանիշներից է: Մինչև օրս կատարվում է փերիահայոց հարսանիքներում, հիմնականում՝ որպես վերջաբան: Պարում սխալվողին կամ չկողմնորոշվողին պատժում է զուռնաչին կամ դիուլչին՝ կոպալով գլխին, մեջքին, կողքերին խփելով:

Բացի թաշկինակներից, այդ պարին բնորոշ են նաև մեկ ոտքի վրա պտույտները, ուսախաղերը, բազուկների հնարավորինս լայն բացվածքը:

Պարի մեջ կան պարտվողներ և հաղթողներ: Պարն այնքան է շարունակվում, մինչև պարտվողներն աստիճանաբար պարն ընդհատեն անկարողությունից՝ պարատեղից դուրս գալով:

Հայերի մեջ գոյություն ունեն նաև նման խաղեր, որոնք խաղացվել են հատուկ տոների կամ ծիսական արարողությունների ժամանակ:

Պետք է ենթադրել, որ **Արծանապարը** հնագույն մի ծիսական պար է, որը պահպանվել է **խաղ-պարի** երգիծական երանգավորմամբ: Այն հավանաբար կապված է **մեռնող ու հառնող** ծեսերի սահմանային հասկացությունների հետ: Այն խորհրդանշվում է. շարժում-կյանք, կանգ-մահ, ապա՝ վերակենդանացում: Նշենք նաև այն հանգամանքը, որ դադարն ուղեկցվում է ակնածամքով, լռությամբ: Ըստ էության պարելու ընթացքում խոսելը օրենքի խախտում է համարվել: (*Հարոյան Ռ., Ջատիկ, Եր., 2008, էջ 164-165*):

69. **ՀԱՅՍԻ ՍՐԱԲԱՐ** - *սրա-sera* - շարք՝ **շարքով դասավորությամբ հարսի պար**: Համշենական ամենապարզ պարատեսակի՝ միայն աջ գնացող կամ **երկուսն աջ մեկը տեղում** ոտք խաղացնելով քայլերով պարերից է, որը կատարվել է յուրահատուկ մանր կիսատոներով կատարվող թոթռուն և

արագ ռիթմի ու տեմպի մեջ: *Սրաքարն* առհասարակ ամենատարածված, բոլոր համշենցիներին ծանոթ պար է: Իր տարածվածության և հեշտ կատարողականության համար դարձել է *հարսի պար* այն պարզ պատճառով, որ հարսն իրավունք չուներ հարսանիքի ընթացքում շատ թովռալու և մասնակցելու հասարակական պարերին: Նրան թույլ են տվել պարել միայն հարսանիքի ավարտին՝ որպես ծիսական արարողությունները եզրափակող ծես: Այն տեղի է ունեցել ամուսնացած բաղդավոր զույգերի մասնակցությամբ, վառվող մոմերով, հարսի ու փեսայի առանձնահատուկ դերակատարությամբ:

Բազմաթիվ տարբերակներից մեկը գրանցվել է Ռուսաստանի Դաշնության Կրասնոդարի երկրամասի Ներքին Լոռ գյուղում Անդրանիկ Ջաբունյանից: Ժապավենից վերծանել է Ջ. Թագակչյանը: (*Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ*):

70. **ՀԱՋԱՌԵ** - գրանցվել է 1980թ. Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղում շատախցի Սամսոն Դավթյանից: Չայնից վերծանել է Կ. Չալիկյանը: Վերնագրի և պարածևի մասին ոչինչ չուներ ավելացնելու՝ տեղեկությունների սակավության պատճառով: (*Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ*):

71. **ՀԱՐՅՈՒՐ ՀԱՐՅՈՒՐ** - օրորոցային երգ է, որը շատ տարածված է եղել Վասպուրականում: Այս տարբերակն իր բանահյուսական համառոտած տեքստով ծայնագրել են 1982թ. Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղում շատախցի Սամսոն Դավթյանից: Չայնից վերծանել է Կ. Չալիկյանը: Սամսոն Դավթյանը երգը սովորել է 1945թ. հարսանիքի ժամանակ Շատախի ճնուկ գյուղից վերաբնակված Մուրադից (մականունը՝ Մուրո) և Գալուստից: Երգի հետ կապված պատմել է մի ավանդություն:

Մի հարուստի աղջիկ և մի չունևոր տղա սիրահարված էին: Աղջկա հայրն աղջկան պարտադրել է ամուսնանալ հարուստ մարդու տղայի հետ, աղջիկը սակայն երեխա ունենալուց հետո էլ շարունակել է սիրել չունևորի տղային: Մի գիշեր, պայմանավորվելով, աղջիկը որոշել է փախչել իր սիրած տղայի հետ: Վախենալով, որ ժամադրության պահը բաց կթողնի, երեխային օրորոցի մեջ դնելով՝ օրորել ու երգել է, միաժամանակ ցավեցնելով երեխային՝ չի թողել քնել ու ստիպել է լալ: Երբ եկել է ժամադրության պահը, երեխային թողել է քնելու, իսկ ինքը փախել է իր սիրելիի հետ:

Օրոր ասելով՝ նա երգի մեջ դրել է նախ սրտի ցավն ու կսկիծը, ապա վախն իր գաղտնի փախուստի համար: (*Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ*):

72. **ՀԱՐՍ ՈՒ ԹԱԳՎՈՐԻ ՄՈՄԵՐՈՎ ՊԱՐ** - հարսանեկան ծիսական պար, որը միշտ կատարել է հարսանեկան ծեսի եզրափակիչ արարողության դեր: Մինչև օրս, բազմաթիվ փոփոխությունների հետ զուգահեռ, համարվում է միակ ծիսական հաստատուն պարային գործողությունը, որը կատարվում

է պարտադիր: Գրանցել ենք 1960թ.-ից մինչ օրս ազգագրական բոլոր շրջաններին պատկանող ասացողներից: Ախալքալաքի բոլոր բնակավայրերում պարտադիր կատարվել է մինչև 2000թ. իր ամբողջական տեսքով: Գյուների քաղաքում կատարվում է մինչև օրս, պարտադիր պահպանելով կլոր շրջանը, յոթը գույգը և լուսաբացին կատարելու ժամանակը (որպես վերջաբան): Պարատեսակով պատկանում է դանդաղ, հավասարաչափ տեմպով ու ռիթմով *Գօվընդի* տեսակին, ունի *երկու գնալ մեկ դառնալ* կամ *երկու գնալ երկու դառնալ* պարածն՝ հավասարաչափ ու հստակ պարաքայլերով: Պարեղանակի այս տարբերակը գրանցել են Սամսրցի Արուօից 1968թ. Ախալքալաքում, վերծանությունը ժապավենից կատարել է Լ. Աստվածատրյանը: (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

73. **ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ՊԱՐ** - շատ պարերի անուններ մոռացվել են, բայց սովորությանին ուժով շարունակվել են կատարվել հարսանիքների ժամանակ: Կատարման հաստատուն ժամանակի ու տեղի համար էլ ստացել է *հարսանեկան պար* անունը: Այդ երևույթը բնորոշ է եղել XX դարում արդեն անունները կորցրած բոլոր պարերին:

Գրանցել են 1981թ. Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղում շատախցի Սամսոն Դավթյանից: Ձայնից վերծանել է Կ. Չալիկյանը: (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

74. **ՀԵԼԵԼ, ՎԵԼԵԼ, ՍՄՐՈՒ ԳՈՄԵՇ ՀԱՅՈՒ ՑՈՒԼ, ԴՈՆԻ Է** - գրանցել է էթնոերաժշտագետ Կ. Չալիկյանը 1977թ. Գառնիում երգողների խմբից: Ներսեսյաններ Ավետիս՝ ծնված 1911թ., Արուսյակ՝ ծնված 1913թ., Տեր-Ներսեսյաններ Աղասուց՝ ծնված 1899թ., Հովակիմից՝ ծնված 1899թ. և Օսաննայից՝ ծնված 1901թ. (մականունը՝ Օսաննա խաթուն):

Ըստ ասացողների՝ պարեղանակն ու բանահյուսական տեքստը ծանոթ է եղել նաև ալաշկերտցիներին, մշեցիներին և սասունցիներին: Բանահյուսական երգվող տեքստը մի ամբողջ պատմություն է, որի կրկնակը կապվում է ծկան պաշտամունքի հետ: Պարերգի տեքստի ուսումնասիրությունը կարող է բացահայտել պարի բուն էպիկական ու պաշտամունքային նշանակությունը: (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, Կ. Չալիկյանի ֆոնդ):

75. **ԶԻԱՎԵՆ** - գրանցել է Սրբ. Լիսիցյանը 1932թ. Թալինի գիտարշավի ժամանակ շատախցի Շահեն Կուժիկյանից: Ձայնից Սրբ. Լիսիցյանի համար վերծանել է Սպիրիդոն Մելիքյանը: (Նոտագրությունը՝ 77 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ: Շահեն Կուժիկյանի ինքնության մասին տես՝ Խաչատրյան Ժ.Կ., «Կարոս խաչ» վիպերգի մի տարբերակի շուրջ // Կարոս խաչ ժողովածու, գիտաժողովի նյութեր, Եր. 2000, էջ 38):

76. **ՂԱԼԱՍԴԱՐԻ** - *Ալամդարի* թուրքերենից՝ *ամամ-թամամ, ամբողջ* աշխարհ: Գրանցել են 1968թ. Ախալցխայի Ծուղրուք գյուղում Գ. Ինջոյանից: Ժապավենից վերծանել է Լ. Աստվածատրյանը: Տղամարդու մենապարի եղանակ է, պարել են տոնախմբությունների և հարսանիքների ժամանակ: Գրանցված պարը կատարվել է *ոտք փոխելու chasse* հայկական պարաքայլով և մենապարերի ընդունված ու տարածված միզանցեցնայով (դասավորություն հորիզոնական հարթության վրա), մեծ ու փոքր շրջան, մեջտեղում *երկու քայլ աջ, երկու քայլ ձախ* պարաքայլերով ու պտույտներով: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

77. **ՃԱՄՓԽԱՎԵՆ** - ճամփու պարի մի տարբերակ, որը գրանցվել է 1932թ. Թալինի գիտարշավի ժամանակ, տեղի ինքնագործ խմբից, Սրբ. Լիսիցյանի կողմից: Ձայնից Լիսիցյանի համար վերծանել է Սպիրիդոն Մելիքյանը: (Նյութական մշակույթի պատմության ինստիտուտի կոմպլեքսային գիտարշավ, Թալին, 1932թ.: Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ):

78, 79. **ՃՕՉ ՊԱՐ** - անունը ստացել է *ճոչ, ճոճ*, օրորվող իմաստից այն պատճառով, որ հիմնական պարաքայլը կազմվել է մարմնի ծանրությունը ոտքից ոտք տեղափոխելուց: Այդ պարաքայլը ստեղծում է օրորվելու, շփոթվելու տպավորություն և *Շօրօր* պարատեսակի հիմնական պարաձևն է: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

80. **ՄԱՄՌ** - գրանցվել է 1980թ. Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղում շատախցի Սամսոն Դավթյանից: Վերծանությունը ծայնից կատարել է Կ. Չալիկյանը: Սրբ. Լիսիցյանն իր մենագրության երկրորդ հատորում հրատարակել է 1972թ.: Գրանցել է ավելի վաղ վասպուրականցի Արշակ Բաբայանից և շատախցի Շամամ տեր Սկրտչյանից: (Лисицян Срб., Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ер., 1972, т. II, с. 322, 475):

81. **ՄԱԶԻՆՈ** - *Չին Մաշինո* (ժողովրդական խոսակցական լեզվում և բարբառներում, Չինաստան) գրանցել է Սրբ. Լիսիցյանը 1930-ական թվականներին Գալուստ Պետրոսյանից: Ձայնից Սրբ. Լիսիցյանի համար վերծանել է Սպիրիդոն Մելիքյանը: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

82. **ՄԵԾ ՊԱՄՆ ԷԳԱՎ** - *Թըտու մախօխ գովալու* պարեղանակի մի տարբերակ ևս, Ախալքալաքի շրջանում գրանցված պատառիկ: Ձայնագրությունը Դ. Դավթյանից, վերծանությունը Զ. Թագակչյանի (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ

Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

83. ՄԵՐ ՏԱՆ ՀԻՂԵՎ - գրանցել են 1980թ. Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղում Սամսոն Դավթյանից: Ձայնից վերծանել է Կ. Չալիկյանը: (Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

84. ՄԷ ՈՂԿ - Ջավախքում շատ տարածված պարատեսակ է: Այս դեպքում պարեղանակը կոչվում է պարատեսակի անունով և շատ ընդհանրական բնորոշում ունի: Ձայնագրվել է Ջավախք կատարած գիտարշավներից մեկի ժամանակ Մեծ Սամսար գյուղում: Գրանցել են Գյուլվարդ Կակոսյանի երգեցողությունից որպես պարեղանակ, որի վերծանությունը կատարել է Ձ. Թազակչյանը: (Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

85. ՄԻՆԻՆԴՈՒՐ - գրանցել են 1967-68թթ. Ախալցխայի շրջանի Ծուղրուք գյուղում: Ձայնագրությունը՝ Գ. Ինջոյանից, ժապավենից վերծանել է Լ. Աստվածատրյանը: Պարանվան բացատրություն չունենք: (Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

86. ՄՇՈՒ ՍԱՐԵՐ ՄՇՈՒՇԸ - գրանցել է Գ. Հակոբյանը, հրատարակել է Ռ. Հարոյանը, վերծանությունը՝ Խ. Մարտիրոսյանի: Պարը *երկու զնալ մեկ դառնալու* քայլով *Շօրօրածն* պար է: Բանահյուսական տեքստում բնության գովերգություն է: Բռնելածը՝ ճկույթներով, թևերն արմունկներից 90°-ով առաջ: Աջ ոտքի հետ ձեռքերը տանել աջ, ձախի հետ՝ ձախ: Իրանը ևս ձեռքերի հետ 45°-ով թեքվում է աջ ու ձախ, որից էլ ծունկկոտրուկների հետ միասին շարժումը դառնում է *շորորածն*: (Հարոյան Ռ., Ջատիկ, Եր., 2008, էջ 160):

87. ՅԱԼԱԼԻ - Յալալիները *Բարեկենդանին, Ջատկին, Համբարձմանը*՝ հատկապես գարնանային տոներին կատարել են բանահյուսական տեքստերով, որոնք տոների հետ կապված (բովանդակային տեսակետից), ամենայն հավանականությամբ, ծիսական պարեր են: Այս պարերգի ուղեկցությամբ կատարվող *Յալալին* ասացողների և գրանցող բանասերների կարծիքով Ջատկական *Յալալի* է: Անվան համար բացատրություն չունենք: Ակնում գրառված նյութերից է, որը հրատարակել է Հ. Շանիկյանը, հետագայում համեմատական սկզբունքով և նմանությամբ գրանցել է Ռ. Հարոյանը Պարսկաստանի Նոր Ջուղայում: Պարը կատարվել է *կլօր* փակ շրջանով: Բռնելածը՝ իրար գոտուց բռնելու կամ թևերն իրար մեջ հագցնելով բռնելածնով:

Պարաքայլը *երկու գնալ մեկ դառնալ* է՝ շորորալով:

1 հաշվին՝ աջ ոտքով քայլ դեպի աջ ու ետ՝ ոտքը դնելով 45° թեքությամբ (իրանը 45° թեքելով),

2-ին՝ ձախով քայլ դեպի աջ՝ ոտքը դնելով աջ թաթի աջ կողքին, սրունքը խաչաձևելով,

3-ին՝ աջով քայլ-միացում՝ ոտքը դնելով ձախի կողքին վեցերորդ դիրքով և մարմնի ծանրությունն ընդունելով,

4-ին՝ ձախ ոտքի մատները խաղացնել՝ աջից կես թաթ առաջ դիրքով,

5-ին՝ ձախով քայլ-միացում՝ միաժամանակ իրանը դեպի ձախ 90°-ով թեքելով,

6-ին՝ աջ ոտքի մատները խաղացնել՝ աջի մատներից կես թաթ առաջ դիրքով:

Բոլոր հաշիվներին կատարել երկու ծունկկոտորուկ:

Բոլորն աջ ու ձախ ձեռքերին ունեն թաշկինակներ, որոնք խաղացնում են թևերը բարձրացնելով մինչև գլխի մակարդակից վեր, ապա իջեցնելով դեպի ետ՝ ազդրի մակարդակին աջ-ձախ հերթականությամբ (սկզբունքն իմպրովիզացիոն է): (*Հարոյան Ռ., Ձատիկ, Եր., 2008, էջ 155-156*):

88. **ՅԱԼԻ, ՅԱՅԼԻ** կամ **ՅԱԼԼԻ** - գրանցել է Ռ. Հարոյանը՝ Աշտարակում 1986-90թթ. *Փերիա* ինքնագործ պարի խմբի մասնակիցներից: Պարն ունի իրար հետևից, խառը կազմով դասավորություն, դեպի առաջ՝ շրջանով, ուղիղ կամ զիգզագաձև ընթացքով, դասավորությունը բնորոշ է *Ճամփու* պարերի տեսակին: Հաշվի առնելով այդ կարելի է պարը դասել *Ճամփու* պարերի շարքին: Հայաստանի բազմաթիվ բնակավայրերի մոտ գոյություն են ունեցել սարալանջերին փռված արտտավայրեր՝ *Յայլաներ*, որտեղ ամռանը բարձրացրել են հոտերն արածացնելու: Հավանաբար, այնտեղ բարձրացել են պարելով՝ իրենց ճանապարհին անվնաս ու հաջողակ դարձնելու նպատակադրությամբ: *Յայլի տալ* էլ հայկական պարային մշակույթում ընդունված արտահայտություն է, որ խոսակցական լեզվում մշտապես գործածվել է:

Պարաքայլը *ոտք փոխելու chasse* հայկական ձևն է՝ դեպի առաջ, մարմնի ծանրությունն աջից ձախին, ձախից աջին տեղափոխելու ձևով: Պարելու ժամանակ ձեռքերի երկու թաշկինակները խաղացրել են տարբեր ձևերով, իսկ շարքը շարժվել է դեպի առաջ, ձախ և ետ՝ տեղին համապատասխան ճանապարհի ուղղությամբ հարմարվելով:

Պարամիջում ազդանշանի համաձայն զույգեր են կազմել՝ կողք-կողքի կամ դեմ-դիմաց:

Իրար դիմաց կանգնելուց ձեռքերը վեր բարձրացնելով՝ թաշկինակները խաղացնելով՝ փոխել են տեղերը: Երբեմն էլ մի զույգը կանգնել է առջևում՝ դեմ-դիմաց ձեռքերը կամրջակ պահելով, իսկ խումբը զույգերով անցել է առաջին զույգի կամրջակի տակով՝ ինքը ևս ձեռքերը բռնել վերևում՝ նոր կամրջակ սարքելով: Այդպես բոլորն անցել են կամրջակների տակով: Պարում կա նաև առանձնահատուկ մի գործողություն ևս: Կլօր շրջան կազմելիս՝ տղաները, մեկ-մեկ շրջանի մեջ հրավիրելով աղջիկներից

մեկին, (զույգ են կազմել, պարել են պտույտներ կատարելով): Հրավիրելու այս ձևը տեղի է ունեցել հատկապես այն ժամանակ, երբ նախատեսել են զույգերով պարել: Ակնհայտ է, որ այս պարը ևս ենթարկվել է պարահանդեսներում կադրիլների հարմարեցնելու *Կովկասյան* պարերի տեսակին: (*Հարության Ռ., Ջատիկ, Եր., 2008, էջ 168-169*):

89, 90. **ՅԵԴ ՈՒ ԱՌԱՋ** - այս շարքի պարերը տարածված են Հայաստանի տարբեր գավառներում: Պարեղանակների տարբերակները գրանցել են 60-ական թվականներին Ախալքալաքում, Ախալցխայի Ծուղորուք և այլ շատ գյուղերում: Գրանցել են զուգնաչիներ Գ. Ինջոյանից և Սամսրցի Արուսից: Երկու պարեղանակներն էլ ժապավենից վերծանել է Լ. Աստվածատրյանը: Անունը ստացել է *ետ ու առաջ* կատարվող պարաքայլերի ձևից: Պարը տարածված է եղել հատկապես Ախալքալաք և Ախալցխա քաղաքներում և դարձել է հարսանիքների զարդը: 1935թ. շրջանային և համամիութենական օլիմպիադաների ժամանակ մեծ աղմուկ է բարձրացրել: *Յեդ ու առաջ* անունը ստացել է ժողովրդական մտածողությանը համապատասխան: Ըստ հավատալիքների՝ մարդու աջ կողմը լավության, հաջողության կողմն է, իսկ ձախը՝ հակառակը՝ անհաջողության ու վատության: Աջ բառից *առ* մասնիկով կազմվում է *առաջ* բառը, որը նույնպես ունի առաջխաղացման, հաջողության իմաստ:

Շարժական տեքստերում աջ ու առաջ գնալը, բնականաբար, գիտակցվել է որպես առաջխաղացում և հաջողություն: Նույն սկզբունքով ձախը և ետը հասկացվել է որպես անհաջողություն: Պարերում, այն շրջանը, որով բոլորվել է *կլօր* դասավորությունը, կոչվում է *կյանքի շրջան*, կատարվող քայլերի ուղղություններին համապատասխան, որ *կյանքի շրջանով աջ ու առաջ* գնալն ունեցել է դրական, իսկ *ձախ ու ետ* գնալը՝ բացասական նշանակություն:

Ջավախքի բարբառում գործածվում է *յեդ ու առաջ էլած մարդ կամ գործ* արտահայտությունը, որը բնութագրվել է որպես կատարված ու քանդված գործ կամ անհավասարակշիռ մարդ: Պարի մեջ այդ հասկացությունն ընդունվել է որպես անհավասարակշիռ, պարողին բնորոշել է որպես աներես, առանց մտածելու արտահայտվող գործող մարդ: Շարժական իմաստով ցույց է տալիս անհանգիստ վիճակ: Խախտվում է շարժման հավասարաչափ ռիթմը: Դա նշանակում է, որ մարդն իր հոգեվիճակով դուրս է ընկել հասարակական կյանքի սովորական ռիթմից:

Շարժական տեքստի մեջ այդ անհավասարակշռությունն արտահայտում է դեպի առաջ հարձակում, դեպի ետ նահանջ, կամ աշխատանքի մեջ որոշակի գործընթաց, որի ժամանակ առաջ ու ետ գնալն անհրաժեշտություն է: Պարածևի ամենապարզ քայլը ետ ու առաջ կատարված քայլերն են, որոնք բարդանալով՝ միահյուսվել են աջ ու ձախ կատարվող քայլերին: (*Պարի մասին տես՝ Խաչատրյան Ժ., Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Եր., 1975, VII, էջ 53-63*):

91. **ՅՈՒՐԻ** - գրանցել է Սրբ. Լիսիցյանը Երևանում շատախցի Անահիտ Մարգարյանից, ծայնից վերծանել է Ս. Սամվելյանը: Տղամարդկանց հարսանեկան ծիսական մենապար է, որը հետագայում հարսանիքների ժամանակ կատարել են նաև կանայք՝ ցուցադրելով իրենց գեղեցկությունը, հեզ ու ճկուն շարժելաձևը: XX դարում պարի կատարումն ինքնաբերաբար դադարել է, որը պատճառաբանվում է եղեռնի տարիներին տեղի ունեցած ողբերգական դեպքերով: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ):

92. **ՆԱՐԻՆ, ՆԱՐԻՆ, ԴՈՒ ՀՈՒՍՏ ԿՈՒԳԱՍ** - *Նարին* կամ *Նուրին Անձրևի հարս* տիկնիկի անունն է: Պարը անձրև բերելու ծեսի հիմնական արարողությունն է:

Ձայնագրությունը կատարվել է Գառնիում 1977թ. Տեր-Ներսեսյան Օսան խաթունից, ծնված՝ 1901թ.: Ձայնից վերծանել է Կ. Չալիկյանը: Երգվել է *Անձրևի հարս Նուրի տիկնիկը* տնետուն ման տալու ժամանակ: Երթն իրականացրել են երեխաները, իսկ երթի կազմակերպիչները եղել են տաբեց կանայք: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, Կ. Չալիկյանի ֆոնդ):

93. **ՇԱՏԱԽԻ** - հայ ժողովրդական պարերի անվանումները հաճախ կապվել են տեղավայրերի հետ: Հավանաբար այդպիսի պարերը հնում ունեցել են որոշակի անուններ, որոնց վերլուծության բացատրության միջոցով հնարավոր կլիներ ինչ-որ մի հատկանիշ մեկնաբանել կամ որոշել:

Պարը երիտասարդ տղամարդկանց կատարմամբ ոչ մասսայական, այլ փոքր խմբով կատարվող պար է: Ըստ ավանդական մտածողության՝ այն կարող էր երիտասարդների մեջ ճարակություն և արագաշարժություն դաստիարակող վարժանքի դեր կատարել:

Գրանցումը և վերծանությունը՝ Կ. Չալիկյանի: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

94. **ՇԱՏԱԽԻ ԳՅՈՆԴ** - պարը կատարվել է խառը կազմով, տեղական առանձնահատկություններ ունեցող *Գօվընդապար* է: Գրանցվել է Շաղափում՝ *Շատախ* ժողովրդական պարերի անսամբլից: Պարեղանակը գրանցել են Մամիկոն Մանուկյանից, վերծանությունը՝ Կ. Չալիկյանի:

Պարային մշակույթում նույն անունն ունեցող պարերն իրարից տարբերելու համար հաճախ է հանդիպում պարանվանը գավառի կամ աշխարհագրական տեղանվան կցումը, որով ընդգծվում է ոչ միայն տարբերակը, այլև տեղական շարժական տեքստի առանձնահատկությունները: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

95. **ՇԱՏԱԽԻ ՇՕՐՕՐ-ԴԸԴԶԱՆԵ** - տեղական *Շօրօրի* մի հատուկ, դանդաղ տեսակ է: Գրանցվել է *Շատախ* պարախմբի անդամներից ելույթի ժամանակ: Պարեղանակը ձայնից հենց ելույթի ժամանակ վերծանել է Կ. Չալիկյանը: (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ Զնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

96. **ՇՈՒՄՈՒՌԱ ԽԱՐՍ ԱՆՁՐԵՎ ՊՅԻՐԵՍ** - դանդաղ *Գօվընդաձև* պար է, որի բանահյուսական հարուստ տեքստի վերլուծության դեպքում հնարավոր կլինի որոշ հարցեր պարզել: Կարևոր առանձնահատկությունն այն է, որ պատկանում է անձրև բերելու ծեսերին: Գրանցել և վերծանել է Կ. Չալիկյանը Երևանում: (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ Զնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

97 **ՇՕՐՕՐ**. պարեղանակի վերծանությունը կատարել է էթնոերաժշտագետ Կ. Չալիկյանը *Վասպուրական* ֆիլմի մեջ ընդգրկված կույր զուռնաչի Ազատ Սիմոնյանի կատարումից: Աշխատության առաջին գլխում հանգամանորեն խոսել ենք շորորվելու, օրորվելու նմանողական պարերի մասին: Տղամարդու այս մենապարը, որը գրանցվել է վասպուրականցի վերապրող Գասպար Թադևոսյանից, թռչնապարերի տիպիկ օրինակ է: Պարն իր առանձնահատուկ կառուցվածքի պատճառով ունի դժվար հաղթահարելի կատարողական բնույթ, որի պատճառով էլ գրեթե անհնարին է դարձել սովորել կամ վերականգնել: Ամբողջ շարժական տեքստը տեղի է ունեցել մարմնի, թևերի ու գլխի արտահայտիչ թռթոցով: Վերջին կատարողի մահից հետո բոլորը գիտեն պարը, բայց կրկնել չեն կարողանում: (*Պարեղանակի և պարի գրանցումը՝ էթնոպարագետ Է. Պետրոսյանի*):

Շօրօր Ախալքալաքի մյուս 98, 99, 100, 101, 102 տարբերակները գրանցվել են Ջավախքում 1960-ական թվականներին: Հայտնի զուռնաչի Սամսրցի Արուսի ամենասիրված պարեղանակներից էր (տես 31. *Թաք Շօրօրի* ծանոթագրությունը): (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ Զնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

103. **ՉԱԹՄԱ-ՓԱՅԼԵՎԱՆԻ ՊԱՐ** - *չաթմա-chatma*, ռուս. *присядка*, բառարաններում բացատրվում է ծնկածալ բառով, ըստ էության՝ այն իրենից ներկայացնում է կքանիստ թռիչքով մեծ ծնկածալերով (մինչև հատակ իջնելով), ապա ոտքերը մեկ աջ, մեկ ձախ վեր բարձրացնելով (նախկին դիրքին վերադառնալու ձևով): *Չաթմա*, նշանակում է *կքանիստ թռիչքներով պար*:

Հայ ժողովրդական տոնավաճառներին հատուկ է *Լարախաղացությունը*: Լարի վրա, ինչպես նաև հրապարակի կենտրոնում խաղացողին ասել են *փայլևան* և *յալանչի*: Մի շարք գործողությունների թվում *փայլևանի* ծրագրի պարտադիր մաս է կազմում լարի վրա պարելը, որի համար մշակվել է հատուկ պարեղանակ: Այդպիսի եղանակներ պահպանվել ու գրանցվել են Հայաստանի տարբեր գավառներում, որոնց ռիթմն ու կատարողական տեմպը մշակվել է պարերի շարժական տեքստին համապատասխան: Մեր կողմից

գրանցված պարեղանակներից *Շատախի Չաթման* այն պարեղանակն է, որ իր անվան միջոցով տեղեկացնում է, որ լարի վրա պարող *փայլևանի* պարի առանձնահատկությունը *չաթմաներն* են, այսինքն՝ լարի վրա կքանիստ նստելու ձևն է, որը կազմել է պարի առանցքը: Ժողովրդի մեջ ասել են *չաթմա զարկել*, այսինքն՝ ոտքերով ու հետույքով զարկել, ոչնչացնել կամ քշել ճանապարհին, տվյալ դեպքում՝ լարի վրա գտնվող չար ուժերին: Գրանցել է Սրբ. Լիսիցյանը 1930թ. Թալինում, վերծանությունը ծայնից կատարել է Սպիրիդոն Մելիքյանը: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ):

104. ՊՍԱԿԱՎՈՐ ՆԱՐԻՆ, ՆԱՐԻՆ - *Անձրևի հարս Նուրի, Նարին* պտտելու պարեղանակ բանահյուսական տեքստով, որն անձրև բերելու ծեսի անբաժանելի մասն է: Գրանցումը և վերծանությունը՝ Կ. Չալիկյանի: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, Կ. Չալիկյանի ֆոնդ):

105. ԶԱՍԲԱՐ ԱՄԻ - Հայաստանի տարբեր գավառներում *ամի*-ով դիմել են հորեղբորը, պապին կամ մեծահասակ տղամարդկանց: Ամի բառացիորեն նշանակում է հորեղբայր: *Ամի* դիմելաձևը գործածվել է առանց անձնական կամ կցել են նաև անձնանունը, դիմելով՝ Տիգրան ամի, Լևոն ամի, Արշակ ամի և այլն: Ելնելով այս սկզբունքից՝ կարելի է ենթադրել, որ *Ջամբարն* անուն է, իսկ ամին՝ նրան դիմելու հարգալից ձևը: Պարանունների մեջ հանդիպում են տղամարդկանց կամ կանանց անուններով պարեր, և տարօրինակ չէր լինի ընդունել *Ջամբար ամի* պարանուն: Հավանաբար այս պարը ևս պատկանել է այդպիսի անուն կրող պարերի շարքին: Գրանցվել է Ախալքալաքում՝ Սամսրցի Արուքից, վերծանել է Լ. Աստվածատրյանը: (Խաչատրյան ժ.Կ., *Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը* // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Եր., 1975, հ. VII, էջ 38-39):

106. ԶԵՆԻԳՑՑ ԹՕՓԱԼ ԲԱՐ - *թփալ-topal*-կաղ, *բար*-պար, *Ջենիգ-gog*-ջենիկցիների: Պարը շատ տարածված ու սիրված է համշենցիների մեջ, ինչը յուրահատուկ է լայն տարածում ունեցող պարերին: Յուրաքանչյուր տեղավայր ունեցել է իր տարբերակը: *Ջենիգgog* *թփալ բարը* լուրջ կամ առանձնահատուկ տարբերակում չունի մյուս տեղավայրերում կատարվող տարբերակներից: Հավանաբար գոյություն ունի կատարողական կամ պարաքայլի որևէ առանձնահատուկ նրբերանգներ, որի համար ընդգծվել է տեղավայրը: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ, ԴԴ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

107. ԶԵՆԻԿՑՑ ՍՐԱԲԱՐ - *սրա* համշենական բարբառում նշանակում է շարք, անունը բացատրվում է *Ջենիկցիների շարքով պար*: Այն պատկանում է համեմատաբար դանդաղ տեմպի մեջ կատարվող պարերի շարքին:

Այդ պատճառով կատարվում է հատկապես հարսանիքներին, հարսին պար քաշելու ժամանակ: Այդ դեպքում ասել են *Հայսի Սրաբար: (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ 76-ագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ, 77 ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):*

108. **ԶՈՒԽՏ ԹԱՍԶԱՐԱ** - այդպես կոչվել է պարաքայլի զույգ կրկնությունն ընդգծելու համար: Տես նաև *Թաք թանձարա* (N 30): *(Նյութը՝ 77 ԳԱԱ 76-ագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ, 77 ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):*

109. **ՈԱՖԱՅԵԼԻ - Փերիա** պարի ինքնագործ խմբի ծրագրից: Գրանցել է Ռ. Հարոյանը 1989թ. Աշտարակում զուռնայի նվագակցությունից: Վերծանել է երաժշտագետ Հր. Ավետիքյանը: *Ռաֆայելի* պարանունը, ըստ ասացողների, վերցված է այն տղամարդ կատարողի անունից, ումից սովորել են պարը: Հայ ժողովրդական պարի մշակություն դա ընդունված սովորություն է, որը դարձել է գրեթե օրենք:

(Խմբի գեղարվեստական ղեկավար՝ պարացանկի ստեղծումը և հագուստի ձևավորումը Ժ.Կ. Խաչատրյանի 1988թ.-ից հետո գեղ. ղեկավար՝ Ռ. Հարոյան:)

Պարը կազմված է երկու՝ դանդաղ և արագ թռիչքներով մասերից: Առաջին մասի 2-3 պարաքայլից հետո տեղի է ունեցել անցում արագ մասին:

Բռնելաձևը՝ *ափ-ափ* է՝ արմունկների 90° դեպի առաջ ծալումով: Յուրաքանչյուր պարող ունեցել է երկու թաշկինակ (աջ և ձախ): Հավանաբար, նախնական ձևում բռնելաձևը եղել է ճկույթներով, որովհետև, սովորաբար, հայկական պարերում այդ բռնելաձևն ավելի հարմար է, իրար բռնելուց բացի, հնարավոր է պարի ժամանակ որևէ իր ևս բռնել:

Պարաքայլը *երկու գնալ մեկ դառնալն* է, իսկ պարատեսակը՝ *Վերվերի*:

Դանդաղ մասում՝ «4» հաշվին ձախ ոտքի թաթով ուժեղ հարված աջի մատներից կես թաթ առաջ, իսկ արագ մասում՝ «4» հաշվին շեշտված ու կտրուկ հարված երկու ոտնաթաթերով՝ իրանը մի փոքր առաջ մղելով: Ձեռքերը մեկնել առաջ՝ բացելով արմունկները, որից թաշկինակներն իրար միանալով՝ փունջ են կազմել շրջանի կենտրոնում: Փերիա հայոց պարի մշակույթին բնորոշ է հատկապես կարմիր ու մեծ թաշկինակների գործածությունը, որոնք բոլոր պարաքայլերի հետ համապատասխանորեն խաղացվել են՝ որոշակի երանգ հաղորդելով պարերին: (*Հարոյան Ռ., Ձատիկ, Եր., 2008, էջ 166-168*):

110. **ՍԱՅՐԱՆԵ** - պարանվան ոչ մի բացատրություն չունենք, միայն ենթադրում ենք, որ այն կարող է կապված լինել *սեյր անելու*՝ ման գալու, զբոսնելու նշանակության հետ, որովհետև այս պարը կատարվել է գարնանը՝ կանաչ, կարմիր կիրակիներին, հատկապես՝ համբարձման տոնին, երբ

երիտասարդ աղջիկները դուրս են եկել *սեյր անելու*՝ ման գալու, կանաչ տրորելու, այսինքն՝ ծնեռվանից հետո արև, բնություն և ծաղկունք վայելելու: Գրանցումը՝ Օ. Քիլյանից, վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի: (Նյութը՝ 33 - ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

111. ՍԱՐ, ՍԱՐ, ՍԱՐՈՎՆ ԱՐԻ - ուշ ձևավորված, գուցե և XIX դ. վերջերին *Կովկասյան* կամ *Ասիական* պարերի ձևավորման ժամանակաշրջանում բեմադրված *սազանդարական* պարերից է, որ կատարվել է հիմնականում Ջավախքի քաղաքային ու ավանային տիպի տեղավայրերում: Ըստ ախալքալաքցի ասացող Շամունե Մեգոյանի՝ իր ամուսնու հորինած պարն է, որը պարել է XX դ. սկզբին հարսանիքների ու տոնախմբությունների ժամանակ: Ուրիշները կատարել են *դէրի* գնացած բացօթյա վայրերում տղամարդու մենապար է: Երբեմն կատարել են, *կլօր փակ շրջանով*: Ունեցել է *Կովկասյան* մենապարերի կատարողական ոճ: (Նյութը՝ 33 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

112. ՍԵՎ Է ՉՈՔԱՆԻ ՇՈՒՆԸ - հայտնի է, որ հայկական ժողովրդական պարերի օրենքների համաձայն, եթե պարանունը մոռացվել է, և եթե պարն ունեցել է բանահյուսական տեքստ, ապա այն վերանվանվել է տեքստի առաջին տողով կամ կրկնակ ներկայացնող մեկ կամ երկու տողով: Այս դեպքում պարը կոչվում է տեքստի առաջին տողով: Այն գրանցվել է *Շատախ* ինքնագործ պարի խմբի անդամներից, Ելույթի ժամանակ: Պարեղանակի գրանցումն ու վերծանությունը երգեցողությունից նույն ժամանակ կատարել է Կ. Չալիկյանը: (Նյութը՝ 33 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

113. ՍԸՆՋԱՆԵ - պարի և պարանվան մասին ոչ մի բացատրություն չունենք: Գրանցվել է Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղում *Շատախ* պարի ինքնագործ խմբի Ելույթից: Սամսոն Դավթյանի ձայնից լսողությամբ վերծանել է Կ. Չալիկյանը: (Նյութը՝ 33 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

114. ՍՈՒՆՈԹԱՆ - երգիծական բնույթի բանահյուսական տեքստ ունեցող պար է, որի պարաքայլը միայն աջ գնացող, պատմողական, էպիկական բնույթի պարածնին է պատկանում: Շեշտը դրվում է բանահյուսական տեքստի վրա: XX դ. 80-ական թվականներին արդեն հազվադեպ կատարվող պարերից է, իսկ տեքստն ամբողջական ձևով չի պահպանվել: Երգել են շատ քչերը, որոնցից ամենալավ հիշում ու կատարում էր Սամսոն Դավթյանը: Գրանցումն ու վերծանությունը Ելույթի ժամանակ: Ձայնից վերծանել է Կ. Չալիկյանը: (Նյութը՝ 33 ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

115. **ՎԱՐԴԱՎԱՌԻ ԽԱՂ** - մեր ունեցած պարերգը, որ ժամանակին գրանցել է Սրբ. Լիսիցյանը, զուրկ է որոշակի տեղեկատվությունից: Գրանցումը՝ Սրբ. Լիսիցյանի, ասացող Արշակ Բաբայանի ձայնից վերծանել է Ս. Սամվելյանը: (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ 75նագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ):

116. **ՎԱՐԴԻՎՈՐԱ ԼՈՒՍ ԿԻՐԱԿԻՆ** - տոնը և ժամանակը խորհրդանշող ծիսական պար է: Այն պատկանում է *Գօվընդածև* պարատեսակին: Բանահյուսական տեքստն իր կառուցվածքով ենթադրել է տալիս, որ այն կատարվել է թե՛ ժողովրդական և թե՛ եկեղեցական շատ որոշակի ծեսերի հետ, ծեսեր, որոնք տեղի են ունեցել հենց տոնի օրը և պարունակել են տոնի ներքին խորհուրդը: *Ծառ ջան քո բարին մեռնեմ* տողը բացահայտորեն ընդգծում է *թագա նուբար* պտուղը՝ *խնձորը*, որն այդ տոնին օրհնվող և հատուկ ծեսերի առարկա դարձած ծիսական ուտեստն է, որի համար *Վարդավառին* ստացել է առանձնահատուկ նշանակություն:

Հայտնի է, որ մինչև *Վարդիվորա կիրակին* խնձոր ուտելն արգելվել է, և այն որպես *նուբար*՝ առաջին անգամ ճաշակել թույլատրվել է միայն եկեղեցու կողմից օրհնության ծես կատարելուց հետո: (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ 75նագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ):

117. **ՎԸՐ ՆԱՅԱ ՌԵՁԵ** - քրդերեն բանահյուսական կցկտուր տեքստով պար է: Պատառիկը գրանցվել ու վերծանվել է Կ. Չալիկյանի կողմից և չունի ոչ մի բացատրական տեղեկատվություն: Գրանցումը *Շատախ* անսամբլի էլույթից: (Նյութը՝ 77 ԳԱԱ 75նագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

118. **ՏԱՆՏԸԳՆԻ ՊԱՐ** - հայոց տոնական ծիսակարգում *Տանտըզնի պարը* կատարվել է *Վարդավառի* տոնին տարին միայն մեկ անգամ, և բոլոր հարսանիքներին, հատկապես՝ հարսին փեսայի գերդաստան ընդունելու արարողության ժամանակ: Երկու պարերն էլ ունեն իրենց պարտադիր կատարողը, կատարման խիստ որոշակի ժամանակը, պարաձևի ու պարաքայլի միևնույն կառուցվածքը և հորիզոնական հարթության վրա կազմվող միզանցեման: Տարբերությունը միայն նրանում է, որ *Վարդավառի տանտիկնոջ պարը* կատարվել է *խնդում*-ով և պարերգի ուղեկցությամբ: Պարի նմանությունը, սակայն, ծիսական տարբեր նպատակադրվածության պայմաններում որոշակիորեն թելադրում է տարբեր նպատակներ: Տարբեր է միաժամանակ նրանց ներքին խորհուրդը: Երկու տարբեր ծեսերին կատարվող պարերը, որոնք ճիշտ նույն ձևի մեջ են, ունեն մի կարևոր առանձնահատկություն՝ անցյալն ու ապագան սահմանազատելու ծիսական վազք-փախուստ արարողության իրականացմամբ: Պարեղանակը կարճոհայերի հարսանեկան *Տանտըզնի* պարեղանակ տարբերակն է, որը գրանցել են Ա. Խալքալաքի Մեծ Սամսար գյուղում Վ. Խաչատրյանից: Ժապավենից վեր-

ծանել է Լ. Աստվածատրյանը: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

119. **ՏԱՊՓԱԳ ՊԱՐ** - հայերի մեջ, հատկապես Ջավախքում տապալիազ ասել են այն պարաքայլին, որը կատարվել է հորիզոնական հարթությունից ոտքերը չկտրելով և միայն մեկ ուղղությամբ (աջ կամ ձախ): Դրանք հիմնականում գործածվել են պատմողական՝ էպիկական բովանդակությամբ բանահյուսական տեքստեր ունեցող պարածներում: Հայտնի է, որ Հայաստանում գոյություն ունեին պատմողական տեքստերով ու բովանդակությամբ պատմավեպեր: Աշուղական արվեստում այդ վեպերն ունեցել են իրենց առանձնահատկությունները:

Ժամանակ առ ժամանակ աշուղներն իրենց խմբերով շրջել են բնակավայրերով և երգելով ներկայացրել իրենց պատմությունները: Հավաքված հասարակությունն այդ պատմությունների հատկապես երգվող մասերում պարել է դանդաղ, մանր պարաքայլերով, աջ կամ ձախ գերակշռող ուղղությամբ զնացող պարեր: Ջավախքում և Շիրակում այդ սովորությունը խիստ տարածված երևույթ էր մինչև XX դարի 80-ական թվականների վերջը՝ մինչև ճակատագրական երկրաշարժը: Գրանցել են Ախալցխայի Սուֆլիս գյուղում Գ. Իգիթբաշյանից, վերծանությունը Լ. Աստվածատրյանի: (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ):

120. **ՏԵՍԵՔ ԷՆ Ո՞ՐՆ Ա** - պատկանում է աճողական տեքստերով պարերի շարքին: Տարածված էր հատկապես Թալինի շրջանում՝ Սասունից ու Մուշից վերաբնակվածների մեջ: Ունի բանահյուսական շատ որոշակի տեքստ: Պահպանվել է *Պացեք տեսեք էն ո՞րն է...* կրկնակի առաջին տողով:

Շատախցիների մեջ պահպանվել է նաև կրճատ՝ *Տեսեք էն ո՞րն է...* ձևով, որն ուղղակի միևնույն պարերգի տարբերակներից մեկն է: Գրանցել է Սրբ. Լիսիցյանը Թալինում 1930թ., վերծանությունը ձայնից կատարել է Սպիրիդոն Մելիքյանը: Նույն եղանակով երգել է Շաղափ գյուղի Շատախ անսամբլի ղեկավար, կազմակերպիչ Սամսոն Դավթյանը: Պարերգն ունի որոշակի թերություններ: Նյութերը գտնվում են (Նյութը՝ ԴԴ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի և ժ. Խաչատրյանի ֆոնդեր):

121. **ՏՈՒՊՈՒԼ** - տղամարդկանց մենապարի անուն է, տեղեկությունները կցկտուր են, իսկ *Տուղուլ* նշանակում է *շվի, սրինգ*, գուցե և ինքնաշեն փոքրիկ շվշվացնող երաժշտական գործիք: *Շատախ* պարախմբի ծրագրի պարերից է, որի մասին եղած տեղեկությունները կցկտուր ու անորոշ են: (Խաչատրյան ժ. Կ., *Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը* // *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, Եր., 1975, հ. VII, էջ 95):

122. ՓԱՅԼԵՎԱՆԻ ՂԱՅՂԱ - Պարեղանակը գրանցել են Ախալքալաքի շրջանի Մեծ Սամսար գյուղում Վ. Խաչատրյանից, վերծանությունը Լ. Աստվածատրյանի: Տես *Չաթնա, Քյանդորբազ և Քյանդորբազը չվնի վրեն խաղալու դայդա* պարեղանակներն ու նրանց բացատրությունները: (*Խաչատրյան ժ. Կ., Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Եր., 1975, հ. VII, էջ 95*):

123. ՔԻՇՄԻՐԻ ՅԱՐ ՋԱՆ - Սիրային՝ լիրիկական երիտասարդ աղջիկների գովերգելու պարի եղանակ է, որն ունեցել է բանահյուսական երգվող տեքստ: Գրանցել են Մեծ Սամսարում Գյուլվարդ Կակասյանից, վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի: (*Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարան, ժ. Խաչատրյանի ֆոնդ*):

124, 125. ՔՅԱՆԴՐԲԱԶ, 126. ՔՅԱՆԴՐԲԱԶԸ ԶԸՎՆԻ ՎՐԷՆ ԽԱՂԱԼՈՒ ՂԱՅՂԱ - լարախաղացության խաղացանկի հիմնական ու պարտադիր համարներից է, որն ունի բազմաթիվ տարբերակներ: Մենք ներկայացնում ենք Ջավախքում գրանցած մեր անձնական գրառումներից մեկը ևս: (*Խաչատրյան ժ. Կ., Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Եր., 1975, հ. VII, էջ 101*):

127. ՔՅԱՍՏԱՆԱ - պարը տղամարդու մենապար է: Բարբառներում *Քյաստան* նշանակում է շագանակ, ռուս.՝ каштан: Ոչ մի բացատրություն չունենք: Հավանաբար, կապ ունի *քրստ քրստալ*՝ նորից բարբառային արտահայտության հետ, որը կարող է նշանակել ոտքերը գետնին քսելով պարել: Գրանցել են Ախալցխայի Ծուղրուք գյուղում, վերծանությունը՝ Լ. Աստվածատրյանի: (*Խաչատրյան ժ. Կ., Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Եր., 1975, հ. VII, էջ 100*):

128. ՔՈՉԱՐԻ - այս պարատեսակին պատկանող պարերը տարածված են եղել Հայաստանի բացարձակապես բոլոր գավառներում, որի հետևանքով պարը ձեռք է բերել հայկական ժողովրդական պարերի հավաքական խորհրդանիշի նշանակություն: Խոսակցական լեզվում գործածվում է՝ *Էկեք քոչարի տանք կամ պարենք*: Քոչ, դոչ, խոչ բառարմատը բացատրվում է թուրքերեն *Şöç - քոչել*, տեղափոխվել, ապա և *Գոչ, դոչ, խոչ* բառերի նշանակությամբ: *Գոչ, դոչ, խոչ* բառերի գրաբարյան ձևը *խոյ*-ն է: Հայոց լեզվում *խոյ* արմատով բառերը շատ են, և բոլորն էլ առնչվում են *խոյ* կենդանու հետ:

Խոյերն այն կենդանիներն են, որ արոտավայրերը տեղից-տեղ փոխելիս, գլխավորել են ոչխարի հոտերը: Նրանք առաջատարներն էին, որոնց հետևում էր ոչխարի ամբողջ հոտը: Այդ կենդանիներն իրենց առաջատար դերով միշտ առանձնացվել են:

Դրա համար հատուկ ծիսական արարողություններ են նվիրվել առաջատարի կարևոր դեր կատարող *խոյ* կենդանուն: Մարդիկ, նրանց կերպարները ներկայացնելով, միաժամանակ պարել են: Պարերը ներկայացրել են կենդանիների վարքագիծը: *Քոչարին* այդպիսի պարերից է, որ ներկայացրել է *Տօջ* - քոչել, *Կոջ* - ոչխար, *Տոսուկ* - առաջատար այծ կենդանիներին: Պարելու ժամանակ մարդիկ կերպարանափոխվել են, հագել հատուկ *քոշեր (նոխազառտուն, նոխազադէմ)*:

Հայաստանի տարբեր գավառներում մինչև վերջերս պահպանվել էր *Մեծ Պասին* տնետուն շրջող *Կոսիկ* կերպարը, որն ուներ այծի կերպարանք՝ պարելու և երգելու պարտականությամբ: Գոյություն ունեն *Քաղենվազ, նոխազերգություն* հայերեն բառերը, որոնք նշանակում են այծերին ու խոյերին նվիրված պարեր երգեցողությամբ: (*Այս մասին տես՝ Սրբ. Լիսիցյանի Տարիննые пляски и театральные представления армянского народа, Եր., 1958, հ. I, էջ 401-405 և Խաչատրյան ժ.Կ., Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Եր., 1975, հ. VII, էջ 36-37*):

129. **ՖՆՋԱՆ** - թուրքերեն՝ *find'an* - սուրճի փոքր բաժակ, ռուսերեն՝ стопка բառից, որը պարի իմաստին ոչնչով չի առնչվում: Եթե կոպիտ համեմատություն մտցնենք, գուցե և ի նկատի են առնվում այն մենապարերը, որոնք կատարվել են փոքրիկ բաժակները մատներին հագցրած: Պարի ընթացքում բաժակները հատուկ ռիթմով իրար զարկելով շեշտել են պարաքայլերը (ինչպես *Յուրի, յուրի* մենապարում): (*Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի ֆոնդ*):

130, 131. **Ֆորկա**. Վսպուրականի քաղաքային կիսաբեմադրական կանացի մենապար է կամ զույգ պար, որի բանահյուսական տեքստն ընդգծում է, որ այն կատարվել է հարսանիքների ժամանակ և ունեցել է կատակերգական բնույթ: XIX դ. վերջից ձեռք է բերել նաև *Կովկասյան* և պարահանդեսային պարերի նոր հատկանիշներ և ձևավորում: **Ֆորկա** պարը գրանցվել է Վեդու շրջանի Ոսկետափ (Շիրազլու) գյուղի ժողովրդական պարերի ինքնագործ անսամբլի անդամներից: Անսամբլի գեղարվեստական ղեկավար է.Խ. Պետրոսյան: Խումբը ձևավորվել է 1969 թ. և փոփոխված ծրագրով գործում է մինչև օրս: Պարեղանակի մեկ տարբերակը վերծանել է Է.Խ. Պետրոսյանը, երկրորդը գրանցել է Սրբ. Լիսիցյանը Թալինում 1930թ. վերծանությունը ձայնից Սպիրիդոն Մելիքյանի: (*Նյութը՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի և Է. Պետրոսյանի ֆոնդեր*):

132, 133, 134, 135. **ՈՂԲԵՐ** - Այս նյութերն առանձնահատուկ արժեք են ներկայացնում: Տարիներով որոնած և գրանցման դժվարություններ ունեցող եզակի նյութերից են: Բերում ենք Սրբ. Լիսիցյանի կողմից XX դարի առաջին կեսին գրանցած ողբերը՝ որպես ապացույց և յուրահատուկ նմուշներ, որոնք կատարվել են ոչ միայն բուն մահվան ու թաղման արարողությ-

յունների ժամանակ, այլև դրանցով թատերականացված գործողություններ ու ծեսեր իրականացնելու դեպքում:

2012թ. մեզ հաջողվեց Աշտարակից ոչ հեռու, Ուշի գյուղում, 1930թ. ծնված Ալաշկերտից վերաբնակեցվածների ժառանգ Մարուսյա Թումանյանից գրանցել ողբի մի հնագույն տարբերակ, որը նա երգեց գրեթե չհասկանալով ինչպես, որպես պատասխան իմ տված հարցին:

Մարուսյա անունը նա ստացել էր այն պատճառով, որ ծնվել էր նրա ծնողների ռուսական հող ոտք դնելուց հետո:

Ողբը լսել էր իր երիտասարդության օրերին, իսկ հասուն տարիքում՝ ողբացել էր ինքն իր երիտասարդ եղբորորդու մահվան լուրն առնելուց:

Բացի *ողբ ասելուց*, նա մանրամասն պատմում էր այն մասին, որ ինքն անձամբ տեսել է, թե ինչպես հանգուցյալի վրա *Գովք ասելիս*՝ թևերը բարձրացնելով, լալով *պարել են* հանգուցյալի մայրը, քույրը կամ կինը: Վկայակոչում էր նաև իր այսօրվա Ուշի գյուղի հարևաններին:

Ներկայացնում ենք *Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունք* կոչվող վասպուրականյան ներկայացման մեջ ողբասաց կանանց կողմից կատարված երեք՝ *Վարդան Մամիկոնյանի ճամփու երգ*, *Վարդան Մամիկոնյանի մոր ողբը* և *Խորեն Խոռխոռունու մոր ողբը*, իրենց բանահյուսական տեքստերով: Երաժշտական այս նյութը գրանցվել է Սրբ. Լիսիցյանի կողմից: Այն, ըստ էության, տպագրվում է առաջին անգամ և ունի առանձնահատուկ փաստագրական և իմացաբանական նշանակություն:

Այս կարգի նյութերի գրանցումը միշտ ունեցել է որոշակի արգելքներ, որի պատճառով չեն գրանցվել, բայց ականատեսները, երգողներն ու ողբերի հորինողներն անկասկած կրկնել ու շարունակել են պահպանել տեսակի ավանդական ժառանգականությունն ու, փոփոխված ձևով յուրաքանչյուր դեպքին հարմարացնելով, կատարողական օրենքներն ու գաղտնիքները:

Արշակ Բաբայանի ծայնից վերծանել է Ս. Սամվելյանը, ժապավենից վերծանել է Զ. Թագակչյանը, տեսաժապավենից՝ Կ. Չալիկյանը: (Նյութը՝ 77 - ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ. Լիսիցյանի և Ժ. Խաչատրյանի ֆոնդեր: Խաչատրյան Ժ., Պարի, ծեսի ու թատերական գործողությունների փոխկապը Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունքում // Պար, երաժշտության ժողովածու, եր., 2004, էջ 75-86):

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- Աբեղյան Մ.*, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. I, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1944, 648 էջ:
- Աբեղյան Մ.*, Երկեր, հ. Ա, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1966, 572 էջ:
- Աբեղյան Մ.*, Երկեր, հ. Ե, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1975, 604 էջ:
- Աբեղյան Մ.*, Գուսանական ժողովրդական տաղեր, հայրեններ և անտունիներ, Եր., Արմֆան, 1940, 340 էջ:
- Աբրահամյան Լ.*, Միտք-խոսք-գործ եռյակը ծիսական համակարգում // Ժողովածու՝ նվիրված ԽՍՀՄ կազմավորման 60-ամյակին, զեկուցման հիմնադրույթներ, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1982, Եր., էջ 15-16:
- Ազաթանգեղոս*, Հայոց պատմություն, Եր., ԵՀ հրատարակչություն, 1983, 700 էջ:
- Ադոնց Ն.*, Հին հայոց աշխարհայացքը. Պատմագիտական ուսումնասիրություններ, հ. Ա, Փարիզ, ԿՊՀ, 2006, 651 էջ:
- Ալիշան Ղ.Հ.*, Հին հաւատք կամ հեթանոսական կրօնք հայոց, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1895, 522 էջ:
- Ալպոյաճեան Ա.*, Պատմութիւն հայ Կեսարիոյ, Գահիրէ, 1937:
- Ախվերդյան Գ.*, Հայ աշուղներ, Թիֆլիս, 1903:
- Ավանեսյան Լ.*, Գորգի ծագումը և ծիսական կիրառությունը // Հայ ժողովրդական մշակույթ XV, 2010, Եր., Գիտություն, էջ 398-399:
- Ավանեսյան Լ.*, Արցախյան գորգ թաղման ծեսի պատկերով // Հայ ազգաբանության և հնագիտության խնդիրներ, ժողովածու, 2003, հ. II, Եր., Գիտություն, էջ 112-120:
- Արշարունի Ա.*, Բարեկենդան - Աբեղաթող // ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, 1956, N 10, Եր., էջ 43-60:
- Արշարունի Ա.*, Հայ ժողովրդական թատերախաղեր, Եր., Հայպետհրատ, 1961, 343 էջ:
- Արտակ Արք. Սանուկեան*, Հայ եկեղեցու տօները, Թեհրան, 1991, 226 էջ:
- Բադալյան Հ.Ս.*, Օրացույցի պատմություն, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1970, 564 էջ:
- Բակունց Ա.*, Երկեր, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1976, 672 էջ:
- Բարթիկյան Հ.*, Վարդավառը հունական պարբերականներում // Պատմաբանասիրական հանդես, 2009, N 1, Եր., էջ 211-222:
- Բդոյան Վ.Հ.*, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. I, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1963, 297 էջ:
- Բդոյան Վ.Հ.*, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. II, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, 240 էջ:
- Բդոյան Վ.Հ.*, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. III, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, 260 էջ:
- Բդոյան Վ.Հ.*, Հայ ազգագրություն, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1974, 284 էջ:

- Բդոյան Վ.Դ.*, Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1972, 511 էջ:
- Բդոյան Վ.Դ.*, Հայկական աղանձներ, Եր., Սովետական գրող, 1986, 164 էջ:
- Գաբրիելյան Կ.*, Բառգիրք սեբաստահայ գավառալեզուի, Երուսաղեմ, Ս. Յակոբեանց, 1952, 682 էջ:
- Գաբրիելյան Կ.*, Հայ բուսաշխարհի, Երուսաղեմ, Ս. Յակոբեանց, 1968, 312 էջ:
- Գայայեան Յու.*, «Պազիրիկ» հայկական գորգը, Էթնոնըն, 1988, 64 էջ:
- Գասպարյան Գ.*, Ժողովրդական բժշկությունը հայ բանահյուսության և դիցաբանության մեջ // ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1978, N 1, Եր., էջ 82-87:
- Գրիգոր Մազիստրոս*, Թղթերը, Ալեքսանդրապոլ, Գեորգ Սանոյանցի, 1910, 352 էջ:
- Գրիգոր Նարեկացի*, Մատեան ողբերգության, աշխատասիրությամբ Պ.Ա. Խաչատրյանի և Ա.Ա. Ղազինյանի, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1985:
- Երեմյան Ս.Տ.*, Հայաստանն ըստ «Աշխարհացույցի», Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1963:
- Թումանյան Ս.Թ.*, Հայրենի երգ ու բան, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1972, 432 էջ:
- Թովմա Վարդապետ Արծրունույ*, Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Ղուկասեան Մատենադարան, Թիֆլիս, 1917, 529 էջ:
- Թողլաքյան Բ.*, Ազգագրական նյութեր համշենահայերի և պոնտահայերի սոցիալական հարաբերությունների մասին, Եր., ՀԱԻ ԱԲԱ մաս 6, 230, տ. 3/30:
- Թորամանյան Թ.*, Նյութեր հայ ճարտարապետության պատմության, հ. I, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1942, 403 էջ:
- Ինժիճեան Ղ.*, Հնախօսութիւն աշխարհագրական Հայաստանեայց աշխարհի, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1835, 475 էջ:
- Լալայան Ե.*, Ջավախք // ԱՅ, 1897, գ. Բ, Թիֆլիս, էջ 245-306:
- Լալայան Ե.*, Սիսիան // ԱՅ, 1898, գ. Գ, N 1, Թիֆլիս, էջ 105-272:
- Լալայան Ե.*, Վարանդա // ԱՅ, 1898, գ. Գ, N 1, Թիֆլիս, էջ 338-349:
- Լալայան Ե.*, Բուլանդիս // ԱՅ, 1900, գ. Զ, Թիֆլիս, էջ 7-108:
- Լալայան Ե.*, Բորչալուի գաւառ // ԱՅ, 1902, գ. IX, Թիֆլիս, էջ 197-262:
- Լալայան Ե.*, Բորչալուի գաւառ // ԱՅ, 1903, գ. X, Թիֆլիս, էջ 113-320:
- Լալայան Ե.*, Գողթն // ԱՅ, 1904, գ. XII, Թիֆլիս, էջ 109-174:
- Լալայան Ե.*, Նոր Բայազետի գաւառ // ԱՅ, 1908, գ. XVII, N 1, Թիֆլիս, էջ 86-125:
- Լալայան Ե.*, Վասպուրական // ԱՅ, 1914, գ. XXV, N 2, Թիֆլիս, էջ 21-60:
- Լալայան Ե.*, Վասպուրական // ԱՅ, 1916, գ. XXVI, Թիֆլիս, էջ 195-210:
- Լևոնյան Գ.*, Պարարվեստը հին Հայաստանում // Գրականության և արվեստի թանգարան, ձեռագիր աշխատություն:
- Լևոնյան Գ.*, Թատրոնը հին Հայաստանում, Եր., Հայպետհրատ, 1941, 122 էջ:
- Լիսիցյան Ստ.*, Զանգեզուրի հայերը, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, 334 էջ:

- Լիսիցյան Ստ.*, Լեռնային Ղարաբաղի հայերը // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 12, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981:
- Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Համշենական մի քանի պարեր // ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, 1964, N 3, Եր., էջ 71-84:
- Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 7, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1975:
- Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Խաղացավի (դիվահարության) բուժումը պարով // ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1980, N 10, Եր., էջ 89-96:
- Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Ռազմական պարեր // Ազգ Պետություն, գիտաժողովի նյութեր, 1998, Եր., ՀՀ ՊՆ հրատարակչություն, էջ 150-154:
- Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Տիեզերական զոհի անձնավորման ծիսական վերապրուկներից մեկը // Անի, 1992, N 3-4, Եր., էջ 54:
- Խաչատրյան Ժ.Կ.*, «Կարոս խաչ» վիպերգի մի տարբերակի շուրջը // *Կարոս խաչ* հոդվածների ժողովածու, 2000, Եր., Մուղնի, էջ 38-42:
- Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Ծիսական պարերը տիեզերաստեղծման արարողակարգում // Ծիսական պարը հայոց մեջ, գիտաժողովի նյութեր, 2002, Եր., Մուղնի, էջ 7-14:
- Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Գնդի և շրջանի սեմանտիկական հայ ծիսական պարերում // Ծիսական պարը հայոց մեջ, գիտաժողովի նյութեր, 2002, Եր., Մուղնի, էջ 24-34:
- Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Պարի, ծեսի ու թատերական գործողությունների փոխկապը Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունքում // Պար, Երաժշտություն, գիտաժողովի նյութեր, 2004, Եր., Մուղնի, էջ 75-86:
- Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Օժիտի տիկնիկը Գյումրիում // Հանրապետական վեցերորդ գիտական նստաշրջանի նյութեր, 2004, Գյումրի, էջ 55:
- Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Համշենական պարերը և նրանց առանձնահատկությունները // Համշեն և համշենցիներ, գիտաժողովի նյութեր, 2007, Երևան-Պեյրուք, էջ 203-223:
- Խաչատրյան Ժ.Կ.*, Անդաստան անել, անձրև բերելու և օրհնանքի ծես եկեղեցում // Երևան 2, Երևանի քաղաքային թանգարանի գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր., 2009, էջ 49-55:
- Խաչատրյան Ռ.*, Թալին // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 19, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981:
- Խաչիկյան Լ.*, Կոստանդին Բարձրաբերդցու խրատական թուղթը առաքված Արևելյան Հայաստան 1951 թվականին // Բանբեր Մատենադարանի, 1958, N 4, էջ 165-166:
- Խառատյան-Առաքելյան Հր.*, Հայ ժողովրդական տոները, Եր., Հայաստան, 2000, 207 էջ:
- Խառատյան-Առաքելյան Հր.*, Հայ ժողովրդական տոները, Եր., Ջանգակ, 2005, 360 էջ:
- Խառատյան Հր.*, Տոներ և տոնահանդեսի մշակույթը Հայաստանում, Եր., Սարվարդ, 2010, 355 էջ:
- Խոսրով Անձևացի*, Մեկնութիւն ժամանակագրութեան, Կ. Պոլիս, Օրթագյուղ, 1840, 252 էջ:

- Ծոցիկյան Ս.*, Վարդավառ, Հայաստանի կոչնակ, Նյու Յորք, 1929:
- Կիրակոս Գանձակեցի*, Պատմություն հայոց, աշխատասիրությամբ Մելիք-Օհանջանյան Կ.Ա., Եր., 1961, 426 էջ:
- Կծոյան Ա.Ս.*, Բժշկագիտությունը Հայաստանում XI-XIV դարերում, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1968, 439 էջ:
- Կոմիտաս*, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Եր., Հայպետհրատ, 1941, 200 էջ:
- Կոմիտաս Վարդապետ*, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, Երաժշտական մատենաշար, գ. Բ, Եր., Սարգիս Խաչենց-փրինթինգ, 2007, 574 էջ:
- Կոստանյանց Կ.*, Մկրտիչ Նաղաշ և յուր տաղերը, Վաղարշապատ, 1898:
- Հակոբյան Գ.Ա.*, Ներքին Բասենի ազգագրությունը և բանահյուսությունը, Եր., Հայաստան, 1974, 396 էջ:
- Հարոյան Ռ.*, Ջատիկ, Եր., Տիգրան Մեծ, 2008, 204 էջ:
- Հայ ավանդական երաժշտություն*, մատենաշար, պրակ. IX, կազմող՝ Թագակչյան Զ., Եր., Ամրոց գրուպ, 2012, 256 էջ:
- Հարությունյան Ս.Բ.*, Անեծքի և օրհնանքի ժանրը հայ բանահյուսության մեջ, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1975, 269 էջ:
- Հարությունյան Ս.Բ.*, Հայ առասպելաբանությունը, Բեյրութ, 2000, 527 էջ:
- Հմայակյան Ս.Գ.*, Վանի թագավորության պետական կրոնը, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1990, 160 էջ:
- Հովհաննիսյան Լ.Ա.*, Կրոնը և բժշկությունը, Եր., 1954:
- Հովհաննիսյան Հ.Վ.*, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1978, 356 էջ:
- Ղանալանյան Ա.*, Ավանդապատում, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, 530 էջ:
- Ղեվոնդ Վարդապետ Հովնանեան*, Միջնադարեան ազգային տաղաչափութիւն ռանկախառն, Վիեննա, 1911, 48 էջ:
- Ճանիկեան Յ.Կ.*, Հնութիւնք Ակնայ, Թիֆլիս, Մարկիանոս Դ. Ռոտինյանցի, 1895, 505 էջ:
- Մատթեոս Ուռհայեցի*, Ժամանակագրութիւն, Վաղարշապատ, Ս. Էջմիածին 1898, 448 էջ:
- Մարտիրոսյան Հ.Ա., Իսրայելյան Հ.Ռ.*, Գեղամա լեռների ժայռապատկերները // Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները, հ. 6, պրակ. II, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1971, 65 էջ + 333 աղ.:
- Մելիքյան Սպ.*, Հայ ժողովրդական երգեր ու պարեր, հ. I, Եր., Հայպետհրատ, 1949, 327 էջ:
- Մելիքյան Սպ.*, Հայ ժողովրդական երգեր ու պարեր, հ. II, Եր., Հայպետհրատ, 1953, 266 էջ:
- Մխիթար Գոշ*, Ղատաստանագիրք հայոց, Վաղարշապատ, Ս. Էջմիածին, 1880:
- Մխիթարյան Ս.*, Թաղման ծեսի մի քանի դրվագներ ըստ Գր. Մագիստրոսի // Հայաստանի հնագույն մշակույթը, գիտաժողովի նյութեր, 2003, N 3, Եր., էջ 147-151:

- Մկրտչյան Ս.Ս.*, Տոներ, Հայկական ժողովրդական ծեսեր, սովորույթներ, հավատալիքներ (ավանդույթ և արդիականություն), Եր., Գասպրինտ, 2010, 192 էջ:
- Մնացականյան Ա.Շ.*, Հայկական զարդարվեստ, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1955, 660 էջ:
- Մնացականյան Ա.Շ.*, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1956, 671 էջ:
- Մնձուրի Հ.*, Երկեր. Եր., Սովետական գրող, 1986, 541 էջ:
- Մովսես Խորենացի*, Հայոց պատմություն, գ. IV, գլ.15, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1889:
- Մովսես Խորենացի*, Հայոց պատմություն, գ. I, Եր., Հայպետհրատ, 1940, 367 էջ:
- Մովսիսյան Ս. (Բենսե)*, Հարք (Մշո Բուլանըխ) // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 3, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1972:
- Մուսա լեռան ժողովրդական հեքիաթներ*, Բեյրութ, 1973:
- Նավասարդյան Տ.*, Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, գ. 7, Թիֆլիս, 1891:
- Նիկողոսյան Ն.*, ՀԱԻ բանահյուսության արխիվ, անհատ բանահավաքներ, Լենինական, Գ. 3:
- Շադոյան Գ.*, Յոթ օր, յոթ գիշեր, Հայոց հարսանիքի համայնապատկեր, Եր., ՀՀ ԳԱԱ գիտություն, 2011, 616 էջ:
- Չոլաքեան Յ.*, Քեսապ, հ. Բ, Հալեպ, 1998, Ա. Գասպարյան, 1998, 566 էջ:
- Պետոյան Վ.*, Սասնա ազգագրություն, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1965, 549 էջ:
- Պետրոսյան Է.Խ.*, «Գացեք տեսեք» պարերգի իմաստաբանությունը // Գիտական նստաշրջան նվիրված ԽՍՀՄ կազմավորման 60-ամյակին, 1982, Եր., էջ 11-13:
- Պիկիչյան Հ.*, Երաժշտությունը Հայոց ժամանակակից թաղման ծեսերում // Հայ ժողովրդական մշակույթ, գիտաժողովի նյութեր, 2004, N 12, Եր., էջ 112-119:
- Սասնա ծռեր, հ. Ա, Եր., Հայպետհրատ, 1936, 1126 էջ:
- Սարգսյան Հ.*, Բալու, իր սովորությունները, կրթական ու իմացական վիճակը և բարբառը, Գահիրե, Սահակ Մեսրոբ, 1932, 568 էջ:
- Սիմոնյան Լ.Դ.*, Տոմարային ծիսաշար, հ. I, Եր., ՎՄՎ Պրինտ, 2006, 294 էջ:
- Սիմոնյան-Մելիքյան Լ.Դ.*, Տոմարային ծիսաշար, հ. II, Եր., ՎՄՎ Պրինտ, 2006, 316 էջ:
- Սիմոնյան Լ.Դ.*, Հավքն իր թևով, օձն իր պորտով, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 2011, 113 էջ:
- Սովորութիւններ թրքահայաստանում (Էրզրում) // Նոր դար, 1893, N 42:
- Ստեփանյան Ա.*, Պարը հայոց տոնածիսական համակարգում // Պար, երաժշտություն ժողովածու, 2004, Եր., Մուղնի, էջ 25-31:
- Սրվանձտյանց Գ.*, Երկեր (Մանանա), հ. I, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1978, 668 էջ:
- Վարդանյան Ռ., Բաղայան Հ.*, Վարդանանց տոնի կանոնականացումը // «Ավարայրի խորհուրդը» հոդվածների ժողովածու, 2003, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, էջ 21-95:

- Տեր-Մինասեան Վահան Վարդապետ*, Անգիր դպրութիւն եւ հին սովորութիւնք, հ. Բ, Կ.Պոլիս, 1904:
- Փափսոս Բուզանդ*, Պատմութիւն հայոց, Եր., Հայպետհրատ, 1947:
- Փորքեշյան Խ.Ա.*, Նոր Նախիջևանի բանահյուսութիւնից, Ավետիսներ // ԱԶ, 1910, գ. XX, Թիֆլիս, էջ 102-107:
- Քեչեյան Ա.*, Ակն ու ակնեցիք, Փարիզ, 1952:
- Քութեան Դ.*, Բարձր Հայք, հ. Ա, Վիեննա, 1925:
- Օդարաշյան Ա.Ա.*, Ամանորը հայ ժողովրդական տոնացույցում // Հայ ազգագրութիւն և բանահյուսութիւն, հ. 9, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչութիւն, 1978:
- Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին. հ. 4: Թուրքական աղբյուրներ, հ. Գ., Էվլիյա Չելեբի, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչութիւն, 1967, 345 էջ:
- Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին. հ. 14: Հին հունական աղբյուրներ, հ. Բ., Դիողորոս Սիկիլիացի, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչութիւն, 1985, 204 էջ:
- Օրացույց 2008, տոմարական թուականին հայոց ՌՆԾԷ և ՌՆԾԸ-1457-1458 Մայր աթոռ Սբ. Էջմիածին, 2008:
- Ֆրեզեր Զ.*, Ոսկե ճյուղը: Սոգության և կրոնի ուսումնասիրութիւն, Եր., Հայաստան, 1989, 880 էջ:
- Авдеев А.Д.*, Происхождение театра, М.-Л., Искусство, 1959, 265 с.
- Ազգ-դիասպորա Օրաթերթ*, 29 նոյեմբեր, 2005, N 10(11), Եր., էջ 6:
- Армяне*, серия "Народы и Культуры", М., Наука, 2012, 648 с.
- Арутюнян Ц.Р.*, Армяно-греческие лексические изоглоссы // Джаукян Г.Б., Сараджева Л.А., Арутюнян Ц.Р. Очерки по сравнительной лексикологии армянского языка. Ер., АН Арм. ССР, 1983, с. 221-354.
- Бадалян В.Г.*, Загадка Вано Ходжабекияна 1875-1922, Ер., Эдит Принт, 2005, 143 с.
- Байбурын А.К.*, Жилище в обрядах и представлениях восточных славян, Л., Наука, 1983, 191 с.
- Банищikov В.М., Невзорова Т.А.*, Психиатрия, М., Медицина, 1969, 344 с.
- Бардавелидзе В.В.*, По этапам развития древнейших религиозных верований и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тбилиси, АН Груз. ССР, 1957, 306 с.
- Бельская А.*, Изгоняют злых духов // Литературная газета, 1975, 18, VI.
- Битнер В.В.*, На рубеже столетий, т. I, СПб, П.П. Сойкина, 1901, 571 с.
- Богораз-Тан В.Т.*, Чукчи, т. II, Л., Главсевморпути, 1939, 430 с.
- Буланова Н.В.*, Индийская обрядовая роспись на земле // Советская этнография, 1986, N 4, с.123-135.
- Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс.*, Индоевропейский язык и индоевропейцы, т. I-II, Тбилиси, Изд. Тбилисского университета, 1984, 1409 с.
- Грейвс Р.*, Мифы Древней Греции, М., Прогресс, 1992, 624 с.
- Жорницкая М.Я.*, Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири. М., Наука, 1983, 152 с.

- Календарные обычаи и обряды в странах Зарубежной Европы (конец XIX – начало XX вв.). Весенние праздники, М., Наука, 1977, 358 с.
- Капанцян Г.А.**, Хайаса-колыбель армян, Ер., АН Арм. ССР, 1947, 291 с.
- Капанцян Г.А.**, Историко-лингвистические работы, т. II, Ер., АН Арм. ССР, 1975, 542 с.
- Королева Э.А.**, Ранние формы танца, Кишинев, 1977, 215 с.
- Котляр Е.С.**, Догонов мифология // МНМ, 1980, т. I, М., Советская энциклопедия, с. 389-390.
- Лавонен Н.А.**, О древних магических оберегах // Фольклор и этнография, Л., 1977, с. 75-79.
- Лепехин И.И.**, Продолжение записок путешествия по разным провинциям Российского государства в 1770 г., СПб, 1802.
- Лисицян Срб.**, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. I, Ер., АН Арм. ССР, 1958, 613 с.
- Лисицян Срб.**, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. II, Ер., АН Арм. ССР, 1972, 502 с.
- Лисицян Срб.**, Армянские старинные пляски, Ер., АН Арм. ССР, 1983, 245 с.
- Лосев А.Ф.**, Персефона // МНМ, 1982, т. II, М., Советская энциклопедия, с. 305-306.
- Лукиан из Самосаты**, Собрание сочинений, в двух томах, М.-Л., Академия, 1935, т. 1 - 738 с., т. 2. - 789 с.
- Матье М.Э.**, Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта, М., Восточная литература, РАН, 1996, 326 с.
- Масперо Г.** Ассирия, М. 1916, изд. М. и С. Сабашниковых, с. 295.
- Нагаева Л.И.**, Башкирские народные танцы, автореферат кандидатской диссертации, М., 1977.
- Налбандян В.С., Нерсисян В.С., Бахчинян Г.Г.**, Армянская средневековая литература, Ер., Советакан грох, 1986, 136 с.
- Одабашиян А.А.**, Народные верования армян // Кавказский этнографический сборник, 1976, т. 6, М., с. 10-130.
- Петросян Э.Х., Хачатрян Ж.К.**, Собрание произведений армянского танцевального и театрального фольклора // Советская Этнография, 1965, N 1, М., с. 155-158.
- Петросян Э.Х.**, Театральные черты средневековых армянских миниатюр // Հայ ազգագրություն և բանասիրություն, հ. 7, Ер., ՀԱՍՏ ՊԸ հրատարակչություն, 1975.
- Петросян Э.Х., Хачатрян Ж.К.**, Армянский народный танец. М., Искусство, 1980, 135 с.
- Петросян Э.Х.**, Сюжеты и образы народного драматического творчества арм. народа // Фольклорный театр народов СССР, М., Наука, 1985, с. 171-190.
- Петросян Э.Х.**, Воинственные танцы древней Греции // Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 33, Budapest, 1991, с. 407-415.
- Петросян Э.Х.**, Боги и ритуалы древней Армении, Ер., Наука, 2004, 288 с.

- Петросян Э.Х.**, Этимология региональных имен “Невесты дождя” - Цовинар // Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրները, արալ գ., մաի 2-րդ, Եր., Լինգվա, 2008, էջ 310-322:
- Петросян Э.Х.**, Скальные святилища Сипан и Сипил (Ишпиле) // Պատմա-բանասիրական հանդես, 2012, N 3, Եր., էջ 179-197:
- Плутарх**, Сравнительные жизнеописания, т. I, М., АН СССР, 1961, 507 с., т. II, 1963, 545с.
- Рагозина З.А.**, История Ассирии, СПб, 1902, 518 с.
- Рагозина З.А.**, История Халдеи, СПб, 1902, 424 с.
- Рагозина З.А.**, История Индии, СПб, 1905, 507 с.
- Ротнер-Штернберг С.А.**, Музейные материалы по тлингитскому шаманству // Сборник Музея антропологии и этнографии, 1927, т. 6, Л., с. 79-114.
- Серебрянный С.Д.**, Вишну // МНМ, 1980, т. I, М., Советская энциклопедия, с. 238-239.
- Смбат Спарамет**, Судебник, Ер., Айпетрат, 1958, 206 с.
- Тахо-Годи А.А.**, Артемида // МНМ, 1980, т. I, М., Советская энциклопедия, с. 107-108.
- Тахо-Годи А.А.**, Деметра // МНМ, 1980, т. I, М., Советская энциклопедия, с. 364-366.
- Тейлор Э.** Первобытная культура, М., Госсэкономиздат, 1939, 568 с.
- Тёр-Саркисянц А.Е.**, Армяне: История и этнокультурные традиции, М., Наука, 1998, 397 с.
- Токарев С.А.**, Религия в истории народов мира, М., Политиздат, 1964, 559 с.
- Топоров В.Н.**, Древо жизни // МНМ, 1980, т. I, М., Советская энциклопедия, с. 396-398.
- Фламарион К.**, История Неба, М., Золотой век, 1994, 450 с.
- Фрейдсберг О.М.**, Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы, Л., Гослитиздат, 1936, 454 с.
- Фрейдсберг О.М.**, Миф и литература древности, М., Восточная литература, Наука, 1978, 605 с.
- Харузина В.Н.**, Прimitивные формы драматического искусства // Этнография, 1928, N 1.
- Хачатрян Ж.К.**, Традиционные свадебные пляски армян // Советская этнография, 1975, N 2, М., с. 87-92.
- Хачатрян Ж.К.**, Семантика числовой символики 3, 4, 7 в свадебных обрядовых плясках // Всесоюзная сессия по итогам полевых исследований 1987-85гг., Йошкар-Ола, 1986, с. 254.
- Худеков С.Н.**, История танцев, т. I, СПб, 1913, 308 с.
- Худеков С.Н.**, История танцев, т. II, СПб, 1914, 370 с.
- Штернберг Л.Я.**, Первобытная религия в свете этнографии, Л., 1936, 584 с.
- Khachatryan Zh.**, War-dances among Armenian // Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 33, Budapesht, 1991, p. 401-405.
- Schurmann U.**, The Pazaruk, its use and origin, Germany, 1984
- Sumbat**, The life and Art of Sumbat, San Francisco-Yerevan, 2009, 172 p.

ԲԱՌԱՐԱՆՆԵՐ

- Աղայան Ծ.*, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, հ. III, Եր., Հայաստան, 1976:
- Աճառյան Հր.*, Հայոց անձնանունների բառարան, հ. I, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1942, 655 էջ:
- Աճառյան Հր.*, Հայերեն արմատական բառարան, հ. I, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1971, 698 էջ:
- Աճառյան Հր.*, Հայերեն արմատական բառարան, հ. II, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1973, 687 էջ:
- Աճառյան Հր.*, Հայերեն արմատական բառարան, հ. III, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1977, 635 էջ:
- Աճառյան Հր.*, Հայերեն արմատական բառարան, հ. IV, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1979, 675 էջ:
- Աճառյան Հր.*, Հայերեն գավառական բառարան, Թիֆլիս, 1913, 1441 էջ:
- Ամատունի Սահակ Վարդապետ*, Հայոց բառ ու բան, Վաղարշապատ, 1912, 708 էջ:
- Ավետիսյան Կ.*, Աշխարհագրական անունների բացատրական բառարան, Եր., Լույս, 1969, 361 էջ:
- Բոտվիննիկ Մ.Ն., Կոզան Մ.Ա., Ռաբինովիչ Մ.Բ., Սելիցկի Բ.Պ.*, Դիցաբանական բառարան, Եր., Լույս, 1985, 264 էջ:
- Գալստյան Գ.Ս.*, Դիցաբանական անունների և դարձվածքների համառոտ բացատրական բառարան, Եր., Լույս, 1966, 155 էջ:
- Հակոբյան Թ.Խ., Սելիք-Բախշյան Ս.Տ., Բարսեղյան Հ.Ու.*, Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, հ. 1, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1986, 991 էջ:
- Հակոբյան Թ.Խ., Սելիք-Բախշյան Ս.Տ., Բարսեղյան Հ.Ու.*, Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, հ. 1, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1988, 991 էջ:
- Հայերեն լեզվի բացատրական բառարան, Եր., 2001:
- Հայոց լեզվի բարբառային բառարան, Ա, Եր., Գիտություն, 2001, 427 էջ:
- Ղազարյան Ռ.Ս.*, Բուսանունների հայերեն-լատիներեն, ռուսերեն-անգլերեն, ֆրանսերեն-գերմաներեն բառարան, Եր., ԵՀ հրատարակչություն, 1981, 180 էջ:
- Ղարիբյան Ա.Ս.*, Ռուս-հայերեն բառարան, Եր., Հայաստան, 1968, 1421 էջ:
- Մալխասեանց Ստ.*, Հայերեն բացատրական բառարան, հ. I, Եր., Հայպետհրատ, 1944, 608 էջ:
- Մալխասեանց Ստ.*, Հայերեն բացատրական բառարան, հ. II, Եր., Հայպետհրատ, 1944, 512 էջ:
- Մալխասեանց Ստ.*, Հայերեն բացատրական բառարան, հ. III, Եր., Հայպետհրատ, 1944, 614 էջ:
- Մալխասեանց Ստ.*, Հայերեն բացատրական բառարան, հ. IV, Եր., Հայպետհրատ, 1945, 646 էջ:
- Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. I, Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1979, 1140 էջ:

- Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. II. Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն, 1981, 1066 էջ:
- Օրմանեան Մաղաքիա Արք.*, Ծիսական բառարան, Եր., Հայաստան, 1992, 182 էջ:
- Дворецкий И.Х.*, Древнегреческо-русский словарь, т. I, М., 1958, 1043 с.
- Дворецкий И.Х.*, Древнегреческо-русский словарь, т. II, М., 1958, 872 с.
- Мифы народов мира.* т. I, М., СЭ, 1980, 672 с.
- Мифы народов мира.* т. II, М., СЭ, 1982, 720 с.
- ԴԱՆ, ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի (այսուհետ՝ ՀԱԻ) երնոպարագիտության արխիվ, *Է.Խ. Պետրոսյանի ֆոնդ*
- ԴԱՆ, ՀԱԻ արխիվ, *Կ. Չալիկյանի ֆոնդ*
- ԴԱՆ, Իջևանի շրջան, 1960
- ԴԱՆ, Իջևանի շրջան, 1961
- ԴԱՆ, Նոյեմբերյանի շրջան, 1962
- ԴԱՆ, Սիսիանի շրջան, 1967, (Ախլաթյան գյուղ)
- ԴԱՆ, Գորիսի շրջան, 1967, (Վերիշեն գյուղ)
- ԴԱՆ, Մեղրիի շրջան, 1972, (Լեհվազ գյուղ)
- ԴԱՆ, Ղափանի շրջան, 1973, (Արծվանիկ գյուղ)
- ԴԱՆ, Սևան, 1974
- ԴԱՆ, Գավառ, 1974, 2010
- ԴԱՆ, Սևան-Կամո, 1974, 2011
- ԴԱՆ, Ազիզբեկովի շրջան, 1979
- ԴԱՆ, Լեռնային Ղարաբաղ, Մարդակերտի շրջան, 1986, (Հաթերք գյուղ)
- ԴԱՆ, Աշտարակ, 1988, 2012
- ԴԱՆ, Բաղեշի և տարբեր գավառների նյութեր, 1992
- ԴԱՆ, Արարատի մարզ, 2002, (Շահումյան գյուղ)
- ԴԱՆ, Գյումրի, 2007
- ԴԱՆ, Թալինի շրջան, 2009, (գյուղ Մաստարա)
- ԴԱՆ, Բյուրական, 2010
- ԴԱՆ, Գավառ-Մարտունի, 2010-2011
- ԴԱՆ, Մարտունի-Սևան, 2010-2011
- ԴԱՆ, Մարտունի, 2010-2011
- ԴԱՆ, Գեղարքունիքի մարզ, Գավառի, Մարտունու և Վարդենիսի տարածաշրջան, 2010, 2011, 2012
- ԴԱՆ, Ապարան, 2011
- ԴԱՆ, Երևան, 2011
- ԴԱՆ, Աշտարակ, 2012, (Կարբի)

- I. Նկ.1. *Գօմ*, Ախալցխայի շրջան, Ծղալթբիլա գյուղ, 1936, Խաչատրյան ժ.Կ., Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը, ՀԱԲ, հ.7, նկ.1:
 Նկ.2. *Գօմի օղա*, Ախալքալաքի շրջան, Գանձա գյուղ, 1936, Խաչատրյան ժ.Կ., Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը, ՀԱԲ, հ.7, նկ.2:
- II Նկ.1. *Հարսնտես*, տան բակը դարձել է պարատեղ, Ախալքալաքի շրջան, Սուլդա գյուղ, 1936, Խաչատրյան ժ.Կ., Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը, ՀԱԲ, հ.7, նկ.3.:
 Նկ.2. *Հացատուն, Թօնդրափ*, գործածվել է որպես *պարատեղ*, Ախալքալաքի շրջան, Կարծախ գյուղ, 1936, Խաչատրյան ժ.Կ., Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը, ՀԱԲ, հ.7, նկ.4:
- III *Ջանգակատուն - եռահարկ պար*. Արևելյան Գալիչինայում. XIX դ. վերջ. Պարը տեղի է ունեցել եկեղեցու բակում գերեզմանների մոտ, մեծ պասի առաջին երեք օրերի ընթացքում: Հմմ. հայկական *Բերդ պարի* հետ: Водовозова Е.Н., Жизнь европейских народов, т.III, жители средней Европы, СПб, 1903, էջ 384, ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ Սրբ.Լիսիցյանի ֆոնդ.
- IV *Կռնգոցի*, Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի *Սուշ-Տարոն* ժողովրդական պարի ինքնագործ խմբի ելույթը ժողովրդական պարի հանրապետական փառատոնին, Արտաշատում՝ 1973 թ., գեղարվեստական ղեկավար՝ ժ.Կ.Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ ժ.Կ.Խաչատրյանի:
- V *Արծանապար*, Աշտարակի *Փերիա* պարի ինքնագործ խմբի ելույթների մշտական ավարտը: Աշտարակ, 1984, խմբի գեղարվեստական ղեկավար ժ.Կ.Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ ժ.Կ.Խաչատրյանի:
- VI Նկ.1. *Շօրօր, Վասպուրական* պարի ինքնագործ խմբի մենակատար՝ Գ.Թադևոսյան
 Նկ.2. *Խնկի ծառ*, մենակատար՝ Ու.Գասպարյան, Վեդու շրջան, Ոսկետափ (Շիրազլու) գյուղ, *Վասպուրական* ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1969-1980, գեղարվեստական ղեկավար Է.Խ.Պետրոսյան, հագուստի ձևավորումը Է.Խ.Պետրոսյանի:
- VII Նկ.1. *Պուտկի աքլոր* - Մոքսի Սուրբ Գևորգ վանքի նվիրյալ աքաղաղ գուլշակության պահին, ճամփորդ տղամարդու գլխին նստած: ԱՀ № 25, էջ 45.
 Նկ.2 *Ճիտու կռիվ - աքլորակռիվ*. Եղիշե Յ.Սելիքյան, Հարք-Խնուս, Անթալիա-Լիբանան, 1964, էջ 461:
- VIII *Ճամփու պար*. Երևանի մանկական գեղագիտական դաստիարակության կենտրոնի *Մարաթուկ* պարի խմբի կատարմամբ 1985 թ. Ռիգայում կայացած ժողովրդական պարի փառատոնին: Գեղ.ղեկ. Է.Խ.Պետրոսյան, պարերի ղեկ.ժ.Կ.Խաչատրյան:

- IX **Ճամպխավեն**, 1936 թ. Երևանի պարարվեստի ուսումնարան, բեմադրություն Սրբ.Լիսիցյանի, ՀՀ ԳԱԱ ՀԱ ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ:
- X Դենդերյան օրացույցի կենդանակերպ պատկեր. **Պոչի ծես**. Фламарин К. История неба, М. Золотой век, 1994, стр. 156
- XI Իսպանիայում դեռևս XIX դ. սկզբին մինչև հինգ տարեկան երեխաների մահվան ու թաղման արարողակարգի մեջ մտել է մաև պարը: Իսպանական ժողովրդի հավատալիքների համաձայն երեխայի հոգին երկինք բարձրանալով աղոթել է իր ընտանիքի համար և վերածվել բարի ոգու, որը միշտ պաշտպան է կանգնել իր ընտանիքին: Այդ պատճառով նրան ուղեկցել են երգ ու պարով: Водовозова Е.Н., Как люди на белом свете живут, Испанцы, СПб, 1907, стр.75.
- XII **Նստմանց պարեր**. ՀՀ ԳԱԱ ՀԱ¹⁾ ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ.Լիսիցյանի ֆոնդ:
- XIII Նկ.1 **Ճայեր**. Չուկոտյան նստմանց պար, 1973, Մագադանի երկրամաս, Լորինո բնակավայր, ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, հեղինակի դաշտային նյութեր:
 Նկ.2 **Ճայեր**. Չուկոտյան նստմանց պար, 1973, Մագադանի երկրամաս, Լորինո բնակավայր, ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, հեղինակի դաշտային նյութեր:
- XIV Նկ.1. **Ճայեր**. Չուկոտյան **նստմանց պար**, 1973, Մագադանի երկրամաս, Լորինո բնակավայր, ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, հեղինակի դաշտային նյութեր:
 Նկ.2. **Ճայեր**. Չուկոտյան **նստմանց պար**, 1973, Մագադանի երկրամաս, Լորինո բնակավայր, ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, հեղինակի դաշտային նյութեր:
- XV Նկ.1. **Արևածագ**. Չուկոտյան **նստմանց պար**, 1974, Մագադանի երկրամաս, Ինչոուն բնակավայր, ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, հեղինակի դաշտային նյութեր:
 Նկ.2. **Արևածագ**. Չուկոտյան **նստմանց պար**, 1974, Մագադանի երկրամաս, Ինչոուն բնակավայր, ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, հեղինակի դաշտային նյութեր:
- XVI Նկ.1. **Արևածագ**. Չուկոտյան **նստմանց պար**, 1974, Մագադանի երկրամաս, Ինչոուն բնակավայր, ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, հեղինակի դաշտային նյութեր:
 Նկ.2. **Արևածագ**. Չուկոտյան **նստմանց պար**, 1974, Մագադանի երկրամաս, Ինչոուն բնակավայր, ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, հեղինակի դաշտային նյութեր:
- XVII Նկ.1. **Թաղման արարողություն**. Պատմություն Ալեքսանդր Մակեդոնացու, Մատենադարան ձեռ. XVII դ. նկ. Հակոբ Ջուղայեցի:
 Նկ.2. **Ողբասացներ**. ողբի տեսարան, պատմություն Ալեքսանդր Մակեդոնացու Մատենադարան, ձեռ. XVII դ. նկ. Հակոբ Ջուղայեցի:

- XVIII Նկ.1. *Թաղման արարողություն*. հին Թիֆլիսում նկ. Վ.Խոջաբեկյանի:
 Նկ.2. *Հինա* շաղ տալու արարողության համար պատրաստված սափոր,
 որից հինան պետք է շաղ տային ճանապարհին: ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ.Լիսիցյանի ֆոնդ:
- XIX Նկ.1. Հանգուցյալի վրա *ողբասացության տեսարան* Լոռիում, XX դ. սկիզբ ԱՀ:
 Նկ.2. *Իքնավեղի - եքնահողի* արարողություն՝ ողբ Հերիքնազ Օրոյանի գերեզմանի վրա, գյուղի գերեզմանատանը: Օրոյանների ընտանեկան ալբոմ, Գորիսի շրջան Վերիշեն գյուղ, 1967 թ. հեղինակի նյութեր:
- XX Հանգուցյալին հրաժեշտ տալու արարողություն. Ախալցխա XIX դար. ընտանեկան ալբոմից. հեղինակի նյութեր:
- XXI Հանգուցյալների հիշատակության օրվա հասարակական ճաշ գերեզմանատանը: ՀՊԹ, Լուսանկարների ֆոնդ
- XXII Հարսանիքի հետևյալ առավոտ, փեսան պարում է հոր գերեզմանի վրա, հին Թիֆլիս, Նկարիչ Վ.Խոջաբեկյան, Կատալոգ Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, Եր. 2005թ.:
- XXIII *Գերեզմանապար*. հին Թիֆլիս: նկ. Վ.Խոջաբեկյանի, ՀԱ, 1968թ., նկ.14:
- XXIV *Գերեզմանապար*. հին Թիֆլիս: նկ. Վ.Խոջաբեկյանի, կատալոգ, 2005թ.:
- XXV Նկ.1. Ախալցխա. XIX դ. այրի կին: Այրի կանայք հանում են բոլոր զարդերը, ասեղնագործ հագուստները, թողնելով միայն *վարդը*, որի վրայից գցում են մի մուգ գույնի *յազմա*: Այրի կինը կապ չունեն պտղաբերության հետ. այդ պատճառով, եթե նույնիսկ 25-30 տարեկան էր, այնուամենայնիվ, հանում էր *գիլիֆլըղը, խալխալները, թելով օսկին* և զգեստի այն մասերը, որոնք կապված էին պտղաբերության հետ:
 Նկ.2. *Տանտրզնի պար*, Ախալցխա, XIX դարի վերջ, Խաչատրյան Ժ.Կ., Ձավախքի հայ ժողովրդական պարերը, ՀԱԲ, հ.7, նկ.13.
- XXVI *Կլօր պար*. մի պատկեր Երևանի *Հրազդան* ստադիոնում կազմակերպված միջոցառումներից. 1985 թ., ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ:
- XXVII *Շուրջպար*. Մենհիրի շուրջ. Битнер, На рубеже столетий, стр.377. Худеков, История танцев СПб, 1912, т. I, стр.53, рис. 44. ՀԱԻ էթնոխորեոլոգիայի արխիվ Սրբ.Լիսիցյանի ֆոնդ.
- XXVIII *Խաչը ջուրը գցելու արարողություն*. *Նոր Բայազետ - Գավառ*, 1907թ. Ավետիսյանների ընտանեկան ալբոմ: ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, հեղինակի նյութեր:
- XXIX Նկ.1 *Ձուկ, Սուրբ Հովհաննես*. Բաբելական *Էա* աստվածությունը ձկան կերպարանքով: Масперо Г. Ассирия, М. 1916, նկ. 58, изд. М. и С. Сабашниковых, стр. 295.
 Նկ.2 Շումերո - ակկադական դիցաբանական բովանդակությամբ բրոնզե տախտակ բաժանված աշխարհի կառուցվածքի հինգ շերտերի: 1. Երկինք, 2. Յոթ պարող չար ոգիներ, 3. Թաղման արարողություն երկրի

վրա, ձկնակերպ քանդակ, 4. Աստվածային կերպարներ, 5. Անդունդ՝ անհատակ, որտեղ լողում են ձկները: Рагозина Е.А., История Халдеи, СПб, 1902, стр.183. Масперо Г. Ассирия, М. 1916, стр. 58, изд. М. и С. Сабашниковых, стр. 295, стр. 16:

XXX Нկ.1. Երթ Ախալցխա քաղաքի գլխավոր փողոցով դեպի քաղաքի կենտրոն, 1935թ.տեղի ունեցած միութենական օլիմպիադայի օրերին: ԴԱՆ ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ:

Նկ.2. Երթ. Ախալցխա քաղաքի գլխավոր փողոցով դեպի քաղաքի կենտրոն, 1935թ.տեղի ունեցած միութենական օլիմպիադայի օրերին: ԴԱՆ ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ:

XXXI Վարդան Մամիկոնյանի ցուցքի երթը Ախալցխա քաղաքի մայրուղով դեպի Սբ.Վարդան եկեղեցի: ԴԱՆ ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ.Կ.Խաչատրյանի ֆոնդ:

XXXII Նկ.1. Ռազմական պար Ձիավեն, վազք շրջանով.

Նկ. 2. Ռազմական պար Ձիավեն վազք շրջանով (Շատախի տարբերակ). Աջից դեպի ձախ և հակառակը: Բեմադրություն Սրբ. Լիսիցյանի ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, Սրբ.Լիսիցյանի ֆոնդ:

XXXIII Ձոփի, Յալլի տալ.

Նկ.1. Պարի նախապատրաստություն. Նկ. 2. Իրար ետևից շրջանով դասավորություն. Նկ.3. Շրջանաձև վազք. Նկ. 4. Թաշկինակները հատակին գցելը:

XXXIV Ձոփի, Յալլի տալ.

Նկ.5. Թաշկինակները գետնից վերցնելը. Նկ.6. Գլխարկները հատակին գցելը. Նկ.7. Գլխարկների շուրջ պտույտ կատարելը. Նկ. 8. Գլխարկները վերցնելու պահին սպասելը.

XXXV Ձոփի, Յալլի տալ.

Նկ. 9. Գլխարկները գլխներին դրած շրջան-վազքը կրկնելը: Նոյեմբերյանի շրջկենտրոն. ՀՍՍՀ ԳԱ ՀԱԻ կոմպլեքսային գիտարշավի նյութեր, 1961թ. գիտարշավի ղեկ. ազգագրագետ Դ.Վարդումյան. Պարի գրանցումը Ժ.Կ.Խաչատրյանի, լուսանկարները Գ.Ժամկոչյանի: ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ.Խաչատրյանի ֆոնդ:

XXXVI Ասկյարանի, Ղաչաղի. Նոյեմբերյանի շրջկենտրոն. ՀՍՍՀ ԳԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի կոմպլեքսային գիտարշավ, 1961թ. Գիտարշավի ղեկ. պ.գ.թ. Դ.Վարդումյան. Պարի գրանցումը Ժ.Կ.Խաչատրյանի, Լուսանկար Գ.Ժամկոչյանի, 1. և 2. լուսանկարների երկրորդ պլանում Ժ.Կ.Խաչատրյանը գրանցման պահին և արշավախմբի մասնակիցները:

Նկ. 1. 2. Ասկյարը սպառնում է ճամփորդին: 3. Ճամփորդը խնդրում է խնայել: Նկ.4. Հանում է ոտնամանները:

XXXVII Ասկյարանի, Ղաչաղի. Նկ.5. 6. 7. հանում է հագուստները: Նկ. 8. Ամեն անգամ հագուստները հանելիս միաժամանակ խնդրում է խնայել կյանքը:

- XXXVIII *Ասկյարանի, Ղաչաղի*. Նկ. 9. Հանում է վերնագգեստը. Նկ.10. Ծնկաչոք խնդրում է. Նկ.11. Հագուստները դասավորում է իրար վրա: Նկ.12. Փորձում է փախչել.
- XXXIX *Ասկյարանի, Ղաչաղի*. Նկ. 13. Առիթից օգտվելով փորձում է փախչել. Նկ. 14. Մի ուրիշ պատահական ճամփորդ ետևից բռնում ու զինաթափում է *ասկյար-ղաչաղին*: Նկ. 15 Առաջին ճամփորդը վերցնում է հագուստներն ու փախչում: ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ, Ժ.Կ.Խաչատրյանի ֆոնդ և ինստիտուտի արխիվ:
- XL *Էկեք ծեծենք սոխն ու սխտոր*
Նկ. 1. հարց պատասխան ինչո՞վ ծեծենք, Նկ. 2. Դնբուզով ծեծել, Նկ. 3. արնունգով ծեծել,
- XLI *Էկեք ծեծենք սոխն ու սխտոր*
Նկ.4. Կրընգով ծեծենք. Նկ. 5. ինչո՞վ ծեծենք, Նկ. 6 վերջաբան ավարտ. բեմադրություն Սրբ.Լիսիցյանի. ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ Սրբ.Լիսիցյանի ֆոնդ.
- XLII *Սյունակեաց. ժողովրդական(թատրոնի հանդիսություն) թանաչա*
Երևանի նահանգում (բացիկ)
- XLIII *Համբարձում*. Վիճակ հանելու արարողություն. Երևանի մանկական գեղագիտական դաստիարակության կենտրոնի հիմնավորց պարերի *Մարաթուկ* անսամբլ. (գեղ. ղեկ. Է.Պետրոսյան, պարերի ղեկ. Ժ.Խաչատրյան) հագուստի ձևավորումը Ժ.Խաչատրյանի:
- XLIV Երևանի մանկական գեղագիտական կենտրոնի *Տավրոս, Մարաթուկ* պարի խմբերի ելույթը Մոսկվայում, 1984, գեղարվեստական. ղեկավար Է.Խ.Պետրոսյան, Պարերի ու հագուստի ձևավորումը՝ Ժ.Կ.Խաչատրյանի:
- XLV *Խնջույքի մի տեսարան պարով*, համշենական *խաչքար* գյուղում, Կարեն Խանլարյանի հավաքածու:
- XLVI *Տղամարդկանց պար*, բացառիկ լուսանկար *Ջիհրին-Սայալլակայա* համշենական գյուղից պահպանված, Կարեն Խանլարյանի հավաքածու:
- XLVII Նկ.1. *Միրզեյի*. Ջավախք. ԳԱԹ, նկ. 3562, Երևան, 1941 թ.
Նկ.2. *Բաղդագյուլի* և *Լեկյուռի* Ջավախք. ԳԱԹ, նկ. 3562, Երևան, 1941թ.
- XLVIII *Ծանոր պար*. Վեդու շրջան, Ոսկետափ (Շիրազլու) գյուղ, *Վասպուրական* ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1969-1980, գեղարվեստական ղեկավար Է.Խ.Պետրոսյան, հագուստի ձևավորումը Է.Խ.Պետրոսյանի:

XLIX Նկ.1. Հարսանեկան *փեսի ծառի* Արթիկի տարբերակ. Տրբ.Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ер., 1958, տժ. LIX, նկ. Ժ.Կ.Խաչատրյանի:

Նկ.2. *խնկի ծառ* - *փեսի ծառի* Ապարանի տարբերակ Տրբ.Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ер., 1958, տժ. LIX, նկ. Ժ.Կ.Խաչատրյանի:

Նկ. 3. Վարդավառի ծառ. *խնդուն. խնդուն տօք (խնդուն տանք)*. Հր. Խառնատյան-Առաքելյան, Հայ ժողովրդական տոները, Եր., 2005, էջ 211:

LX Նկ.1., 2. *Տոհմածառով գերեզմանաքար*, Մշո Բզրխանցի *խաչոյի տոհմածառը* հուշարձան-տապանաքար Մարտունու շրջանի Վարդենիկ գյուղի գերեզմանատուն: ԴԱՆ ՀՀ ԳԱԱ ՀԱ ինստիտուտի էթնոպարագիտության արխիվ. նկարահանված Վարթևորի տոնակատարության օրը (28.07.2009) գերեզմանաքարը պատրաստված ու տեղադրված է 1981թ. հանգուցյալի ժառանգների կողմից; ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ էթնոպարագիտության արխիվ: Մարտունու 2009թ. գիտարշավ, գիտարշավի ղեկ. Ժ.Խաչատրյան, նկ.2323, 2324: Խորհրդանշում է կյանք-մահ-վերածնունդ:

LXI նկ. 1, *Բրդյա Պազիրիկ գորգ*. (հանգույցներով, խավով 183X200սմ, 1դմ², 3600 հանգույց) 1դմ², 3600 հանգույց հայտնաբերված 1946թ. հնագետ Ս.Ռուդենկոյի կողմից սկյուբ առաջնորդի դամբարանում, Լեռնային Ալթայի Պազիրիկի հինգերորդ դամբարանի պեղումներից: Կապվում է թաղման արարողությունների հետ, արտահայտում է մահ-վերածնունդ գաղափարը:

Նկ. 2. *Բրդյա գորգ հանգուցյալի և թաղման ծեսի պատկերով*, Արցախ XX դարի սկիզբ (147X207սմ, բուրդ, խտությունը 1դմ² 930) գորգի պատկերն ու հորինվածքը համեմատելի է *Պազիրիկ* գորգի հորինվածքի պատկերների և ներքին գաղտնիմաստի հետ: Ավանեսյան Լ., Արցախյան գորգ թաղման ծեսի պատկերով: Հայ ազգաբանության և հնագիտության խնդիրներ -X գիտաժողովի նյութեր 2003թ. էջ 112, ՀԴՊԾ:

LXII Նկ.1. *Սրբազան ծառ –Մուրազատուր* հատկությամբ. ուխտավորներն իրենց հագուստից կամ հատուկ ժապավեններ են կապում, որ ցանկություններն իրականանան: Երևանի Նորք, Սրբ.Աստվածածին, էթնոպարագիտության արխիվ, 2012թ.

Նկ. 2. *Սրբազան ծառ –Մուրազատուր* հատկությամբ, Երևանի Նորք, Սրբ.Աստվածածին, էթնոպարագիտության արխիվ, 2012թ.

LIII *Փետապար, Չուբբազի*. Աշտարակի *Փերիա* պարի ինքնագործ խմբի ելույթից: Աշտարակ, 1985, խմբի գեղարվեստական. ղեկ. Ժ.Կ.Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ Ժ.Կ.Խաչատրյանի:

LXIV *Կլօր պար*. (Փերիահայոց աղջիկների և կանանց կողմից կատարվող *թաշկինակով պարի* մի ուրիշ տարբերակ) հարսանիքի ժամանակ, նկ. Սումբաթ, 1982, ջրաներկ, The Life and Art of Sumbat. Սան Ֆրանցիսկո-

Երևան, 2009, էջ 110:

- LXV *Թաշկինակով պար*. (փերիահայոց), նկ. Սումբաթ, 1984, ջրաներկ, The Life and Art of Sumbat. Սան Ֆրանցիսկո-Երևան, 2009, էջ 108:
- LXVI *Շուրջպար գյուղական հարսանիքում*. Փերիա, նկ. Սումբաթ, 1989: The Life and Art of Sumbat. San Francisco-Yerevan, 2009, էջ 54, ջրաներկ:
- LXVII *Ավարայրի ճակատամարտը*. Պարսկական և հայկական զորագնդերը, XV դ., Մատենադարան ձեռ. № 1620, էջ 295^p, 296^w
- LXVIII *Մշու խրո*. Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի *Մուշ-Տարոն* ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1971, Մոսկվա, մի կադր Կենտրոնական հեռուստատեսության *Կարուսել* հաղորդումից. գեղ. ղեկ. Ժ.Կ.Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ Ժ.Կ.Խաչատրյանի:
- LIX Նկ.1. *Ծափ պար*. Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի *Մուշ-Տարոն* ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1971, Մոսկվա, մի կադր Կենտրոնական հեռուստատեսության *Կարուսել* հաղորդումից. գեղ. ղեկ. Ժ.Կ.Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ Ժ.Կ.Խաչատրյանի:
- Նկ. 2. *Նարե*. Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի *Մուշ-Տարոն* ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1971, Մոսկվա, մի կադր Կենտրոնական հեռուստատեսության *Կարուսել* հաղորդումից. գեղ. ղեկ. Ժ.Կ.Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ Ժ.Կ.Խաչատրյանի:
- LXX Նկ. 1. *Գօվընդ*. Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի *Մուշ-Տարոն* ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1971, Մոսկվա, մի կադր Կենտրոնական հեռուստատեսության *Կարուսել* հաղորդումից. գեղ. ղեկ. Ժ.Կ.Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ Ժ.Կ.Խաչատրյանի:
- Նկ. 2. *Նարե*. Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի *Մուշ-Տարոն* ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1971, Մոսկվա, մի կադր Կենտրոնական հեռուստատեսությամբ հաղորդվող *Կարուսել* հաղորդումից:
- LXXI Նկ. 1. *Մշու խրո*. Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի *Մուշ-Տարոն* ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1971, Մոսկվա, մի կադր Կենտրոնական հեռուստատեսության *Կարուսել* հաղորդումից. գեղ. ղեկ. Ժ.Կ.Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ Ժ.Կ.Խաչատրյանի:
- Նկ. 2. *Վերվերի*. Ախուրյանի շրջանի Երազգավորս գյուղի *Մուշ-Տարոն* ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1971, Մոսկվա, մի կադր Կենտրոնական հեռուստատեսության *Կարուսել* հաղորդումից. գեղ. ղեկ. Ժ.Կ.Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ Ժ.Կ.Խաչատրյանի:
- LXXII Նկ. 1, 2. *Շատախի*. Վեդու շրջանի Շաղափ գյուղի *Շատախ* ժողովրդական պարի ինքնագործ խումբ, 1982, Խմբի գեղարվեստական ղեկավար Ժ.Կ.Խաչատրյան, պարերի ղեկավար՝ Սամսոն Դավթյան, հագուստի ձևավորումը՝ Ժ.Կ.Խաչատրյանի:
- LXXIII Նկ.1. *Վերվերի*. գեղագիտական դաստիարակության կենտրոնի *Տավրոս* և *Մարաթուկ* մանկական խմբերի ելույթը, Երևան, 1985 թ.: Նկ.2.

Տավրոս, Մարաթուկ հիմնավորց պարերի խմբերի ելույթը Երևանի հրապարակներից մեկում, Երևան, 1985 թ.: Գեղարվեստական ղեկավար Է.Պետրոսյան, պարերի ղեկավար Ժ.Խաչատրյան, հագուստի ձևավորումը՝ Ժ.Կ.Խաչատրյանի: ՀԱԻ Էթնոպարագիտության արխիվ:

LXXIV *Ճղօրի խաղ*. Ծաղկազարդ, նկարիչ Հ.Սիրավյան, բնագիրը ցուցադրված է Աշտարակի քաղաքային Պ.Պռոշյանի անվ.տուն-թանգարանի սրահներից մեկում, յուզաներկ.

ՀԱՊԱՎՈՒՄՆԵՐ

ՀԱԲ – Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն

ԴԱՆ – Դաշտային նյութեր

ԵՊՀ – Երևանի պետական համալսարան

ՀՀ ՊՆ – Հայաստանի Հանրապետության Պաշտպանության

Նախարարություն

ՀՀ ԳԱԱ – Հայաստանի Հանրապետության Գիտությունների Ազգային Ակադեմիա

ՀԱԻ – Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

ՀՊԹ – Հայաստանի պատմության թանգարան

ԱՀ – Ազգագրական հանդես

МНМ – Мифы народов мира

СЭ – Советская энциклопедия



11
A 99837



ԺԵՆՅԱ ԿԱՄՍԱՐԻ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

Ավարտել է Երևանի պետական
համալսարանի պատմության
ֆակուլտետը: Մասնագիտացել է
հայ էթնոպարագիտության
հիմնադիր, պատմական
գիտությունների դոկտոր Սրբուհի
Լիսիցյանի ղեկավարությամբ:
Լիսիցյանական դպրոցի
շարունակողն է:

Ունի էթնոպարագիտության ասպարեզին վերաբերող տեսական և
մեթոդաբանական 120-ից ավելի հոդվածներ, մեկ ժողովածու,
երկու մենագրություն և երկու մեթոդական ձեռնարկ:

Աշխատանքային գործունեության ընթացքում վերականգնել ու
ցուցադրել է տարբեր գավառներին բնորոշ ժողովրդական պարեր
(Մուշ-Տարոն, Սասուն, Վասպուրական, Շատախ, Շիրակ, Համշեն,
Պարսկահայք, Կարին-Ջավախք և այլն):

Դասախոսություններ է կարդացել ա. Երևանի Պետական
համալսարանի պատմության ֆակուլտետում, բ. Կինոյի և
թատրոնի պետական ինստիտուտում, գ. Երևանի Խ. Աբովյանի
անվան մանկավարժական ինստիտուտում, դ. Հայ-ռուսական
սլավոնական համալսարանում՝ վարելով Տարագի ու կենցաղի
պատմություն, Պարի տեսություն և մեթոդիկա, Տոներ, ծեսեր,
սովորություններ դասընթացները:

Աշխատանքային գործունեության ընթացքում գրանցել է Հայ
ազգագրությանը, էթնոպարագիտությանը, ժողովրդական
թատրոնին, շարժական խաղերին ու հավատալիքներին
վերաբերող ծավալուն նյութ:

Սրբուհի Լիսիցյանի շարժումը գրանցելու համակարգով գրանցել է
նախկին խորհրդային պետության կազմի մեջ մտնող տարբեր
ազգերի (ռուսական, կալմիկական, բաշկիրական,
չուկոտ-ենկիմուսյան, յակուտական, խանտե-մանսի և այլ
ժողովուրդների) պարերը: Շարժման գրանցումը ներկայացնող
հատուկ կուրս է վարել Բուդապեշտում, Մոսկվայում և Երևանում:

1958 թ. մինչև օրս, շուրջ 55 տարի ընդգրկված է Հայաստանի
գիտա-մշակութային, ուսումնադաստիարակչական,
մանկավարժական գործունեության մեջ: