

ԾԻՍԱՀՄԱՅԱԿԱՆ ՇԱՐԺՄԱՆ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒՄԸ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ՏԵՔՍՏԻ ՄԻՋՈՑՈՎ

Անահիտ Գ. Խեչոյան

ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան, ՀՀ

Ամփոփում

Նախաբան. Հոդվածը ուսումնասիրում է պարի՝ որպես ծիսական և հմայական շարժման երևույթի գործառույթները հայ գրականության մեջ՝ կենտրոնանալով այն ստեղծագործությունների վրա, որոնցում շարժումը ոչ միայն սուկ գործողություն է, այլև կարևոր իմաստաբանական առանցք: *Մեթոդներ և նյութեր.* Հետազոտությունն իրականացվել է տեքստաբանական, համեմատական, վերլուծական մեթոդների համադրմամբ: Վերլուծության մեջ ընդգրկված են Ակսել Բակունցի «Շիրանի փողը», Խաչիկ Դաշտենցի «Ռանչպարների կանչը» և «Խողեղան» վեպերը, Գևորգ Էմինի «Սասունցիների պարը» բանաստեղծությունը, Հակոբ Մնձուրու «Էմիրկեանի փուռը գնաց» պատմվածքը, Պարույր Սևակի «Անլուրի զանգակատուն» պոեմն ու Վարդգես Օվյանի «Հարսանիք»-ը: *Վերլուծություն.* Հոդվածը նպատակ ունի ցույց տալու, որ պարը հայկական մշակույթում միշտ ունեցել է բազմաշերտ և բազմաֆունկցիոնալ բնույթ՝ միաժամանակ ծառայելով զվարճանքի, ծեսի միջոցով հաղորդակցման, համայնքային հիշողության և ինքնության պահպանման նպատակներին: Այս համատեքստում գրականությունը վերաձևակերպում է այդ շարժումները՝ դրանց տալով խորհրդանշական նոր նշանակություններ: *Արդյունք.* Պարը, շարժումը գրականության մեջ գործում է որպես կառուցող ուժ, որը ոչ միայն ծառայում է սյուժետային զարգացմանը կամ կերպարների բնութագրմանը, այլև գրական տեքստի ներքին ռիթմի, կառուցվածքի ձևավորմանը:

Բանալի բառեր՝ պար, շարժում-տեքստ, հարսանեկան ծես, ծիսական/հմայական/ պաշտամունքային գործողություն, ռազմապար (յարխուշտա), գովնդ:

Ինչպես հղել՝ Խեչոյան Ա. *Ծիսահմայական շարժման արտահայտումը գեղարվեստական տեքստի միջոցով* // ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ»: Գյումրի: 2026: Հ.1 (29): 166 - 180 էջեր: DOI: 10.52971/18294316-2026.29.1-166

THE EXPRESSION OF RITUAL MOVEMENT THROUGH A LITERARY TEXT

Anahit G. Khechoyan

Institute of Archaeology and Ethnography of NAS, Yerevan, RA

Abstract

Introduction: The article studies the functions of the phenomenon of ritual and magical movement of dance in Armenian literature, focusing on those authors in whose works movement appears not only as an action, but as a semantic axis. **Methods and materials:** The research was carried out in combination with textual, comparative, and analytical methods. The analysis includes Aksel Bakunts' short story "The Apricot Pipe", Khachik Dashtents' novels "The Call of the Plowmen" and "Khodedan", Gevorg Emin's poem "The Dance of the Sasuns", Hakob Mndzuri's story "The Emirkyan Bakery Has Gone", Paruyr Sevak's "Non-Stop Campanile" and Vardges Ovyan's "The Wedding". **Results:** The article aims to show that dance in Armenian culture has always had a multi-layered and multifunctional nature, simultaneously serving the purposes of entertainment, ritual communication, community memory, and identity preservation. In this context, literature reshapes these movements, giving them new symbolic meanings. Dance, movement in literature is aimed not only at plot development or character characterization, but also at forming the internal rhythm and structure of the literary text.

Key words: *dance, movement-text, wedding ritual, ritual/magical/cult action, military dance (yarkhushta), govnd.*

Citation: Khechoyan A., The Expression of Ritual Movement Through a Literary Text // "Scientific Works" SHCAS of NAS RA. Vol. 1 (29). 166 – 180 pp. DOI: 10.52971/18294316-2026.29.1-166

Ն Ե Ր Ա Մ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն. Պարը, իբրև մարմնի շարժումներով արտահայտվող գործողություն, հայ ժողովրդական ավանդույթում միաժամանակ և՛ որպես զվարճանքի միջոց է, և՛ որպես ծիսական, հմայական և պաշտամունքային գործողություն: Այդ գործառույթները ոչ թե հաջորդել են իրար պատմական հերթականությամբ, այլ գոյակցել են՝ ընդգծելով պարի բազմաշերտ և բազմաֆունկցիոնալ բնույթը: Պարային շարժումը ծառայել է հիշողության պահպանմանը, հոգեկան վիճակների արտահայտմանը, համայնքային ամբողջության ամրապնդմանը: Այս առումով այն վերածվել է կենդանի կամրջի անհատի և համայնքի, ներկայի ու անցյալի միջև: «Ժողովուրդների կյանքում պարերին հնուց ի վեր հատկացվել է խոշոր դեր: Դեռ ամենապարզունակ հավատալիքների ծագման պահից պարերը օրգանապես միահյուսվել են իրենց ծնունդ տվող միջավայրի ձեւերին ու հավատալիքներին [7, էջ 37]: Այս տեսանկյունից, գրականությունը, լինելով մարդկային փորձի, զգացմունքների, արժեքների, հավատալիքների և պատկերացումների իմաստավորման ոլորտ, բնականաբար, ներգրավել է նաև շարժման մշակույթը՝ պահպանելով կամ վերաձևակերպելով դրա ծիսական, խորքային կառուցվածքը գեղարվեստական լեզվի մեջ:

Այս ուսումնասիրության նպատակը շարժման, հատկապես՝ ծիսահմայական շարժման գրական փոխակերպումների բացահայտումն է: Պարային շարժումները և նկարագրությունները դիտարկելով գեղարվեստական տեքստի կառուցվածքի, կերպարների զարգացման տեսանկյունից՝ կփորձենք ցույց տալ, թե ինչպես է պարը՝ որ-

պես կարևոր բաղադրիչ, ներմուծվում տեքստ և միաժամանակ կերտում շարժում և շարժման ներքին ուժեր:

Այսպիսով, պարը դիտվում է որպես կենդանի լեզու, որով փոխանցվում են թե՛ անհատի ներսում բոլորովորդ զգացմունքները, թե՛ համայնքի՝ պատմության և ժամանակի նկատմամբ ունեցած հիշողություններն ու վերաբերմունքը: Վիկտոր Թյորները «Ծիսական գործընթացներ» [17] գրքում «ծիսական անցումների մոդել»-ով ցույց է տալիս, թե ինչպես է գործողությունը փոխակերպում իրականության ընկալումը՝ ընթերցողին ներգրավելով անցումային տարածք [17, էջ 28]: Ստացվում է, որ այս պարագայում ևս, մենք ունենք գրական տեքստ, որում պարը դառնում է ծիսական գործողություն:

Հարսանեկան պարը՝ ավանդական արարողությունից

մինչև սիմվոլիկ գործողություն

Աշխարհի շատ հնագույն մշակույթներում պարը դիտվել է որպես արարողակարգային լեզու: Այն համարվել է ծիսական գործողություն, որի միջոցով հաստատվում է մարդ-բնություն, մարդ-վերին ուժեր, մարդ-համայնք (հասարակություն) կապը: Այս համատեքստում հայկական հարսանեկան պարը դառնում մի հարթակ, որտեղ մեկտեղվում են վերոնշյալ երևույթները:

Միրջա Էլիադեն նշում է, որ ծիսական գործողությունը «մասնակիցներին դուրս է բերում առօրեական աշխարհից» և «տեղափոխում սրբազան ժամանակի և տարածության հարթություն, որտեղ մարդը վերապրում է նախաստեղծ կամ նախամոդելային իրադարձություններ» [16]: Սա ամբողջությամբ համահունչ է հայկական հարսանեկան արարողակարգում պարին վերագրվող դերին, երբ զուտ զվարճանքի դրսևորումը վերափոխվում է խորհրդանշական գործողության:

Այսպիսով, այս երևույթը իր գրական մարմնավորումն է ստանում հայ դասական և արդի գրականության մի շարք ստեղծագործություններում:

Սույն բաժնի համապատասխան ենթաբաժիններում քննության առարկա են դառնում Խ.Դաշտենցի, Պ.Սևակի և Վ.Օվյանի ստեղծագործություններում ներկայացված պարերը:

ա. Խաչիկ Դաշտենցի «Խողեղան» վեպը

Վեպի առաջին մասի «Խողեղանի հարսանիքը» ենթագլխի բացման տեսարանը՝ արագիլների թռիչքի պատկերով, կարծես թե, դառնում է խտացյալ խորհրդանշային համակարգի այն տարրը, որից սկսվում է ողջ ծիսական գործողության խորքային շերտերի նկարագրությունը: Տոնեն, նկատելով արագիլների թռիչքը, հուշում է հարսին բերելու անհրաժեշտության մասին (-Տղե՛ ըք, լագլագները թռնում են, գնանք հարսին բերենք): Արագիլը, որպես սիմվոլիկ կերպար, իր մշակութաբանական գործառնությունով կապված է պտղաբերության, վերածննդի, առնականության և կենսունակության գաղափարների հետ: Այս ենթատեքստում Տոնեի արտահայտությունը դառնում է ոչ միայն որպես իրական քայլի ազդարարում, այլ անցման ծեսի մեկնարկի լեզվական և խորհրդանշական ազդակ: Վեպում հարսանիքի ընթացքը՝ նախապատրաստական գործողություններից մինչև պսակադրության պահը և դրան հաջորդող պարը, շարժումներն ու երգը, արտացոլում են ազգային բնորոշ ծիսակարգը: Դաշտենցը հարսանեկան նկարա-

գրության մեջ ընդգծում է համայնքի ներգրավվածությունը՝ իբրև ծիսական միջավայրում կատարվող հավաքական մասնակցություն, որտեղ ամեն շարժում, երգ կամ պարային դրվագ իրականացնում է խորհրդանշական գործառույթ: Պարը, թեև կարող է ներկայացվել որպես զուտ տոնակատարության մաս, իր կառուցվածքով և վեպում գրաված դիրքով հուշում է ավելի խորքային, նախնիներից ժառանգված ծիսական գործառույթների մասին: Պարն այստեղ վերածվում է մի գործողության, որի միջոցով ընտանիքի ձևավորումը ստանում է համայնքի կողմից ճանաչում և հաստատում¹:

Վեպում հիշատակված *գովնդ* պարը և պարողների դասավորությունը՝ առաջնորդողը (Տոնեն), նորապսակները (Խոդեղանը և նրա կինը) և նրանց հաջորդողները միաժամանակ ցույց է տալիս համայնքի դերի ու կառուցվածքի ներդաշնակությունը: Հատկանշական է նաև այն հանգամանքը, որ Տոնեն՝ որպես քավոր, բռնել է Խոդեղանի ձեռքը². այս դրվագը ընդգծում է ավագի դերը նոր ընտանիքի խորհրդանշական ուղեկցման և վերահսկման գործում: Քավորի ներկայությունը պարում, հատկապես առաջնորդի դիրքով, վկայում է պարի ծիսական ամբողջականությանն ու կառուցվածքի մասին³:

Վեպում *գովնդի* ֆիզիկական տարածումը՝ «*մի ծայրը ներսումն էր, իսկ մյուսը՝ Կատվաձորի մեջ*», հստակորեն ցուցադրում է պարի տարածական սիմվոլիզմը՝ դառնալով համայնքի ու բնության «սրբազան տարածքը»: «Խոդեղան»-ում առանձին կերպով հիշատակվող *թոնոցի* պարը, որն ուղեկցվում է ժողովրդական երգի կատարմամբ, առանձնակի կերպով հուշում է բնության, լուսնի լույսի ու քարափի դրամատիկ միջավայրի ներգրավումը պարի ու երգի խորհրդավորության մեջ. «*Նրանք առանձին թոնոցի էին պարում լուսնյակի լույսով ողողված քարափի վրա*» [5, էջ 165]: Թոնոցի բառը և դրա շարժումը (ցատկ, թռիչք, ինչպես նաև հարված) հնարավոր աղերսներ ունի թռչել բառի ու թռչնապարերի հետ⁴: Երգային տեքստն էլ կարծես ապահովում է շարժման հուզական ռիթմը («*Հայ տարա՛ն, տարա՛ն, տարա՛ն / Տարան զիմ՝ Նուպար, տարան / Քանդին ջիգարըս տարան*») [5, էջ 165]:

Որքան խորհրդանշական էր հարսանիքի սկիզբը, այնքան խորհրդանշական էլ ավարտվում է այն⁵: Ողջ գիշեր անընդմեջ պարելը, զուռնայի և դիոլի ձայնը (չարխափան նշանակությունը), լուսնային պատկերը, Ծովասարը, ստեղծում են Թյորների նախանշած

¹ «Ծիսական պարերն ունեն հարսանիքի այս կամ այն արարողությանը համապատասխանող իմաստ և խորհուրդ, որն արտահայտվում է ինչպես պարային դիրքով, բռնելաձևով, քայլերի ու թռիչքների, կատարված շրջապտույտների (փաթերի) քանակությամբ, որոնք սովորաբար սրբազան թվերի հետ են կապվում, այնպես էլ պարի հետ համադրվող արտաքին գործոններով» (Շամամյան 2016, էջեր 135-136):

² «Քավոր Տոնեն, որ առաջնորդում էր պարը, բռնել էր Խոդեղանի ձեռքը: Վերջինիս կողքին կանգնած էր հարսը, հարսի ձեռքը բռնել էր ազապ-չարչիներից մեկը...» (Դաշտենց 2022, էջ 165):

³ Այս մասին խոսում է նաև Ս. Լիսիցյանը՝ «քավորը հայ ժողովրդական ծեսերում խստորեն հետևում էր վաղնջական ժամանակներից ժառանգված ավանդական բոլոր օրենքների պահպանմանը» (Լիսիցյան 2013, էջ 218):

⁴ «Շատ ցատկեր ունեցող պարերը կոչվում են Թոնոցի, Թոնոկի, Թոման, Թովուն, Թովերք, Թովերի և այլն, նշանակում են թռչելով, ցատկելով, ոստնելով պարել» (Լիսիցյան 2013, էջ 296):

⁵ «Թմբուկի ու զուռնի ձայնից թնդում էր Արինոքը: Մինչև առավոտ հարսնավորները պարեցին: Երբ լուսինը կարմրած մայր էր մտել Ծովասարի ետև, հարսանիքն ավարտվեց»:

այն «միջանցիկ ժամանակը», երբ մասնակիցները դուրս են գալիս իրենց առօրյա սոցիալական ժամանակից և մտնում նոր անցումային ժամանակի մեջ: Լուսնի ընթացքի գեղարվեստական պատկերավորումն էլ դառնում է այդ ծիսական ժամանակի սահմանը:

Այսպիսով, Դաշտենցի «Խողեղան» վեպում ոչ միայն պարային դրվագների պատկերումն է ստեղծում շարժման գաղափար, այլև երաժշտությունը, բնապատկերը, տարածությունը միաձուլվելով գեղարվեստական տեքստում՝ դառնում են ռիթմիկ շարժում:

բ. Պարույր Սևակի «Անլռելի զանգակատուն» պոեմը

«Անլռելի զանգակատուն» պոեմում «Մեծ Կոմիտասի ողբերգությանը կերպարն ստեղծելու համար Սևակը նրա դիմանկարը ուղղակի կամ անուղղակի քանդակել է 46 անգամ՝ քառասունվեց դողանջներից յուրաքանչյուրում տարբեր կողմից. .» [1, էջ 154]: Ստացվում է, որ Կոմիտասը որպես ձայն, պատկեր և շարժում առկա է ստեղծագործության ամեն տողում: Մեր քննության առարկան «Միջօրեի համագանգ» գլխի «Ղողանջ հարսանեկան» ենթագլուխն է, որում մանրամասնորեն նկարագրվում է հարսանեկան տոնակատարության ամբողջական ընթացքը: Ղողանջը սկսվում է «Արդար լույսը դեռ նոր բացված / Թագվորահոր տան տանիքին / Չուռնան գլում է Սահարի» [14, էջ 128] պատկերավոր ձևակերպմամբ, որում ընդգծվում է նոր ընտանեկան կյանքի հաստատումը, նոր սկիզբը, նոր փուլը՝ խորհրդանշված «արդար լույսի» միջոցով: Հարսանեկան ծեսը՝ որպես բազմաշերտ, խորհրդանշական, համայնքային և հոգևոր արարողակարգ, ուղեկցվում է երաժշտական և պարային հատուկ դրվագներով, որոնք մեկտեղում են շարժումն ու ծեսը:

«Դեղի և զուռնի խենթ նվագը» [14, էջ 129]՝ որպես հարսանեկան ծեսին ուղեկցող երաժշտություն, այստեղ կարգավորում է շարժման ռիթմը, տրամադրությունը: Մակարներից մեկի շարժման ձևերի բարդությունը՝ սկսած գետնին «զույգ ոտներով լող տալուց» մինչև «մեկ ոտքը օդում կենած» դիրքը, «նույն տեղում դոփդոփելով վազ տալը», «աներևույթ ջուր ու ցեխուս» ոտքերը թրջել չցանկանալու ձգտումը չեն սահմանափակվում ֆիզիկական հնարամտությամբ, այլ ընկալվում են իբրև ծիսական անցման իրավիճակի մարմնավորում: Նման ձևով Սևակի հերոսը կատարում է յուրահատուկ հոգևոր անցում՝ կայուն հողից դեպի սրբազան գոտի, ուր ճանապարհի պարն այլևս զվարճանք չէ: Քայլերի մանրուքային փոփոխությունները, տեղում պտույտները, ետևից առաջ շարժվելու պատրանքը, ըստ ամենայնի, ունեն խորհրդանշական իմաստներ:

Պարը այս ստեղծագործության մեջ պարզապես գեղարվեստական հորինվածք չէ, այն դառնում է նաև սիմվոլիկ լեզու՝ բառերով արտահայտված շարժում, այն դառնում է հարսանեկան ծիսակարգի զարգացման և ավարտի բարձրակետը: Հարսանեկան իրադարձության հանդիսավոր ավարտը համապատասխանում է Վիկտոր Թյոթրների սահմանած «ծիսական կատարողականությանը» (ritual performance), որն իրենից ենթադրում է «ներգրավում, սահմանային վիճակի տեղաշարժ և վերադարձ փոխված կարգավիճակով» [17]:

Պարի զարգացումը՝ «դալարուկ մեջքը իսկույն կեն-մեն» անող աղջկանից մինչև «վագրի պես թեթն ցատկող» պարող տղան, մի քանի փուլ է ընդգրկում: Շարժումը դառ-

նում է հույզերի արտահայտման միջոց⁶ և հատկանշական է նաև, որ շարժման ռիթմիկ բազմազանությունը՝ գործվանքով ապտակելը, կրունկով տկտկացնելը և սահուն քայլը մատնանշում են պարի ներսում առկա հակադրությունը՝ ակնթարթային զարկեր և շարունակական հոսք, ինչը բնորոշ է հայ ավանդական պարերին, երբ հուզական լարումը հասնում է գագաթնակետին: Պարային գործողության երկու մասնակիցների՝ տղամարդու և կնոջ պարի արտահայտման ձևերը դրվում են հակադրության մեջ՝ միաժամանակ առաջացնելով փոխընդմեջ և խորհրդանշական երկխոսության դաշտ⁷: Տղամարդ պարողի տեսքն ու շարժումը հետաքրքիր նշանային համակարգով է բնորոշվում՝ «թուխ կտրիճ», «արջ», հետո՝ «վագր», սրանք խտացված խորհրդանշական պատկերներ են, որոնք հղում են կատարում արական ուժին: Պարուհու արձագանքը նույնպես զուտ գեղագիտական չէ: Նա վերձանում է տղամարդու շարժումը, ապա՝ հոնքերի կամուրջը՝ «կշեռքի վերածելով» սկսում է կշռել. տղամարդու բախտը «իր *«հա»*-ն ու *«չէ»*-ն է: Շարժումն այստեղ Սևակը հետաքրքիր կերպով վերածում է որոշման, իսկ որոշումն էլ արտահայտում է մարմինը պարի տեսքով: Ընթացքում պարային շարժումներն ավելի կտրուկ և ուժգին են դառնում⁸: Դոփյունը հողի հետ ֆիզիկական և արարողակարգային հաղորդակցության հետաքրքիր լուծում է, որով Սևակը հիշեցնում է հողի ոգին արթնացնելու կամ նրա վրա ազդելու մոգական-ծիսական իմաստավորված շարժումը: Այս պարի եզրափակիչ շարժումները և շարժման դադարը, որն ուղեկցվում է աղջկա՝ «*խոնարհաբար գլուխ տալով՝ իբրև նշան ներողության*» և տղայի վերջին ցատկը՝ «*օղակ տալով*» և «*օդում արձանացած մնալը*», այնուհետև՝ «*քարի պես ցած ընկնելը*» ավարտվում է որպես մարմնի ու տարածության ազատ խաղի ու շարժման հետաքրքիր դրսևորում: Մարմնի՝ հողին դիպչելու և ծնկի գալու տեսարանը վերաիմաստավորվում է իբրև նվիրումի գործողություն հողին՝ որպես նախնիների և ծիսական տարածքի խորհրդանիշ:

Պարային հաջորդ հատվածը, նախորդ հատվածում սկսված շարժումային, զգայական ու խորհրդաբանական ընթացքի տրամաբանական շարունակության սկզբունքով է կառուցված: Ի տարբերություն նախորդ հատվածի՝ այստեղ պարը դառնում է հավաքական երևույթ, պասիվ դիտողները իրենք էլ են մասնակից դառնում պարային արարողակարգին: Երբ բանաստեղծը դիմում է Վարդապետին, նրան ենթարկում է մարմնական հիշողության ազդեցությանը՝ *Շորորի* ալիքային շարժումներից մինչև *Նազպար*: «*Մինչև անգամ Վարդապետին կուսակրոն հիշեցնել կտա... պիղծ մի ջաննաթ*» արտահայտությամբ ընդգծվում է, թե որքան գորեղ կարող է լինել պարի մղիչ ուժը՝ անգամ ճգնավոր կրոնավորի համար: Այնուհետ հեղինակն անցնում է հայկական ավանդական պարերի շարադրանքին՝ *Դարձպար*, *Թոնոցի*, *Քոչարի*: Սևակի օգտագործած պատկերավոր ու բարդ պա-

⁶ «Ձեռքերն, ասես թե խրտնելով, / վեր թևարկում, / Հետո, կարծես ապահովված՝ / Ետ են գալիս, թառում սրտին: / Կարծես գորովանքով ապտակում է / Պաչ պահանջող գժուկ գորգին. / Մերթ կրունկով ու մերթ թայթով / Մանրիկ-մանրիկ տկտկում է»:

⁷ «Ու քայլում է աղջիկն այնպես զգուշորեն, / Քայլ է փոխում կարծես ոչ թե գետնի վրա, / Այլ սառույցի: Նույն այդ պահին / Տղան այնպես է կտկտում, / Այնպես արագ, Կարծես սրա ոտների տակ, ընդհակառակն / Արդեն ոչ թե սահուն սառույց, / Այլ լոկ կրակ»:

⁸ «Մինչ պարելը / Ձմռան պաղած հողն է - թըկ-թըկ - այնպես դոփում, / Մեխ է կարծես այնտեղ խփում / Իր ոտքերով, ոչ թե մուրճով»:

րային լեզուն բացում է հայկական ավանդական պարի կառուցվածքային, շարժողական և իմաստաբանական հենքերը՝ հարսանեկան ծեսի շրջանակում: Նախ, բանաստեղծական խոսքը ընթերցողին տրամադրում է շարժման հաջորդականության ընթանմանը՝ սկսելով համայնքային պարի ընդհանուր նկարագրումով՝ «կոնաբոնուկ, քիչ ծալվելով, շատ տարվելով», որը արտացոլում է պարի ռիթմիկ կառուցվածքը: Ս. Լիսիցյանը, քոչարիի տարբերակներից մեկի մասին խոսելիս, նշում է, որ «բոնում են իրար գոտկատեղից՝ ձեռքերը տանելով հարևանի թիկունքով, այնպես, որ ձեռնափերն ընկնեն կողքերի մոտ» [7, էջ 486]: Սևակի նկարագրած տարբերակը հենց այս նույն տրամաբանության մեջ է՝ պարը սկսվում է «կոնաբոնուկ»՝ այսինքն՝ շրջանային, ձեռքերով ամուր բռնված, որը համապատասխանում է քոչարիի ավանդական կառուցվածքին: Սա ոչ միայն շարժման ձև է, այլև խորհրդանիշ է միասնության, գորավիզ լինելու և հավաքական ուժի: Քոչարին բնորոշվում է խիստ համաչափ շարժումներով, որոնք «պատկերում են կենդանիներ և կենդանիների ցատկեր» [7, էջ 469]: Քոչարի պարի մեջ առանցքային գաղափարներից է միասնական ուժի մարմնավորումը, և «մի սիրտ, մի կամք, մի մարդ դարձած»՝ ձևակերպումը հենց դա էլ խորհրդանշում է:

Այսպիսով, Սևակի «Ղողանջ հարսանեկան»-ում պարը դառնում է հարսանեկան ծեսի շարժիչ ուժը: Այն խոսացնում է անհատական ու ազգային հիշողություններ, մարմնավորում ներքին ու արտաքին պայքարը: Սևակի համար պարը դառնում է ոչ միայն գեղարվեստական արտահայտչամիջոց, այլև ժողովրդի գոյության ձևերից մեկը:

գ. Վազգեն Օվյանի «Հարսանիք» պատմվածքը

Վազգեն Օվյանի արձակն առանձնանում է սուր դիտողականությամբ, կենդանի կերպարներով և հումորով, սոցիալ-կենցաղային դրվագների պատկերմամբ և հայրենի եզերքի անմնացորդ նվիրմամբ, ինչն արտահայտվում է թե՛ լեզվառճական գունեղությամբ, թե՛ բնորոշումների՝ երբեմն քնարական, երբեմն զավեշտալի, երբեմն էլ ողբերգական երանգով: Այդ հակադրությունների բերումով Օվյանի գրական որոշ ստեղծագործություններ դառնում են տարբեր երևույթների ներկայացման զավեշտալի միջոց: Այս առումով և թեմայի շրջանակում մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Վ. Օվյանի «Հարսանիք» պատմվածքը, որն ամփոփում է սոցիալ-կենցաղային հանդիսության բովանդակային և ձևական տարրերը՝ ներկայացնելով դրանք մանկական ընկալման պարզությամբ, սակայն չկորցնելով հասուն դիտորդի հեզնական հայացքը: Ամբողջ պատումը կառուցված է երեխայի տեսանկյունից, որի համար հարսանիքը դառնում է ներկայացում: Պատմվածքն ամբողջությամբ ընդգրկում է հարսանիքի ընթացքը, որը սկսվում է իբրև հանդիսավոր արարողություն՝ ավստ ջարդելով, կենացներով, նվերների հանձնումով, սակայն աստիճանաբար վերածվում է անկառավարելի խաղի, ուր պարն իր շեշտադրումով առանձնանում է որպես շարժման հետաքրքիր դրսևորում՝ խաղ-պար¹⁰: Օվյանի տեքստում հեղինակի հայրը և քեռի Աբոն պարային դրվագում անկաշկանդ, նույնիսկ անհարմար վիճակով են ներկայացված. նրանց պարն այլևս գուրկ է կենցաղային լրջու-

⁹ Հետո՝ «ամբողջ ուժով, ասես իրար խիստ կարոտած՝ պիտի ամուր գրկեն իրար մեջք ու իրան» և «գօիտ՝ թոչնեն մեջքագրկուկ»-ը ուղիղ գուգահեռ է Քոչարիի մեջքագրկուկ տարրին, երբ պարողները թռիչքային շարժումով վեր են բարձրանում՝ գրկելով միմյանց իրանը:

¹⁰ «Հետո միանգամից բոլորը թափվեցին հարս ու փեսայի կամ, ինչպես հայրս կասեր, նորասպասկների վրա և սկսեցին ուրախությունից պարել»:

թյունից, սակայն այդ նույն պարն է՝ իր անկանոն, իբր «ծաղրալի» շարժումներով, որ վերածվում է որոշակի «փորձության»: Հայրն իր փայլուն փողկապից ու սանրվածքից անցում է կատարում քրտինքի մեջ կորած պատկերի՝ «*վեր սանրած մազափունջը կախվել, կպել էր քրտնած ճակատին*», որ «*կարտոֆիլի տուպրակի նման ծանր-ծանր տնքտնքացնում էր*» [15, էջ 120]: Ստացվում է, որ «փողկապավորի» կերպարը այստեղ աններդաշնակ, ազատ ու «ծանր շարժումներով» ձուլվում է հարսանեկան միջավայրին: Պարի ընթացքում «այջա՛» բղավելը նույնպես կարելի է դիտարկել լեզվական խոսքի արտահայտում, որը մարմնի շարժման մի մասն է կազմում:

Եթե հարսանեկան ծեսը ձևականորեն կառուցված է որպես կանոնակարգված արարողակարգային երևույթ, ապա պարը պատմվածքում այդ ներդաշնակության խախտման դրսևորումն է: Այստեղ պարը մարմին է տալիս մարդկային մոլուրյուններին (հարբեցողություն, անկառավարելի վարք) և Քեռի Աբոյի պարային մոլեգնած շարժումները, անկառավարելի պահվածքը հենց դրա ապացույցն են¹¹:

Հարսի ու փեսայի պարը դուրս է գալիս աններդաշնակության սահմանից, այստեղ հարսը «*ձեռքերը հիացմունքից կոտրատում էր*»՝ սա կարելի է ընկալել որպես զգացմունքային շարժում, քան թե ռիթմիկ գործողություն: Փեսայի շարժումը՝ «*թները աջ ու ձախ տարածած՝ պտտվում էր նրա շուրջը*», հնարավոր է դիտարկել շրջանաձև շարժման համատեքստում, այսինքն անցումը ավելի համակարգված և ոչ քառոտիկ շարժման:

Առավել խորհրդանշական է հաջորդող տեսարանը, երբ պարողներից մեկը, որ «*կնոջ պես երկար մազերը դես ու դեն էր շարտում*», երաժշտության ռիթմի ներքո սկսում է պզգամ դիրքով «*մի բան փնտրել պարողների ոտքերի տակ*»: Այս կատակախառն գործողությունը, որ սկզբում մեկնվում է իբրև հավ որսալու նմանակում, իրականում բացահայտում է մեկ այլ իմաստային հարթություն: Երեխայի անմիջական հարցին՝ «*հավը բռնեցի՞ն*», քեռի Աբոն պատասխանում է՝ «*Հավ չէր, կապույտ թռչուն էր, ճուտի՛կ*»: Այս պատասխանը բացում է խորապես սիմվոլիկ դաշտ. հայերենի դարձվածաբանական բառարանում «կապույտ թռչուն» արտահայտությունը բացատրվում է որպես «*երջանկության՝ երջանիկ ապրումի խորհրդանիշ, անմատչելի իդեալ*» [3, էջ 511]:

Հայ պարարվեստում գոյություն ունեն թռչնապարերի տարբեր տեսակներ, որում ընդօրինակվում են թռչունների բնագոյային շարժումները¹²: Միմվոլիկ կերպով փոխակերպված այս շարժումը հարսանեկան արարողության հանգուցային մասն է կազմում, քանի որ ըստ Ժ. Խաչատրյանի՝ «*հավքերը նախնի են, սկիզբ, որի համար էլ բոլոր արարողությունների մեջ թռչնապարերը դարձել են ծեսի հանգուցալուծում*»: Պարային այս շարժումը, որը թեև հումորային ձևով է ներկայացվում, իր մեջ պահպանում է ծիսական շարժման միջոցով անհասանելի, երևութականի, հնարավոր է նաև երկրայինի հետ կապը:

¹¹ «*Քեռի Աբոն գոտու վրայից խուրջինի պես կախ տված փորր վերուվար էր անում ու սպարդյուն փորձում պարելիս ամեն կերպ մոռենալ կապույտ շրջագգեստով աղջկան*»:

¹² Ըստ Լիսիցյանի՝ «*Թռչնապարերն իրենց անվամբ վկայում են թռչունի թևի հետ կապի մասին, ինչն առկա է նաև արագ պարերի Թեթև անվանան մեջ: Թեթև՝ բառացի նշանակում է թևավորված, թևավոր, քսանի որ կազմված է թև հիմքի կրկնադրվածից*»:

Այսպիսով, վերլուծված դրվագներում հարսանեկան պարը, չնայած սեղմ նկարագրությանը և մի քանի տարբեր դրվագ ընդգրկելուն, դառնում է ոչ միայն զվարճանքի կամ ավանդական արարողության մի մասը, այլև վերափոխվում է սիմվոլիկ գործողության: Շարժումների՝ ձեռքերի կոտրատում, պտույտները, «հավ»-ի որոնումները ինչպես մեխանիկական ռիթմիկ շարժումների արտահայտումն են, այնպես էլ ներքին հոգեվիճակների՝ ուրախության, երջանկության, աներևութականի ձգտման մարմնավորումները:

2. Պարը որպես պայքարի գեղարվեստական արտահայտում

«*Ինչպես բոլոր ծիսական պարերը*», ռազմապարերը ևս, իրենց բնույթով լինելով մարտական շարժումների վերարտադրում, ծիսական համակարգի մաս են կազմել, իսկ «*դրանց կատարմանը լուրջ նշանակություն է տրվել*» [11, էջ 46]:

Արվեստի տարբեր ոլորտների փոխկապակցված ուսումնասիրությունը՝ այս պարագայում պարի և գրականության համադրման օրինակով՝ հնարավորություն է տալիս գրական տեքստը դիտարկելու ոչ միայն գեղարվեստական հնարանքի արդյունք, այլև իբրև բազմաշերտ նշանային համակարգ, որում շարժումն ու գործողությունը, բառն ու տեքստը միահյուսվում են՝ ձևավորելով ինքնատիպ կառուցվածք: Այս տեսանկյունից ռազմապարը գրական գործերում հանդես է գալիս ոչ թե զուտ պարզապես գեղարվեստական պատկեր, այլ որպես ծիսական և իմաստաբանական երևույթ, որը հանդիպում է տեքստի տարբեր շերտերում:

Էմինի, Բակունցի, Դաշտենցի և Մնձուրու ստեղծագործություններում ռազմապարը դառնում է ոչ միայն որպես սյուժետային շարժիչ տարր կամ կերպարային ինքնարտահայտման ձև, այլև որպես խորապես մշակութաբանական և ծիսական կառուցվածքի տարր, որը փոխանցում է կոլեկտիվ հիշողության, ազգային ինքնության, համախմբման գաղափարները՝ միևնույն ժամանակ ընդգծելով շարժման՝ տեքստում ունեցած հիմնարար դերը:

ա. Խ. Դաշտենցի «Ռանչպարների կանչի», Գ. Էմինի «Մասունցիների պարի» և

Ա. Բակունցի «Ծիրանի փողի» պարային դրվագների զուգահեռումներ

Խաչիկ Դաշտենցի «Ռանչպարների կանչը», Ակսել Բակունցի «Ծիրանի փողը», Գևորգ Էմինի «Մասունցիների պարը» ստեղծագործությունները հնարավոր չէ զուգահեռ չվերլուծել, երբ խոսքը վերաբերում է պարային շարժման՝ հատկապես *յարխուշտայի* գրական ներկայացմանը: Երեք ստեղծագործություններն էլ տարբերվում են ժանրով, լեզվաոճով, սյուժետային դրվագներով, սակայն պարային տեսարաններում հեղինակների մոտեցումները պարի՝ որպես տարերային, հավաքական և վերափոխման ուժի շուրջ, կարծես թե՝ միանման են:

Հայ գրականության մեջ պարային շարժումն իր արտահայտությամբ, ինչպես տեսնում ենք, հաճախ դառնում է ոչ միայն գեղարվեստական, այլև ծիսական, խորհրդանշական շերտերի կրող: Խաչիկ Դաշտենցի, Գևորգ Էմինի և Ակսել Բակունցի ստեղծագործություններում *յարխուշտա* պարի պատկերման համեմատական վերլուծությունը ներկայացնում է այդպիսի շերտերի առկայությունը տարբեր ժանրերում՝ արձակում և չափաձոյում: Դաշտենցի «Ռանչպարների պարը» վեպում պարը վերածվում է գոյաբանական գործոնի՝ ուժի, պայքարի, հզորության, կոլեկտիվ ինքնության դրսևորման ձևի, Էմինի

«Մասունցիների պարը» բանաստեղծության մեջ այն դառնում է պատմական ճակատագրի, ազգային ոգու և ապագայի երազի՝ վերածննդի վկայության, իսկ Բակունցի մոտ պարը ժառանգական հիշողության միջոցով փոխանցված շարժում է:

Թե՛ «Ռանչպարների կանչ»-ում, թե՛ «Մասունցիների պար»-ում և թե՛ «Ծիրանի փող»-ում պարային շարժումների ներկայացումը կառուցվում է բառային ձևակերպումների միջոցով: Չնայած ընդհանուր գրական ռիթմը տարբեր է, սակայն պարային շարժման նկարագրությունները, զուգադրվելով բնության ուժերի հետ (ինչը ևս հնարավորություն է տալիս այս երեք ստեղծագործությունները զուգահեռաբար վերլուծել), ստեղծում են պատկերային հագեցած միջավայր, որում կերպարային պատկերները, տեքստային ներկայացումները և պարային շարժումները հաջորդում ու փոխլրացնում են միմյանց՝ դառնալով միասնական շարժուն ամբողջություն:

Ստեղծագործությունների պատկերումը տարբերային ուժերի միջոցով ցույց է տալիս պարի առասպելական, խորհրդանշական բնույթը: «Ռանչպարների կանչ»-ում պարը տեղի է ունենում մարտական միջավայրում՝ դառնալով հայդուկների կյանքում կյանքի ու մահվան սիմվոլիկ կերպի արտահայտումը: Պարն այստեղ կրում է «մահվան ստվերը», ինչպես և տեքստում դա խորհրդանշվում է՝ պարից հետո «*պատանքների վրա*» պատկերով: Էմինի բանաստեղծության ողջ կառուցվածքը *յարխուշտա*ի շուրջ է հյուսված՝ գյուղական միջավայրի նկարագրությունից հասնելով ազգային վերածննդի գաղափարին: Հեղինակն՝ ինքն էլ, դա նշում է՝ «*Պար՛ չէ սա, այլ՛ մի երկրի հի՛ն պատմություն*», որով պարը փոխակերպվում է ոչ միայն շարժման, այլ պատմական հիշողության մարմնավորման ձևի: Եթե փորձենք ընդհանուր ձևակերպում տալ, ապա կարելի է ասել, որ Դաշտենցի մոտ պարի նկարագրությունը կարծես «հայրենիքի» համար պայքարի նախերգանքն էր, մինչդեռ Էմինն ու Բակունցը արդեն արձագանքում են կորստին՝ անդրադառնալով կորստից հետո մնացած հիշողությանը և դրա վերաիմաստավորմանը:

Պարը դադարում է լինել զուտ գեղագիտական ձև: Խ. Դաշտենցի մոտ այն նմանեցվում է հողմի շառաչի՝ «*այդ ոչ թե պար էր, այլ հողմի շառաչ*», Գ. Էմինը՝ ամպրոպի ճայթյունի. «*Երբ խոնվում՛ ասես անպրո՛պ պայթի սարում*», իսկ Ա. Բակունցը՝ ապառաժների բախման՝ «*երկու վիթխարի ապառաժ, զարնվեցին իրար՝ ձեռքերով, ծնկներով և կրծքով*»:

Հետագոտող – պարագետ Ժ. Խաչատրյանը ռազմապար հասկացությունը այսպես է բնորոշում. «*Կռիվներ՝ զենքերի փոխարեն ափի ափի զարկելով: Նրանք մեկ ընդհանուր անունով բնորոշվում են որպես ծափ-պարեր: Ծափ-պարերի ամենատիպիկ օրինակը Յարխուշտա պարն է (դե բժան, բժան, Յարկիշտա, Ծափ խաղ և այլն)*» [9, էջ 86]: Եթե սա մենք դիտարկում են «Ռանչպարների կանչում», ապա կարող ենք ասել, որ այստեղ պարի կառուցվածքը նմանեցվում է հենց մարտական շարժման: Այն ունի ռիթմիկ զարկեր, շարժումների սուր և կտրուկ հաջորդականությունը հիշեցնում է հարձակման և պաշտպանության փուլեր, մարմնի ռիթմիկան (օրորվել, պտույտներ, ձեռքի բախումներ) ներկայացվում է որպես կատաղի ուժի արտահայտում¹³: Ռիթմի նույն արտահայտումը տեսնում ենք Էմին-

¹³ «*Չույզերով կանգնեցին նակառ–նակառի: Ծունկի են իջնում, բարձրանում, օրորվում և պտույտներ գործելով ձեռքերը թափում են իրար: Նորից են չոքում, կռանում, կանգնում և նորից շառաչելով բախվում են միմյանց*»:

նի¹⁴ ստեղծագործության պարագայում: Էմինի մոտ պարը նույնքան տարերային է, սակայն ավելի մշակութային ենթատեքստ կա այստեղ: Ֆիզիկական շարժումը դառնում է պատմության վերձանման միջոց: Էմինի պարը տեղափոխվում է մշակութային հարթություն՝ որպես ազգային ոգու արտահայտություն, մինչդեռ Դաշտենցի մոտ այն կենսապայքարի շարժում է, սակայն երկու գրողներն էլ պարը դնում են հայ ժողովրդի կենսամշակութային հիմքում՝ որպես ժամանակների միջով փոխանցվող սրբազան գործողություն:

Բակունցի ստեղծագործությունում ևս մարտական գործողություններ չկան, սակայն կա բնության տարերք. Հազրոյի սրինգը՝ «ծիրանի փողը», դառնում է ոչ միայն երաժշտական գործիք, այլև ծննդատեղի, հողի, կորուստի և հիշողության կրողը. պատմվածքում այս ամենն ընդգծվում է հենց այն պահի մեջ, երբ սկսվում է յարխուշտան¹⁵: Այստեղ պարը կառուցված է աստիճանական լարվածության վրա:

Ստացվում է, որ պարը դառնում է ծիսական¹⁶ կարևոր գործողություն, իսկ այդ տեսանկյունից յուրօրինակ իմաստային երանգ է ստանում այն՝ դառնալով մահից կյանք (*Մահվան վիհից դեպի կյանքի ա՛յի են գալիս...*) անցման օղակ: Պարը ձևավորում է մշակութային տարածք, ուր մարմնի շարժումը դառնում է ոգեղեն ուժի արտահայտման ձև:

Եթե փորձենք պատկերել պարի ծիսական կառուցվածքը այս երեք ստեղծագործություններում, ապա կունենանք հետևյալ պատկերը.

1. Չայր որպես ծիսական իրադարձությունն ազդարարող սկիզբ

- Ապա Սպաղանաց Մակարի պատվերով Ալադին Միսակը երգեց Արաբոյի երգը:
- Նա կանգնեց կտուրի ծայրին, փողի բերանը դարձրեց դեպի գյուղի կողմը, և հետզհետե, ինչպես լուսաբացը լեռներում, զարթնեց «Յար խուշտան»:
- Բա՛ց արեցին սուփրեն հացի, / Չուռնեն խոսե՛ց բերանացի

2. Պարային շարժումը որպես վերակառուցման, վերակազմավորման արարողություն

- Երբ մի շարքը մյուսին ետ էր մղում ձեռքերի հարվածով, կարծր կրծքերի զարկով, նահանջողները արշավում էին նոր թափով, որպեսզի վրիժառու լինեն ամոթի և պարտության համար:
- Ծունկի են իջնում, բարձրանում, օրորվում և պտույտներ գործելով ձեռքերը թափով բախում են իրար: Նորից են չոքում, կռանում, կանգնում և նորից շառաչելով բախվում են միմյանց:
- Երբ խոնվում՝ կարծես ամպրոպ պայթի սարում / Երբ միանում՝ բերդ են դառնում շինված քարից:

3. Պարի ավարտը. «ռազմական ծեսի» հանգուցալուծում

¹⁴ «Երբ ոտքի տակ տղաների հո՛ղն է թնդում /Հոտաղները Մասնա սարում գա՛յլ են խեղդում... Երբ միանում՝ բե՛րդ են դառնում շինված քարից՝ /Այդ ոտիսին ե՛տ են բշում Անդոկ սարից»:

¹⁵ «...հետզհետե, ինչպես լուսաբացը լեռներում, զարթնեց՝ Յար խուշտան / Հազրոն նվազում էր իր ծիրանի փողը, նվազում էր նոր զվարթությանը այն երգը, որ իբրև երիտասարդ պապր նվագել էր իր հայրենի քաղաքանձավներում, այնտեղ, ուր ամպերը հյուղակներից ցածր են լողում և երբ զարկում է կայծակի լախոր, մի վայրկյան բռնկվում են ձորերը»:

¹⁶ Ըստ Ժ. Խաչատրյանի՝ «Ռազմական պարերում, պայքարի, ճակատամարտի, պարտության ու հաղթանակի երկխոսությանը նույնացվում է ծննդյան ու հաղթանակի, մահվան ու պարտության՝ պայքարով կենդանանալու գաղափարախոսության հետ: Ռազմական պարերում հաղթողն ու պարտվողը մեկ անբողջության մեջ են»:

- «Ռանչպարների կանչ»-ում դա արտահայտվում է սրբազան արարողությունից հետո՝ իրենց զենքերի և ճակատագրական պատանքների վրա պատկերով:
- «Օիրանի փող»-ն ավարտվում է մարդ-բնություն կապի յուրահատուկ լուծումով, որտեղից «մարմինները» վերափոխված են վերադառնում:
- «Մասունցիների պար»-ում ավարտը ոչ թե որպես եզրափակիչ գործողություն է ներկայացվում, այլ պայմանական դադար, քանի որ դեռ տեղի չի ունեցել Էմինի նախանշած պատմական արդարությունը:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ այս երեք հեղինակներն էլ իրենց ստեղծագործությունները կառուցել են շաժում – տեքստ առնչությունների հիման վրա, որոնք արտահայտված են հատուկ սիմվոլների միջոցով և որոնք էլ հենց ապահովում են տեքստի ռիթմը:

Որպես ամփոփում կարող ենք ասել, որ նշված ստեղծագործություններից յուրաքանչյուրը նպատակ ունի ցույց տալու ռազմապարի նշանակությունը, կատարողական արվեստը՝ որպես ժողովրդի արժեքամակարգի անբաժանելի մաս:

Պարը դառնում է ժողովրդի կենսագրության և վերապրող սասունցիների հավաքական պայքարի խորհրդանիշ: Դաշտենցի մոտ այն պատերազմի գնալուց առաջ կատարվող կենսապայքարի ռազմական ծես է, Բակունցի մոտ՝ նախնայաց հիշողության կանչ, Էմինի մոտ՝ կորուստներից հետո վերածննդի գաղափար: Այս բոլոր տարբերակներում պարը մարմնավորում է այն սրբազան տարածքը, որում ազգային ոգին ձևավորվում է ոչ թե խոսքով, այլ՝ շարժմամբ:

բ. Հակոբ Մնձուրու «Էմիրկյանի փուռը գնաց» պատմվածքը

Շարունակելով պարը դիտարկել որպես ինքության դրսևորման եղանակ, իսկ դրա արտահայտումը՝ խորհրդանշական գործողություն՝ հարկ է անդրադառնալ ևս մեկ ստեղծագործության, որում խնջույքի կենցաղագրական նկարագրություններին զուգահեռ նկարագրվում են նաև դրան ուղեկցող երգային և պարային դրվագներ: Թեև խնջույքի նախապատրաստական աշխատանքներից մինչև բուն իրադարձության նկարագրությունները առավել կենցաղային են, այնուամենայնիվ այդ ընթացքում կատարվող պարերը ավելին են, քան պարզապես զվարճանքի կամ կենցաղային նկարագրության առարկա: Մնձուրին շատ սեղմ նկարագրությամբ ներկայացնում է հավաքույթի ընթացքում կատարվող *թամզարա*¹⁷, *յարխուշտա* և *կլոր* (բոլորապարեր, շուրջպարեր) պարերը: Ստացվում է, որ շատ տարածված լինելով՝ *թամզարան* ունեցել է արարողակարգային բնույթ: Մնձուրու ներկայացրած տարբերակում չի մասնավորվում, թե *թամզարայի* որ տեսակի մասին է խոսքը կամ թե շարժումներն ունեցել են հարվածային բնույթ. *«դեմ դիմաց երեքական հոգիով, իրարու մօտենալով՝ Թամզարայի պարերը կ'ըսեն»*:

Շուրջպարերից աստիճանական անցումը *յարխուշտայի* ցույց է տալիս շարժման ռիթմի՝ դանդաղից արագ անցումը. *«իրարմէ անջատ բոլորակ մը կազմելով / ափե-*

¹⁷ Ըստ Նաիրա Կիլիջանի՝ *«Թամզարան սահուն և փոքր-ինչ հանդիսափոր շարժումներով, էպիկական պարերոգ է: Ըստ Սրբ. Լիսիցյանի՝ անցյալում դրանք պարել են ազգային էպոսներ երգելով, որոնք ձոնել են տարբեր պատմական իրադարձությունների ու հերոսների: Այս պարերի հիմնական կառուցվածքը բաց շրջանն է, պարում են տղամարդիկ և կանայք միասին, համարյա բոլոր տոներին և հիմնականում՝ հարսանիքներին»*:

րը դեմ դիմաց իրարու զարնելով...», որում երևում է մարմնի շարժման արագության աճը: Այս ընթացքում խնջույքը կորցնում է իր ուղիղ «սննդային բնույթը» և ձևին փոխարինելու է գալիս բովանդակությունը: *Յարխուշտան* դառնում է այս. «*ափերը հետզհետե կարմրելով, ալ չդիմանալու աստիճանին հասցնելով՝ քաջապարերը կըսես*»: Կան պարային այնպիսի պահեր, երբ շարժումն ու երաժշտությունն այնքան ուժգին են ներգործում կատարողի վրա, որ վերջինս կտրում է իրականության հետ կապը և տեղափոխվում է ինքնամոռացության¹⁸ դաշտ: Մնաձուրու տեքստում յարխուշտան, որպես «քաջապար», գեղարվեստորեն ներկայացվում է ոչ թե որպես պատկեր՝ այլ գործողություն, դրա ավարտը կարծես թե ամփոփում է այդ ամբողջ տոնախմբության «ֆիզիկական լարվածության» անցումն ավելի դանդաղ ռիթմի:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ այս ստեղծագործության մեջ պարային դրվագը այն միջանկյալ հատվածն է, որում տեքստը տեղափոխվում է առօրեական, նյութական իրականությունից դեպի գործողությունների իմաստավորման դաշտ:

Ամփոփելով ծիսահմայական շարժման արտահայտման տարատեսակ երևույթները գեղարվեստական ստեղծագործություններում՝ կարող ենք ասել.

Ե Ջ Ը Ա Հ Ա Ն Գ ՈՒ Մ. 1. Պարն իբրև բազմաֆունկցիոնալ երևույթ գրական տեքստերում արտահայտվում է ոչ միայն որպես զվարճանքի միջոց, այլև ծիսական, հմայական և պաշտամունքային գործողություն՝ պահպանելով իր խորքային կառուցվածքը նույնիսկ գեղարվեստական վերաձևակերպումներում:

2. Ծիսահմայական շարժումը գրականության մեջ գործում է որպես կառուցող ուժ, որը ոչ միայն ծառայում է պլոժետային զարգացմանը կամ կերպարների բնութագրմանը, այլև գրական տեքստի ներքին ռիթմի, կառուցվածքի ձևավորմանը:

3. Հարսանեկան իրադարձություններում կատարվող պարերը, իբրև խորհրդանշական գործողություն, ոչ միայն տոնակատարության մասն են կազմում, այլև համայնքի կողմից նոր ընտանիքի հաստատման ծիսական միջոց են դառնում:

4. Դաշտենցի, Սևակի, Օվյանի ստեղծած պատկերումները ազգային պարային ավանդույթի սեղմ նկարագիրն են տալիս՝ ընդգծելով համայնքի, բնության և դրանց զուգահեռումով հայի մշակութային ինքնության առանձնահատկությունները:

5. Խաչիկ Դաշտենցի, Գևորգ Էմինի և Ակսել Բակունցի ստեղծագործություններում *յարխուշտա* պարի գեղարվեստական պատկերումները մարմնավորում են սասունցուն՝ պայքարող, ստեղծող և հողի հետ ներդաշնակ հային:

Գ Ր Ա Կ Ա Ն Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

1. **Արիստակեսյան Ա.** *Պարույր Սևակ*: Երևան: Սովետական գրող: 1984: 400 էջ:
2. **Բակունց Ա.** *Սև ցեղերի սերմնացանը. Պատմվածքներ*: Երևան: Անտարես: 2022, 496 էջ :
3. **Բեդիրյան Ս.**, *Հայերեն դարձվածքների ընդարձակ բացատրական բառարան*: Երևան: ԵՊՀ հրատ.: 2011: 1410 էջ:

¹⁸ «Հայտնի են դեպքեր, երբ պարողները զգացմունքային ընդգծված վիճակի (էքստազ) մեջ են ընկնում և անընդմեջ ու ուժգին ծափերից նույնիսկ այրունոտում ձեռքերը»:

4. **Էմին Գ.** *Մասունցիների պարը* // Սիոն: Ամսագիր ազգային, բանասիրական, գրագիտական եւ քաղաքական Հ. 2-3: Երուսաղէմ: 1976: 53-57 էջեր:
5. **Գաշտենց Խ.** *Խողեղան*: Երևան: Բուկինիստ: 2022: 536 էջ:
6. **Գաշտենց Խ.** *Ռանչպարների կանչը*: Երևան: Էդիթ Պրինտ: 2022: 536 էջ:
7. **Լիսիցյան Ս.** *Հայ ժողովրդի հինավուրց պարերը և թատերական ներկայացումները*: Երևան: 2013: 688+128 էջ:
8. **Խաչատրյան Ժ.** *Գնդի և շրջանի սեմանտիկական հայ ծիսական պարերում* // Ծիսական պարը հայոց մեջ: Գիտաժողովի նյութեր: Երևան: 2002: 24-33 էջեր:
9. **Խաչատրյան Ժ.** *Պարը հայոց մեջ: Հորվածների ժողովածու*: Երևան: Էդիթ Պրինտ: 2013: 276 էջ:
10. **Խաչատրյան Ժ.** *Ծիսական պարը հայոց հավատալիքների համատեքստում*: Երևան: Գիտություն հրատ: 2014: 381 էջ:
11. **Կիլիցյան Ն.** *Յար Խուշտա ռազմական խաղ-պարը* // Ծիսական պարը հայոց մեջ: Գիտաժողովի նյութեր: Երևան: 2002: 46-53 էջեր:
12. **Մնձուրի Հ.** *Արմտան*: Իսթանբուլ: Մարմարա: 1966: 320 էջ:
13. **Շամանյան Ն.** *Հայ ժողովրդական պարերի ուսումնասիրման հասկացությունների հարսանական ծիսահամալիրում* // Էջմիածին: Պաշտօնական ամսագիր Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսության Մայր Աթոռոյ Սրբոյ Էջմիածնի: Երևան: 2016: 129-144 էջեր:
14. **Սևակ Պ.** *Անրշիի զանգակատուն*: Երևան: Մազադաթ: 2020: 288 էջ:
15. **Օվյան Վ.** *Հարսանիք, Տառիկը և շախմատը/պատմիկաձքներ/* <https://m.mamul.am/am/post/24936> Հայ
16. **Eliade M.** *The sacred and the profane: The Nature of Religion*. New York. Harvest, Brace & World. 1959. 213 p..
17. **Turner V.** *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. United States of America. Cornell University Press. 1977. 213 p..

References

1. **Aristakesyan, A.** *Paruyr Sevak [Paruyr Sevak]*. Yerevan. Soviet writer. 1984, 400 p. (in Armenian)
2. **Bakunts, A.** *Sower of Black Fields [Sev ts'eleri sermnats'any]*. Short Stories. Yerevan. Antares. 2022, 496 p. (in Armenian)
3. **Bediryan S.** *Extensive Explanatory Dictionary of Armenian Idioms [Hayeren dardzvatk'neri yndardzak bats'atrankan bararan]*. Yerevan. YU Publishing House. 2011, 1410 p. (in Armenian)
4. **Emin, G.** *The Dance of the Sasuns [Sasunts'ineri pary]*// Zion. National, Philological, Literary and Political Magazine. Jerusalem: 1976. Vol. 2-3, 53-57pp. (in Armenian)
5. **Dashtents, Kh.** *Khodedan [Khodedan]*. Yerevan. Bookstore. 2022, 536 p. (in Armenian)
6. **Dashtents, Kh.** *The Call of the Plowmen [Rranch'parneri kanch'y]*. Yerevan. Edit Print. 2022, 536 p. (in Armenian)
7. **Lisitsyan, S.** *Armenian Old Dances and Theatrical Performances of the Armenian People [Hay zhoghovrdi hinavurts'parery yev t'aterakan nerkayats'umnery]*. Yerevan. 2013, 688+128 p.(in Armenian)
8. **Khacharyan, Zh.** *The Semantic of Group and Circle in Ritual Dances: Conference proceedings [Gndi yev shrjani semantikan hay tsisakan parerum: Gitazhoghovi nyuter]*. Yerevan. 2002, 24-33 pp. (in Armenian)
9. **Khachatryan, Zh.** *Dances in Armenians: Collection of Articles [Pare hayoc mej: Hodvatsneri khoghovatzu]*. Yerevan.Edit Print. 2013, 276 p. (in Armenian)
10. **Khachatryan, Zh.** *Ritual Dance in the Context of Armenian Beliefs [Tzisakan pare hayots havatalikneri hamatekstum:Hodvatsneri khoghovatzu]*. Yerevan. Gitutyun Publishing House, 2014, 381 p. (in Armenian)
11. **Kilichyan, N.** *Yar Khushta Martial Game-Dance [Yar khushta rrazmakan khagh-pary] // Ritual dance among Armenians. Conference proceedings*. Yerevan. 2002, 46-53 pp. (in Armenian)
12. **Mndzuri, H.** *Armtan [Armtan]*. Istanbul. Marmara. 1966, 320 p. (in Armenian)

13. **Shamamyán, N.** Basic Concepts of Studying Armenian Folk Dances in the Wedding Ritual Complex [*Hay zhoghovrdakan pareri usumnasirman himnakan haskats 'ut 'yunneri harsanekan tsisahamalirum*] // Echmiadzin: Official Monthly of the Mother See of Holy Etchmiadzin's Catholicosate of All Armenians. Yerevan. 2016, 129-144 pp. (in Armenian)
14. **Sevak, P.** Non-Stop Campanile [*Anreli zangakatur*]. Yerevan. Maghaghat. 2020, 288 p. (in Armenian)
15. **Ovyan V.** Wedding, Grandma and Chess/stories [*Tatiky yev shakhmaty/patmvatsk'ner*] <https://m.mamul.am/am/post/24936> (accessed 25.11.2025). (in Armenian)
16. **Eliade, M.** The sacred and the profane: The Nature of Religion. New York. Harvest, Brace & World. 1959. 213 p. (in English)
17. **Turner, V.** The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. United States of America. Cornell University Press. 1977. 213 p. (in English)

Ընդունվել է / Received on: **04. 02. 2026**

Գրախոսվել է / Reviewed on: **06. 03. 2026**

Հանձնվել է տպ. / Accepted for Pub: **15. 05. 2026**

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Անահիտ Գագիկի Խեչոյան՝ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի կրտսեր գիտաշխատող, Երևան, ՀՀ, էլ հասցե՝ khechoyan.anahit@mail.ru / ORCID 0009-0005-6509-8947

Anahit Gagik KHECHOYAN: Junior Researcher, The Institute of Archaeology and Ethnography of NAS, Yerevan, RA, e-mai: khechoyan.anahit@mail.ru / ORCID 0009-0005-6509-8947