



# ՊԱՐԻ ԾԻՍԱԿԱՆ ԵՒ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ԵՆԹԱՏԵՔՍԱԸ

ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ  
ԱՄՓՈՓԱԳՐԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ



ՀՀ ԳԱԱ ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՊԱՐԻ ԾԻՍԱԿԱՆ  
ԵՒ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ԵՆԹԱՏԵՔՍՏԸ

ԳԻՏԱԺՈՂՈՎ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ ԳԱԳԻԿ ԳԻՆՈՍՅԱՆԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

27-29 սեպտեմբերի, 2024 թ.

ԱՄՓՈՓԱԳՐԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

---

INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY AND ETHNOGRAPHY

CEREMONIAL AND FOLKLORISTIC SUBTEXT  
OF THE DANCE

CONFERENCE IN MEMORIAM OF GAGIK GINOSYAN

September 27-29, 2024

ԵՐԵՎԱՆ  
ՀԱԻ հրատ. 2024

YEREVAN  
IAE Publication, 2024

**Կազմակերպվել և հրատարակվել է  
ՀՀ ԿԳՄՄԵ Բարձրագույն կրթության  
և գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ**

***Organized and published with assistance  
of the Higher Education and Science Committee,  
RA Ministry of Education, Science, Culture and Sports.***

Խմբ. Ս. Դալալյան

Ed. T. Dalalyan

ՀՏԴ 398(=19):793.3(082)  
ԳՄԴ 82.3(5Հ)+85.32Գ43  
Պ 333

Պարի ծիսական և բանահյուսական ենթատեքստը: Գիտաժողովի նյութեր.  
Պ 333 – Եր.: ՀԱԻ հրատ., 2024. – 120 էջ:

Ժողովածուն ընդգրկում է «Պարի ծիսական և բանահյուսական ենթատեքստը»  
գիտաժողովի զեկուցումների ամփոփագրերը՝ հայերեն և անգլերեն լեզուներով:

This volume includes the abstracts of the conference “Ceremonial and Folkloristic Subtext of the Dance”, in Armenian and English languages.

ՀՏԴ 398(=19):793.3(082)  
ԳՄԴ 82.3(5Հ)+85.32Գ43

ISBN 978-9939-886-66-4

© Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ 2024

## Արբահասկյան Լևոն

պ.գ.թ., ՀՀ ԳԱԱ թղթ.անդամ, ՀԱԻ

### ՄԻԱՍՆՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՋՊԱՐԸ. ՀԱՅ ԻՆՔՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՄԱԽՄԲՄԱՆ ԾԵՍԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

*Հիմնարկներ՝* Արագած լեռ, Մասիս/Արարատ լեռ, շուրջպար, ինքնություն, զանգվածային տոն, ծիսական արարողություն, միասնության և համերաշխության ծեսեր, ազգային արժեքներ, սիմվոլիկ փոխարինում:

Ներկայացվում է 2005 թ. մայիսի 28-ին տեղի ունեցած «միասնության շուրջպարը» և դրա շուրջ ծավալված հանրային խոսույթը: Գաղափարը հղացել է որպես գծային պար (Ապարանից մինչև Երևան) և զարգացել որպես շուրջպար՝ Արագած լեռան շուրջը: Միջոցառումն ուսումնասիրվում է մշակութային մարդաբանի տեսակետից՝ երեք փուլերում՝ մինչև պարը (նախապատրաստական), բուն պարը (իրականացման) և պարից հետո (ետ-իրադարձական):

Շուրջպարը հանդես է գալիս որպես «վերնից» իջեցված ծիսական հանդես (միջոցառման գաղափարի հետինսկն ու գլխավոր կազմակերպիչը Հանրապետության գլխավոր դատախազն էր), բայց ստանում է զարգացում «ներքևից» (զանգվածային տոնական իրադարձություն): Նախապատրաստական փուլում քննարկվում էին միջոցառման իրականացման հետ կապված խնդիրները (սկսած՝ պարի տեսակն ընտրելուց և մասնակիցների անհրաժեշտ քանակն ապահովելուց մինչև զուգարանային խնդիրների լուծումը, հնարավոր բնապահպանական վնասները և օձ ու կարիճի վտանգը), ինչպես նաև անհրաժեշտությունն ու իմաստը:

Միջոցառումը կրում էր բազմաթիվ թվային հատկանիշներ, որոնք առնչվում են Մաշտոցի այբուբենի գյուտի 1600-ամյակին (շուրջպարի երկարությունը, պարի համար ընտրված՝ Արագածի լանջին ծովի մակերևույթից բարձրությունը, սկզբնական կետի՝ Տառերի պուրակի քարե տառերի բարձրությունը ևն), ինչպես նաև ուներ մի շարք խորհրդանշային և առասպելաբանական հատկանիշներ, կապված տեղանքի՝ Արագած լեռան պատմական և մշակութային ժառանգության, շուրջպարի ծիսական և հոգեբանական գործառույթների հետ:

Իրականացման փուլը բացահայտեց մասնակիցների բազմազանությունը (հանրայինի՝ ազգի սոցիալական կառույցի ամբողջական ներկայացչությունը) և զանգվածայնությունը, ինչը հատուկ է արխաիկ ծիսական համակարգերին (օրինակ՝ panterria-ին և panspermia-ին): Թեև համապատաս-

խան երաժշտություն էր կազմվել շուրջպարի համար, սակայն որոշ հատվածներում այն տեխնիկական կամ այլ պատճառներով բացակայում էր պարի իրականացման 15 բուպեների ընթացքում, և շուրջպարը կատարվեց հանդիսավոր լուծյամբ՝ բացահայտելով իրադարձության խիստ ծիսական բնույթը:

Հարց է ծագում՝ արդյո՞ք շրջապատելով լեռը՝ մասնակիցներն այն պաշտպանում, թե՛ սնվում և ուժ են ստանում նրանից: Շուրջպարը տեղի ունեցավ մայիսի 28-ին՝ այն պատկերում էր մի շարք մայիսյան տոներ՝ Շուշիի ազատագրումից (մայիսի 8) մինչև Ավարայրի ճակատամարտը (մայիսի 26): 2005-ին դրանց ավելացան եկեղեցական (Խոր Վիրապից Ս. Գրիգոր Լուսավորչի դուրս գալը) և դպրոցական (շրջանավարտների Վերջին զանգը) տոներ:

Քննարկման հատուկ թեմա է դառնում, թե ինչի շուրջն է կատարվում շուրջպարը: Արագած լեռը հայ ինքնության տեսանկյունից վերադարձնում է իր սրբազան իմաստը և վիզուալ տեսանելիությունը, ինչը մինչ այդ հատուկ էր, օրինակ, Շիրակի մարզի բնակիչներին: Սակայն ուշագրավ է, որ Արագած լեռը հանդես է գալիս իր «երկվորյակ» լեռան՝ Մասիսի հետ միասին. մասնավորապես, մասնակիցները պնդում են, որ ապագայում նման շուրջպար կբռնեն Մասիս լեռան շուրջ:

Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում այն վայրերն ու հուշարձանները, որոնց շուրջ կոչ էր արվել շուրջպար բռնել նույն ժամին՝ 15.00-ին՝ 15 բուպեների ընթացքում, այն մարդկանց, որոնց չէր հաջողվել միանալ Արագածի լանջերին կատարվող շուրջպարին: Ետ-իրադարձական փուլը հետաքրքիր է՝ ծրագրված նոր նախաձեռնություններով՝ իրականացված և չիրականացված:

### ***Abrahamian Levon***

Ph.D., corresponding member of NAS RA,  
Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA,  
Head of the Department of Cultural Anthropology

## **THE UNITY CIRCLE DANCE: ARMENIAN IDENTITY THROUGH THE RITES OF SOLIDARITY**

**Keywords:** Mount Aragats, Mount Masis/Ararat, circle dance, identity, mass celebration, ritual ceremony, rites of unity and solidarity, national values, symbolic replacement.

The Unity Circle Dance, which occurred on May 28, 2005, will be examined alongside the public discourse surrounding it. The concept of the event originated as a linear dance (from Aparan to Yerevan) but evolved into a circular dance encircling the Aragats mountain. A cultural anthropological perspective will be applied to analyze the event in three phases: before the dance (preparation), during the dance (implementation), and after the dance (post-event).

The Unity Circle Dance was a ceremonial gathering initiated from the top down (with the idea originating from the Prosecutor General of the Republic), yet it evolved into a grassroots festive occasion. During the preparatory phase, various logistical issues were addressed (such as selecting the dance style, ensuring sufficient participation, addressing sanitation concerns, potential environmental impact, and the presence of snakes and scorpions). Additionally, discussions centered on the significance and necessity of the event. Numerical aspects tied to the 1600th anniversary of the Armenian alphabet's invention were prominent, including the length of the circular dance itinerary, the elevation of the chosen Aragats slope, the height of the stone letters marking the starting point at the Grove of Letters, among others. Symbolic and mythological elements linked to the historical and cultural significance of Aragats Mountain were also integral. The ritualistic and psychological functions of the circle dance held significant importance as well.

The implementation phase highlighted the diversity of participants, representing the entire social spectrum of the nation, and underscored the mass participation characteristic of ancient ritual systems (e.g., panterria and panspermia). Despite the composition of appropriate music for the circle dance, technical issues or other reasons led to its absence in certain parts during the 15-minute performance, resulting in a solemn silence that emphasized the highly ritualistic nature of the event. This raises the question of whether the participants, by encircling the mountain, were protecting it or drawing nourishment and strength from it.

The Circle Dance, held on May 28, marked the culmination of a series of May celebrations, historically beginning with the medieval Battle of Avarair on May 26 and extending to the recent liberation of Shushi on May 8. In 2005, these festivities were augmented with church holidays (such as the departure of St. Gregory the Illuminator from Khor Virap) and the Last Ring ceremony for school graduates.

A focal point of discussion is the significance of the object around which the circle dance occurs. Mount Aragats reclaims its sacred status for Armenian iden-

tity and visibility, a significance previously reserved, for instance, for residents of the Shirak region. Notably, Mount Aragats is often mentioned alongside its twin peak, Masis (Ararat). Participants express intentions to hold similar circle dances around Mount Masis in the future.

Of particular interest are the locations and monuments where individuals unable to join the circle dance on Aragats slopes were invited to participate in a 15-minute dance at 15:00. The post-event phase introduces new initiatives, some realized and others not, indicating ongoing developments stemming from the event.

### *Անանյան Հայարիի*

ՀԱԻ

## ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՊԱՐԻ ՇԱՐՈՒՆԱԿԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՒ ՊԱՀՊԱՆՄԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐՆ ՈՒ ՄՈՏԵՑՈՒՄՆԵՐԸ

*Հիմնաբառեր*<sup>1</sup> ավանդական պար, պահպանում, շարունակականություն, բեմադրում, ոճավորում, վերականգնում:

Սույն հաղորդումը հիմնված է ինքնագագազրության մեթոդով արձանագրված նյութի վրա: Հայաստանում ավանդական պարի փոխանցումը սերնդեսերունդ՝ որպես կենդանի ժառանգություն, խզվել է, գերակշռում են պարի մասին հիշողությունները, և միայն որոշ շրջաններում են հատուկենտ պարեր դեռ փոխանցվում՝ որպես ապրող մշակույթ. օրինակ՝ թարս պար (մայրոքե), քոչարի, գեովւղ, յարխուշտա:

Բնական միջավայրում կամ ծագման վայրում կենդանի պարի պահպանումն ու փոխանցումն ապահովվում է նաև երաժշտության օրգանիկ փոխանցման միջոցով: Թիտոնը դա համարում է երաժշտության էկոհամակարգ՝ էկոմիջավայր (Titon, 2009), երբ իմաստները, կատարման պատճառները, լեզուն, կատարման ոճը, համատեքստը շաղկապված են՝ ինչպես բնության էկոհամակարգում, իսկ զարգացումներն ու փոփոխություններն այդ էկոհամակարգում են տեղի ունենում, ոչ թե համակարգից դուրս և համակարգից առանձին (Gwerevende and Mthombeni, 2023): 21-րդ դարում համատարած միատարրությունը վտանգում է պարի պահպանումը էկոհամակարգում, իսկ խնդիրը լուծելու են գալիս մտավորականներ, կա-

ռույցներ, երբեմն՝ պետությունը, որոնք արժևորում և կարևորում են երգ ու պարի պահպանումը:

Ավանդական երգ ու պարի պահպանումն ու փոխանցումը լինում է երկու ճանապարհով. բնական միջավայրում՝ ծագման վայրում, փոխանցվելով սերնդից սերունդ, ինչը հատուկ ջանքեր չի պահանջում, իսկ մյուս տարբերակը՝ գիտակցական պահպանումն է, երբ պարը կարող է նաև բնական միջավայրից կտրված լինել և մեկ այլ միջավայրում պահպանվել՝ ինքնության, ազգային պատմության, ազգային առանձնահատկության շեշտադրումով՝ գլոբալիզացիան շրջանցելու մղումով:

Հայաստանում հակառակ նրան, որ բնական միջավայրում ավանդական երգ ու պարը գնալով նվազում է, Երևանում մեծապես զգացվում է դրա պահպանման ու զարգացման միտումը, արվում են գործնական քայլեր՝ նոր իմաստավորումներով պարերը կրկին վերադարձնել իրենց նախնական տիրոջը՝ ժողովրդին: Հոբսբաումն այս տեսակի երևույթները համարում է «հորինված ավանդույթ» (Hobsbawm 1983): Պահպանման գործը Հայաստանում ինքնակամ իրենց վրա են վերցրել Երևանում գործող պարային խմբերը և նրանց ղեկավարները, ովքեր անվերապահորեն հավատում են, որ հենց իրենք են ավանդական «մաքուր» պարի պահպանողներն ու փոխանցողները:

Պահպանման հիմնական ձևը ավանդական պարի «թանգարանացումն» է, երբ երգն ու պարը վավերագրվում են, և փորձ է կատարվում քայլերն ու մեղեդին անփոփոխ պահպանելու, որպեսզի «մաքուր հայկական պարերը» չխաթարվեն: Մյուս ձևը՝ դրանք կիրառության մեջ դնելն ու փոխանցելն է, ինչն արվում է բեմական ելույթների կամ փառատոների, համայնքային տոների ժամանակ բեմական կատարումների միջոցով, պարուսուցումների, կրթական կազմակերպությունների, ակադեմիական առարկաների դասավանդման, խմբային և ստուդիական աշխատանքների, արտադպրոցական գործունեության, պարերի կոմերցիալիզացիայի (մասնավոր հավաքներին, ընտանեկան միջոցառումներին ավանդական պարեր ներառելու, նման հավաքությունների մասնակիցներին հատուկ պարեր սովորեցնելու) միջոցով:

Ավանդական երգ ու պարի պահպանման վերաբերյալ սկզբունքորեն տարբեր մոտեցումներ ունեն ժողովրդական բեմադրական պարախմբերը և իրենց «ազգագրական» անվանող խմբերը: Ժողովրդական խմբերը վավերագրված պարերը բեմադրում են՝ անհատական երևակայության ու գեղագիտական ճաշակի համաձայն, համեմելով դրանք դասական պարով՝



համարելով, որ մեր օրերում ժամանակավրեպ են հնի նույնական վերարտադրումները, ուստի դրանք պետք է ոճավորել: «Ազգագրական» խմբերը վերարտադրում են արդեն թանգարանացված ու կայուն ձևեր ստացած պարերը նույնությամբ, բայց կատարում են միջավայրից դուրս: Այս երևույթը բնորոշվում է որպես «փրկիչ ազգագրություն» (Alivizatou, 2012):

### *Ananyan Hayarpi*

Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

## CONTEMPORARY METHODS AND APPROACHES TO THE CONTINUITY AND PRESERVATION OF TRADITIONAL DANCE

**Keywords:** traditional dance, preservation, continuity, staging, stylization, restoration.

This research is built upon material gathered through auto-ethnographic methods. In Armenia, the transmission of traditional dance from one generation to the next has been disrupted. While memories of these dances endure, only in certain regions are specific dances still preserved as living cultural traditions, such as the Tars par (Mayroke), Kochari, Gyovend, and Yarkhushta.

Preserving and transmitting these dances in their natural environments or places of origin ensures their authentic continuity and preservation. Titon conceptualizes this process as a music ecosystem (Titon, 2009), where meanings, motivations for performance, language, style, and context are interconnected, much like elements in a natural ecosystem. Changes and developments arise within this ecosystem rather than occurring outside or in isolation from it (Gwerevende and Mthombeni, 2023). In the 21st century, the pervasive threat of homogeneity jeopardizes the preservation of dance within the ecosystem. In response, intellectuals, institutions, and occasionally the state itself intervene to address this issue, prioritizing and emphasizing the importance of preserving song and dance.

The preservation and transmission of traditional songs and dances can occur naturally in their place of origin, where no special efforts are required, or they can be passed down from generation to generation. Alternatively, deliberate preservation involves detaching the dance from its original context and maintaining it in a different setting. This approach highlights the importance of identity, national history, and cultural uniqueness, driven by a desire to counteract the effects of globalization.

While the preservation of traditional songs and dances within their natural environments has diminished, there is a growing desire to preserve them in Yerevan. Practical steps are currently underway for imbuing them with new significance for their original bearers: the community. Hobsbawm categorizes these occurrences as “invented tradition” (Hobsbawm, 1983). In Armenia, the responsibility for preservation has been willingly embraced by folk dance groups in Yerevan and their directors, who believe wholeheartedly that they are the custodians and transmitters of authentic traditional dance.

The primary method of preservation involves the “museumization” of traditional dance, in which songs and dances are meticulously documented, and efforts are made to conserve the steps and melodies without alteration. This approach ensures that the integrity of “pure Armenian dances” remains intact. Another approach involves practical application and transmission, achieved through stage performances, festivals, community events, dance lessons, educational institutions, academic instruction, group and studio sessions, extracurricular activities, and the commercialization of dance (such as private gatherings and family events incorporating traditional dances, and teaching specific dances to participants).

When it comes to preserving traditional song and dance, folk performance groups and those identifying as “ethnographic” adopt fundamentally different approaches. Folk performance dance groups interpret documented dances based on individual imagination and aesthetic preferences, often incorporating elements of classical dance. They believe that replicating old dances identically is outdated and advocate for stylized presentations. “Ethnographic” groups reproduce dances that have already been museumized and stabilized in the same manner, but they perform them outside their original context. This phenomenon is defined as “rescue ethnography” (Alivizatou, 2012).

## *Արշակյան Նարինե*

ԵՊՀ

ՍՐԲՈՒՀԻ ԼԻՍԻՑՅԱՆԻ ԴԵՐԸ ՊԱՐԵՐԳԵՐԻ  
ԳՐԱՌՄԱՆ ԵՒ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

*Հիմնաբառեր՝* Սրբուհի Լիսիցյան, ազգագրություն, բանահյուսություն, պար, երգ, մշակույթ, ծես, հավատալիք:

Զեկույցում քննվում են խոշոր հայ ազգագրագետ, արվեստաբան, էթնոպարագետ Սրբուհի Լիսիցյանի՝ ժողովրդական պարերգի ժանրին վե-

րաբերող ուսումնասիրությունները: Անդրադարձ է կատարվում նրա գրառած ժողովրդական պարերգերին, ինչպես նաև պարերգի ժանրի բնութագրումներին, տիպաբանական հատկանիշների վերհանմանը, պարային մշակույթի համապատկերում երգային բնագրի դերին ու նշանակությանը տրված գնահատականներին:

Ս. Լիսիցյանի ֆոնդն ընդգրկում է մոտավորապես 1100 ձայնագրություններ՝ պարերգեր և պարեղանակներ: Պատահական չէ, որ նրան կոչում են «հայկական պարի Կոմիտաս»: Ինչպես Կոմիտասն է մոռացությունից փրկել և հարազատ ժողովրդին նվիրել իր երգարվեստի գոհարները, այնպես էլ Ս. Լիսիցյանը, կապելով իր կյանքը պարարվեստին, կարողացել է ուսումնասիրել և իր ստեղծած գրառման համակարգի միջոցով արձանագրել դեռ վաղ անցյալում գոյություն ունեցող հայկական պարանմուշները:

Ս. Լիսիցյանն ուշադրություն է դարձրել նաև երգերի բարբառային գանազանության վրա, դրանք խոսակցական լեզվի ճյուղավորումների նման վերածվել են հայ գյուղական երաժշտական «բարբառների»: Բարբառային պարերգերը ընդգրկում են հիմնականում Շատախի, Սասունի, Ալաշկերտի, Վասպուրականի շրջանները: Ազգագրական երգերի մեծ մասը, կախված տեղանքից, կարող է կրկնվել, սակայն լրիվ ուրիշ տարագով և համապատասխանաբար՝ ուրիշ բարբառով:

Գրառելով ոչ միայն պարի շարժումները, այլև մեղեդին և երգի բառերը, որոնցով հաճախ ուղեկցվել է պարը՝ Ս. Լիսիցյանը միաժամանակ նկարում էր տարագներ և բոլոր այն պարագաները, որոնք անհրաժեշտ էին տվյալ պարը կատարելու համար: Այսպիսի բազմակողմանի նյութը հնարավորություն է տալիս վերականգնելու ազգային պարն իր վաղնջական տեսքով:

Ժողովրդական պարային մշակույթը Ս. Լիսիցյանը երեք հիմնական բաղադրիչների է բաժանում՝ դիտարկելով դրանց բովանդակությունը, կառուցվածքն ու շարժումը: Ազգագրագետ-պարագետը խորապես քննել է երգային տեքստը: Ազգային պարերգերի մեջ կրկնակներում հիմնականում կրկնվում են երգի բառերը, ըստ այդմ էլ՝ կրկնվում են նաև երգի շարժումները: Խմբակային երգերի պարզագույն կրկնվող ֆրագները թույլ են տալիս երգի բառերն արագ յուրացնել: Երբ շարժումն ու բառը լրացնում են իրար, պարերգը կատարելիս տակտից դուրս գալը դառնում է գրեթե անհնար: Կան պարերգերի որոշ տեսակներ, որոնց խոսքն ու մեղեդին իրար են լրացնում, և հնարավոր չէ դրանք զատել մեկը մյուսից: Նման պարերգերում չի լինի բանաստեղծական մասը փոփոխել կամ թե դրան հարմա-

րացնել մեկ այլ մեղեդի: Նման պարերգերում ռիթմն ու բառը չեն փոխարինվում՝ դառնալով մեկ ամբողջական հաստատուն կառույց:

### *Arshakyan Narine*

YSU applicant

## THE ROLE OF SRBUHI LISITSYAN IN RECORDING AND RESEARCH OF DANCE SONGS

**Keywords:** Srбуhi Lisitsyan, ethnography, folklore, dance, song, culture, ritual, belief.

The report examines the studies of a prominent Armenian ethnographer, art critic, and ethnomusicologist Srбуhi Lisitsyan in relation to the genre of folk dance songs. This discussion will reference the folk dance songs she recorded, explore the characteristics of the dance song genre, highlight typological features, and evaluate the role and significance of the original song within the broader context of dance culture.

S. Lisitsyan’s collection includes about 1,100 recordings of folk songs and dances. It is no coincidence is referred to as the “Komitas of Armenian dance”. Just as Komitas rescued the gems of his musical heritage from oblivion and shared them with his people, Srбуhi Lisitsyan, by dedicating her life to the art of dance, was able to study and document early Armenian dance forms through the innovative recording system she developed.

In her works, S. Lisitsyan explored the dialectal diversity of songs, which have evolved into distinct “dialects” of Armenian rural music, much like the variations found in spoken language. The dialect dance songs mainly are common in regions of Shatakh, Sassoun, Alashkert and Vaspurakan. Most of the ethnographic songs can be repeated depending on the region, but in a completely different national costume and, accordingly, in a different dialect.

S. Lisitsyan documented not only the dance movements, but also the melodies and lyrics that often accompanied them. Additionally, she illustrated the costumes and all the accessories required for each performance. This comprehensive collection of material allows for the restoration of national dance in its ancient form.

S. Lisitsyan categorizes folk dance culture into three main components, focusing on their content, structure, and movement. The ethnographer has con-

ducted a thorough analysis of the lyrics. In national folk songs, choruses are primarily repeated in couplets, mirroring the repetition of the accompanying dance movements. The simple, repetitive phrases in group songs allow for quick memorization of the lyrics. When movement and words complement each other, it becomes nearly impossible to lose rhythm while performing the dance. There are certain types of dance songs where the lyrics and melody are so intertwined that they cannot be separated. In these songs, changing the lyrical part or adapting a different melody is not feasible. Here, the rhythm and lyrics remain unchanged, forming a cohesive and stable structure.

### *Բահաշինյան Արծվի*

բ.գ.թ., ՊԻ

## ԵՒՐՈՊԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐԸ ԵՒ ՀԱՅ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ (18-ՐԴ ԴԱՐ – 1930-ԱԿԱՆՆԵՐ)

*Հիմնասրտեր*<sup>1</sup> բալետ, պարահանդեսներ, հայկական մոտիվներ, հնդկահայեր, հայ գրողները բալետի մասին, հոդվածներ պարի մասին:

Անցած տարիներին հանդես գալով եվրոպական պարարվեստի (բալետ և պարահանդեսային պարեր) հետ հայերի առնչությունների վերաբերյալ հրապարակումներով՝ շարունակել ենք մեր պրոպոսիցիաները և բացահայտել այդպիսի կապերի նորանոր փաստեր: Այդ ցաքուցրիվ, դիպվածական, սակայն ուշագրավ վկայություններն էլ ներկայացված են սույն հաղորդման մեջ:

Թեման ներկայացված է հետևյալ ենթաբաժիններով՝

- ա. Հայկական մոտիվներ եվրոպական բալետում: Հատուկնետ բալետներ ունեցել են հայ կերպարներ, կամ գործողությունները կատարվել են հայ միջավայրում, այդ թվում՝ Անդրե Կամպրայի «Վենետիկի կառնավալը» (1699 թ.) և Ժան-Ֆիլիպ Ռամոնի «Փառքի տաճարը» (1745 թ.) օպերա-բալետները:
- բ. Բալետ դիտած հավանաբար առաջին հայորդին: Ենթադրվում է, որ դա կարող էր լինել ճանապարհորդ, գրող Հովհաննես Թովմաճանը (1717–1805), ով 1769-ից հետո մեկնել է Փարիզ, եղել Վերսալում:
- գ. Հայերի առաջին շփումները եվրոպական պարին: Հայն առաջին անգամ եվրոպական պարեր կատարել է 18-րդ դարի վերջին՝

հնդկահայ գաղութում, որտեղ սերտ են եղել առնչություններն անգլիացի գաղութարարների հետ:

- դ. Պարահանդեսները և բալետը արևելահայ և արևմտահայ իրականության մեջ: Պարահանդեսները, լինելով քաղաքային, իսկ բալետը՝ եվրոպական մայրաքաղաքային երևույթներ, հայ ժողովրդի ներկայացուցիչներին հասանելի են դարձել 19-րդ դարի սկզբին: Եթե քաղաքային հայ հարուստ խավի ընտանեկան հավաքույթներում սկզբնապես տիրապետել են արևելյան, ընդամին՝ հայկական պարերը, աստիճանաբար նրանց կենցաղ թափանցել են նաև եվրոպական պարերը: Մի կողմից Թիֆլիսի, մյուս կողմից՝ Կ.Պոլսի քաղաքային մշակույթի զարգացման և աստիճանական եվրոպականացման հետ այդ քաղաքների հայկական շրջանակներ մուտք են գործել պարահանդեսները: Հայ առաջին պրոֆեսիոնալ երգահանները, ամենից առաջ՝ Տիգրան Չուխաճյանը, սկսել են գրել նաև եվրոպական պարային ստեղծագործություններ, իսկ պոլսահայ դերասան Միքայել Չափրաստը հայ իրականության մեջ առաջին անգամ 1867-ին բացել է պարերի մասնավոր դպրոց:
- ե. Հայ հեղինակները բեմական պարի և բալետի մասին: 19-րդ դարի վերջից հայ մամուլում սկսել են երևալ պարի մասին գրություններ և ծանուցումներ, իսկ եվրոպական բեմական և պարահանդեսային պարային մշակույթը սկսել է հիշատակվել նաև հայ գեղարվեստական գրականության մեջ (Բաֆֆի, Պատկանյան, Պարոնյան): Աստիճանաբար սկիզբ է առել հայ պարագիտությունը, ասպարեզ են իջել պարի տեսության և եվրոպական պարարվեստի քաջատեղյակությամբ գրված հատուկենտ, սակայն արժեքավոր հոդվածներ:

### *Bakhchinyan Artsvi*

Ph.D.. Institute of History, NAS of RA

## EUROPEAN DANCES AND ARMENIAN REALITY (18TH CENTURY – 1930'S)

**Keywords:** ballet, ballroom dances, Armenian motifs, Armenians of India, Armenian writers about ballet, articles about dance.

In recent years, the author has published works exploring the interactions between Armenians and European dance art, particularly ballet and ballroom dances. Building on these efforts, the author has uncovered new insights into

these connections. This report presents a selection of noteworthy testimonies that illuminate these interactions.

The topic is presented in the following subsections:

- a. Armenian motifs in European ballet. Several ballets featured Armenian characters or were set in an Armenian environment. Examples include the French opera-ballets “Le carnaval de Venise” (The Carnival of Venice) by André Campra (staged in 1699) and “Le temple de la Gloire” (The Temple of Glory) by Jean-Philippe Rameau (staged in 1745).
- b. The first probable Armenian spectator of ballet. It is thought to be the traveler and writer Hovhannes Tovmachan (1717-1805), who visited Paris after 1769 and had been to Versailles.
- c. The first contacts of Armenians with European dances. Armenians first encountered European dances towards the end of the 18th century, particularly within the Indo-Armenian community, which maintained close ties with English colonists.
- d. Balls and ballet in Eastern Armenian and Western Armenian societies. Balls, characteristic of European urban life, and ballet, prevalent in capital cities, became accessible to representatives of the Armenian people in the early 19th century. Initially, Eastern Armenian dances, including traditional Armenian dances, were practiced at family gatherings of the affluent urban Armenian class. However, over time, European dances began to permeate their social milieu. With the development and gradual Europeanization of urban culture in cities like Tiflis and Constantinople, balls became a part of Armenian social circles. Notably, the first professional Armenian composers, such as Dikran Tchouhadjian, began creating dance pieces in the European style. Additionally, Armenian actor Mikayel Chaprast opened a private dance school in Constantinople in 1867, marking a significant development in Armenian cultural life.
- e. Armenian authors on stage dance and ballet. By the late 19th century, writings and articles about dance began to appear in the Armenian press. Armenian fiction also started to include references to European stage and ballroom dance culture, as demonstrated in the works of authors like Raffi, Patkanyan, and Baronian. This era marked the inception of Armenian dance studies, featuring occasional yet impactful articles that reflected a solid understanding of dance theory and European dance art.

## **Բաղդասարյան Հարություն**

«Կարին» / «Այր» դպրոց

### **Ղազարյան Արիենիկ**

«Կարին»

## **ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՐԸ ՈՐՊԵՍ ԱՐՏԹԵՐԱՊԻԱՅԻ ՄԻՋՈՑ**

**Հիմնարարներ՝** ազգային երգ ու պար, արտթերապիա, պարային թերապիա, հաշմանդամություն, հոգեկան խնդիրներ, ֆիզիկական խնդիրներ, Գազիկ Գինոսյան, փորձ:

Զեկույցն անդրադառնում է արտթերապիայի այն տեսակին, որը կոչվում է պարային թերապիա, և դրա միջոցով վերականգնվում են հոգեկան ու ֆիզիկական խնդիրներ ունեցող մարդկանց հոգեբանական ներդաշնակությունն ու կայունությունը: Անդրադառնում ենք վերջին տարիներին հանրության մեջ մեծ հեղինակություն ու սեր վայելող ազգային ավանդական պարերին՝ որպես արտթերապիայի միջոցի և տեսակի: Աշխատանքի հիմնական նպատակն է՝ ցույց տալ, թե ինչ ազդեցություն կարող են ունենալ ազգային պարերը այն մարդկանց վրա, ովքեր տարբեր ժամանակներում ու տարբեր պատճառներով ձեռք են բերել ֆիզիկական և հոգեկան խնդիրներ:

Հիմնական խնդիրն է՝ վեր հանել տարիների այն փորձը, որ ձեռք են բերել «Կարին» ավանդական երգի ու պարի խմբի ղեկավար, «Կարին» ԳԿ ղեկավար, «Ազգային երգ ու պարի ակադեմիայի» (ԱԵՊԱ) հիմնադիր, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ Գազիկ Գինոսյանը, ինչպես և «Կարին» ավանդական երգի-պարի խմբի անդամներն այս բնագավառում: Իսկ ետհայացքը ցույց է տալիս, որ ահռելի աշխատանք է արված:

Ներկայացվում են լսողության, տեսողության խնդիրներ ունեցող, շիզոֆրենիա հիվանդությամբ տառապող մարդկանց վրա ազգային պարերի միջոցով անցկացված թերապիայի թողած ազդեցությունն ու հետևանքները: 44-օրյա պատերազմից հետո հենց «Կարին» խմբի նախաձեռնությամբ ազգային պարեր սկսեցին ուսումնասիրել նաև Արցախյան պատերազմներում հաշմանդամ դարձած մարդիկ, որոնցից պատերազմը խլել էր մարմնի այն մասերը, առանց որոնց՝ անգամ տեղաշարժվելն էր դարձել խնդիր, ուր մնաց՝ պարելը, այն էլ ազգային ավանդական պարեր, որոնք պահանջում են զսպանակներ ու բարդ շարժումներ: Զեկույցում ներայացվում են այն մարդկանց կարծիքներն ու դիտարկումները, ում հետ կիրառվել է ազգային պարերի թերապիան:



*Baghdasaryan Harutyun*

“Karin” ensemble / “Ayb” school

*Ghazaryan Arpenik*

“Karin” ensemble

## NATIONAL DANCE AS A FORM OF ART THERAPY

**Keywords:** Keywords: national song and dance, art therapy, dance therapy, disability, mental problems, physical problems, Gagik Ginosyan, experience.

The report discusses dance therapy, a form of art therapy designed to restore psychological harmony and stability for individuals facing mental and physical challenges. It explores traditional folk dances, widely embraced by society in recent years as a therapeutic art form. The main objective is to demonstrate the potential benefits of folk dances for individuals coping with physical or psychological issues stemming from various circumstances.

The report highlights the extensive experience of Gagik Ginosyan, the head of the Traditional Folk Song and Dance group Karin, the head of the Science Center “Karin,” Folk Song and Dance Academy founder, RA Honoured Culture worker, as well as the experience of other members of group Karin. Their dedicated work in this field is evident over the years.

We will present the therapeutic effects and outcomes of using folk dances to aid individuals with vision and hearing impairments, as well as those with schizophrenia. Following the 44-day war, group Karin spearheaded the study of folk dances for individuals, who acquired disabilities during the Artsakh conflicts. Despite challenges such as the loss of body parts, which can make movement difficult - let alone dancing - these individuals were encouraged to participate in dances that involve the intricate movements essential to traditional folk dance. In the work, we will present the opinions and observations of individuals who have experienced national dance therapy.

## Գալստյան Հասմիկ

բ. գ. թ., ՀԱԻ

### «ՊԱՐՏՈՒՆ» ԵՐԵՒՈՒՅԹԻ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ՄԻՋՎԱՅՐԸ ՇԻՐԱԿՅԱՆ ՀԱՐՄԱՆԻՔԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

*Հիմնարկներ՝* պարտուն, հարսանիք, պար, քնարական բանասիրություն, խաղիկներ, գիտելիքի փոխանցում, հավատալիք:

«Պարտուն»-ը շիրակյան բուն հարսանեկած ծեսի բաղկացուցիչ մաս էր, որն ակտիվ կենցաղավարում ուներ նախքան 1988 թ. երկրաշարժը: «Պարտուն»-ը (Ախուրյան, Աշոցք), «ծաղկատուն»-ը կամ «ծաղկոց տուն»-ը (Արթիկ) յուրօրինակ միջավայր էր, ուր ստեղծվում և մինևույն ժամանակ կենցաղավարում էին ժողովրդի քնարական բանասիրության այնպիսի միավորներ, ինչպիսիք են խաղիկները կամ մանիները, որոնք հաճախ անվանում են նաև «բոլոր պարի երգեր»: Շուրջպարերի ուղեկցությամբ կատարվող այս խաղիկները փոքր ծավալի քնարական ստեղծագործություններ են՝ հորինված տարբեր հոգեվիճակների և հանրային բազմազան երևույթների անմիջական ազդեցությամբ: Մրանք հաճախ ստեղծվել են մեկ անգամ երգվելու համար, բայց ժողովուրդը հաջողված նմուշները պահել և փոխանցել է սերունդից սերունդ:

Հարսանիքի նախորդ ուրբաթ օրը հարսնացուի հարազատներից մեկը իր տունը հայտարարում էր պարտուն, ուր հավաքվում էին ընտանիքի ծանոթ-բարեկամները, հարազատները, գյուղի երիտասարդ տղա-աղջիկները՝ հարսի «գլուխը գովալու»: Երիտասարդները երկու խմբի էին բաժանվում և իրար հաջորդելով՝ խաղիկներ ասում: Երգի միջոցով յուրօրինակ մի երկխոսություն էր սկսվում խմբերի միջև՝ ստանալով ինչպես հումորային, առօրյակենցաղային, այնպես էլ առած-ասացվածքային, խրատական բնույթ:

Տարեց կանանց ներկայությունը պարտանը կարևոր ու առանցքային նշանակություն ուներ: Նրանք, որպես փորձառու խաղասացներ, ուշադրությամբ հետևում էին մանիների կատարմանը, հուշում, ստուգում և ուղղություն էին տալիս երիտասարդներին՝ հաճախ միանալով շուրջպարին: Այսպիսով կատարվում էր գիտելիքի ու հմտությունների փոխանցում՝ ավագ սերնդից երտասարդներին:

Պարտների կազմակերպման երկրորդ կարևոր նշանակությունը հանրության սոցիալ-տնտեսական աջակցությունն էր հարսի ծնողներին: Կազմակերպիչ ընտանիքը, իր տանն ընդունելով հարսի գլուխը գովացողներ-

րին, իր վրա էր վերցնում պարտան համար անհրաժեշտ բոլոր ծախսերը՝ որոշ չափով թեթևացնելով հարսի հայրական ընտանիքի հոգսերը:

Երրորդ կարևոր նշանակությունն առնչվում էր ժողովրդի հավատալիքային պատկերացումներին: Հավատում էին, որ հարսն ու փեսան հատկապես այդ օրերին խոցելի են չար ուժերի կողմից: Փոխելով հարսի հասցեն ու նաև հարսնատի եկած ճանապարհը՝ մոլորեցնում էին չարքերին:

Սույն զեկուցման համար հիմք են ծառայել մեր դաշտային բանահյուսական նյութերը, որոնք գրանցվել են Շիրակի մարզի Ախուրյանի, Առոցքի և Արթիկի շրջաններում՝ սկսած 2008 թվականից:

### *Galstyan Hasmik*

Ph.D., Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

## FOLKLORIC ENVIRONMENT OF THE “PARTOON” PHENOMENON IN THE CONTEXT OF SHIRAK WEDDING

**Keywords:** partoon, wedding, dance, lyrical folklore, songs, transfer of knowledge, belief.

“Partoon” (dance house) was an integral part of the Shirakian wedding tradition, remaining active until the 1988 earthquake. The “Partoon” (Akhuryan, Ashotsk) or “Tsaghkatun” (flower house) (Artik) was a distinctive setting where elements of folk lyrical folklore, such as khaghiks or manis—often referred to as “round dance songs”—were both created and flourished simultaneously. These plays accompanied by round dances are small-scale lyrical works, invented under the direct influence of various mental states and diverse social phenomena. These songs were often composed for a single performance, but successful examples were preserved and passed down through generations.

On the Friday before the wedding, a relative of the bride would declare her house a “partoon,” where family friends, relatives, and young boys and girls from the village gathered to “praise the bride’s head”. The young people were divided into two groups, taking turns singing songs. This exchange sparked a unique dialogue between the groups, characterized by both humor and instructive proverbs.

The presence of elder women was very important. As experienced singers, they carefully watched the performance of the mani, prompting, checking and giving direction to the youngsters, often joining in the round dance. Thus, knowledge and skills were transferred from the older generation to the younger ones.

Another important role of the partoon organizer was to provide socio-economic support to the bride's parents. By welcoming the groom's admirers into their home, the host family assumed responsibility for all expenses related to the partoon, thereby easing some of the financial burdens on the bride's family.

The third significant aspect relates to the beliefs of the people. It was thought that the bride and groom were particularly vulnerable to evil spirits during this time. By altering the bride's address and the manner of her arrival, they aimed to confuse and mislead these malevolent forces.

This report is based on the results of our fieldwork conducted in the Akhuryan, Ashotsk, and Artik regions of Shirak, beginning in 2008.

### *Գինոսյան Գագիկ, Գինոսյան Ասի* «Կարին»

#### ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆ

*Հիմնաբառեր՝* Գագիկ Գինոսյան, ազգագրություն, թատրոն, պար, երգ, ծես, տարազ, ավանդական:

Զեկույցում ներկայացվում է ազգագրությունը ժողովրդին փոխանցելու մի նոր ձև, որը հիմնեց ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, «Կարին» ավանդական երգի-պարի խմբի, ինչպես նաև «Ազգային երգ ու պարի ակադեմիա» կրթամշակութային հիմնադրամի հիմնադիր Գագիկ Գինոսյանը 2006-ին և անվանեց ազգագրության թատրոն:

Ազգագրության թատրոնի անդրանիկ ներկայացումը՝ «Հայոց երգի Հայրիկը», ամբողջովին նվիրված էր հայ երգի նվիրյալ Հայրիկ Մուրադյանին: Ներկայացման մեջ ցուցադրված էր Հայրիկ Մուրադյանի ընտանիքը՝ տատը, պապը, ծոռոները, մտերիմները, ովքեր ապրել են Շատախում, որտեղ էլ հենց նա ծնվել էր: Առաջին մասը համեմված էր Շատախի ավանդական խոսք ու զրույցով, տոնախմբությունների ժամանակ կատարված երգերով ու պարերով: Երկրորդ հատվածն արդեն ներկայացնում էր Ցեղասպանությանը մոտ ժամանակաշրջանը՝ ինքնապաշտպանական մարտերի պատրաստությունները: Ներկայացումը վերաբեմադրվել է նաև 2015-ին:

Ազգագրության թատրոնի երկրորդ ներկայացումը բեմադրվել է 2007-ին՝ «Խնգահոտ Էրգիրը», որի սյուժեն կառուցված էր Էրգրից գաղթած պապու և երկրում ծնված նրա թոռան խոսակցության շուրջ: Պապը թոռանը պատմում է Էրգրից, հանդիսատեսի աչքի առաջ էլ երևում են պապի

հիշողությունները՝ Էրզրի իրենց կենցաղը, ծեսերը, ավանդական երգերն ու պարերը: Իսկ վերջում պապը թոռանը իր կարոտն է կտակում:

Բեմադրվել են նաև «Վարք Հայոց» (2009 թ., ըստ Պարոյր Սևակի «Եվ այր մի Մաշտոց անուն» պոեմի և Գարեգին Նժդեհի «Որդիների պայքարը հայրերի դեմ» ստեղծագործության), «Բսաչ պատերազմի» (2014 թ., հիմնված «Մասնա Ծոեր» էպոսի վրա), «Ղողանջ հարսանեկան» (2019 թ., ըստ Պարոյր Սևակի «Անլուելի Զանգակատուն» պոեմի և Հայրիկ Մուրադյանի «Հասիկո և Զաքարե» ավանդազրույցի): Վերջին ներկայացումը նվիրված էր Կոմիտաս Վարդապետի 150-ամյակին:

Ազգագրության թատրոնը եկավ հստակ առաքելությամբ և նոր ասելիքով, նպատակ ունենալով՝ պատմական դրվագները ներկայացնել հանդիսատեսին այլ եղանակով: Արվեստի այս նոր ճյուղը կարողանում է հասնել հանդիսատեսի սրտին, հուզել նրան, մտովի տեղափոխվել բեմում ներկայացվող ժամանակաշրջան և նրան մասնակիցը դարձնել պատմական մի իրողության, որին նա հասանելիություն չի ունեցել: Սա նոր բեմադրական ճյուղ է ազգագրության համար և նոր ոճային ուղղություն թատրոնի համար: Իսկ նպատակը մեկն է՝ հայկական ավանդական ծեսը, ծիսակարգը, երգերը, պարերը, ավանդազրույցները, կենցաղավարման կերպը, ժամանակաշրջանին բնորոշ կահավորանքը, զարդարանքն ու տարագները ներկայացնել մեկ ամբողջական միավորով, առանց տարանջատելու մեկը մյուսից, քանի որ դրանք ժամանակին եղել են անբաժան: Գագիկ Գինոսյանը կարծում էր, որ հայ մշակույթի երգը, պարը, ծեսն ու ավանդույթը զատ-զատ բեմ հանելը բավարար չէ, և պետք է հանդգնել ու հնարամտել հատվածական ներկայացվածությունը փոխարինելու մեկ ընդհանուր ասելիքի՝ թատերական, մշակութային, գրական, ծիսական և այլ ասելիքներն իրար մեջ ներթափախված կատարումներով:

### *Ginosyan Gagik, Ginosyan Ani*

“Karin” ensemble

### THEATER OF ETHNOGRAPHY

**Keywords:** Gagik Ginosyan, ethnography, theater, dance, song, ritual, costume, traditional.

In the report, I will present a new way of conveying ethnography to the people, which was founded in 2006 by Gagik Ginosyan, an honored figure of RA culture, the founder of the “Karin” traditional song-dance group, as well as the

“National Song and Dance Academy” educational and cultural foundation, and named the theater of ethnography.

The inaugural performance of Ethnography Theater, “Hayots yergi Hayriky” was entirely dedicated to Hayrik Muradyan, a devotee of Armenian song. Hayrik Muradyan’s family was shown in the play: grandmother, grandfather, parents, relatives who lived in Shatakh, where he was born. The first part was seasoned with traditional speech and conversation of Shatakh, songs and dances performed during the festivities. The second part already represented the period close to the genocide, the preparations for self-defense battles. The performance was also re-staged in 2015.

The second performance of the Ethnography Theater was staged in 2007, “Khngahot Ergir”, the plot of which was built around the conversation between a grandfather, who emigrated from Ergir and his grandson born in Yerkir. The grandfather tells his grandson about his Ergir and the memories of the grandfather can be seen before the eyes of the audience: their life in Ergir, rituals, traditional songs and dances. And at the end, the grandfather bequeaths his longing to his grandson.

The following performances were also staged: “Vark Hayots” (2009), inspired by Paruyr Sevak’s poem “And a Man, Called Mashtots” and Garegin Nzhdeh’s “ Conflict Between Sons and Fathers”; “The Cross of War” (2014), based on the epic “Sasna Tsrer”; and “Wedding Ringing” (2019), which drew from Paruyr Sevak’s poem “Anreli Zangakatun” and Hayrik Muradyan’s documentary “Hasiko and Zakare.” The last performance was dedicated to the 150th anniversary of Komitas Vardapet.

Ethnography theater came with a clear mission and a new message, aiming to present historical episodes to the audience in a different way. This new branch of performance can resonate deeply with the audience, evoking emotions and transporting them mentally to the time period depicted on stage, allowing them to engage with a historical reality that they would otherwise not have experienced. This is a new performance branch for ethnography and a new stylistic direction for the theater. The goal is singular: to present the traditional Armenian rites, rituals, songs, dances, conversations, way of life, furniture, decorations, and costumes as a cohesive whole, without separating them, as they were once inseparable. Gagik Ginosyan believed that simply presenting the songs, dances, rituals, and traditions of Armenian culture separately was insufficient. He urged for a bold and creative approach to replace fragmented representations with performances that integrate theatrical, cultural, literary, and ritual elements into a unified expression.

## Գրիգորյան Վարդուհի

ՀԱԻ

### ՂԱԶԻ ԽԱՂ-ՊԱՐԻ ԴՐՍԵԻՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ԱՐԱԳԱԾՈՏՆԻ ՄԱՐԶՈՒՄ (ՕՇԱԿԱՆ)

*Հիմնասրահներ*<sup>1</sup> պար, խաղ, երաժշտություն, նվագարաններ, կենցաղ, դագ-դագի, քնակավայր, Օշական, Կարբի, Լեոնանիստ:

Ղագ-դագը կամ դագին խաղ-պար է, որն առավել հաճախ հանդիպում է Արագածոտնում, մասնավորապես՝ Աշտարակի շրջանի Օշական և Կարբի գյուղերում (կենցաղավարել է մինչ 1980-ական թթ.):

Ղագի խաղ-պարը կատարվել է տղամարդկանց կողմից՝ հիմնականում հարսանեկան ծեսերի և ուխտագնացությունների ժամանակ (նշենք, որ այս ուխտագնացությունները մինչ օրս կատարվում են Ս. Հարության և Կրկնագատիկի տոներին, սակայն պարն այլևս չի կատարվում):

Ղագին թև-թևի բռնվածքով շուրջպար է, որի յուրաքանչյուր մեկ երաժշտական ֆրագն անցնում են խաչվող պարաքայլերով, ինչից հետո պարագլուխը կատարում է մեկ խաղային-կատակային գործողություն, որն անմիջապես պետք է կրկնեն պարի մյուս մասնակիցները (հակառակ դեպքում՝ ուշացող մասնակցին սպառնում է նախապես պատրաստված գոտիներով կամ ճիպոտներով հարված, և տվյալ մասնակիցը լքում է շրջանը): Պարագլուխը հանգուցային դեր է կատարում և կոչվում է մերուն: Վերոհիշյալ գործողությունները հանկարծաբանությային են և յուրաքանչյուր անգամ՝ տարբեր ու անկանխատեսելի: Այս գործողության ավարտից հետո պարը դարձյալ վերսկսվում է մի քանի անգամ, մինչև որ վերջում մնում է միայն մեկ մասնակից, որն էլ հանձնարարությունն արագ կատարելու դեպքում դառնում է հաղթող: Պարի տևողությունը կախված է մասնակիցների թվից (նվագագույնը մասնակցում էր 7-10 տղամարդ):

Ղագի կամ դագ-դագ անվանումը պայմանավորված է դագ՝ սագ թռչունների կրկնօրինակմամբ. պարողները, փորձելով հնարավորիս արագ կրկնել մերունի գործողությունները, նմանակում են «դագ»երին՝ սագերին: Զուգահեռ հնչող «լու, լու» կամ «ղագ, դագ» նմանաձայնությունները ևս այս ամենի հավաստումն են:

Առավել հանգամանալից ուսումնասիրել ենք կատարման տարբերակները, ուղեկցող մեղեդին ու նվագարանները, կատարման ժամանակը, վայրը և պարին վերաբերող այլ բաղադրիչներ: Մեր նպատակն է՝ ներկայացնել ոչ միայն մեր գրառած դաշտային նյութը, այլև այն մեկնաբանել առկա ազգագրական տվյալների համատեքստում:

Հետազոտությունը կատարելիս առաջնորդվել ենք հետևյալ գործիքա-կազմով.

1. Գրավոր աղբյուրների ուսումնասիրություն (Սրբ. Լիսիցյան, Ժ. Խաչատրյան, Է. Պետրոսյան),
2. Խորացված հարցազրույց տեղեկատու անձանց (ինֆորմանտ) հետ՝ նախօրոք կազմված հարցաշարով (հարցազրույցի մասնակցել է ութ անձ, որոնցից միայն երեքն էին կարողանում կատարել խաղ-պարի կայուն՝ կրկնվող հատվածները),
3. Պարը կատարողների տեսանկարահանում,
4. Պահպանված երաժշտական հատվածի նոտագրում:

Տվյալ խաղ-պարը Օշական գյուղում կորցրել է իր կենսունակությունը Հայաստանի անկախության շեմին, և ներկայում փորձեր են կատարվում այն կրկին կենցաղ վերադարձնելու ուղղությամբ:

### *Grigoryan Varduhi*

Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

## GHAZI GAME-DANCE ON THE SLOPES OF MOUNT ARAGATS (OSHAKAN)

**Keywords:** Dance, game, music, musical instruments, everyday life, ghaz-ghazi, settlement, Oshakan, Karbi, Lernanist.

Ghaz-ghaz, or ghazi, is a game-dance predominantly found in the Aragatsotn province, particularly in the villages of Oshakan and Karbi in the Ashtarak region, where it was practiced until the 1980's.

Ghaz-ghaz or ghazi is a game-dance that is most often found in Aragatsot, particularly in Oshakan and Karbi villages of Ashtarak region (lived until the 1980s).

The Ghazi dance was traditionally performed by men, primarily during wedding ceremonies and pilgrimages. While these pilgrimages are still conducted on the Feast of Resurrection and Krknazatik (the Second Sunday of Resurrection), the dance itself is no longer performed.

Ghazi is a circle dance where participants hold hands. Each musical phrase is accompanied by crossing steps, after which the leader performs a playful action that must be immediately repeated by the other dancers. If a participant fails to replicate the action in time, they face a playful threat of being struck with pre-prepared belts or branches, resulting in their departure from the circle.



The leader, who plays a crucial role in the dance, is referred to as the “merun”. The aforementioned actions are spontaneous and unpredictable, varying each time. After each round, the dance is repeated several times until only one participant remains, who is declared the winner for completing the task quickly. The duration of the dance depends on the number of participants, with at least 7 to 10 men taking part.

The name “Ghazi” or “ghaz-ghaz” is inspired by the imitation of geese, as the dancers strive to replicate the actions of the merun as quickly as possible. The parallel onomatopoeia “lu, lu” or “ghaz, ghaz” further confirms this connection.

In this article, we have examined in detail the various performance options, accompanying melodies, musical instruments, timing, locations, and other elements related to the dance. Our goal is not only to present the recorded field material but also to interpret it within the context of existing ethnographic data.

In conducting this study, we relied on the following tools:

1. Study of written sources (Srb. Lisitsyan, Zh. Khachatryan, E. Petrosyan),
2. In-depth interview using a pre-prepared questionnaire, with eight participants. Of these, only three were able to perform the stable, repeating segments of the game-dance,
3. Filming the dancers,
4. Notation of a saved piece of music.

The game-dance lost its vitality in Oshakan village on the threshold of Armenia’s independence. Currently, efforts are underway to revive it in everyday life.

### ***Դավայյան Տորք***

բ. գ. թ., ՀԱԻ

**ԿԱՅԾԱԿՆԱՀԱՐ ՄԱՀԱՑԱԾԻ ՇՈՒՐՋ ԿԱՏԱՐՎՈՂ**

**ՊԱՐԸ ՕՍԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ.**

**ցոփփայ – հայ. ցոփ**

***Հիմնարարներ՝*** կայծակնահար, ծես, ցոփփայ, Եղիա, ցոփ, հավատալիք, հեթանոսություն:

19-րդ դարում գերմանացի ճանապարհորդ Շտյոդերը, լինելով Հյուսիսային Կովկասում, մանրամասնորեն նկարագրում է օսական «ցոփփայ» կոչվող ծեսը, որ կատարվում էր կայծակից մահացածի շուրջ: Ճանապար-

հորդն անձամբ ներկա է եղել մի արարողության, երբ կայծակնահարված կնոջը շրջապատել են իր ուղեկիցները, ցնծության կանչեր արձակել և սկսել երգել ու պարել մահացածի շուրջ: Գյուղի բոլոր բնակիչները հավաքվել են պարողների շրջանի շուրջբոլորը՝ անտեսելով այն հանգամանքը, որ կայծակն ու ամպրոպը շարունակում էին մոլեգնել: Նրանց միակ և պարզունակ կրկներգը հետևյալն էր՝ «Ո՛վ, Եղիա, Եղիա, տիրակալի ցոփփայ» (օւ. «O, Elia, Elia! ældari coppay»):

Օսական ժողովրդական հավատալիքներում Էլիան համապատասխանում է քրիստոնեական սուրբ Եղիային, որը հայկական և այլ ավանդույթներում նույնպես համարվել է կայծակի տիրակալ: Հայ ժողովրդական հավատալիքների համաձայն՝ Եղիա մարգարեն «անձրևաբեր» է, նա իր քառաձի կառքով պանում է ամպերի վրայով, կառքի դրողոցից ամպերը որոտում են, իսկ անիվներից կամ նժույգներին հարվածող մտրակից երկինքը փայլատակում է: Մանուկ Աբեղյանը բերում է «Մինչև ամպը չգոռա՝ անձրև չի գա» առածի հետևյալ համարժեքը՝ «Քյանի Եղեակ չէր իկե, անձրև չէր իկե» [Աբեղյան-Է, 1975, 70]: Այստեղ, փաստորեն, ամպի գոռոցին, այսինքն՝ ամպրոպին, փոխարինում է Եղեակը, այսինքն՝ Սուրբ Եղիան: Տիգրան Նավասարդյանի 7-րդ գրքում (էջ 33) արձանագրված է հետևյալ ժողովրդական զրույցը. «Կեծակն, ասում են, Ենք-Եղիայի գավազանի կրակն ա... Ենք-Եղին հելում ան ամպի վրեն, ամպի վրեն վազում ան, գավազանը տալիս ամպին՝ պտտում ա, գոռում ա»:

Ինչ վերաբերում է ցոփփայ կոչվող պարին՝ նշենք, որ նման սովորույթներ արձանագրված են նաև հյուսիսկովկասյան այլ ժողովուրդների մեջ՝ չերքեզներ, արազիներ, արխազներ, բալկարներ և կարաչայներ: Ինչպես տեսնում ենք, բոլորն էլ բնակվում են Կովկասի արևմտյան մասում, և ամենաարևմտյան կետը Օսիան է կամ Ալանիան: Չի բացառվում, որ նույն ծիսական եզրը տարածված է եղել նաև հեթանոսական Հայաստանում, և այստեղից է գալիս գրաբարյան ցոփ բառը, որ նշանակում է «մեղկ, թեթևաբարո, լիրբ»: Ահա այս արմատով կազմված մի քանի բարդություններ և արտահայտություններ՝ ցոփակեցություն, ցոփահայաց (շոռաչք), ցոփամտել, ցոփանալ, ցոփոգի, ցոփիկ, ցոփաբերան, ցոփ խոսող (շաղակրատող / լկտի բաներ խոսող), ցոփ-ցոփ գնալ, ցոփ ման գալ (թեթև շարժումով, ոտքերը թեթև-թեթև բարձրացնելով):

Լեզվաբանական քննությունը ցույց է տալիս, որ ամենայն հավանականությամբ՝ ցոփ բառը սկզբնապես վերաբերել է հենց թեթևաբայլ պարային շարժումներին, հետագայում՝ քրիստոնեության օրոք, դիվականաց-

վելով՝ բացասական երանգ է ձեռք բերել և ընդհանրացվել: Բառը բազմիցս օգտագործում են հայ միջնադարյան հեղինակները՝ բնորոշելու համար հեթանոսական բարքերը: Ահա միայն մեկ օրինակ Ագաթանգեղոսից, ով նկարագրում է հեթանոսության դեմ պայքարը և քրիստոնեական կրոնի հաստատումը Հայաստանում. «Նա և ազատակոյտն, խառնաճաղանճ ամբոխիւն հանդերձ, զմիմեամբք դիզանէին ի միմեանց վերայ, առ պակշոտ յիմարութեան ցովութեան բարոյիցն, այլանդակ մտացն զեղխութեան գիճութեանն հեթանոսաբար սովորութեանցն»:

Ձեկույցում առաջ է քաշվում օս. ցովիայ - հայ. ցովի բառային զուգաբանության մասին տեսակետը, որն աննկատ է մնացել հայերենի և օսերենի վերաբերյալ ստուգաբանական աշխատանքներում, այս զուգաբանությունը վերլուծվում է մշակութաբանական և լեզվաբանական համատեքստում, ներկայացվում են դրան առնչվող ծեսի բաղադրիչները՝ պար, ծիսերգ, հավատալիք:

### *Dalalyan Tork*

Ph.D., Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

## DANCE AROUND THE DEAD STRUCK BY LIGHTNING IN OSSETIAN TRADITION

coppay - Arm. ԿՕՔ՝

**Keywords:** lightning, ritual, coppai, Elia, loose, belief, paganism.

In the 19th century, during his arrival in the North Caucasus, German traveler Stöder described in detail an Ossetian ritual called coppay, which was performed around a person who was dead from lightning. The traveler was personally present at a ceremony when a woman struck by lightning was surrounded by her companions, they shouted for joy and began to sing and dance around the deceased. All the inhabitants of the village gathered around the circle of dancers, ignoring the fact that the lightning and thunder were continuing to rage. Their only and primitive refrain was the following: “O, Elia, Elia! ældari coppay”.

In Ossetian popular beliefs Elia is the name of Christian Saint Elijah, who was considered to be the ruler of lightning in many Christian traditions. According to Armenian folk beliefs, Prophet Elijah (Yeghia) is the “bringer of rain”, he rides on the clouds with his four-horse chariot, the rumbling of the chariot causes the clouds to thunder, and the sky flashes from the wheels or from the whip hitting the steeds.

As to the dance and ritual both called coppay, it should be noted that similar customs are also recorded among other peoples of the North Caucasus: Circassians, Abazis, Abkhazians, Balkars and Karachais. As we can see, all of them live in the western part of the Caucasus, and the westernmost point is Ossetia or Alania. It is not excluded that the same ritual term could be also widespread in pagan Armenia, and this is where the Classical Armenian ցոփ [c'op'] tsop 'loose,' 'lascivious,' 'lewd' could come from.

Linguistic analysis shows that, most likely, Arm. ցոփ [c'op'] has originally referred to light-step dance movements, later when Christianity was adopted this term after being demonized acquired a negative tone and became to be used in generalized meaning. The word in its negative meaning is repeatedly used by medieval Armenian authors to describe pagan customs.

Hereby we suggest to observe Os. coppay – Arm. ցոփ [c'op'] as an Armenian-Caucasian lexical isogloss, which has remained unnoticed in the etymological works on both Armenian and Ossetic. We analyze this isogloss in anthropological and linguistic perspectives; the components of the ritual - dance, refrain, belief - are also examined in the report.

### *Դաշտոյան Հովհաննես*

տ. գ. թ.

## ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԷԹՆԻԿ ՊԱՐԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԹԵՐԱՊԻԱՅԻ ՄԻՋՈՑ, ԵՒ ԴՐԱ ԿԻՐԱՌՈՒԹՅՈՒՆԸ ԶԻՆՎԱԾ ՈՒՇԵՐՈՒՄ

*Հիմնաբառեր.* հայկական էթնիկ պարեր, հոգեթերապիա, բանակային միջավայր, հոգեմարմնական խնդիրներ, հոգեվիճակ, լարվածություն, սեղմվածքներ, պարային թերապիա:

Ժամանակակից հոգեթերապիան միայն վերջերս է գնահատել խմբային թերապևտիկ մեթոդների առավելությունները, այսինչ դրանք արդյունավետորեն կիրառվել են դեռևս վաղնջական մշակույթներում: Հոգեբանական ներգործության խմբային ձևերը վերջին ժամանակներում դարձել են բավական հատկանշական՝ կապված ինչպես դրանց խնայողականության, այնպես էլ՝ անհատական թերապիայի համեմատ՝ հաճախ առավել բարձր արդյունավետության հետ:

Խմբային մոտեցումների կիրառումը բանակային միջավայրում կարող է արդյունավետ լինել հատկապես այն դեպքերում, երբ գործ ունենք հոգեմարմնական (փսիխոսոմատիկ) բնույթի խնդիրների հետ: Ուսումնամարտական գործունեության ընթացքում զինվորականները հաճախ են ունենում նման խնդիրներ: Պատճառն այն է, որ նմանատիպ գործունեության ընթացքում առկա ստրեսային և տագնապային իրավիճակները նրանցում առաջ են բերում հոգեկան և մարմնական լարվածություններ, սեղմվածքներ:

Պարային թերապիան բավական գործուն խմբային հոգեմարմնական մոտեցումն է մեթոդ է, որը պարը և շարժումն օգտագործում է որպես հոգեթերապևտիկ միջոց՝ անհատի հոգեկան և ֆիզիկական ներգրավմանը նպաստելու համար: Պարային թերապիան ունի բարձր արդյունավետություն, քանի որ անհատին թույլ է տալիս ստանալ անմիջական փորձ և ոչ թե միայն բանավոր կերպով արտահայտել իր որոշակի ապրումները, ինչը հնարավորություն է ընձեռում արտահայտելու այն հույզերն ու զգացումները, որոնք դժվարությամբ կարտահայտվեին բառերով:

Խմբային մեթոդներով աշխատանքի արդյունքները կարող են օգտակար լինել նաև հետագա անհատական հոգեթերապիայի համար, քանզի թեպետ մարդն պարում է ազատ կամքով, բայց մարմնի տեսակ-տեսակ շարժումներն ակամա մատնում են նրա ներքինը: Այսինքն՝ մասնագետը, պարի ընթացքում հետևելով պարողի շարժումներին, կարող է բավականաչափ տեղեկություն ստանալ վերջինիս հոգեվիճակի և ֆիզիկական վիճակի մասին, ինչը կարելի է օգտագործել անհատական հոգեբանական աշխատանքի ընթացքում: Օրինակ, ԱՄՆ-ում պարային թերապիայի մասնագետները սերտորեն համագործակցում են խորքային հոգեբանական կողմնորոշում ունեցող հոգեթերապիայի մասնագետների հետ:

Զեկույցում որպես խմբային հոգեմարմնական թերապիայի մեթոդ է ներկայացվում հայկական էթնիկ պարը, որը հայ ազգին բնորոշ առանձնահատկությունների հիմքի վրա ինքնուրույն կերպարանք է ստացել դեռևս վաղնջական ժամանակներում: Հնում մարդիկ լավ տիրապետել են մարդկային հոգեբանությանը և առաջնորդվել են դրանով: Հայ ժողովրդի մի շարք պարանմուշներում բացահայտվել են այն պարամիջոցները, որոնցով ժողովուրդը «պայքար էր մղում չար ուժերի դեմ»: Հայոց որոշ պարատեսակներում, հին սովորույթի համաձայն, ոտքով հարվածները (ամբողջ ներբանով, կրունկով կամ ոտնաթաթով), ծնկածալերը և ծափերը համարվում էին «չար ուժերի» դեմ պայքարի միջոցներ: Իրականում, այսպես կոչված «չար ուժը» կարելի է համարել մարդու մեջ առկա պրկվածություն,

լարվածություն, հոգեկան և մարմնական սեղմվածք: Հոգեբանության տեսանկյունից բազմաթիվ պարանոյուներ կարելի է դիտել որպես նշյալներից ազատման արդյունավետ միջոցներ:

*Dashtoyan Hovhannes*

Ph.D.

## ARMENIAN ETHNIC DANCE AS A MEANS OF THERAPY AND ITS APPLICATION IN THE ARMED FORCES

**Keywords:** Armenian ethnic dances, psychotherapy, military setting, armed forces, psychosomatic problems, mental state, tension, character armor, dance therapy.

Modern psychotherapy has recently recognized the benefits of group psychotherapeutic methods, which have long been employed in ancient cultures. Group psychological interventions have become quite characteristic in recent times, due to both their cost-effectiveness and often higher efficiency compared to individual therapy.

In military settings, where psychosomatic problems often arise during combat training, group approaches can prove particularly effective. Military personnel often face such problems during their combat training activities. The reason is that the stressful and anxious situations during such activities induce physical and psychological tensions, leading to the development of what is termed “character armor.”

Dance therapy is a highly effective group psychophysical approach that uses dance and movement as a psychotherapeutic tool to promote the mental and physical engagement of the individual. Through dance, individuals can directly experience and express emotions that may be challenging to verbalize.

Moreover, insights gained from group dance therapy sessions can also be useful for further individual psychotherapy, because although a person dances with his free will, various body movements involuntarily reveal his inner self. That is, by following the dancer’s movements during the dance, the specialist can get enough information about his/her mental and physical condition, which can be used during individual psychological therapy. For example, dance therapists in the US work closely with psychotherapists with a depth psychological orientation.

This presentation explores Armenian ethnic dance as a form of group psychosomatic therapy deeply rooted in the cultural heritage of the Armenian peo-

ple. Centuries ago people had a good grasp of human psychology and were guided by that knowledge. The means by which the people “waged a struggle against evil forces” were revealed in a number of Armenian ethnic dance pieces. In some dances, ancient customs regarded actions such as kicking (with the entire sole, heel, or foot), bending the knees, and clapping as methods of combating “evil forces”. In fact, the so-called “evil force” can be considered as the frustration, mental and physical tension, character armor inside a person. By examining these dances through a psychological lens, they can be seen as effective tools for liberation from internal struggles.

### *Դաշտոյան Հովհաննես*

տ. գ. թ.

ՇԱՐԺՄԱՆ ԵՌԱԶԱՓ ՄՈՂԵԼԱՎՈՐՈՒՄԸ՝  
ՈՐՊԵՍ ՊԱՐԵՐԻ ԳՐԱՌՄԱՆ, ԱՐԽԻՎԱՑՄԱՆ ԵՒ  
ԿԵՆՍԱՄԵԽԱՆԻԿԱԿԱՆ ՀԵՏԱԶՈՏՄԱՆ ՄԻՋՈՑ

*Հիմնարարներ՝* շարժումների եռաչափ մոդելավորում, հայկական էթնիկ պարեր, պարի գրառում և արխիվացում, ստորին վերջույթների հոդեր, կենսամեխանիկա, կինեմատիկա, կինետիկա:

Շարժումների եռաչափ մոդելավորումը (ՇԵՄ) լայնորեն կիրառվում է ինչպես անիմացիոն ֆիլմեր պատրաստելու, այնպես էլ բազմատեսակ շարժումների գրանցման և ուսումնասիրության նպատակով: Նման մոդելավորումն իրականացվում է առաջատար տեխնոլոգիական համակարգերի միջոցով, որոնք ներառում են գրանցող գերարագ տեսալսցիկներ, ուժային և ճնշման տվիչ-հարթակներ, դինամիկ էլեկտրոմիոգրաֆիայի սարքեր և հատուկ ծրագրաշարերով (software) հազեցած հզոր համակարգիչներ: ՇԵՄ-ը լայնորեն կիրառվում է ֆիլմարտադրության, սպորտային հետազոտությունների, բժշկական ախտորոշման, անօդաչու թռչող սարքերի նախագծման բնագավառներում:

Պարերի գրառման նպատակով ՇԵՄ-ի կիրառության նախադեպեր աշխարհում քիչ, բայց կան, այնինչ էթնիկ պարերի կենսամեխանիկական հետազոտությունների օրինակները հազվադեպ են. հայկական պարերի այդպիսի հետազոտման արդյունքների առհասարակ չենք հանդիպել: Առաջին անգամ նման փորձ իրականացրել է մեր թիմը 2018-ի սկզբին Երևանում՝ Ուիգմոր Քլինիքում գործող «ՔԱՅԼ – շարժման հետազոտության

լաբորատորիա»-ում: Իրականացվել է մի քանի պարանմուշների եռաչափ մոդելավորում, գրանցվել և մշակվել են պարաքայլերի կինեմատիկ և կինետիկ գրաֆիկները, որոնք եզակի տեղեկություններ են պարունակում պարի ընթացքում ներգրավված ստորին վերջույթների հիմնական հոդերի (կոնքազդրային, ծնկան, սրունք-թաթային)՝ տարածության մեջ կատարած շարժումների մասին, ինչպես նաև հոդերում ծանրաբեռնվածության վերաբերյալ:

Որպես այս տեղեկություններին արժեքավոր հավելում կարող է ծառայել ստորին վերջույթների մկանախմբերի դինամիկ էլեկտրոմիոգրաֆիան և շնչառության հետազոտումը: Վերջինիս իրականացման սարքային հնարավորությունն առկա է Հայաստանի ֆիզիկական կուլտուրայի և սպորտի պետական ինստիտուտում գործող «Սպորտ Կար» գիտահետազոտական կենտրոնում: Ներկայում իրականացնում ենք հայկական պարերի կենսամեխանիկական հետազոտությունների մեթոդաբանության մշակում, ինչը թույլ կտա ուսումնասիրել դարերի խորքից մեզ հասած բազմաթիվ պարանմուշների համապարփակ ուսումնասիրություն:

### *Dashtoyan Hovhannes*

Ph.D.

## 3D MODELING OF MOVEMENTS AS A TOOL FOR RECORDING, ARCHIVING AND BIOMECHANICAL RESEARCH OF ARMENIAN ETHNIC DANCES

**Keywords:** motion capture, 3D modelling of movements, Armenian ethnic dances, dance recording and archiving, lower limb joints, biomechanics, kinematics, kinetics.

Three-dimensional (3D) motion modeling is widely used both for making animated films and for recording and studying various kinds of movements. Such modeling is carried out using advanced technological systems, which include high-speed recording cameras, force and pressure sensor platforms, dynamic electromyography devices and computers equipped with special software. 3D motion modeling is widely used in the fields of film production, sports research, medical diagnostics, and the design of unmanned aerial vehicles.

There are few precedents of the use of 3D motion modeling for recording dances worldwide, and examples of biomechanical studies on ethnic dances are even rare. We have not come across such research results of Armenian ethnic



dances. For the first time, such an experiment was carried out by our team at the beginning of 2018, in the “STEP - Motion Research Laboratory” operating at the Wigmore Clinic Yerevan. 3D modeling of several patterns was carried out, kinematic and kinetic graphs of steps were recorded and developed, which contain unique information about the movements in space of the main joints of the lower limbs (hip, knee, ankle) involved in the dance, as well as about the load on those joints. As a valuable addition to this information, dynamic electromyography of the muscle groups of the lower limbs and the study of breathing can be considered. The hardware possibility to implement the latter is available in the “Sport Cab” scientific research center operating at the Armenian State Institute of Physical Culture and Sports. Currently, we are developing a methodology for biomechanical research of Armenian ethnic dances, which will allow us to implement a comprehensive study of many pieces of Armenian ancient ethnic dances.

### *Դարմնաց Միսիթար*

«Կարին»

### ՊԱՐԻ ԿԵՆՍԱԿՏՈՒՅՏԸ

*Հիմնաբառեր՝* Գազիկ Գինոյան, ազգային, պար, ռազմապար, կենսապտույտ, բանակ, մեթոդաբանություն:

Սույն զեկույցը նպատակ ունի վերլուծելու ու ներկայացնելու Գազիկ Գինոյանի գործունեությունը ազգային պարի ոլորտում, մասնավորապես՝ պարը բեմից ժողովրդին վերադարձնելու և արմատներին մոտեցնելու, ինքնությանը հաղորդակից դարձնելու իր առաքելության մեջ հաստատակամ դիրքորոշումը, ինչպես նաև նրա կողմից պարերի դասավանդման մեթոդաբանության բացառիկ բանաձևումը, տղամարդկանց շրջանում, հատկապես՝ բանակում ռազմապարերի հանրայնացման նպատակով ծավալած գործունեությունն ու դրա անհրաժեշտությունը:

Կանդիդատանք պարագետի կողմից գրքերից վերծանած, ինչպես նաև բանահավաքչության միջոցով գրառված պարերի վերականգնման ու սրբագրման բարդ և ժամանակատար գործընթացին, որը, որպես միջնորդ, իր վրա էր վերցրել «Կարին» ավանդական երգի-պարի խումբը՝ դառնալով կենդանի օրգանիզմ՝ պարը գրքերից բեմ հանելու, մոռացությունից փրկելու և ժողովրդին ծանոթացնելու ճանապարհին:

Հենց այդ առաքելությունն էր, որ 2005-ին ծնեց նախադեպը չունեցող մի նախաձեռնություն՝ «Մեր Պարերը և Մենք» խորագրով, որն իր շուրջը միավորեց հազարավոր երիտասարդների, սկզբում՝ «Նարեկացի» արվեստի միության տանիքի տակ, այնուհետ «Գաֆեսյան» արվեստների կենտրոնի տարածքում, որը մինչ օրս ամեն ամսվա վերջին ուրբաթ օրը համախմբում է տարբեր տարիքային խմբերի մարդկանց, ովքեր ցանկանում են ճանաչել իրական ազգայինը ու ներշնչվել պարի ոգեղենությամբ:

Սակայն, բնականաբար, այս ամենը չէր կարող հարթ ընթանալ. գեկույցում խոսելու ենք նաև այն խնդիրներից, որոնք առաջացան պարերի հանրայնացման ու տարածման ընթացքում՝ սկսած հասարակ ժողովրդի ընկալումներից ու մեկնաբանություններից, մինչև պետական՝ եթե ոչ խոչընդոտներ, ապա առնվազն անտարբերություն:

Քննարկելու ենք նաև տարիների խմորումից ծնված ու արդեն անհրաժեշտություն դարձած «Ազգային երգ ու պար» առարկան, դրա մուտքը հանրակրթական դպրոցներ, առարկայի ազդեցությունը երեխաների դաստիարակության վրա, երեխաների հետաքրքրվածությունն ու դա ծնող ֆենոմենը՝ Գինոսյան մանկավարժի, ուսուցչի՝ նոր ու մատչելի մեթոդներով առարկան ոչ միայն երեխաներին, այլև դասավանդող ուսուցիչներին մատուցելու զարմանալի ունակությունը:

Հանրակրթական դպրոցներից գատ, ներկայացնելու ենք բանակում ռազմապարերի ներդրման կարևորությունը և արդեն սկսված ծրագիրը՝ նպատակ ունենալով հանրությանը ցույց տալ ազգային պարերի, այս դեպքում՝ ռազմապարերի դերն ու նշանակությունը հայրենիքի պաշտպանների ինքնաճանաչողության և հոգեկերտվածքի ձևավորման վրա՝ որպես հզոր կրկան ազգի գոյատևման համար:

### *Darmonts Mkhitar*

“Karin” ensemble

## LIFE-CIRCLE OF THE DANCE

**Keywords:** Gagik Ginosyan, traditional, dance, military dance, life-circle, army, methodology.

This article aims to analyze and highlight the contributions of Gagik Ginosyan in the realm of traditional dance. Specifically, it focuses on his commitment to returning dance from the stage to the people, reconnecting them with their

roots and identity. Additionally, it explores his distinctive teaching methodology and the necessity of promoting military dances among men, particularly within the army.

We will study the complex and time-consuming process of restoration and proofreading of dances transcribed from books, as well as through folkloric collection by the master, which was undertaken by «Karin» traditional song-dance group, acting as a living organism on the way of introducing the people, bringing the dance from the books to the stage and saving it from oblivion.

This mission led to the groundbreaking initiative “Our Dances and Us,” launched in 2005, which united thousands of young people. Initially hosted by the Naregatsi Art Union and later at the Gafesjian Arts Center, this initiative continues to take place on the last Friday of every month. It brings together individuals of various age groups who seek to learn about authentic national dance and draw inspiration from its rich spirituality.

However, this process was not without challenges. In this article, we will also address the issues that arose during the popularization and dissemination of the dances, ranging from the perceptions and comments of ordinary people to those of state officials. While there were obstacles, there was also a notable indifference that impacted progress.

We will also examine the “National Song and Dance” subject in public schools, which has become increasingly necessary over the years. We will explore its impact on children’s education, their level of interest, and the factors contributing to this phenomenon. Notably, we will highlight Gagik Ginosyan’s remarkable ability as a teacher to present the subject in innovative and accessible ways, benefiting not only the students but also the educators.

In addition to public schools, we will highlight the importance of introducing military dances in the army, along with an ongoing program aimed at demonstrating the role and significance of national dances—specifically military dances—in fostering self-recognition and spirituality among the defenders of the homeland. This approach serves as a powerful method for promoting the nation’s survival.

## **Թոխաթյան Կարեն**

պ. գ. թ., ՊԻ

## **Վարդումյան Գոհար**

պ. գ. թ., ՊԻ

# **ՊԱՐԻ ԱՐՏԱՑՈՒՄԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԺԱՅՈՒՄՆԱԿԵՐՆԵՐՈՒՄ**

**Հիմնաբառեր՝** ժայռապատկեր, հնագիտություն, մենապար, զուգապար, խմբապար, ծես, պաշտամունք, երաժշտական գործիք:

Պարը՝ որպես մշակույթի ոլորտ, հնագույն ծագում ունենալով, մարդու ինքնարտահայտման ձևերից մեկն ու շրջակա աշխարհի հետ հաղորդակցվելու միջոց է: Այն եղել է ոչ միայն գեղեցիկ արվեստ ցուցադրելու, այլև զգացմունք ու միտք արտահայտելու միջոց: Առօրյա զանազան իրավիճակներում պարը, որը սկզբում եղել է հիմնականում ռիթմիկ շարժումների ձևով, հետագայում՝ ուղեկցվել նաև մեղեդիով, դարերի ընթացքում ձեռք է բերել շատ տեսքեր ու գործառնություններ:

Հայկական պարին անդրադարձել են հիմնականում արվեստաբաններ, ազգագրագետներ (Տիգրան Չիթունի, Կոմիտաս, Սրբուհի Լիսիցյան, Փենյա Խաչատրյան, Էմմա Պետրոսյան և այլք): Քննության են առնվել պարի տեսակները, կատարման ձևերը, բովանդակությունը, տեղագրական առանձնահատկությունները:

Պարի ծագումը Հայկական լեռնաշխարհում տակավին ըստ արժանվույն հետազոտության չի ենթարկվել, մինչդեռ հնագիտական հուշարձաններում, հատկապես՝ բազմահազարամյա ժայռապատկերներում պարն արտացոլված է իր ամենաանախնական և բազմազան դրսևորումներով: Ժայռապատկերներում առկա պարային հորինվածքներին ժամանակին անդրադարձել են Հարություն Մարտիրոսյանը, Գրիգոր Կարախանյանը, որոնց աշխատությունների հրապարակումից հետո մեծաքանակ նյութ է կուտակվել:

Մեծաթիվ պատկերներից քննության են առնվում այն նմուշները, որոնցում պարն առավել որոշակի է, ինչպես նաև՝ որոշ ենթադրական պատկերներ: Բնականաբար, հնագույն որևէ արտեֆակտի իրական, նախնական իմաստն արդի պատկերացումներով մեկնաբանելը, այս կամ այն ոլորտին վերագրելը մոտավոր ու պայմանական է:

Ժայռապատկերների պարային տեսարանները կարելի է դաստիարակել ըստ մի քանի ցուցիչների.

ա. Պարակազմ. պարզորոշ են մենապար, զուգապար (հիմնականում տղամարդ – կին) և խմբապար տեսակները, ընդ որում մենապարը բարդ է առանձնացնել այլ՝ միայնակ, կանգնած մարդու պատկերումներին:

բ. Շարժման հիմնական ձևեր և դիրքեր. քայլ և ոտնաթաթի դիրք, մարմնի պտույտ, ցատկ, թեքում, գլխի, իրանի, ոտքի, սրունքի, թևի, դաստակի և ձեռքի դիրք, նաև՝ ուս-ուսի, ափ-ափի, թևանցուկ, ձեռքերը խաչաձևած դրվագներ ևն: Կանայք արտահայտիչ են նազանի, իսկ տղամարդիկ՝ ռազմական կեցվածքով:

գ. Պարատեսակներ. նկարները դիրքի և կեցվածքի առումով նման են որսա-ռազմա-կան պարի և խաղի, նաև՝ որսած կենդանու մոտ որսորդների ծիսական խմբապարի: Շուրջպարի պատկերումը որոշակի չէ:

Պարային դիրքեր են նկատվում նաև հարակից բովանդակային խմբերում.

ա) Մարզարվեստ. պատկերի գեղարվեստականությունը, դիրքն ու կեցվածքը պար է հիշեցնում, որը, թերևս, ամենաբնական մարմնամարզությունն է,

բ) Հագուստ. տարազի որոշ տարրեր պարային, թովչական տեսարանի առիթբուտների են նման,

գ) Պաշտամունք. վերին ուժերին երկրպագության ծիսական դիրքերը հաճախ հար և նման են պարայինին,

դ) Երաժշտական գործիք (քնար, ծնծղա, դափ, թմբուկ, փող) հիշեցնող մի քանի պատկեր կա պարային, ռազմաորսորդական, պաշտամունքային խմբական տեսարաններում:

Ժայռապատկերներում նկատելի է վաղնջական մշակույթին բնորոշ սինկրետիզմը՝ միախառն, չմասնատված վիճակը, իրականի և առասպելականի մեկտեղված ներկայացումը: Պատկերների զուտ «արվեստային» կամ «գիտական» լինելն առավել որոշակի դրսևորվում է դրանց կերտման միջին և ուշ փուլերում: Պարային զանազան կեցվածքներ են ցուցադրում նաև բրոնզե արձանիկները, խեցեղենի, բրոնզե գոտու և թիթեղի, մանրանկարի ու հարթաքանդակի նմուշները:

Պարը՝ արվեստ լինելուց գատ, նաև ժողովրդի կյանքի ու կենցաղի ուսումնասիրման առատ աղբյուր է, որի ամենահին պատկերներում արդեն իսկ նկատվում են մեր հեռավոր նախնիների ընկալումներն, ձգտումները, աշխարհայացքը:

## ***Tokhatyan Karen***

Ph.D., Institute of History, NAS of RA

## ***Vardumyan Gohar***

Ph.D., Institute of History, NAS of RA, Head of Ancient history department

### REFLECTION OF DANCE IN ROCK CARVINGS

**Keywords:** petroglyph, archaeology, solo dance, couple dance, group dance, cult, worship, musical instrument.

Dance, with its archaic origins, is a vital sphere of culture that serves as a form of self-expression and communication. It transcends mere artistic display, allowing individuals to convey their feelings and thoughts. Initially, dance began as rhythmic movements, later accompanied by melody, and over the centuries, it has evolved into various forms and functions.

The research of Armenian dance was mainly carried by art historians and ethnographers: Tigran Chituni, Komitas, Srбуhi Lisitsyan, Zhenya Khachatryan, Emma Petrosyan and others. Types of dance, forms of performance, content, and geographical features were studied.

The origins of dance in the Armenian Highlands have not yet been fully explored. However, archaeological sites, particularly ancient petroglyphs, capture dance in its most archaic forms and various manifestations. Dance compositions in rock art have been analyzed by Harutyun Martirosyan and Grigor Karakhanyan, whose published works have significantly contributed to the available material on this topic.

Many images have been analyzed in which dance is prominently featured, along with some speculative depictions. Naturally, uncovering the true, original meaning of any ancient artifact through modern interpretations - and categorizing it into specific areas - is inherently approximate and conditional.

Dance scenes in rock art can be classified according to several parameters:

- a. Structure of the dance: solo dance, couple dance (primarily between a man and a woman) and group dance. However, it can be challenging to distinguish solo dance from depictions of a solitary figure;
- b. Basic forms and positions of movement: step, foot position, body rotation, jump, tilt, posture of head, torso, leg, arm, wrist and hand, as well as episodes of shoulder to shoulder, palm to palm, hand to hand, and crossed arms. Women are expressive in gentle, and men in militant poses.
- c. Types of dance: the scenes are similar in pose and position of the image to the hunting-fighting dance, as well as to the ritual group dance of

hunters near the captured animal. The image of the round dance is vague. Dance poses are also observed in adjacent content groups:

- a) Sports: The artistry of the image, along with the position and posture, evokes a sense of dancing, which may be considered one of the most natural forms of gymnastics,
- b) Clothes: some elements of the costume are similar to the attributes in dance and magic scenes,
- c) Cult: Ritual worship positions of higher and heavenly forces are often dance-like,
- d) Some images reminiscent of musical instruments (harps, cymbals, tambourines, drums, trumpets) in dance, fighting, hunting, and worship scenes.

In the petroglyphs, syncretic characteristics of archaic culture are evident, showcasing a unified, indivisible state that blends both real and mythical imagery. The purely “artistic” or “scientific” nature of images is most clearly manifested in the middle and late stages of their creation. Bronze statuettes, ceramics, bronze belts and votive plates, miniatures and bas-reliefs also demonstrate various dance poses.

Dance is not only an art form but also a valuable resource for studying the lives and customs of our ancestors. In its most ancient representations, it reveals the perceptions, aspirations, and worldview of our distant ancestors.

### *Խեանջան Էսթեր,*

բ. գ. թ., ՀԱԻ

### *Խեանջան Մարինե*

բ. գ. թ., ՀԱԻ

### ՇԻՐԱԿԻ ՊԱՐԵՐԳԵՐԸ

(ԸՍՏ ՍՏԵՓԱՆ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ՀԱՎԱԶԱԾՈՒԻ ՆՅՈՒԹԵՐԻ)

*Հիմնարարներ*՝ պարերգ, նախապատմական սինկրետիկ արվեստ, մոտիվ, բանասաց, տոն, երաժիշտ, գործառույթ:

Ներկայացվում են պարերգի ժանրի դրսևորումները Շիրակում: Պարերգը հայոց բանահյուսության հնագույն և սիրված ժանրերից է: Պարը մարդկությանն ուղեկցել է հնագույն ժամանակներից, երբ նախամարդը որսորդությունից առաջ պարով ապահովում էր իր ապագա գործողույթ-

յունների հաջողությունը: Աստիճանաբար պարը դառնալով ծիսական գործողության հիմք և վերածվելով ծիսական գործողության՝ միավորվում է մեղեդու և ուղեկցող խոսքի հետ՝ կազմելով մի ամբողջություն՝ ձևավորելով պար, երգ, մեղեդի սինկրետիկ միասնությունը: Նախապատմական սինկրետիկ արվեստը դարեդար փոխանցվելով՝ ձեռք է բերել նոր կերպարանք, գործառության փոփոխություն է կրել: Ընդերքում պահպանելով ծագումնաբանական իմաստն ու տարրերը՝ պարերգը պատմական յուրաքանչյուր ժամանակահատվածում նոր երանգ ու գործառույթ է ստացել՝ համապատասխանելով տվյալ ժամանակի պահանջներին:

Շիրակի պարերգային ժառանգությունը շատ հարուստ է: Այն իր մեջ ներառել է նաև արևմտահայ գավառների պարերգերը՝ ձեռք բերելով հավելյալ մոտիվներ, աշխարհագրական տեղանուններ, կենցաղի և սովորույթների տեղական կամ նորագույն դրսևորումներ: Օրինակ՝ «Մուրադ գետի չայիրների գյուղերը, / Ես մի թառվան՝ դարդեղ ընկա չղերը»: Կամ՝ «Իգդիրա կալերը, Իգդիրա կալերը, / Դուլսի, պուդրին շաղ տամ / Կաստումիդ ծալերը»: Բերված կրկնակների աշխարհագրական տեղանունները արևմտահայ տարածաշրջաններն ու պարերգի ծագումնաբանությունն են մատնացույց անում:

Ստեփան Խաչատրյանը բանահյուսական նյութերը գրառել է 1973 թ. Արթիկի շրջանի Լեռնակերտ, Հառիճ, Նահապետավան, Մեղրաշեն, Պեմգաշեն գյուղերում և Արթիկ շրջկենտրոնում: Խաչատրյանի բանասացներն անմիջական մասնակցություն են ունեցել պարերգերի կատարմանը Համբարձման, Վարդավառի և այլ տոների, ինչպես նաև ուխտագնացությունների և տարբեր միջոցառումների ժամանակ: Նրանցից շատերը միաժամանակ անհատ ստեղծագործողներ էին, որոնք պարի ընթացքում տեղնուտեղը հորինում էին քառյակներ, մտնում էին տվյալ երգի համատեքստի մեջ և փոխանցում այլ կատարողների: Սա խոսում է այն մասին, որ պարերգերը հավաքական ստեղծագործության արդյունք են: Բանահավաքը փաստում է, որ պարերգերն ուղեկցվել են երաժշտական գործիքների նվագակցությամբ և հիշատակում է այն երաժիշտներին, ովքեր մասնակցություն են ունեցել տվյալ միջոցառմանը: Բանահավաքը յուրաքանչյուր պարերգի վերաբերյալ տողատակում ծանոթագրություն է թողնում, թե ինչ եղանակով է այն կատարվել, օրինակ՝ «Ծանր պար» կամ «Վերվերի», «Դուրան վերվերի», «Մշո քոչարի», «Սաքմե», «Շորոր» ևն:

Պարերգերն ունեն կայուն կրկնվող տողեր, որոնք համատեքստում տեղադրված են կան առաջին և երրորդ, կան երկրորդ և չորրորդ տողում:



Օրինակ՝ «Հո՛ յար, / Ով որ կասե՛ դու դառն ես, / Հո՛ յար ջան, / Կանաչ խոտերին խառն ես / Հո՛ յար»: Կամ՝ «Գնացի կալը կավի, / Նեյնիմ յար, / Ֆատես կորի ու կարի, / Նեյնիմ յար»: Շիրակի պարերգերի մեջ գերակշռում է սիրո մոտիվը, սակայն շիրակցիների կյանքը, կենցաղը, սովորությունները, բնության և տեղավայրերի նկարագրությունը ևս ակտիվ գործառույթ ունեն պարերգերի համատեքստում և պատկերացում են տալիս Շիրակ աշխարհի ազգաբնակչության բազմաբնույթ հետաքրքրությունների մասին:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ պարերգերը կազմում են շիրակցու կյանքի ու կենցաղի նշանակալից մասը: Թեև նյութերը գրառվել են 20-րդ դարի 70-ական թվականներին, երբ պարերգերը դեռևս ակտիվորեն կենցաղավարում էին, սակայն կարծում ենք, որ դրանք մինչև օրս պահպանել են իրենց գործառույթը ազգային տոների կազմում:

### *Khemchyan Ester*

Ph.D., Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

### *Khemchyan Marine*

Ph.D., Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

## SHIRAK DANCE SONGS (ACCORDING TO THE MATERIALS OF STEPAN KHACHATRYAN'S COLLECTION)

**Keywords:** Dance songs, prehistoric syncretic art, motif, storyteller, festival, musician, function.

The article presents the manifestations of the dance song genre in Shirak. Dance song is one of the most ancient and popular genres of Armenian folklore. Dance has accompanied humanity since ancient times, when the prehistoric man ensured the success of his future actions by dancing before hunting. Gradually, dance evolves into a foundational element of ritual action, merging with melody and accompanying speech to create a cohesive, syncretic unity of dance, song, and music. The prehistoric syncretic art has acquired a new form and changed its function as it has been passed down through the ages. Keeping the genealogical meaning and elements inside, the dance song gets a new shade and function in each historical period, meeting the requirements of the given time.

The dance song heritage of Shirak is incredibly rich. It encompasses the dance songs from the western Armenian provinces, which have integrated addi-

tional motifs, geographical names, and both local and contemporary expressions of lifestyle and customs. For example: “The Murad River field lakes, / I wandered young in the wolds because of you”. Or: “Igdır threshing floors, / I’ll sprinkle perfume and powder / In the folds of your costume”.

The geographical toponyms of the given couplets indicate the Western Armenian regions and the origin of the dance songs.

Stepan Khachatryan recorded the folklore materials in 1973 in the villages of Lernakert, Harich, Nahapetavan, Meghrashen, Pemzashen of the Artik region and in the town of Artik. Khachatryan’s storytellers took a direct part in the performance of dance songs during Ascension, Vardavar and other holidays, as well as pilgrimages and various events. Many of them were simultaneously individual artists who invented quatrains on the spot during the dance, which entered into the context of the given song and were passed on to other performers. This fact indicates that dance songs are the result of collective art. The collector notes that the dance songs were accompanied by musical instruments and mentions the musicians, who participated in the given event. The collector gives an introduction in the footnote under each dance song, in which way it was performed, for example, “Heavy dance” or “Ververi”, “Duran ververi”, “Msho kochari”, “Sakme”, “Shoror” and so on.

Dance songs have consistently repeated lines, which are contextually placed either in the first and third lines, or in the second and fourth lines. For example: “Hey lover, / Whoever says you’re harsh, / Dear lover, / You are mixed with green grass, / Hey lover”. Or: “I went to thresh for some clay, / Hey lover, / I cut and sewn again my veil, / Hey lover”.

The motif of love prevails in Shirak dance songs, but the life, lifestyle, habits, description of nature and localities of Shirak also have an active function in the context of dance songs and give an idea of the diverse interests of the population of the Shirak region.

The study shows that the dance songs are a significant part of the lifestyle and daily life of the Shirak people. Although the materials were recorded in 1970’s, when dance songs were still actively practiced, we believe that they have preserved their function as part of national festivals to this day.

## *Խեչոյան Ասահիպ*

ՀԱԻ

### ՊԱՐԸ ՈՐՊԵՍ ՀԱՎԱՔԱԿԱՆ ՊԱՅՔԱՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇ. ԳԵՂԱՐՎԵՏՍԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏ – ՊԱՐԱՅԻՆ ՇԱՐԺՈՒՄ ՓՈԽԱՌԻՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

*Հիմնաքաներ՝* սասունցի, ռազմապար, շարժում, կառուցվածք, ռիթմ, մահ-կյանք, պայքար, Գ. Էմին, Ա. Բակունց, Խ. Դաշտենց:

Պարը հնուց ի վեր կազմել է մարդու կենցաղի անբաժան մասը, իսկ պարերի՝ նման լայն կիրառումը կապված է եղել ծեսերի, ավադույթների և հավատալիքային պատկերացումների հետ: Պարերի տարածվածությունը հնարավորություն է տալիս դրանք դիտարկելու տարբեր քննազավառնե-րում: Սույն զեկուցումը նվիրված է գեղարվեստական գրականություն – ազգագրություն կապի վերհանմանը, ընդ որում որպես բնորոշ տիպար ընտրված երեք հեղինակների գործերը քննվում են տեքստաբանական և բանագիտական տեսանկյունից:

Անդրադառնալով մասնավորապես ռազմապարերին և դրանք հետա-գոտության ենթարկելով գեղարվեստական ստեղծագործությունների հա-մատեքստում՝ որպես հիմնական օրինակ ընտրել ենք Գևորգ Էմինի «Սա-սունցիների պարը» բանաստեղծությունը: Հետագոտող պարագետ Ժ. Խաչատրյանը ռազմապար հասկացությունն այսպես է բնորոշում. «Կռիվ-ներ՝ զենքերի փոխարեն ափ-ափի զարկելով: Նրանք մեկ ընդհանուր անունով բնորոշվում են որպես ծափ-պարեր: Ծափ-պարերի ամենատի-պիկ օրինակը յարխուշտա պարն է (դե բժան, բժան, յարկիշտա, ծափ խաղ են)» (Խաչատրյան 2013, 86): Ռազմապարերից առանձնացնելով յարխուշ-տան և դիտարկելով որպես միջանցիկ գաղափար. այն համեմատել ենք ծես-տեքստ-շարժում, պարային ռիթմ – ստեղծագործության կառուցվածք օրինակով:

Գևորգ Էմինի «Սասունցիների պարի» առավելությունները զգացմուն-քայնության, չափատողերի ճկունության, ռիթմական տարրերի հարս-տության, տեմպի և պարի նկարագրության միջոցով արտահայտած խո-հական-փիլիսոփայական իմաստավորման մեջ են: Հեղինակը հմտությ-յամբ է ստեղծում տեքստ-շարժում համադրությունը և քնականոն ու պատ-մականորեն հավաստի զարգացումներով մոտիվը բերում հասցնում է զարգացման վերջին փուլին. պարին: Հաշվի առնելով այս հանգամանքը՝ կարող ենք ասել, որ ութվանկանի տողերը երբեմն ստանում են յամբական երկվանկ կառուցվածք, և ստեղծագործության ռիթմն էլ ասես փոխարկ-

վում է պարային ռիթմի, ինչպես և բանաստեղծական ոտքերի շարժումը դառնում է պարային ոտքերի ռիթմիկ դոփյուն:

Հայոց պարանմուշներում և երգ-պարերում առկա են որոշ տեսակներ, որոնց միջոցով ժողովուրդը պայքար էր մղում չար ուժերի դեմ: Ըստ նախնական պատկերացումների՝ ծափերը միջոց էին չար ուժերին վախեցնելու, իսկ այս պարագայում բառ-պատկերները ծեսը վերացարկում են տեքստի, ընդ որում տեքստում դրանք հաճախ դառնում են շարժում:

Յարխուշտա պարին վերաբերող գեղարվեստական արձագանքները տարբեր հեղինակների շարադրանքում գրեթե նույնատիպ են: Պարային շարժումները բառային ձևակերպում են ստանում, պարը վերաձևակերպվում է տեքստի. յուրաքանչյուր պարաքայլի գրեթե նմանատիպ վերացարկմամբ: Այս տեսանկյունից անդրադարձ ենք կատարել նաև Ակսել Բակունցի «Ծիրանի փողը» և Խաչիկ Դաշտենցի «Ռանչպարների կանչը» ստեղծագործություններին: Նշված հեղինակների պարագայում շարժումները բառաձևումների միջոցով են երևում. ռիթմը թույլ է, սակայն բառ-պատկերների և շարժումը բնության որոշ երևույթների հետ զուգահեռելով ստեղծվում է մի միջավայր, որտեղ պատկերը – տեքստը – շարժումը հաջորդում և փոխլրացնում են միմյանց:

Նշված ստեղծագործություններից յուրաքանչյուրը նպատակ ունի ցույց տալու ռազմապարի նշանակությունը, կատարողական արվեստը. որպես ժողովրդի արժեհամակարգի անբաժանելի մաս: Պարը դառնում է ժողովրդի կենսագրության և վերապրող սասունցիների հավաքական պայքարի խորհրդանիշ:

Հաշվի առնելով վերոնշյալ հեղինակների ստեղծագործությունները՝ պետք է նշել.

1. Գ. Էմինի «Սասունցիների պարը» չափածո ստեղծագործություն է, որի տաղաչափական համակարգը հնարավորություն է տալիս տեքստի և տեմայի փոխազդեցության: Ինչպես պարեղանակն ունի հանգիստ սկիզբ, աստիճանաբար թափ հավաքող բուռն զարգացում և դրան հաջորդող կտրուկ դադար, այդպես էլ գրված է այս երկը. թե՛ որպես կառուցվածք և թե՛ որպես թեմա:
2. Ա. Բակունցի «Ծիրանի փողը» պատմվածքում ստեղծվում է գեղարվեստական միջավայր, որտեղ բնաշխարհի նկարագրությունները համեմատվում են պարային շարժումների հետ, ինչը գեղարվեստական պատկերին հաղորդում է արտաքին սեղմություն և ներքին, խոհական ծավալայնություն:

3. «Ռանչպարների կանչը» վիպասքը Խ. Դաշտենցի լավագույն ստեղծագործություններից է, որում պարը իմաստավորվում է սիմվոլների գեղագիտության միջոցով: Պարային միջավայրը ստեղծվում է բնության տարրերի նկարագրությունների միջոցով:

Այսպիսով, արձակ և չափածո ստեղծագործություններից յուրաքանչյուրն ունեն իրենց բնորոշ գեղարվեստական համակարգը, որում «պատկեր – շարժում», «տեքստ – տեմպ», «տեքստ – պար», «տեքստ – երաժշտություն» յուրովի են դրսևորվում:

### ***Khechoyan Anahit***

Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

## DANCE AS A SYMBOL OF COLLECTIVE STRUGGLE: CONNECTIONS BETWEEN FICTION AND DANCE MOVEMENTS

**Keywords:** Sasountsi, martial dance, move, structure, rhythm, death-life, struggle, G. Emin, A. Bakunts, Kh. Dashtents.

Dance has been an integral part of human life since ancient times, and such a wide use of dance was associated with rituals, customs and beliefs. The prevalence of dances makes it possible to observe them in various fields. This report is dedicated to the investigation of the connection between fiction and ethnography, moreover, the works of the three authors selected as typical examples are examined from a textological and folkloristics standpoint.

Focusing specifically on military dances and examining them within the context of literary works, we have chosen “The Dance of the Sassountsis” by Gevorg Emin as our primary example. Researcher Zh. Khachatryan describes the martial dance by stating, “They engage in hand-to-hand combat instead of using weapons. These dances are collectively known as clap dances. The most typical example of clap dances is Yarkhushta dance (de bzhhan, bzhhan, Yarkhishta, Clapgame, etc.)”. Separating yarkhushta from martial dance and considering it as a transitional idea, we compared it to the example involving ritual - text - move, dance rhythm - structure of the work.

The advantages of Gevorg Emin’s “The Dance of the Sassountsis” are in the sensibility, the richness of rhythmic elements, the speed, and the thoughtful-philosophical meaning expressed through the description of the dance. The author skillfully creates the combination of text and move and brings the motif to the last stage with natural and historically reliable developments. In light of

this observation, it is important to note that the eight-syllable lines sometimes adopt an iambic two-syllable structure. The rhythm of the work appears to transform into a dance rhythm, just as the move of the poetic feet becomes the rhythmic beat of the dancing feet. Certain types of Armenian songs and dances serve as means through which the people battled against evil forces. According to the initial ideas, clapping was a way to frighten evil forces, and in this case, the word-images abstract the ritual into the text, and in the text they often become a move.

The artistic responses to the yarkhushta dance are almost identical among different authors. The dance moves are verbalized, the dance is reformulated into a text, with an almost identical abstraction of each step. From this standpoint, we also referred to the works of Aksel Bakunts “Apricot Pipe” and Khachik Dashtents “Call of Plowmen”. In the works of these authors, movements are conveyed through word formations. While the rhythm is slow, the parallel between word-images and movements with various natural phenomena creates an environment in which imagery, text, and movement seamlessly follow and complement one another.

Each of the mentioned works aims to show the importance of martial dance, performance art as an integral part of the people’s value system. The dance becomes a symbol of the people’s biography and the collective struggle of the surviving Sassouns.

Considering the works of the above authors, it should be noted:

1. G.Emin’s “Dance of the Sassoontsis” is a verse work whose metrical structure facilitates the interplay between text and tempo. Much like a dance tune that starts softly, develops gradually, and features an abrupt pause, this poem is crafted in a similar manner.
2. In Aksel Bakunts’s “Apricot Pipe” story an artistic environment is created, where descriptions of nature are compared with dance moves, which gives the artistic image external tightness and deep internal meaning.
3. The novel “Call of Plowmen” is one of the best works of Dashtents, in which dance is given meaning through the aesthetics of symbols. The dance environment is created through descriptions of elements of nature.

Thus, each work of prose and verse possesses its own distinctive artistic system, in which the relationships between fictional imagery and movement, text and tempo, text and dance, and text and music are uniquely expressed.

## Հակոբյան Անի

ա.գ.թ., Արվի

### ԻՆՔՆՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ՊԱՐ, ԹԵ՛ ՊԱՐԻՑ ԻՆՔՆՈՒԹՅՈՒՆ

*Հիմնասրտեր*՝ Գագիկ Գինոսյան, ինքնություն, պար, ավանդական, արվեստ, գիտական, պարագիտություն:

Ջեկույցում ներկայացված է հնագույն ժամանակներում ստեղծված և 21-րդ դար հասած հայ ավանդական պարի կենսունակությունը, այս դեպքում՝ Գագիկ Գինոսյանի կոնկրետ և տևական ջանքերի շնորհիվ: Այդ ջանքերը սկզբում գուցե ենթագիտակցական մակարդակում էին, սակայն կարճ ժամանակ անց դարձան ոչ միայն համակարգված, այլև բազմապրոֆիլ:

Կարևոր ավանդույթն իր մեջ կրող Գինոսյան տոհմում 1966 թ. Ջավախքում ծնված Գագիկը շատ դիպվածային պայմաններում, Աստոծ նախախնամությամբ, հայտնվեց Հայրիկ Մուրադյանի դասեր՝ Մարոյի խմբում, որտեղ սերտեց տոհմիկ երգն ու հատկապես պարը, ապա 1997-ից սկսած զբաղվեց պարահավաքչությամբ, 2001-ին հիմնադրեց «Ծովակ», ապա՝ «Կարին» ավանդական երգ ու պարի խմբերը, «Ազգային երգ ու պարի ակադեմիան», որը տասը և ավելի տարիներ է՝ Հայաստանի ու Արցախի հանրակրթական դպրոցներում ներդնում է «Ազգային երգ ու պար» առարկան, 2005-ից իրականացրեց ամենամյա պարի բաց դասեր, ինչպես նաև պարուսուցման մի քանի նախագծեր («Ուս-ուսի», «Ռազմապարերի DVD») և այլ ձեռնարկումներ:

Հայ ավանդական պարը ժողովրդին «վերադարձնելու» գործնական քայլերի շարքում հատկապես պետք է կարևորել Գ. Գինոսյանի գիտական ավանդը: 2015 թ. ստեղծել է «Կարին» գիտական կենտրոնը, որտեղ թվայնացվել է իր հավաքած շուրջ 600 ավանդական պարի նմուշ, առաջին անգամ առաջ է քաշել և հիմնավորել Կոմիտասի հայ առաջին պարագետ լինելու թեզը, վերջինիս հոդվածների, ուսումնասիրությունների ու գրառումների հիմքով վերականգնել է երկու պար, ինչպես նաև գործածության մեջ դրել հայ պարագիտության պաշտոնական հիմնադիր Սրբուհի Լիսիցյանի պարի գրառման համակարգը՝ ԱՅԲ խմբակի հետ գրանցելով 24 պարանմուշ: 2016-ից անդամակցել է Պարի միջազգային խորհրդին (International Dance Council/CID) և զեկույցներով հանդես եկել մի շարք գիտաժողովներում:

Իր և այլոց բանահավաքչական նյութի ուսումնասիրումը, դրա վերականգնումը, ֆոլկլորային նյութին հարազատ մնալով հանդերձ և բեմի

օրենքներով պայմանավորված՝ բեմադրական լուծումներ գտնելն ու բեմից հրապարակներ «իջեցնելու» միջոցով ժողովրդին իր ավանդական արվեստը վերադարձնելն էր Գագիկ Գինոսյանի երկրային կարճ, բայց ավելի քան բովանդակալից կյանքի գլխավոր առաքելությունը: Ինչպես ինքն էր ասում՝ «Ավանդական երգն ու պարը «գործիք» է միայն՝ հային վերադարձնելու իր հայ լինելու արժանապատվությունը և ստիպելու նրան լինել հայրենատեր»:

Ետհայացք գցելով և 20-30 տարվա հեռավորությունից դիտարկելով ներկա՝ իսկապես հուսադրող իրականությունը, երիտասարդ սերնդի մեջ ավանդական արվեստի հանդեպ վերաբերմունքի հստակ փոփոխությունը, հարց է առաջանում ինքնությունից պար, թե՞ պարից ինքնություն...

### *Hakobyan Ani*

Ph.D. Institute of Art, NAS of RA

## FROM IDENTITY TO DANCE OR FROM DANCE TO IDENTITY?

**Keywords:** Gagik Ginosyan, identity, dance, traditional, art, scientific, dance science.

In this report, we will highlight the vitality of Armenian traditional dance, which has evolved from ancient times to the 21st century, largely due to the dedicated and enduring efforts of Gagik Ginosyan. While these efforts may have initially emerged subconsciously, they soon became not only systematic but also multifaceted.

Gagik Ginosyan was born in 1966 in Javakhk to the Ginosian family, known for upholding the Karno tradition. He found himself in Hayrik Muradyan's daughter Maro's group through unexpected circumstances, guided by divine providence. There, he learned traditional songs and, particularly, dance. From 1997 onward, he focused on collecting dances, and in 2001, he founded the "Tsovak" and later the "Karin" traditional song and dance groups. He also established the "National Song and Dance Academy", which has been introducing the subject of "National Song and Dance" in public schools throughout Armenia and Artsakh for over a decade. Since 2005, he has organized monthly open dance classes, developed dance training programs, and initiated several TV and DVD projects, including "Shoulder to Shoulder" with 1TV Armenia and the "War Dance" DVD, along with various other initiatives.



Emphasizing the above-mentioned practical steps to “return” the Armenian traditional dance to the public, Ginosyan’s scientific contribution should be especially highlighted. In 2015, he established the “Karin” Scientific Center, where approximately 600 samples of traditional dances he collected were digitized. He was the first to propose and substantiate the thesis that Komitas was the first Armenian dance expert. Drawing from Komitas’s articles, studies, and research, he restored two dances documented by Komitas and began employing the specialized system of dance notation developed by Srбуhi Lisitsyan, the official founder of Armenian dance science. Collaborating with the AYB group, he recorded 24 dance samples. Since 2016, he has been a member of the International Dance Council (CID) and has presented at numerous conferences.

The main mission of Gagik Ginosyan’s short but more than meaningful earthly life was the study of his and others’ collected material, their restoration while remaining close to the folklore material, finding theatrical solutions conditioned by the laws of the stage, and returning traditional dance art to the people by “bringing it down” from the stage to the squares. As he said, “Traditional song and dance are only a ‘tool’ to return the Armenian to his dignity as Armenian and to force him to be a patriot”.

Reflecting on the encouraging reality of the past 20 to 30 years and observing the clear shift in attitudes toward traditional art among the younger generation, one might wonder: does the journey go from identity to dance, or from dance to identity?

### *Հայրիյան Լուսինե*

բ. գ. թ., ՀԱԻ

### ՊԱՐԻ ՏԱՐԱԲՆՈՒՅԹ ԴՐՍԵԻՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

*Հիմնասրտեր՝* պար, առասպելական, հեքիաթ, հավատալիքներ, ժողովրդական, ծես, սիմվոլ:

Պարը տիեզերական գոյաձև է՝ կյանքի հարատև շրջապտույտի, կյանք-մահ հավիտենական հերթագայության խորհրդանշական արտահայտություն: «Պարը արտահայտում է յուրաքանչյուր մի ազգի բնորոշ գծերը, մանավանդ բարքն ու քաղաքակրթության աստիճանը», ինչպես

խորագիտորեն նշել է Կոմիտասը, ուստի պարի տարատեսակ նկարագրությունների և դրսևորումների, անշուշտ, կարելի է հանդիպել նաև ժողովրդական հեքիաթներում, որոնք, ըստ Հ. Թումանյանի, հավերժական սիմվոլների շտեմարան են:

Առաջանալով առասպելաբանական մտածողության արդյունքում՝ պարը հանդես է եկել իբրև ներագդեցության գերբնական միջոց, ծիսական գործողություն: Հետևաբար հնագույն գրեթե բոլոր ծեսերը ներառել են պարատեսակներ, պարաձևեր կամ պարային հատվածներ: Ժողովրդական պարային մշակույթն ի սկզբանե մեծապես ազդվել է աշխարհի կառուցվածքի, բնական տարրերի անձնավորման և բնության ուժերի պաշտամունքի մասին առասպելաբանական պատկերացումներից: Ժողովրդական հեքիաթներում պահպանվել են ոչ միայն ծեսերի, սովորությունների, հավատալիքների հետքեր՝ դրանց դրվագային կամ ամբողջական նկարագրություններ, այլև պատմամշակութային մի շարք երևույթների շերտեր: Այս իմաստով բացառություն չէ նաև պարը, որը ժողովրդական հեքիաթներում արտահայտված է տարբեր նշանակություններով ու գործառույթներով, քանի որ ծիսա-առասպելական պատկերացումներով և խորհրդանշական ուրույն համակարգով առանձնացող հեքիաթները՝ վաղնջական կամ ավելի ուշ շրջանի հանրույթների ծիսական կյանքի կամ առասպելական պատկերացումների, ինչպես նաև տարաբնույթ ծիսավատալիքային ընկալումների դրսևորումներ են պարունակում: Անվիճարկելի է, որ պարը չափազանց կարևոր է հատկապես հարսանեկան ծիսահամալիրում, որտեղ այն առանձնանում է ազգային ուրույն և արտահայտիչ գծերով: Այս իմաստով ուշագրավ են հայ ժողովրդական հեքիաթակազմի այն հեքիաթները, որոնք փաստում են պարի էթնոառանձնահատկությունների մասին:

Հատկանշական են նաև ժողովրդական այն հեքիաթները, որոնցում պահպանվել են չարքահալած հմայական պարի նշմարներ՝ չարը պարի միջոցով հալածելու արարողություններ, ինչպես նաև պարն իբրև պատուհաս դիտարկելու հավատամքը, քանի որ ժողովուրդը պարելու մոլուցքն ինքնին համարել է ցավ կամ դիվահարություն, որի դեմ պայքարել է դարձյալ պարի միջոցով: Հայ ժողովրդական հեքիաթներում պարը նույնիսկ արդարության, ճշմարտությունը բացահայտելու ուշագրավ արարողության է վերածվել: Հեքիաթներում պարը թեպետ վառ և հաճախադեպ չէ արտահայտված, սակայն արժեքավոր է ազգագրության, մշակութաբանության, պարի խորհրդաբանական խորքը ընկալելու տեսանկյունից:

## DIFFERENT MANIFESTATIONS OF DANCE IN ARMENIAN FOLK TALES

**Keywords:** dance, myth, fairy tale, beliefs, folk, ritual, symbol.

Dance is a cosmic entity, a symbolic expression of the eternal cycle of life, the eternal turn between life and death. “Dance expresses the characteristic features of each nation, especially manners and the degree of civilization”, as Komitas pointed out, therefore various descriptions and manifestations of dance can certainly be found in folk tales, which according to Tumanyan, are a storehouse of eternal symbols.

Emerging from mythical thinking, dance served as a supernatural means of inner influence and ritual action. As a result, nearly all ancient rites incorporated various types, forms, or segments of dance. From the beginning, folk dance culture was greatly influenced by mythological ideas about the structure of the world, the personification of natural elements, and the worship of the forces of nature. Folk tales preserve not only traces of rituals, customs, and folk beliefs – often in episodic or detailed descriptions – but also layers of various historical and cultural phenomena. In this context, dance is no exception; it is expressed in folk tales with diverse meanings and functions. These tales, characterized by ritual-mythological ideas and a unique symbolic system, reflect the ritual life and mythical concepts of ancient and later societies, as well as various religious beliefs and perceptions. It is undeniable that dance holds great significance, particularly within the wedding ritual complex, where it showcases uniquely expressive and culturally distinctive features. In this regard, the Armenian folk tales that document the ethnic specificities of dance are particularly noteworthy.

Also noteworthy are the folk tales that preserve traces of the magical dance used to expel evil, as well as ceremonies aimed at driving away malevolent forces through dance. Additionally, there exists a belief that excessive dancing could be a sign of affliction or demonic possession, which was again countered with dance. In Armenian folk tales, dance even emerges as a powerful ceremony of justice, revealing hidden truths. While dance may not be vividly or frequently depicted in these tales, its significance is invaluable for ethnography, cultural studies, and understanding the philosophical depth of dance.

## Հարությունյան Հասմիկ

ա. գ. թ., ՇՀՀԿ

### ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՊԱՐԸ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐԱՊՈԼ-ԼԵՆԻՆԱԿԱՆԻ ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

*Հիմնասրատեր*՝ ժողովրդական պար, ավանդույթ, քաղաքային մշակույթ, Ալեքսանդրապոլ, Լենինական, ծես, կենցաղ:

19-րդ դարում աշխարհաքաղաքական և պատմամշակութային հայտնի գործընթացների արդյունքում Ալեքսանդրապոլը դարձավ Արևմտյան Հայաստանի քաղաքային (Կարս, Կարին, Մուշ) մշակութային արժեքների անմիջական կրողը: Արհեստավորական-համքարական, առևտրա-տնտեսական զարգացման վերելք սպրոդ քաղաքի մշակութային իրողություններում և հատկապես երաժշտական կյանքում ինքնատիպ դրսևորումներ ունեցավ ժողովրդական պարը: Ժողովրդական արվեստի մյուս տեսակների նման՝ ավանդական պարը ևս ստացավ գործառության և գեղագիտական նոր որակներ, որոնք մի կողմից պայմանավորված էին հայ էթնիկ մշակութային տարրի գերակշռությամբ (քաղաքի բնակչության 95%-ը հայեր էին), մյուս կողմից՝ հարևան ժողովուրդների հետ գործուն շփումներով, որոնք արդիական էին դարձնում, օրինակ, այսպես կոչված «կովկասյան» պարերի յուրացումը:

Ինչպես 19-րդ դարի հայկական մյուս քաղաքներում, այնպես էլ Ալեքսանդրապոլում կենցաղավարող պարերը, ըստ գործառույթների, ընդգրկվում են երեք խմբում. ծիսական, կենցաղային կամ խնջույքի, մրցութային (Խաչատրյան Ժ., Պարը հայոց մեջ, Եր., 2013, էջ 10-11): Մեր գեկուցման մեջ փորձել ենք դիտարկել ալեքսանդրապոլյան ավանդական պարի հիմնական առանձնահատկությունները, որոնք արևմտահայ քաղաքային պարային մշակույթի անմիջական ազդեցությամբ խթանեցին տեղային ինքնատիպ նմուշների զարգացումը: Այսպես, 19-րդ դարի վերջում մեծ տարածում ունեցող քոչարի, կլոր պար, Էրզրումի հայկական պար, Մշու պար, թամզարա պարերի կողքին հայտնվում են ինքնատիպ տեղային կոլորիտ և արտահայտչականություն ունեցող Կալոսի պոկեն, Գյումրվա տրնգի, Ղաշանգե, Տոտիկ-տոտիկ պարերն ու պարերգերը: Դրանք մեծ դեր կատարեցին 20-րդ դարում Լենինականի երաժշտական կյանքում այլազան փախակերպումներ ապրած ավանդական պարի և հատկապես պարեղանակների ազգային ինքնատիպության պահպանման գործում:

Եթե քաղաքային ժողովրդական պարի (հատկապես կենտ՝ «թաք» և գույգ) շարժողական տեքստին հատուկ է եղել պարաքայլերի ազատությ-

յունն ու անկաշկանդությունը, ապա մեղեդիական բաղադրիչը՝ միևնույն անվանումն ունեցող պարերի եղանակային բազմազանությամբ հանդերձ, բնութագրվում է որպես ուրույն, անփոփոխ տեքստ կրող միավոր: Լենինականի երաժշտական կյանքում անզուգական վարպետ կատարողների վառ տաղանդի շնորհիվ ավանդական պարեղանակները ոչ միայն հնչեցին կենցաղում ու քաղաքային հավաքույթներում, այլև բեմահարթակներում, հեռուստա-ռադիո եթերում: Պատահական չէ, որ հայ մեծանուն կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանը որպես Լենինականի հնչյունային խորհրդանիշ-կոչնակներ օգտագործել է «Կալոսի պոկեն» պարեղանակը: Արժևորելով Ալեքսանդրապոլ-Լենինականի ավանդական պարի տեղն ու դերը հիշյալ ժամանակահատվածում՝ կարևորել ենք նաև այդ ժառանգության բացառիկ նշանակությունը՝ որպես ազգային ինքնության տիպական գծեր կրող արժեք՝ հայ ազգային կոմպոզիտորական արվեստի ձևավորման և կայացման գործում:

### *Harutyunyan Hasmik*

Ph.D., Shirak Armenology Research Center, NAS of RA

## TRADITIONAL DANCE IN THE CONTEXT OF ALEXANDRAPOL-LENINAKAN URBAN CULTURE

**Keywords:** folk dance, tradition, urban culture, Alexandrapol, Leninakan, ritual, everyday life.

As a result of world political and historio-cultural known activities of the 19th century Alexandrapol became the immediate bearer of Western Armenia's (Kars, Erzurum, Mush) urban cultural values. Traditional dance took a special place in the cultural realities of the artisan, trade-economic town and especially in the musical life of the town. Like other genres of folk music, traditional dance has undergone some new functional and artistic changes which, on the one hand, were conditioned by the surpass of the Armenian ethnic cultural element (95 percent of the town's population were Armenians) and by active mixtures of neighbouring peoples on the other, that made the perception of so-called Caucasian dances actual.

Similar to other towns in the 19th century, Alexandrapol's dances were categorized into three groups based on their functions: ritual, lifestyle or celebratory, and competitive. In this report, we aim to explore the key characteristics of

traditional Alexandrapolian dance, which evolved significantly under the influence of Western Armenian urban dance culture. By the late 19th century, alongside traditional dances such as K'ochari, Klor par, Erzurum's Armenian par, Msho par, and T'amzara, new dances and melodies began to emerge, including Kalosi Prken, Gyumrva trngi, Ghashange, and Totik-totik. These additions significantly influenced the musical life of Leninakan in the 20th century, particularly in the preservation of national identity. The melodies of these dances are characterized by their stability and consistency.

Thanks to the exceptional dance masters of Leninakan, traditional dance melodies resonated not only in everyday life and urban gatherings but also on stage and during broadcasts. It is noteworthy that the renowned Armenian composer Aram Khachaturian adopted the Kalosi Prken dance melody as a sonic emblem of Leninakan. By reinterpreting the significance of Alexandrapol-Leninakan's traditional dance during this period, we underscore the heritage's crucial role as a pillar of ethnic identity and its influence on the development of national compositional art.

### *Հերզնյան Մարիամ*

ՊԱՐԱՇԱՐԺՈՂԱԿԱՆ ԹԵՐԱՊԻԱՆ՝ ՈՐՊԵՍ ՍԵՓԱԿԱՆ  
ՄԱՐՄՆԻ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ԵՒ ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ  
ՄԻՋԱՆՁԱՆՅԻՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՀԱՂԹԱՀԱՐՄԱՆ  
ՀՈԳԵԹԵՐԱՊԵՏԻՏԻԿ ՄԻՋՈՑ

*Հիմնաբառեր*՝ հոգեթերապիա, հոգեմարմնային խնդիրներ, պարաշարժողական թերապիա, հավաքական մտածողություն, «ես»-ի կոնցեպցիա, «մենք»-ի կոնցեպցիա, միջանձնային հարաբերություններ:

Պարի ծագումնաբանական հիմքերը սերտորեն փոխկապակցված են մարդու՝ սեփական հոյզերի արտահայտման, հաղորդակցման հաստատման առաջին փորձերի հետ: Արվեստի այս ճյուղը մարդու հոգեկանի՝ «ես»-ի և մարմնի միջև կապի ստեղծման անփոխարինելի հոգեթերապիատիկ միջոց է: Շատ հաճախ հոգեբանական խնդիրներ ունեցող անձինք կորցնում են հոգեկանի և մարմնականի միջև կապը: Այդ է պատճառը, որ ի հայտ են գալիս հոգեմարմնական խնդիրներ: Որքան անձը հերքում է ներքին հոգեբանական խնդիրները, այնքան ուժեղանում են հոգեմարմնային խնդիրները, որոնք իրենց մեջ ներառում են ներքին գաղված հոյզե-

րը: Սույն զեկույցում պարը դիտարկվում է հոգեթերապիայի երեք հարթության մեջ, որոնք բխում են մեկը մյուսից: Պարը ոչ միայն հոգեթերապևտիկ, այլև ավստորոշիչ միջոց է:

Պարաշարժողական թերապիան սահմանելիս՝ անհրաժեշտ է հաշվի առնել, որ պարն իր մեջ ներառում է իրարից բխող հետևյալ հիմնարար հատկությունները՝ ա) անձի ներքին հոգեբանական խնդիրների ավստորոշում և թերապիա, բ) մարմնի շարժման և հոգեկան ներաշխարհի փոխկապակցվածություն, գ) միջանձնային հարաբերությունների հաստատում:

Մեր հետազոտության խնդրո առարկա թերապևտիկ դեպքերի վիճակագրությունը ցույց է տալիս, որ պարաշարժողական թերապիայի միջոցով կարող ենք ավստորոշել և վեր հանել ներքին խնդիրները, որոնք խցանվել են մարմնում, այսինքն՝ սեփական մարմնի ընդունում, շարժումների ազատություն, միջանձնային հարաբերությունների ստեղծում: Լուծելով ներքին խնդիրները՝ անձը հետզհետե դառնում է ավելի քիչ լարված, թուլանում է «Ես»-ի անձնային տագնապայնությունն ու լարվածությունը, հեշտ է մտնում խմբի թերապևտիկ գործընթացի մեջ՝ անցնելով արդեն հաջորդ՝ խմբային պարաշարժողական թերապիայի՝ միջանձնային հարաբերությունների կարգավորման փուլ:

Խմբային պարաշարժողական հոգեթերապիան իրենից ներկայացնում է որոշակի շարժումների համաչափություն, «Ես»-ի կոնցեպցիայից և ներանձնային խնդիրներից անցում է կատարվում «Մենք»-ի կոնցեպցիային և «Մենք»-ի խնդիրներին՝ «Ես»-ի դեպքում՝ ես ինձ և իմ շարժումների համար եմ պատասխանատու, «Մենք»-ի դեպքում՝ իմ և մնացածի, այսինքն՝ մեր և մեր շարժումների: «Ես»-ի դեպքում իրավիճակը կախված է ինձանից, ես մենակ եմ հաղթահարելու, իսկ «Մենք»-ի առջև դրված խնդիրները հաղթահարելու համար ինձ պետք է զգալ և հաշվի առնել այլոց գործողությունները, նրանց զգացողություններն ու շարժումները:

Այսպիսով, պարաշարժողական թերապիայի միջոցով կարելի է լուծել ներանձնային խնդիրները, հիմք դնել «Ես»-ի և «Մենք»-ի կոնցեպցիային, լուծել միջանձնային խնդիրները, ստեղծել հավաքական մտածողություն, որն էլ իր հերթին առավել համախմբած հանրության հիմք է ծառայում:

*Hergnyan Mariam*

## DANCE THERAPY AS A PSYCHOTHERAPEUTIC TOOL FOR SELF-UNDERSTANDING AND OVERCOMING INTERPERSONAL CHALLENGES IN SOCIETY

**Keywords:** psychotherapy, psychosomatic problems, dance therapy, collective thinking, concept of “Me”, concept of “We”, interpersonal relations.

The genealogical foundations of the dance are closely related to the first attempts of man to express his own emotions and establish communication. This branch of art is an irreplaceable psychotherapeutic means of creating a connection between the human psyche, “Me” and the body. Very often, people with psychological problems lose the connection between the psyche and the body. That is the reason why psychosomatic problems appear. The more a person denies their internal psychological issues, the more pronounced their psychosomatic problems become, often linked to repressed emotions. This article examines dance through three interconnected dimensions of psychotherapy. It serves not only as a psychotherapeutic tool but also as a diagnostic instrument.

When defining dance therapy, it is essential to consider the following inter-related fundamental qualities: a. diagnosing and addressing a person’s internal psychological issues, b. exploring the connection between body movement and the mental inner world, and c. fostering interpersonal relationships.

The statistics of the therapeutic cases in the center of our research show that through dance therapy we can diagnose and bring out internal problems that are blocked in the body, that is, acceptance of one’s own body, freedom of movement, creation of interpersonal relationships. By solving the internal problems, the person gradually becomes less tense, the personal anxiety and tension of the “Me” weakens, it is easy to enter the therapeutic process of the group, passing to the next stage of group dance therapy, the regulation of interpersonal relations.

Group dance psychotherapy is a harmony of certain movements, we consider “We” and our problems instead of the concept of “Me” and internal problems, in the case of “Me”, I am responsible for myself and my movements. In the case of “We”, I am responsible, for myself and the rest, that is, for us and our movements. In the case of “Me”, the situation depends on me, I will overcome it alone, and in order to overcome the problems faced by “We”, I need to feel and take into account the actions of others, their feelings and movements.

Thus, with the help of dance therapy, one can solve internal problems, lay the foundation for the concept of “Me” and “We”, solve interpersonal problems, create collective thinking, which in turn serves as the basis of a more unified society.



Հմայակյան Հասմիկ

պ. գ. թ., ԱԻ

## ՄԱՐԴ-ԿԵՆՏՐԱՆԻՆԵՐԸ ԽԵԹԱԿԱՆ ԾԵՍԵՐՈՒՄ ԵՒ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐՈՒՄ

*Հիմնասրտեր՝* խեթական, պար, ծես, արջ-մարդ, գայլ-մարդ, հովազ-մարդ, KILAM տոն:

Խեթական սեպագիր աղբյուրներից մեզ են հասել բազմաթիվ ծեսերի ու տոնակատարությունների մանրամասն նկարագրություններ, որոնցում շատ կարևոր դեր ունի պարը: Խեթական պարերի ուսումնասիրությանը նվիրված են բազմաթիվ գիտական հրատարակումներ: Պարը ոչ միայն ծեսերի, տոնակատարությունների, այլև թաղման ծիսակարգի անբաժանելի մասն է կազմել, պարեր կատարել են ծեսի տարբեր մասնակիցները, այդ թվում նաև թագուհին: Վկայություններ կան նաև մերկ մարմնով կատարվող պարերի մասին: Խեթական պարերի մասին պատկերացումներ կարելի է կազմել նաև պահպանված ռելիեֆների, դեկորատիվ-կիրառական արվեստի նմուշների պատկերագրությունից: Հատկանշական է, օրինակ, Ինանդիկ Թեփեից և այլ հնավայրերից հայտնաբերված սափորների պատկերագրությունը, որում ի հայտ են գալիս երաժիշտներն ու պարողները:

Սույն զեկույցում անդրադարձ է կատարվում խեթական սեպագիր աղբյուրներում պահպանված ծեսերի նկարագրության մեջ հանդիպող մարդ-կենդանիների կերպարների՝ արջ-մարդ, գայլ-մարդ, շուն-մարդ, հովազ-մարդ ևն, որոնք տարբեր գործառույթներ էին իրականացնում, այդ թվում նաև՝ երգում, կենդանիների ձայներ արձակում և պարում: Ջեկուցման մեջ հանգամանորեն կներկայացվեն խեթական ծեսերից այն դրվագները, որոնցում խոսվում է վերոնշյալ մարդ-կենդանիների ծիսական գործառույթների և կատարած պարերի մասին:

Այս առումով ուշագրավ է խաթական ծագման KILAM տոնը, որի ընթացքում կիրառվել են տարբեր կենդանիների քանդակներ և իրականացվել հովազ-մարդկանց կողմից պարեր: Կա կարծիք, որ այդ պարերը միայն այս կամ այն կենդանու շարժումների և ձայների նմանակությամբ են կատարվել, ըստ այլ կարծիքների՝ դրանք իրականացվել են նաև համապատասխան կենդանիների մորթիներով և դիմակներով հանդերձավորված: Մենք առավել հակված ենք վերջին տեսակետին: Խեթական ռելիեֆներում ևս առկա են կենդանիների դիմակներով կերպարներ:

Հարկ է նշել, որ կենդանիների դիմակների և մորթիների հանդերձա-

վորմամբ ծիսական արարողությունները, պարերը բնորոշ են բազմաթիվ ժողովուրդների: Հետաքրքրական են նաև հայերի մեջ տարածված և ուսումնասիրողների կողմից քննարկված նմանատիպ ավանդույթները, որոնք մասնակիորեն դիտարկվել են նաև հինփոքրասիական պատկերագրական նյութի համատեքստում, սակայն վերջիններս գրեթե չեն քննարկվել խեթական սեպագիր գրավոր աղբյուրներում պահպանված նյութերի համատեքստում, ինչին կանդրադառնանք զեկուցման մեջ:

### *Hmayakyan Hasmik*

Ph.D., Institute of Oriental Studies, NAS of RA

## ANIMAL-MEN IN HITTITE RITES AND RITUAL DANCES

**Keywords:** hittite, dance, rite, bear-man, wolf-man, leopard-man, KILAM festival

The Hittite cuneiform sources preserved detailed descriptions of many rites and celebrations in which dances had very important role. Numerous scholarly studies are dedicated to the study of the Hittite dances. The dances were not only integral parts of the rites, festivals, but also of the funeral rites. Dances were performed by various rite participants, including queen. The sources also inform about naked dances. Ideas about the Hittite dances can also be conceived from reliefs and decorative-applied art iconography preserved from the Hittite period. In this regard the iconography of jars discovered from Inandik Tepe and other sites, which depict musicians and dancers, are remarkable.

Within the framework of this report, the author will refer to the characters of animal-men met in rite descriptions contained in the Hittite cuneiform sources such as bear-man, wolf-man, dog-man, leopard-man, etc., which performed various functions, including singing, making animal noises and dancing. Our report will provide insights into scenes from Hittite rites that detail the ritual functions and dances performed by the aforementioned animal-men.

Notably, the KILAM festival, with its Hattian origins, exemplifies this rich tradition as practiced by the Hittites. During this festival the participants used sculptures of various animals, whereas the leopard-men were dancing. Researchers have different opinions on how these dances imitating different animals were performed during the above Hittite rites: some suggest that these dances simply were imitations of particular animal movements and sounds, in some cases applying animal masks; others believe that the dancers were dressed in furs and

animal masks. The author is more inclined to the latter view. The Hittite reliefs also depict figures wearing animal masks.

It should be noted that as a whole, ritual ceremonies and dances involving animal masks and furs are common for many peoples. Additionally, it is noteworthy that similar traditions were observed among the Armenians, which have been partially addressed by researchers in relation to the material iconography of ancient Asia Minor. However, this specific topic remains largely overlooked within the context of Hittite cuneiform sources, and we will explore this aspect further in our report.

### *Հովհաննիսյան Հեղինե*

ՀՅԹԻ

## ՄԳՈ-ՈԳԵԿՈՉՄԱՆ ՊԱՐԸ ՑԵՂԱՍՊԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

*Հիմնաբաներ՝* յուրի պար, յավրում պար, որբանցի պար, Հայոց Ցեղասպանություն, Ալեքսանդրապոլ, ծիսակարգեր, եղերամայր, սուգ-ոգեկոչում:

Սույն զեկուցման շրջանակում ներկայացվում են սգո պարերը՝ Հայոց Ցեղասպանության համատեքստում: Բացի այդ, փորձեցինք ուսումնասիրել և գտնել պարարվեստի այն ստեղծագործությունները, որոնք այս կամ այն կերպ կապվում են կամ ազդվել են Հայոց Ցեղասպանությունից: Այս տեսակետից ամենախոցելի խումբը Ցեղասպանության տարիներին մանուկներն էին: Սրբուհի Լիսիցյանը իր աշխատության մեջ նշում է, որ մանկական պարեր երեխաները պարել են Ամերկումի որբանցում:

Մեր կարծիքով՝ ինչպես մարմնամարզությունը, այնպես էլ թատրոնը և պարը Ալեքսանդրապոլի որբանցներում պետք է ծառայեին երեխաներին ծանր հոգեվիճակից դուրս բերելու և հոգեպես բուժելու նպատակին: Այս երևույթը դիտարկվում է ոչ միայն Ալեքսանդրապոլի Ամերիկյան որբանցներում: Պետք է նշել, որ երգեցողություն, պար և երաժշտություն դասավանդել են նաև Ալեքսանդրապոլի Պոլիգոնի գյուղատնտեսական դպրոցում, Պոլիգոնի մանկապարտեզում և թիվ 1 դպրոցում: Այս մասին են վկայում ՀԱԱ արխիվային փաստաթղթերը: Որբերի թվում եղել են բազմաթիվ քույր-եղբայրներ: Նրանց բաժանել են: Տղաներն ու աղջիկները միմյանցից բաժան էին նույնիսկ սնվելիս: Երեխաներն այդ մասին երգ են հորինել և

դրա տակ պարել: Պարել են, երբ ցանկացել են: Հնարավոր է՝ սրա պարային ֆիգուրան հին է, սակայն երեխաները դրա համար նոր խոսքեր են հորինել: Հնարավոր է՝ հին պարային ֆիգուրան պարունակել է հմայական չար իմաստ, այդ իսկ պատճառով պարել են փակ, անխախտ շրջանով:

Յուրի պարը, որը տղամարդկանց հարսանեկան ծիսական մենապար է, հետագայում հարսանիքների ժամանակ կատարել են նաև կանայք՝ ցուցադրելով իրենց գեղեցկությունը, հեզ ու ճկուն շարժելանք: Սակայն 20-րդ դարում պարի կատարումը ինքնաբերաբար դադարել է, որը պատճառաբանվում է Եղեռնի տարիներին տեղի ունեցած ողբերգական դեպքերով:

Շիրակի Սարատակ գյուղում բանահավաքչական աշխատանքների ժամանակ գյուղի կանանցից մեկը պատմել է, որ յավրում երգի տակ 1915 թ. թուրքերը կոտորել են հայերին: Խորհրդային շրջանում հարսանիքների ժամանակ այս սրտաճնկիկ երգի ներքո կատարվել են ուրախ պարային կատարումներ, կարծես ցեղասպանություն վերապրածները նման ձևով հաղթահարել են ծանր հիշողությունները և սթրեսը: Մեզ հաջողվեց գտնել յավրուս երգի բառերը Վ. Սվազյանի աշխատության մեջ՝ «Ես իմ եավրուիս կարոտ եմ, կարոտ»:

Այսպիսով, ուսումնասիրելով Հայոց Ցեղասպանությանը վերաբերող սակավաթիվ պարերը և խորհրդային տարիներին պահպանված նմանօրինակ պարերի բովանդակությունը և պատահիկները, հանգում ենք այն եզրակացության, որ դաժան իրադարձությունների մասին պատմող պարերը մի դեպքում տաբուացվել են («յուրի, յուրի») և կտրուկ դուրս մղվել կենցաղից ու պարարվեստից, մյուս դեպքերում («Յավրումս») դարձել ընկճախտի և պատմական դաժան իրողությունների հաղթահարման միջոց, երբ հարսանեկան ծեսով հիմնադրված նորակազմ ընտանիքը, ունենալով երեխաներ, դառնում էր կոտորված հայ ազգի վերընձյուղողը և վերակենդանացնողը:

### *Hovhannisyan Heghine*

The Armenian Genocide Museum-Institute

## MOURNING-COMMEMORATION DANCE IN THE CONTEXT OF GENOCIDE

**Keywords:** Yuri, Yavrum dances, orphanage dance, Armenian Genocide, Alexandropol, rituals, mourner, mourning-commemoration.

Within the framework of this report, we will present mourning dances in the context of the Armenian Genocide. Besides, we tried to study and find dance

works that are connected or influenced by Armenian Genocide in one way or another. From this viewpoint, children were the most vulnerable group during the Genocide. Srбуhi Lisitsyan states in her work that the children danced child-ish dances in the Amerkom orphanage.

In our opinion both gymnastics and theatre as well as dance in Alexandropol's orphanages were to bring the children out of a difficult mental state and heal them mentally. This phenomenon is viewed not only in the American orphanages of Alexandropol. It should be noted that singing, dancing and music was taught at Polygon Agricultural school, Polygon Kindergarten and School Number 1. This is evidenced by the archival documents of Armenian National Academy of Sciences. Among the orphans were many siblings. They were separated. Boys and girls were separated from each other even when eating. The kids made up a song about it and danced to it. They danced when they wanted. It is possible that the ancient dance figure contained a magical evil meaning, that's why it was danced in a closed, unbroken circle.

The yuri dance that was a ritual solo dance for men, was later performed by women at weddings, showing their beauty, gentle and flexible movement. However, in the 20th century the performance of the dance has stopped automatically, which is caused by the tragic events that happened during the years of Genocide.

During the collection work in Saratak village of Shirak, one of the women of the village told that in 1915 turks slaughtered Armenians under the yavrum song. During the Soviet period, happy dance performances were performed to this heartbreaking song at weddings, as if the survivors of the genocide overcame difficult memories and stress in this way. We managed to find the lyrics of yavrus song in the work of Verzhine Svazlyan "I miss my son".

Thus, after studying the few dances related to the Armenian Genocide and the content and fragments of similar dances preserved in the Soviet years, we come to conclusion that dances about cruel events were tabooed in one case, "Yuri, Yuri" and were sharply pushed out of everyday life and dance art, in the other case "Yavrums" became a means of overcoming depression and harsh historical incidents, when the newly formed family, having children, became the reviving of the massacred Armenian nation.

## Մաթևոսյան Աբել

«Կարին»

### ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՊԱՐԸ ԳՐԱՌՈՒՄԻՑ ՄԻՆՉԵՒ ԲԵՄ

*Հիմնարարներ՝* ավանդական պար, կաքավագիր, Գագիկ Գինտոսյան, հայկական մշակույթ, պարերի գրառում, պարի բեմադրում, պարի վերականգնում:

Զեկույցի նպատակն է՝ ներկայացնել պարերի գրառման գործընթացը՝ գյուղերում կրողներից գրառելուց մինչև բեմադրումն ու բեմ հանումը, որը հիմնված է Գագիկ Գինտոսյանի տարիների աշխատանքի ու փորձառության վրա: Զեկույցում նկարագրված է, թե ինչ փուլեր է անցնում ավանդական պարը՝ կրողից գրառումը, վերլուծությունը, մշակումը, համեմատությունը՝ այլ տարածաշրջաններում, այլ գյուղերում եղած օրինակների հետ, և բեմադրումը:

Կարևոր է նշել, որ ավանդական պարը այլ ազգերի մշակույթից մաքրելու համար անհրաժեշտ է եղել խորքային ուսումնասիրել հարևան երկրների մշակույթները և հենց դրա միջոցով գտնել «հայ ավանդական պարի լադը»: Հստակ բանաձևվում է, թե ինչպիսին է հայկական ավանդական պարը՝ թե՛ ռիթմիկ, թե՛ երաժշտական, թե՛ դարձումային և շարժումային համակարգը, ինչը օգնում է դուրս բերելու բոլոր օտար ազդեցություններ կրող հատվածները և մաքրել պարը:

Օրինակ՝ Իշխանաց պարը (այլ ազգերի մեջ հայտնի որպես շելխանի, վախտուրականի, շիհալանի, աքմալի) ունի գրեթե նույն պարաքայլերը, նույն ռիթմը բայց տարբերվում է գսպանակների կատարման ձևով, ծնկածալերի քանակներով, ռիթմիկ համապատասխանությամբ և դարձումների տիպերով: Հենց այս ամենի համախումբն էլ բանաձևել է Գինտոսյան Գագիկը՝ որպես «հայ ավանդական պարի լադ»:

Պարերը վերականգնվել են գրքային աղբյուրներից՝ «կաքավագրերից», տեքստային և պարաքայլերի նկարագրություններից, պարը կրողներից՝ գյուղացիներից: Հաճախ պարերը գրառվել են նաև շարժունակության խնդիր ունեցող՝ տարեց մարդկանցից և հետևաբար կարիք է առաջացել՝ բանավոր նկարագրելու, թե ինչպես են պարել, և հնարավորության չափով ցուցադրելու դա:

Որպես օրինակ՝ խորհրդային տարիներին ավանդական երգն ու պարը հաճախ կորցրել են իրենց բնօրինակ երաժշտական չափը և վերածվել 4/4 կամ 6/8 երաժշտական չափի, որը սովետական տարիներին լայն տա-

րածում ունենալ իբրև պարն ու երաժշտությունը հեշտացնելու միջոց, հետևաբար կան բազմաթիվ օրինակներ, որտեղ երկար մշակումների միջոցով պարին վերադարձվել է ճիշտ երաժշտական չափը: Ուսումնասիրվել են նաև խառը/բարդ երաժշտական չափ ունեցող պարերը, որոնք հաճախ պահպանվել են ՀՀ տարածքից դուրս՝ մեծ մասամբ ԱՄՆ-ում:

### *Matevosyan Abel*

“Karin” ensemble

## FOLK DANCE: FROM RECORDING TO STAGE

**Keywords:** folk dance, kaqavagir, Gagik Ginosyan, Armenian culture, record of dances, dance staging, dance restoration.

The purpose of this presentation is to outline the process of documenting folk dances. This involves recording performances in the villages, analyzing and developing the dances, comparing them with regional variations, and ultimately staging and performing them. This process is grounded in Gagik Ginosyan’s years of dedicated work and experience. This article provides a detailed description of each stage of the dance development process, from recording to performance.

It is crucial to emphasize that in the effort to purify Armenian folk dance from external cultural influences, a thorough examination of neighboring cultures was essential. This methodology served as a key to uncovering the essence of the “mode of the folk dance”, which distinctly defines Armenian folk dance through its rhythmic, musical, and movement systems. This approach aids in eliminating foreign elements, allowing the dance to return to its unblemished original form.

For instance, the ishkanats par (lord’s dance), which is also known as sheikhani, vaskhurakani, shilhalani, and akmalı among other nations. Although this dance shares almost the same steps and rhythm, it differs in the way the springs are performed, the number of kneelings, the rhythmic correspondence, and the types of conversions. Ginosyan Gagik formulated all these elements into what is known as an “mode of Armenian folk dance”.

Dances have been restored through various sources, including written descriptions of dances known as “kaqavagirs”, firsthand accounts from villagers, and documentation from elderly people with mobility issues. Due to the physical

limitations of those individuals, there was a need for detailed verbal descriptions and demonstrations of the dance moves as much as possible.

During the Soviet era, national songs and dances frequently lost their original time signatures. They were often altered to conform to the 4/4 or 6/8 time signatures that were popular at the time, ostensibly to simplify the dance and music. However, through the long refinement process, the correct musical dimension has been returned to the dance in many cases. Furthermore, there are many studied dances that have different musical dimensions, often preserved outside Armenia, mostly in the USA.

### **Գինոսյան Գագիկ, Մասուրյան Անահիտ**

«Կարին»

### **ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐԻ ՀՈԳԵԻՈՐ ԲՆՈՒՅԹԸ.**

### **ՊԱՐԱՀԵՆ ԻՆՔՆՈՒԹՅՈՒՆ**

*Հիմնաբառեր՝* Գագիկ Գինոսյան, ինքնություն, ազգային, ավանդական, մշակույթ, հոգևոր, պար, «Կարին», Էջմիածին, պարահեն, պարարվեստ:

Սույն զեկույցը նպատակ ունի ներկայացնելու Գագիկ Գինոսյանի՝ դեռևս չհրատարակված հիմնավոր վերլուծությունը՝ հայ ազգային պարի և ինքնության խնդրի շուրջ: Հոդվածն անդրադառնում է պարի ծագումնաբանությանը, զարգացման փուլերին, և Կարնո շքեղ պարանմուշներից մեկի՝ «Էջմիածին» պարի համապարփակ վերլուծության միջոցով (պարաքայլերից մինչև խորհրդաբանություն, տոտեմիզմի դարաշրջանից մինչև քրիստոնեության ազդեցություն և վերիմաստավորում) մատնանշվում են պարի և ինքնության փոխադարձ կապը, պարի հոգևոր ասպեկտի և տեսակի ձևավորման և ինքնաճանաչման ճանապարհին պարի ազդեցությունը:

Իսկ ինչ է ինքնությունը, ինչու՞ է այն կարևոր, ո՞րն է ինքնության դերը ազգերի գոյատևման ճանապարհին: Ինքնության խնդիրը եղել է այն առանցքը, որի շուրջ Գագիկ Գինոսյանը ծավալել է իր թե՛ պարային, թե՛ գիտական և թե՛ հանրային գործունեությունը՝ մշտապես անդրադառնալով պարի միջոցով հային հայ լինելու հպարտությունը վերադարձնելու, ինքնաճանաչ լինելու խնդրին:

Առաջին անգամ հրատարակված շրջանառության մեջ է դրվում նաև «պարահեն ինքնություն» տերմինը, որով կարևորվում են ինչպես պարի



դերը ինքնության ձևավորման մեջ, այնպես էլ պարի վրա ազդեցություն գործած, նրա ձևավորման դարավոր գործընթացի վրա իր ներգործությունն ունեցած պատմաշխարհագրական զարգացումները, բնակլիմայական առանձնահատկությունները, հավատալիքները, մշակութային ինքնատիպությունը, տարազը, զարդերն ու բարբառը, այդ ամենի հետ ավելի քան շաղկապված տնտեսական զարգացումները և այս ամենի փոխկապակցվածությունը:

Պարագետը հիմք է վերցրել ազգի մի հատվածի՝ իր կողմից փոքր-ինչ ավելի մանրագնին ուսումնասիրված տարածաշրջանը, և Բարձր Հայքի՝ Կարնո աշխարհի պարերի հենքի վրա բացահայտում է կարնեցի հայի ներաշխարհը, հոգեկերտվածքը, մշակութային խառնվածքն ու, ի վերջո, ինքնությունը:

Զեկույցում ներկայացվում են Գագիկ Գինոսյանի տեսակետները և եզրահանգումները՝ ոլորտում առկա խնդիրների վերաբերյալ, մասնավորապես մեկնաբանվում են խորհրդային կարգերի և գլոբալիզացիայի ազդեցությունը և թիրախավորված քաղաքականությունը՝ ուղղված ազգային մշակույթի, պարի և ցանկացած ազգայինը խեղաթյուրելու, որով նաև հարվածի տակ է դրվել հայ տեսակի ինքնությունը, ներկայացվում է նրա տեսլականը խնդիրների լուծումների շուրջ:

### *Ginosyan Gagik, Masuryan Anahit*

“Karin” ensemble

## THE SPIRITUAL DIMENSION OF ARMENIAN DANCES: DANCE-BASED IDENTITY

**Keywords:** Gagik Ginosyan, identity, national, traditional, culture, dance, Karin, Edjmiatsin, dance-based, spiritual.

This article aims to share Gagik Ginosyan’s unpublished analysis on the relationship between Armenian national dance and identity with a broader audience. It explores the origins and development of dance, using the “Echmiadzin” dance from the Karin region as a prime example. The analysis covers various aspects – from dance steps to semantics, and from totemism to reinterpretation under the influence of Christianity – revealing the intricate connections between dance and identity, the spiritual dimensions of dance, and its role in shaping identity and self-recognition.

And what is identity? Why is it important? What is the role of identity in the history of nations? The issue of identity was the axis around which Gagik Ginosyan carried out his dance, scientific and public activities and constantly referred to the issue of self-recognition and returning pride of being an Armenian through dance.

For the first time, the term “dance-based identity” is circulated publicly, which emphasizes both the role of dance in the formation of identity, as well as the historical-geographical developments, climatic features, beliefs, cultural originality and features that influenced dance and had an impact on the centuries-old process of its formation, the national costumes, the jewelry and the dialect, the economic developments that are more than connected with all of the above mentioned and the relationship of all of these and the characteristics of their influence on dance.

In these studies, Gagik Ginosyan focuses on the Karin region, delving deeper into its cultural context. Through the analysis of the dances from this area, he uncovers the inner world, cultural temperament, and ultimately, the identity of the Armenian people from Karin.

The report presents the views and conclusions of Gagik Ginosyan regarding the problems in the field, in particular, the influence of Soviet Union and globalization and the targeted policy aimed at distorting the national culture, dance, and any national aspect, which also put the identity of an Armenian under question, is interpreted, his vision about solutions of existing problems is pointed.

### *Մարիկյան Հասմիկ*

բ. գ. թ., ՇՀՀԿ

### ՕՐՈՐԸ ՊԱՐԵՐԳԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

(Շիրակյան նյութերի քննությամբ)

*Հիմնարարներ՝* օրոր, պար, ժանր, տեքստ, բանասաց, բանաձև, մանկախաղաց:

Շիրակում ժանրային կենսունակությամբ բացառիկ տեղ են գրավում օրորի ու պարերգի ժանրերը: Հայ բազմադարյա մշակույթում մեծ է եղել ժողովրդական գեղջկական օրորերգերի, պարերգերի երաժշտական, պարային ու բանաստեղծական արվեստի նշանակությունը՝ որպես ժողովրդի արվեստի ամենահարազատ, ամենահուսալի ու կենարար ելակետային ակունք: Շիրակի տարբեր համայնքներում այսօր էլ հանդիպում ենք վեր-

ջիններին նանա, տույ-տույ, տայ-տայ, լայ-լայ, տան-տան, դանդան անվանումներին: Զեկույցի նպատակն է՝ ներկայացնել հայկական ավանդական օրորերգի ու պարերգի ընդհանուր բնութագիրը, վերջիններին կենցաղավարումը մանկական միջավայրում:

Տարածված են ինչպես կրկնատողերով և կրկնակներով, այնպես էլ առանց կրկնությունների խաղիկները՝ պարզ մեղեդային հորինվածքներով: Դրանց որոշ սնուշներ առանձնացել են տարբեր ծիսակարգերից և ապրում են ինքնուրույն կյանքով: Օրորի ժանրի կենսունակությունը պայմանավորված է նախ՝ կրկնակների ու կրկնատողերի բանաձևված բաղադրիչների առկայությամբ, ապա նաև բովանդակային բազմազանությամբ: Այս է պատճառը, որ օրորերգի ժանրին են միահյուսվել նաև ծիսական ու կենցաղային տարբեր իրավիճակների երգեր, այդ թվում՝ օրորներ ու մանկախաղաց երգեր:

Օրորոցային ժողովրդական երգը 20-րդ դարում նաև երաժշտական թեմատիկ նյութ է դարձել հայ կոմպոզիտորների համար: Այսպես, Գրիգոր Եղիազարյանի «Սևան» բալետում հնչում է Շիրակի «Նանիկ»-ը, որը գրի է առել Սպիրիդոն Մելիքյանը. «Նանիկ, գառնուկ ջան, նանիկ, / Գոզնոց թոկերս օրորոց, / Ծառի թփերը ծածկոց, / Մանդղըր թփերը՝ փաթթոց»: Ուշագրավ է, որ նշված օրորերգը հնչել է «Շրթներկ N 4» ֆիլմում:

Ժողովրդական օրորոցային երգերում առկա է իմաստային բազմաշերտություն, քանի որ նույն երգային տեքստը կարող է հաղորդվել տարբեր բանասացների կողմից տարբեր գործառույթների համար: Այդպիսի մի ինքնատիպ օրինակ է նաև Հ.Ափինյանի գրառած «Բամբակը լույ է» պարերգը: Նշված պարերգի լեզվարտահայտչական համալիրը՝ փոքր ձայնածավալը, ուրբանական կրկնվող պատկերները, մետրական միալար շեշտերը, կրկնատողերը լավագույնս նպաստում են երգի ժանրը դյուրությամբ փոխակերպելու օրորերգի:

Matikyan Hasmik

Ph.D., Shirak Center for Armenological Studies, NAS of RA

## LULLABY IN THE CONTEXT OF DANCE SONGS (with special reference to Shirak materials)

**Keywords:** lullaby, dance, genre, text, narrator, formula, nursery rhyme.

In Shirak, lullabies and dance songs hold significant cultural importance, reflecting remarkable vitality across genres. Throughout the centuries of Arme-

nian culture, the musical, dance, and poetic traditions of folk lullabies and dances have always been of great importance. Even today, in different communities of Shirak, we meet their names such as “nana”, “tuy-tuy”, “tai-tai”, “lai-lai”, “tan-tan”, “dandan”. The purpose of this report is to mirror the general characteristics of traditional Armenian lullabies and dances, their functions in nursery.

Songs with repetitions and doublets, as well as without repetitions, with simple melodic compositions, are common. Some of their specimens have been separated from various rituals and live an independent life. The vitality of the lullaby genre is conditioned firstly by the presence of formulaic components, and also by the diversity of the content. This is the reason why songs of various ritual and domestic situations, including lullabies and children’s songs are interwoven.

In the 20th century, the folk lullaby was also a musical theme for the Armenian composers. Thus, in Grigor Yeghiazaryan’s Sevan ballet, Shirak’s Nanik is played, written by Spiridon Melikyan: “Nanik, dear lamb, Nanik, / Apron straps your cradle, / Tree bushes cover thee, / Little bushes – wrap thee. It is noteworthy that the mentioned lullaby was played in the movie “Lipstick N 4”.

There is a multiplicity of meaning in folkloric lullabies, as the same lyric text can be conveyed by different narrators for different functions. One such unique example is the dance song “Bambaky lul e” which was recorded by field worker, researcher H. Apinyan. The linguistic and expressive complex of the mentioned dance song: small volume, repeated rhythmic images, single-string metric accents, repetitions mostly contribute to the smooth transformation of the genre of the song into a lullaby.

Նահաչևակի Անդրեյ

ր. գ. թ., Ալբերտայի համալսարան, Կանադա

## ՈՒԿՐԱԻՆԱԿԱՆ ՊԱՐ ԵՒ ՎԵՐԱՀԱՄԱՏԵՔՍԱՅՆԱՑՈՒՄ

*Հիմնաբառեր*՝ վերահամատեքստայնացում, հոփակ, ժողովրդական պար, ուկրաինական պար, պարի պատմություն, պարային ձևեր, պարային իմաստներ, պարային համատեքստեր, ավանդական պար, փոփոխություն:

Վերահամատեքստայնացումը ժողովրդական պարը և բեմադրված պարը գիտական տեսանկյունից ընկալելու առանցքային խնդիրներից մեկն է:

Համաձայն այս հայեցակարգի՝ «պարը» ոչ միայն շարժումն է ժամանակի և տարածության մեջ, այլև ներառում է դրա դրվածքը, դրա համատեքստը, դրա նշանակությունը մասնակիցների համար: Երբ փոխվում է պարի համատեքստը, պարի ձևը և իմաստը, փոխվում է նաև պարը: Վերահամատեքստայնացումը ներկայացվում է ուկրաինական «հոպակ» պարի օրինակով:

Այս գեկույցում փորձում են ցույց տալ, որ հոպակն իրականում բաղկացած է բազմաթիվ տարրեր վերահամատեքստայնացումներից: Նախ՝ այն զարգացել է որպես տղամարդկանց պար կողակական ճամբարներում, այնուհետև՝ տեղափոխվել գյուղեր և ընդգրկել պարուհիների, երրորդ՝ այն սկսեց բեմադրվել արդեն 1819-ին հանրաճանաչ մեդոդամատիկ պիեսներում, չորրորդ՝ այն դարձավ «Ուկրաինայի ազգային պարը» 1917-1922 թթ.՝ Առաջին Աշխարհամարտի, Ռուսական հեղափոխության, Ուկրաինայի անկախության հռչակման և անկախության կորստի ժամանակ, ինչը հանգեցրեց ԽՍՀՄ կազմում Ուկրաինայի ԽՍՀ ձևավորմանը, հինգերորդ՝ հոպակը կրկին վերահամատեքստայնացվեց, երբ տարածվեց բազմաթիվ երկրների ուկրաինական համայնքներում, վեցերորդ՝ Խորհրդային Ուկրաինայում հոպակը կրկին փոխվեց սոցիալիստական ռեալիզմի մոդելով, բալետի և տեսարանի մեծ ազդեցությամբ, որի օրինակն էր 1950-ականների կեսերին Պավլո Վիրսկու հանրահայտ «Հոպակ» խորեոգրաֆիան: Հոպակը կարող է դիտվել որպես ԽՍՀՄ-փլուզման և անկախ Ուկրաինայի ստեղծմանն առնչվող վերահամատեքստայնացում՝ ստանալով առավել ուժեղ ազգային իմաստ: Վերջապես, հոպակը կրկին վերահամատեքստայնացվում է 2014 և 2022 թվականների ռուսական արշավանքների ժամանակ՝ ստանալով նոր ձևեր և նոր իմաստներ:

Հոպակը բեմում շարունակում է բեմադրվել իր մոնումենտալ խորեոգրաֆիաներով, թեև այն գնալով ավելի հաճախ է ներկայացվում նաև ժողովրդական արվեստը վերածնողների մտերմիկ մասնակցային խմբերում: Իմ առաջարկի համաձայն՝ վերահամատեքստայնացման հայեցակարգն էական միջոց է՝ փոփոխվող աշխարհում ժողովրդական պարը հասկանալու համար:

Հոպակը կարելի է պատկերացնել որպես «մեկ պար», քանի որ անունն, ընդհանուր առմամբ, նույնն է մնացել պատմության ընթացքում հարյուր հազարավոր ելույթների ընթացքում: Սակայն գիտական տեսանկյունով դիտարկելով վերահամատեքստայնացումը՝ այս պարն ու, թերևս, բոլոր ժողովրդական պարերը կարելի է պատկերացնել որպես բարդ երևույթներ, որոնք հաճախ փոխվում են ժամանակի, շարժման, իմաստի և համատեքստի մեջ:

*Nahachewsky Andriy*

Ph.D., University of Alberta

## UKRAINIAN DANCE AND RECONTEXTUALIZATION

**Keywords:** recontextualization, hopak, folk dance, Ukrainian dance, dance history, dance forms, dance meanings, dance contexts, traditional dance, change.

“Recontextualization” is one of the key issues related to understanding folk dance and staged folk dance in a scientific perspective. According to this concept, “a dance” is not only the movement in time and space, but also includes its setting, its context, its meaning for the participants: When the context for dancing changes, the form of the dance and the meaning of the dance change as well. Recontextualization is illustrated using the example of the Ukrainian “hopak.” This dance became most obviously recontextualized when it shifted from its vernacular setting as a social dance in traditional Ukrainian villages, and became performed on stages by urban artists as they represented village life. During this recontextualization, the form and the meaning of the dance changed strongly as well.

In this paper, I use a powerpoint presentation and video examples to illustrate that the hopak actually consists of many different recontextualizations throughout its history: it first developed as a male dance in Cossack military camps; secondly it moved to villages and incorporated female dancers; thirdly, it started being performed on stage, as early as 1819 in popular melodramatic plays; fourthly, it became “the national dance of Ukraine” in 1917-1922, during the first World War, the Russian Revolution, the declaration of Ukrainian independence, and the loss of independence leading to the formation of the Ukrainian Soviet Socialist Republic within the USSR; fifthly, hopak was recontextualized again as it became performed in diaspora communities in many countries; sixthly, in Soviet Ukraine, the hopak changed again with the model of Socialist Realism, the great influence of ballet and spectacle, exemplified by the famous “Hopak” choreography by Pavlo Virsky in the mid 1950s. The hopak can be seen as recontextualizing yet again with the fall of the USSR and the establishment of Independent Ukraine, gaining a stronger national meaning. Finally, the hopak is recontextualized again during the Russian invasions of 2014 and 2022, taking new forms and new meanings.

The hopak continues to be performed on stage in its monumental choreographies, though it is increasingly performed also in intimate participatory groups

of folklore revivalists. I propose that the concept of recontextualization is an essential key for understanding folk dance in a changing world.

The hopak may be imagined as “one dance” since the name has generally stayed the same over hundreds of thousands of performances over its history. However, thinking about recontextualization in a scholarly perspective, this dance, and perhaps all folk dances, can also be imagined as complex phenomena which frequently shift in time, movement, meaning, and context.

### **Շագոյան Գայանե**

պ. գ. թ., ՀԱԻ

ԻՆՉՊԵՍ ԵՆ ԿԱՊՎՈՒՄ ՅԱՐԽՈՒՇՏԱՆ,  
«ՍԱՄՆԱ ԾՈՒԵՐ»-Ն ՈՒ ՀԱԶԱՐԱՇԵՆԸ.  
ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏՄՈՒՅԹԻ ՁԵՒԱՎՈՐՈՒՄԸ  
ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԱՐԴԻԱԿԱՆԱՑՄԱՆ ՆԱԽԱԳԾՈՒՄ՝  
ԱՇՆԱԿ ԳՅՈՒՂԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ

*Հիմնասրահներ՝* Աշնակ, գյուղական պարախմբեր, յարխուշտա, արդիակա-  
նացում, Վահրամ Արիստակեսյան, բեմական պար, ազգագրական պար:

Խորհրդահայ մշակույթային ժառանգության ուսումնասիրությունն ու արժևորումը հաճախ խճողվում է խորհրդայնացման քաղաքական նա-  
խագծի հանդեպ վերաբերմունքով՝ դրական թե բացասական: Անկախ այդ  
քաղաքական նախագծի այսօրվա գնահատականից և նույնիսկ ընդունե-  
լով, որ հայ մշակույթի արդիականացումը, մինևույն է, ընթանալու էր 20-րդ  
դարի միջազգային հիմնահոսի տրամաբանությամբ արդիական ազգ  
ձևավորելով՝ այդ գործընթացն, ամեն դեպքում, բաժին ընկավ երկրորդ  
հանրապետության շրջանին՝ բնականաբար իր վրա կրելով ԽՍՀՄ համա-  
միութենական քաղաքականության դրոշմը: Այս քաղաքականությունը ար-  
դիականացման ընթացքում մի քանի հայեցակարգային փոփոխություն-  
ներ կրեց՝ ազգային ինքնությունը հաստատող ինստիտուցիոնալ զարգա-  
ցումից (հմնտ. կորենիզացիան) մինչև համահարթեցված խորհրդային  
մարդու ձևավորումը՝ ազդված ռուսական մշակույթով:

Այս գաղափարախոսական և ինստիտուցիոնալ վայրիվերումները յու-  
րաքանչյուր հանրապետությունում ընկնում էին իրարից էականորեն տար-  
բերվող հողի վրա: Որոշ տեղերում, ինչպես, օրինակ, Հայաստանում՝ ար-

դի ազգի ձևավորումը սկսվել էր խորհրդայնացումից շատ ավելի վաղ (հմմտ. օրինակ՝ Aslanian), սակայն խորհրդային նախագիծը վերաձևակերպեց ազգային ինքնության բազմաթիվ խորհրդանիշներ՝ շեշտը տեղափոխելով «ժողովրդական» հոչակվող համալիրների վրա: Ուստի գրականությունից (հմմտ. «Մասնա ծոեր») ու ճարտարապետությունից (հմմտ. «հազարաշեն» գլխատուն) սկսած մինչև պարավետտ (հմմտ. քոչարի, յարխուշտա) արդիականացման տրամաբանությունը ենթադրում էր՝ ա) ժողովրդական (հիմնականում գեղջկական) որևէ նմուշ արժևորել իբրև ազգային, բ) ինստիտուցիոնալ մեխանիզմներ կիրառելով՝ այն հանրահոչակել, գ) նպաստել տեղային տարբերակների համահարթեցմանը (դարձնելով ճանաչելի և յուրացնելու համար դյուրին):

Այսպես, սասունցիների պարը, «Մասնա ծոեր» էպոսի հետ միասին, դարձավ հայկականության, հայ ինքնության կարևորագույն բաղադրիչներից մեկը: Սասունցիների պարի՝ որպես «ազգային պարային նմուշի» առանձնացումը, մեծ մասամբ արդյունք է Վահրամ Արիստակեսյանի գործունեության, ով Հայաստանի կառավարության (Ա. Մոավյանի) հրավերով տեղափոխվում է Հայաստան, բացում է պարի ստուդիա և ուսումնասիրում հայ ժողովրդական պարեր: Ուսանողների օգնությամբ այդ պարերը գրանցվում են տարբեր գյուղերում, թեև Արիստակեսյանը համոզված էր, որ պարի ոգին հնարավոր է փոխանցել միայն անմիջական կրողից սովորելով՝ գերծ պահելով այն դասական պարի տարրերից: Այս գրանցումների ընթացքում սասունցիների շատ պարեր հայտնվում են նրա պարի ստուդիայի ցանկում և 1928 թ. հաջողությամբ ներկայացվում Մոսկվայում (Կիլիցյան 2009):

Աշնակում պարի առաջին համույթը կազմավորվել է 1936-ին: Դրա հիմնադիրն էր Գրիգոր Մարգարյանը (Աշնակ համայնքի անձնագիր, 2021), սակայն խումբն առանձնապես հայտնի է դառնում 1957-ից, երբ Վահրամ Արիստակեսյանը մասնակցում է Մոսկվայում կայանալիք Համաշխարհային երիտասարդության և ուսանողության 6-րդ փառատոնին Հայաստանը ներկայացնելու աշխատանքներին և ԽՍՀՄ մայրաքաղաքում հայկական պարը ներկայացնելու համար ընտրում է աշնակցիների համույթը:

Որոշ ժողովրդական պարեր ունեին լայն տարածում, կամ առնվազն նրանց անվանումները (օրինակ՝ քոչարի) հայտնի էին գրեթե բոլոր հայ համայնքներում՝ անկախ կատարվող տարբերակից: Որոշ պարեր կարելի է կապել ավելի կոնկրետ ազգագրական շրջանի՝ ինչպես, օրինակ, հանրահայտ յար խուշտան, որ համարվում է սասունցիների պար: Սասունցիներին վերագրվող պարերը մեծ անվանացանկով բազմիցս ներկայացվել են



աշխարհի տարբեր բեմահարթակներում. յարխուշտա, մայրոկե, բեզարե, գորանի, նարե, մշու-խըրո, քոչարի, շատրվանի շուրջը, ծափ պար ևն (Կիլիչյան 2009): Այս պարերը սովորաբար ունենին երկու տարբերակ՝ մեկը սասունցիները ժառանգել էին նախնիներից, մյուսը՝ բեմի համար մշակած տարբերակն էր (սրա շուրջ քննարկումները տե՛ս «Մովետական արվեստ» ամսագրում), որ դարձել էր Աշնակում 75 տարի անընդմեջ գործող պարի խմբերի ուսուցման առարկան: Այս գյուղը, բացի հարուստ պարային ֆոնդ ժառանգելուց, դարձել է պրոֆեսիոնալ պարողների համայնք՝ իր օրինակով հետազոտողներին կանգնեցնելով մի շարք խնդիրների առաջ: Ինչպե՛ս տարանջատել պրոֆեսիոնալը «ժողովրդական»-ից, որտե՞ղ են անցնում «ժողովրդական»-ի և «ազգագրական»-ի սահմանները, արդյո՞ք «զանգվածային»-ը ժողովրդականն է, ի՞նչ քաղաքական և տնտեսական հանգամանքներ են ազդում պահպանելու կամ վեր/ստեղծելու «ազգային»-ը: Աշնակ գյուղի պարի համույթի պատմությունն ու գյուղի պարային պրակտիկաները լավ առիթ են այս հարցերը խնդրայնացնելու և քննարկման առարկա դարձնելու համար:

### *Shagoyan Gayane*

Ph.D., Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

## EXPLORING THE INTERCONNECTIONS OF YARKHUSHTA, DAREDEVILS OF SASSOUN, AND HAZARASHEN IN FORMING A NATIONAL NARRATIVE WITHIN A SOVIET MODERNIZATION PROJECT: THE CASE OF ASHNAK VILLAGE

**Keywords:** Ashnak, village dance ensemble, yarkhushta, modernization, Vahram Aristakesyan, stage dance, ethnographic dance.

Understanding and evaluating the Soviet-Armenian cultural legacy can often be clouded by varying attitudes toward the political endeavor of Sovietization. Regardless of contemporary judgments on that political initiative, and even acknowledging that the modernization of Armenian culture followed the 20th-century international trends in shaping a modern nation, this process unfolded during the period of the Second Republic, influenced by Soviet policy. This policy underwent several conceptual shifts during the process of modernization: from the institutional cultivation of national identity (referred to as ko-

renizatsia) to the molding of a standardized Soviet citizen (*homo soveticus*), heavily influenced by Russian culture.

These ideological and institutional shifts occurred on different scales in each of the Soviet republics. In places like Armenia, the groundwork for modern nation-building had been laid long before Sovietization (Aslanian, 2023). However, the Soviet project redefined many symbols of national identity, emphasizing the so-called “folk” heritage. As a result, the approach to modernization, whether in literature (exemplified by “Daredevils of Sassoun”), architecture (as seen in the “hazarashen” house), or dance (like *kochari* and *yarkhushta*), aimed to: a) recognize any folk object (largely rural) as national, b) popularize it through institutional mechanisms, and c) standardize local variations to make them recognizable and easily adaptable.

Sassoun folk dance has emerged as a cornerstone of Armenian cultural identity, alongside the epic narrative of “The Daredevils of Sassoun.” The recognition of Sassoun folk dance as a quintessential example of national dance owes much to the efforts of Vahram Aristakesyan. Invited to Armenia by the Armenian Soviet government, Aristakesyan established a dance studio where he delved into the study and teaching of Armenian folk dances. Despite believing that the true essence of the dance could only be grasped through direct observation of performers, avoiding the influence of classical dance elements, Aristakesyan and his students meticulously documented these dances in various villages. This collection effort led to many Sassoun dances being incorporated into his studio’s repertoire, successfully showcased in Moscow in 1928 (Kilichyan 2009).

The first Ashnak dance ensemble was founded in 1936 by Grigor Margaryan, but it gained widespread recognition in 1957 when Vahram Aristakesyan chose it to represent Armenia at the VI World Festival of Youth and Students in Moscow. Some folk dances, like *kochari*, enjoyed widespread popularity, with their names known in Armenian communities regardless of regional variations. Others, such as the renowned *yarkhushta*, were specifically associated with the Sassoun region. These dances, including *yarchushta*, *mairoke*, *bezare*, *gorani*, *nare*, *mshu-kher*, *kochari*, and *tsap par*, have been performed on global stages numerous times.

These dances often had two versions: one passed down through generations in Sassoun and another adapted for stage performance. Ashnak village, home to a vibrant dance culture for 75 years, inherited a rich dance tradition and fostered a community of professional dancers. However, this presents challenges for

researchers in distinguishing between “professional” and “folk” dance, navigating the blurred lines between “popular” and “folk”, and understanding the influences of political and economic factors on the preservation or reinvention of the “national” identity. The history of the Ashnak village dance ensemble and its dance traditions provide an excellent opportunity to raise questions and engage in discussions surrounding these complex issues.

### *Շամանյան Նարինե*

պ. գ. թ., ՀԱԻ

## ՊԱՐԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՆՈՐ ՄՈԴԵԼ ՍՏԵՂԾԵԼՈՒ ԳՈՐԾԸՆԹԱՅՆԵՐԸ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՎԱՂ ՇՐՋԱՓՈՒԼՈՒՄ

*Հիմնաբառեր՝* պար, մշակույթ, խորհրդանիշ, ոլորտ, բեմադրություն, Խորհրդային Հայաստան, վերահսկողություն:

Խորհրդային Հայաստանի վաղ շրջափուլում իշխանություն-մշակույթ փոխհարաբերությունները սերտորեն կապված էին: Առանց մշակույթի ազիտ-քարոզման կենտրոնի թույլտվության, որը գտնվում էր տեղական-մոսկովյան խիստ վերահսկողության ներքո, չէր կազմվում մշակութային ոլորտի որևէ խաղացանկ: Խաղացանկում պարտադիր էին համարվում լենինին-ստալինյան, ինչպես նաև Բերիային նվիրված բանաստեղծությունները, երգերը, իսկ կոմունիստական խորհրդանշանները՝ մուրճ ու մանգաղը, աստղը հիմնականում արտահայտվում էին պարային բեմադրություններում: Անձի պաշտամունքի (1920-1954 թթ.) ժամանակաշրջանում խնդիր էր դրված ստեղծելու ինտերնացիոնալ, սոցիալիստական մշակույթ: Գեղարվեստական ստեղծագործության գնահատման չափանիշ էր համարվում «ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական» լինելը:

Մեր խնդրո առարկան է՝ քննարկել պարային մշակույթը ստալինյան բռնաճնշումների ժամանակաշրջանում, մասնավորապես՝ անդրադառնալ ժողովրդական պարերի արգելքի և նոր ժամանակակից պարային բեմադրություններ ստեղծելու խաղացանկային քաղաքականությանը:

Մշակույթը, մասնավորապես՝ պարարվեստը ստանում էր գաղափարախոսական երանգ: Պարային բեմադրություններին բնորոշ էին դառնում քաղաքական խորհրդանիշներ համարվող Ստալինի, Լենինի, Բերիայի

կերպարները: Համերգից առաջ՝ նախքան պարեր ներկայացնելը, կատարվում էր Խորհրդային Միության ազգերի կողմից «ինտերնացիոնալ» երգը, ապա հնչում էին քաղաքական բովանդակությամբ բանաստեղծություններ, երգեր՝ նվիրված Ստալինին, Լենինին և Բերիային:

Այդ ժամանակահատվածում Սրբուհի Լիսիցյանի բեմադրած ազիտներկայացումներից են՝ «Կոմինտերը», «Պայքար ճեղքվածքների դեմ», «Վիրավոր դրոշակակիրը», «Մուրճ և մանգաղ», «Գերմանացի պոլիցեյը և կոմունիստը», «Կեցցե՛ կարմիր Չինաստանը», ինչպես նաև «Պիոներ» բալետը, Թաթուլ Ալթունյանի «Երգի-պարի» անսամբլի բեմադրություններից են՝ «Զինվորի պար», «Սևանի ձկնորսների պար» ևն:

Հատկանշական է, որ խորհրդային կարգերի հաստատման կապակցությամբ 1938 թ. Մոսկվայում կազմակերպվեց գրականության և արվեստի տասնօրյակ, որին Հայաստանը նույնպես մասնակցում էր: Հայաստանը ներկայացնում էին Թաթուլ Ալթունյանի «Երգի-պարի» համույթը, Սրբուհի Լիսիցյանի «Ռիթմի և պլաստիկայի» ստուդիան և Վահրամ Արիստակեսյանի ղեկավարությամբ՝ Աշնակ գյուղի սասունցիների պարի խումբը: Արիստակեսյանի կողմից սասունցիների պարի բեմահարթակ բարձրացնելը չափազանց մեծ համարձակություն էր ստալինյան ռեպրեսիայի ակտիվ շրջանում, և դա անհետևանք չմնաց: Նույն այդ տարում Վահրամ Արիստակեսյանի հանդեպ մեղադրանք առաջադրվեց լրտեսության մեջ, և պարարվեստի մեծ գործիչը կալանավորվեց:

Խորհրդային շրջանում ավանդական մշակույթին անդրադարձն արգելվում և բացասական էր գնահատվում, Հայրենիք – Սփյուռք կապերն անհնար էր ստեղծել, իսկ ստեղծելու փորձ կատարողները դատապարտվում էին ծանր մեղադրանքներով:

### *Shamamyán Narine*

Ph.D., Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

## THE PROCESSES OF CREATING A NEW MODEL OF DANCE CULTURE IN THE EARLY PERIOD OF SOVIET ARMENIA

**Keywords:** dance, culture, symbol, sphere, performances, Soviet Armenia, control.

In the early period of Soviet Armenia, the relations between politicians and culture were closely related. Without the permission of the Center for Culture Agitation, which was under strict local and Moscow control, the repertoire of

any cultural sphere was not compiled. Poems and songs dedicated to Lenin and Stalin, as well as Beria were considered compulsory in the program, and the communist symbols - hammer and sickle, the star was mainly expressed in dance performances. During the period of the Cult of Personality (1920-1954), the task was to create an international, socialist culture. The standard of evaluation of the artistic work was considered to be “National in form, socialist in content”.

Our task to discuss dance culture during the period of Stalinist Repressions, in particular to reflect on the banning of folk dances and the programmatic politics of creating new contemporary dance performances. Culture, particularly dance, took on an ideological tone.

The figures of Stalin, Lenin, Beria considered political symbols were included in the dance performances. As a rule, before the concert the international song of the “Nations of the Soviet Union” had been performed, then - poems, and songs with political content, dedicated to Stalin, Lenin and Beria.

During that period, Srбуhi Lisitsyan staged agit-performances: “Cominter”, “Struggle against cracks”, “Wounded flag bearer”, “Hammer and sickle”, “German police and communist”, “Viva red China”, as well as “Pioneer” ballet, among the performances of Tatul Altunyan’s “Song-dance” ensemble is “Soldier’s Dance”, “Dance of Sevan fishermen” and others.

It should be noted that in connection with the establishment of the Soviet Union in 1938 the festival of “literature and Art” was organized in Moscow, in which Armenia also participated. Armenia was represented by Tatul Altunyan’s “Song-dance” ensemble, Srбуhi Lisitsyan’s “Rhythm and Plastic” Studio, and Sassoun’s dance group from Ashnak village led by Vahram Aristakesyan. The Sassoun’s folk dance presenting in the stage was an extremely bold move during the active period of Stalinist repression, which did not remain without consequences. In the same year, Vahram Aristakesyan was accused of espionage and the great figure of the dance art was arrested.

In the Soviet period, reference to traditional culture was prohibited and negatively assessed, it was impossible to create homeland-diaspora ties, and those who tried to create them were condemned with heavy charges.

## **Չոլաքեան Յակոբ**

պ. գ. դ., ՀԱԻ

### **ՏԻԼԱՆԻ ԿԱՄ ՔԵՍԱԳԻ ՊԱՐԵՂԱՆԱԿՆԵՐՆ ՈՒ ՇՈՒՐՋՊԱՐԵՐԸ**

*Հիմնասրտեր՝* շուրջպար կամ վուօզ, տիլանի, Քեսապի հավա, հալապի, ուոքի հարուած, գոյգ, կենտ, ետ-առաջ, աջ դառնալ, պարպաշի, մէյտան-պաշի:

Քեսապի պարեղանակներն ու շուրջպարերը կը կոչուին Տիլանի: Տիլանի փչել կը նշանակէր պարեղանակ նուագել, տիլանի բռնել՝ շուրջպարի մէջ մտնել, տիլանի քաշել՝ շուրջպար դառնալ: Թէ՛ երգային և թէ՛ եղանակային շուրջպարերուն քեսապցիք վուօզ կ'ըսեն, բառացի՝ վազք, իսկ մուսալեոցիք՝ տապքէ, որով կը ճանչցուին նաև հարաւի արաբներուն շուրջպարերը:

Քեսապի մէջ տիլանին կը նուագուէր գոռնայով ու թմբուկով: Միշտ ալ եղեր են նուագածուներ: Կար Զոռնաճեան ընտանիքը, որուն նուագածուները միշտ ներկայ կ'ըլլային բոլոր հանդիսութիւններուն, ու անոնց վարձատրութիւնը «սապաշ»ը կ'ըլլար: Ասոնք մեծ խանդավառութիւն ստեղծող գործիքներ էին: Նեղ շրջանակի մէջ՝ հովիւներու օպային մէջ, թաղի մէկ տանիքին վրայ, տիլանի կը փչէին գաւալով, շուպապիով կամ արդուրով: Այս վերջին գործիքները շատեր գիտէին գործածել, իրենք կը շինէին:

Իրաքանչիւր պարեղանակ կը կոչուի հավա:

Տիլանին, ըստ մեր կողմէ հաւաքագրուած նիւթերուն, կը բաղկանայ հետևեալ շարքերէ.

– Քեսապու հավա, ունի 3-4 պարաճև ու համապատասխան եղանակ. Քեսապու հավա՝ գուօյգ, Քեսապու հավա՝ թաք, Քեսապու հավա՝ եիտ-եառանճ:

– Հալապի շարքը ունի Հալապի ծունտըր, Հալապի թիթիվ, Հալապի գուօյգ ատի, Հալապի ըրկան, Հալապի թաք: Պարեղանակի անուան բաղադրիչներն ալ կը թելադրէին պարի կշռոյթն ու ուոքերու շարժումը:

Խմբային պարի եղանակ էր Հարսի հավան:

Կը վկայուի, որ Քեսապէն դուրս կատարուող ուխտագնացութիւններուն՝ քեսապցիք իրենց հետ կը տանէին նաև իրենց նուագածուները: Փաստ է, որ այս պարեղանակներն ու շուրջպարերը կը կատարուէին նաև Անտիոքի շրջանի բոլոր գիւղերուն մէջ՝ Սուէտիա, Արամո-Ղնեմիէ, Գսիէ-Եագուպիէ, են: Այնճարցիները՝ նախկին սուէտիացիք, մինչև այսօր ալ իրենց մէկ պարեղանակը կը կոչեն Քեսապու հավա:

Կը պատմուի, որ հին հարսանիքներուն երեք օր նուագածուները հարսնտրներէն չէին բաժնուեր՝ հինգշաբթի օրուան ցորեն լուալու-ծեծելու արարողութենէն, ուրբաթ օրուան հարսանեաց խնճոյքէն մինչև շաբաթ իրիկուն՝ հարսնատի ասարը: Գիշերը շուրջպարերը կը կատարուէին հսկայ խարոյկի մը շուրջը:

Շուրջպարերուն և մենապարերուն կը մասնակցէին նաև կիները: Անոնք աւելի մեծ ներկայութիւն կ'ունենային պարերգային շուրջպարերու մէջ:

Պէտք է նշել, որ փող ու թմբուկով շուրջպարերը մեծ խանդավառութիւն կը ստեղծէին: Այս պարագային անպայման հրապարակին մէջ կը գտնուէր մէտանպաշին, որ կը հսկէր ու կը հաստատէր խաղահրապարակի կարգ ու կանոնը: Պարը սապաշով կը գլխաւորէր մէկը, որ կը կոչուէր սէյմանպաշի: Սէյմանպաշին ձեռքի գաւազանին կամ գօտիին ծայրը կու տար իր ընտրած «պարը քաշող»ին, յետոյ թեանցուկ կը մտնէին միւսերը: Սէյմանպաշին ընդհանրապէս շրջանակի մը եփկիտպաշին կ'ըլլար:

1920-ականներուն, երբ կը սրին միջկուսակցական վէճերը, այս կարգը կ'ունենայ խանգարիչ ու անկառավարելի հանգամանք: 1928-ին Գարստուրանի մէջ հարսնիքի մը գիշերը քաշքշուք տեղի կ'ունենայ, կրակոցներ կը լսուին: Մարդիկ կը զոհուին, ամբաստանեալներ մինչև 1939 թ. Անտիոքի բանտ կը նստին: Հարսը կը կոչուի գանլը կէլին: Տավուլ-գունայով հանդիսութիւնները կ'արգիլուին կամ կը գործածուին միայն նեղ շրջանակներու մէջ:

### *Tcholakian Hagop*

Dr. Habil., Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

## TILANI OR KESSAB DANCE MUSIC AND ROUND DANCES

**Keywords:** round dance, dilani, Kesbu hava, halabi, kick, double hit, odd hit, back and front, turn right, barnashi, meydanbashi.

Kessab round dance series are called Tilani. To blow a tilani means to play a dance, to “catch a tilani” means to enter a round dance, to “pull a tilani” means to perform a round dance. The round dances in Kessab dialect are called wooz, literally “running”, and in Suyediye dialect are called tapke, which is also known as the round dances of the southern Arabs.

In Kessab, the tilani played with the zurna and the drum. They have always their players. There was the Zurnajian family, whose members were always pres-

ent at all ceremonies and their remuneration was a sum of money. Zurna and drum were instruments of great enthusiasm. In a narrow circle, in the shepherds' hut, on one of the roofs of the neighborhood, tilani was blown with a gaval, shupapi and arghur. Many people knew how to use these last tools, they made them themselves.

The music of each round dance is called hava.

Tilani, according to the materials collected by us, consists of the following series:

– Kespu Hava, has 3-4 formal and appropriate parts. Kespu hava: pair, Kespu hava: taq, Kespu hava: eit-earanj.

– Halapi has 5 parts: Halapi tzuntr, Halapi titiv, Halapi zooik ati, Halapi irkan, Halapi taq.

The components of the names dictate the rhythm of the dance and movements of the feet.

Harsin hava was a group dance style.

There is evidence that during the pilgrimages outside Kessab, they also took with them their zourna and drum players. It is a fact, that these round dances were also performed in all the villages of the Antioch region: Suetia, Aramo-Gh-nemie, Gnie-Yagoupie, etc. The people of Ainjar, former people of Suetia, still call one of their round dances Kesbu Hava.

It is said that in the old weddings, the music players were not separated from the wedding ceremonies for three days, from the wheat washing and threshing ceremony on thursday, from the wedding ceremony on Friday to the end of the wedding ceremony on Saturday evening. At night, round dances were performed around a huge bonfire. Women also participated in round dances and solo dances. They would have a greater presence in dance songs.

It should be noted that the round dances with trumpets and drums created great enthusiasm. Meytanpashi was always present in the square during this period, who was monitoring and establishing the rules and regulations of the playground. The dance was led by someone called Seymanpashi. Seymanpashi would tie the end of the staff or belt to the “dancer” of his choice. then the others entered the armpit. Seymanpashi was generally the eikitpashi of a frame.

In the 1920s, when inter-party disputes escalated, this order had a disturbing and unmanageable circumstance. In 1928, a fight took place on the night of a wedding in Karaduran, shots were heard. People died; defendants were imprisoned in Antioch until 1939. The bride is called “ganli kelin”, the bloody bride. Ceremonies with tavul-zurna are prohibited or used only in narrow circles.



## Պեպրոպայան Էմմա

պ.գ.դ., ՀԱԻ

### ԷՋԵՐ 20-րդ ԴԱՐԻ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՊԱՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԻՑ

*Հիմնաքաներ՝* պատմություն, պար, ստուդիա, փառատոն, բանասիրություն, երեխաների ուսուցում:

Զեկույցի նպատակն է՝ համառոտ բնութագրել հայ ժողովրդական պարի՝ 20-րդ դ. պատմությունը և տարբեր կազմակերպությունների ու ազգագրագետների գործունեությունը: Հայ պարային մշակույթը զարգացել է երկու տարածաշրջաններում՝ արևմտահայ և արևելահայ: Արևմտահայաստանում նկատվում էր հակում դեպի իտալական և ֆրանսիական մշակույթ, իսկ արևելահայ շրջանում մեծ տեղ էին գրավում ավանդական, կովկասյան, սալոնային պարերը:

Թիֆլիսում որոշակի դեր ունեցավ Հայոց ազգագրական ընկերությունը, որը կազմակերպում էր պարահանդեսներ: Երևանում Անգլիական այգում 20-րդ դարի սկզբին փողային նվագախմբի և ժողովրդական գործիքների, ինչպես նաև սիրողական թատերախմբերի ներկայացումների համար կառուցվեց բեմահարթակ և պարահրապարակ: Ամիսը մեկ-երկու անգամ կազմակերպվում էին պարի երեկոներ ու դիմակահանդեսներ Սուրբ Հռիփսիմե օրիորդաց գիմնազիաում: Սկսվեց պարերի ստուդիաներում ուսուցման շարժումը:

Հայաստանի Հանրապետության կազմավորմամբ 1920 թ. Երևան տեղափոխվեցին բազմաթիվ մշակութային գործիչներ, այդ թվում՝ Թիֆլիսի օպերային թատրոնի բալետի մենակատար Վահրամ Արիստակեսյանը: 1924-ին բացվեց նրա ղեկավարությամբ «Պլաստիկաի, բեմական, բնութաին արևելյան, կովկասյան և եվրոպական պարերի ստուդիա»: Պլաստիկայի դասատուն էր Նազելի Լիսիցյանը: Հետագայում պարերը անվանվեցին ազգագրական՝ Թիֆլիսի ազգագրական ընկերության օրինակով: Շրջանավարտները սկսեցին Երևանի մերձակա գյուղերում դասավանդել սովորած պարերը: Պարարվեստում ստեղծվեց երկու ուղղություն՝ ավանդական պարեր և այսպես կոչված՝ ազգագրական: Մեծ դեր խաղացին օլիմպիադաները, երբ յուրաքանչյուր մարզ պարտադիր պետք է մասնակցեր իր պարախմբով: Երևանից հեռու գտնվող գյուղերի խմբերը ցուցադրում էին ավանդական պարեր: Իսկ Աշտարակի և Արարատի շրջանի գյուղերը՝ Արիստակեսյանի պարերի խաղացանկը:

Այս նույն տարիներին սկսեց զարգանալ նոր ուղղություն՝ պլաստիկ պարք, որի ուսուցիչներն էին Նազելի Լիսիցյանը, Հասմիկ Սիրունյանը և Աննա Դուրինյանը: Սրբուհի Լիսիցյանը 1930 թ. տեղափոխվում է Երևան և ռիթմո-պլաստիկ պարերի ուսուցումն ու ժողովրդական պարերի գրանցումը ստանում է մասնագիտական բարձր մակարդակ:

«Սովետական արվեստ» ամսագրում 60-ականներին տպագրվում է տողերիս հեղինակի՝ Է. Պետրոսյանի «Ու՛ր է գնում մեր պարարվեստը» հոդվածը: Հանրության մեջ և մամուլում սկսվում է բանավեճ: Պարերի բեմադիրները պնդում էին, որ ժողովրդական պարերի բոլոր տեսակները համայնքների խաղացանկում են: Որպեսզի ապացուցվի, որ ժողովրդի մեջ պահպանվել են պարերի նոր տարբերակներ, 1969 թ. Շատախի պարերի կրողների օգնությամբ իրականացվեց հնագույն պարաձևերի ուսուցում: Այսպես կազմակերպվեց «Վասպուրական» համույթը: Սկսվեց շարժում դեպի էթնիկ պար: Հիշեցնեմ, որ կինոխցիկները պետական միավորումների տրամադրության տակ էին, իսկ ժողովրդական պարը նրանց հետաքրքիր չէր: Ստիպված էինք տարբեր ատյաններից աջակցություն խնդրել:

Ազգագրագետները մեծ դեր ունեցան 1960-ականներին ժողովրդական երգերի ձայնագրման, պարի և երգի խմբերի կազմավորման գործում: Նշենք Հայրիկ և Մարո Մուրադյաններին, Ռուդիկ Հարոյանին, Արուսյակ Սահակյանին, Ժենյա Խաչատրյանին, Էմմա Պետրոսյանին: «Վասպուրական» խմբի կազմակերպումը օրինակ դարձավ այլ գյուղերի համար, օրինակ՝ Աշնակի, որը վերականգնեց իր խումբը, Սասունիկի, Ապարանի, Ներքին Դվինի, Կաթնաղբյուրի ևն: Նշված խմբերը դարձան Մշակույթի նախարարության և Պոլիտեխնիկական ինստիտուտի կազմակերպած փառատոների մշտական մասնակիցները: Բոլոր խմբերի եզրափակիչ համերգը տեղի էր ունենում մայիսի վերջին՝ Սարդարապատի ճակատամարտի հիշատակի օրը:

Աստիճանաբար փոխվեց վերաբերմունքը ժողովրդական արվեստի հանդեպ: Ամեն շաբաթ ռեժիսոր Կ. Խումայրյանը հեռարձակում էր հաղորդումների շարք՝ աշխարհի ժողովուրդների պարերի և ազգային տարազի մասին: Այն մութ տարիներին Երևանի «Միր» հեռուստաընկերությունը կազմակերպում էր «Միր» համամիութենական մասնաճյուղի հետ հեռուստականուրջներ՝ հրավիրելով խմբեր, որոնց ծրագրում ընդգրկված էին ժողովրդական պարեր և խաղեր: Այդ գործում մեծ դեր ունեցան Կ. Ելանուգյանը և Ն. Դավթյանը:

Երեխաների ավանդական մշակույթի ուսուցման գործում մեծ դեր ունեցավ Մանկապատանեկան գեղագիտական կենտրոնը: Տարբեր տարիներ

րին ուսանեցին մոտ 200 աշակերտ «Հասկեր», «Մարաթուկ», «Տավրոս», «Գորանի» և «Սովերների թատրոն» խմբերում: Շնորհիվ Զ. Թագազյանի և Գ. Ավետիսյանի՝ այս խմբերը գոյատևեցին մինչ մեր օրերը: ՀՀ կազմավորմամբ պարարվեստում սկսեցին հիմնադրվել նոր խմբեր և նոր ուղղություններ:

### *Petrosyan Emma*

Dr. Habil., Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

## PAGES OF HISTORY OF ARMENIAN FOLK DANCE IN THE 20th CENTURY.

**Keywords:** history, dance, studio, festival, folklore, teaching children.

The purpose of the article is to briefly describe the history of the folk dance of the 20th cent., and the activity of various cultural organizations, Armenian choreographers and ethnographers. Armenian dance culture developed in two regions the Western and the Eastern. There was a tendency towards the Italian and the French culture in the Western Armenia. The traditional, the Caucasian, the salon, and the ballroom dances were performed among the Eastern Armenians.

The Armenian ethnographic society played a certain role in Tiflis, which was organizing the masked balls and the folk dances. At the beginning of the 20th century in the English Park in Yerevan a wooden stage was built for the performances of brass bands and folk instruments ensembles, as well as for amateur theater groups. There also was a dance ground. The officials organized dance evenings and masquerades at St. Hripsime girls' gymnasium once or twice a month. The movement of dance studio started.

Many cultural figures moved to Yerevan with the formation of the Republic of Armenia in 1920. The ballet soloist Vahram Aristakesyan arrived here, too. "The School of Plastic, Stage, Traditional Oriental, Caucasian and European Dances (studio)" was opened in December of 1924. The manager was Aristakesyan, and the plastic teacher was Nazeli Lisitsyan. The dances were called ethnographic as the example of the Ethnographic Society of Tiflis later. The graduates started working in the villages near Yerevan and teaching dances they learned in the Studio. Two directions were created in dance art: the local village dances and so-called ethnographic dances. The Olympiades played a big role therefore each region had to participate with its dance group. The groups from

villages far from Yerevan, where Aristakesyan's students didn't teach performed the traditional dances. And the villages of Ashtarak and Ararat regions performed Aristakesyan's dances.

A new direction has emerged in plastic dance, whose teachers were Nazeli Lisitsyan, Hasmik Sirunyan, and Anna Durinyan. Srбуhi Lisitsyan moved to Yerevan in 1930, and the teaching of rhythm-plastic dances and the recording of folk dances rised to the professional level.

In the 60-s the "Soviet Art" magazine published our article "Where does our art of dance go?". Discussions began in society and in the press. Dance directors claimed that all types of folk dances are already in the repertoire of state ensembles. In order to prove that dance variations still existed among the people, in 1969, with the help of Shatakh dance carriers, the training of the oldest dance forms began. Thus, the "Vaspurakan" ensemble was created. The desire for ethnic dance began. At that time, only state associations had film cameras, but they were not interested in folk dance. We were forced to seek support from various authorities.

In the 60-s ethnographers played a major role in the recording of folk songs, folk dances, and singing groups. We would like to mention Hayrik and Maro Muradyans, Rudik Haroyan, Arusyak Sahakyan, Zhenya Khachatryan, and Emma Petrosyan. The dance groups of Ashnak, Sasunik, Nerkin Dvin, Katnaghbyur villages and Aparan were revived. These groups became permanent participants in the festivals organized by the Ministry of Culture and the Polytechnic Institute. The final concert of all participants took place at the end of May, on the day of memory of the Battle of Sardarapat.

The attitude towards folk art gradually changed. Every week director K. Khumaryan broadcasted a series of programs about the dances and national costumes of the peoples of the world. In those dark years, the Yerevan "Mir" television union organized parades with the "Mir" all-union branch, inviting groups whose program included folk dances and games. K. Yelanuzyan and N. Davtyan played a meaningful role in that process.

The Children's Aesthetic Center played a major role in teaching children traditional culture. In different years, about 200 students studied in "Hasker", "Maratuk", "Tavros", "Goran" and Shadow Theater groups. These groups survived until our days thanks to Z. Tagagchyan and G. Avetisyan. With the formation of the Republic of Armenia, new groups and new directions began to be established in dance art.

## Պեպրոպայան Համլեր

պ. գ. դ., ԵՊՀ / ՀԱԻ

### ՊԱՐԸ ԵՒ ԻՆՋՈՒՅՔՆ ԸՍՏ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԴՐՈՇՄԱԶԱՐԴ ԿԱՐԱՄՆԵՐԻ ԵՒ ՏԱՊԱՆԱՔԱՐԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐԻ

**Հիմնաբառեր՝** պար, խնջույք, դրոշմագարդ կարաս, տապանաքարա-  
յին պատկերաքանդակ, դիմավորում, հարսանիք:

Միջնադարյան հայ քրիստոնեական պատկերագրությունը քիչ բան է պահպանել պարի և խնջույքի մասին: Պաշտոնական մերժողական վերաբերմունքը դեպի զվարճանքն ու ուրախությունը պայմանավորել են, որ աշխարհիկ կյանքի բազմաթիվ դրսևորումներ պատկերագրորեն տեղ չգտնեն դավանական գործերում: Այս բացը որոշ չափով լրացնում են հնագիտորեն բավական հետազոտված՝ 12-13-րդ դարերի դրոշմագարդ կարասները, որոնց գոտիները երբեմն ներկայացնում են նաև խնջույքի և պարի տեսարաններ, և 15-18-րդ դարերի տապանաքարերը, որոնք պատկերում են հանգուցյալներին դրախտային-իդեալական միջավայրում և իդեալական կերպավորումով:

Միայն եզակի դեպքերում է, որ պարը ներկայացվում է որպես ինքնուրույն թեմա: Այս դեպքում հորինվածքը, որպես կանոն, կազմված է ձեռքերը վեր պարզած երեք կերպարներից՝ մեջտեղում ավելի փոքր ֆիգուրն է, կողքերից՝ ավելի մեծ կերպարները: Կարելի է հավանական համարել, որ գործ ունենք ընտանեկան «դիմանկարի» թեմայի հետ, որն իր արտահայտությունն է գտել նաև խաչքարային պատկերաքանդակում:

Ավելի հաճախակի է խնջույքի տեսարաններում պարողների առկայությունը: Ընդ որում, կարելի է խոսել խնջույքի և պարի սինկրետիզմի մասին. պարողները հաճախ ձեռքներին ունեն գավաթներ, խաղողի ողկույզներ, ծաղկագարդեր են: Որոշ օրինակներ ներկայացնում են հարսանեկան պարող զույգերի կամ էլ սյուզերենին պարով դիմավորելու տեսարաններ:

Այս հորինվածքների համադիր քննությունը միջնադարյան խնջույքի համատեքստում հնարավորություն է տալիս էլ ավելի ընդարձակելու պարի կիրառական դաշտը և քննելու դրա փոխկապակցված դրսևորումները տոնական ու ծիսական զանազան համալիրներում:

## *Petrosyan Hamlet*

Dr. Habil., Yerevan State University / Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

### DANSE AND FEAST ACCORDING TO MEDIEVAL STAMPED JARS AND TOMBSTONE SCULPTURES

**Keywords:** dance, feast, stamped vessels, tombstone sculpture, wedding.

Little information has been preserved about dancing and feasting in medieval Armenian Christian iconography. The official rejection of merriment and joy meant that many manifestations of worldly life were not to find a place in religious themes. This gap is to some extent filled by archaeologically well-studied stamped vessels of the 12th-13th centuries, on the belts of which scenes of feasting and dancing are sometimes also depicted, and tombstones of the 15th-18th centuries, depicting the deceased in a heavenly setting and in an idealized image.

Only in rare cases is dance presented as an independent theme. In this case, the composition usually consists of three figures with raised arms: a smaller figure is in the middle, and larger ones are on the sides. It can be considered probable that we are dealing with the theme of a family “portrait”, a theme that also found its expression in the iconography of khachkars.

The presence of dancers in feast scenes is a more frequent phenomenon. Moreover, we can talk about the syncretism of feast and dance: dancers often carry cups, bunches of grapes, flower garlands, etc. Some examples show scenes where couples dance at a wedding or greet the suzerain with a dance.

A joint examination of these compositions in the context of a medieval feast makes it possible to further expand the scope of dance and consider its interrelated manifestations with various festive and ritual complexes.

#### *Պիկիչյան Հռիփսիմ*

պ. գ. թ., դոցենտ, ԵՊՀ / Արվի

ՊԱՐԸ՝ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՔԱՂԱՔԱՑԻԱԿԱՆ  
ԵՒ ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՄՆԵՐՈՒՄ (2015 թ., 2018 թ.)

*Հիմնարկեր*՝ պարային տեքստ, ռազմապար, շորջպար, քաղաքացիական և քաղաքական շարժումներ, «Էլեկտրիկ Երևան», «Թավշյա հեղափոխություն», քոչարի, յարխուշտա, խոյապար, «բերդ»:

2015 թ. «Էլեկտրիկ Երևան» և 2018 թ. «Թավշյա հեղափոխություն» կոչվող երևանյան քաղաքացիական և քաղաքական շարժումների ընթաց-

քում կատարված դաշտային հետազոտությունների հիման վրա՝ փորձ է արվում բնութագրելու, տիպաբանելու և վերլուծելու ցույցերի պարային «սցենարները»՝ իբրև կառավարության որոշումների դեմ ուղղված բողոքի հնչյունաշարժումային տեքստ և ինքնության վերահաստատում: Հիշյալ շարժումների ընթացքում դրսևորված պարերը դիտարկվում են երեք տեսանկյունով՝

- շարժման կազմակերպիչների նախնական սցենարով ընտրված և ձայնագրյալ երաժշտության միջոցով ուղղորդվող խմբապարեր,
- ազգագրական տարբեր խմբերի հայրենասիրական երգի ու պարի ինքնաբոլխ կատարումներ, կենդանի հնչող երգ ու նվագ (զուռնա, դհոլ),
- ցուցարարների հանպատրաստից կատարումներ (մենապար, զուգապար, շուրջպար) :

Իբրև պայքարի արտահայտություն՝ գերիշխում են ավանդական և բեմադրված ռազմապարերը (քոչարի, յարխուշտա, խոյապար, բերդ), հայրենասիրական երգերն ու «Ոստան հայոց» և «Բամբիռ» ոռք խմբերի կատարումները: Ցուցարարների համախմբման ու միավորման պարային արտահայտություն են դառնում ավանդական շուրջպարերը, իսկ շուրջօրյա ցույցերի ժամանակավոր դադարների, հանգստի կազմակերպման և արհեստավարժ երաժշտախմբերի ու հեղինակային երգի երեկոյան համերգների ընթացքում՝ մենապարերն ու զուգապարերը (հայկական, եվրոպական):

Նշված զանգվածային շարժումների ընթացքում գրանցված դաշտային նյութից կարելի է փաստել, որ ն՛ կազմակերպված, ն՛ հրնթացս ձևավորվող պարային տեքստերը կառավարությանն ուղղված, հստակ ուղերձներ են, որոնց շնորհիվ ամբողջանում և առավել արտահայտիչ են դառնում ցույցերի խոսքային, երաժշտական, պատկերագրական ու վարքագծային տեքստերը:

Երկու շարժումների պարային տեքստերի համեմատությունից կարելի է եզրակացնել, որ 2015-ի «Էլեկտրիկ Երևան»-ի համապատկերում պարին առավել մեծ դեր, տեղ և ժանրային բազմազանություն է հատկացվել, քան 2018-ի այսպես կոչված՝ «Թավշյա հեղափոխության» համատեքստում, որում գերակշռում են նախապես կազմակերպված հնչյունախոսքային (ոիթմիկ վանկարկումներ և ձայնարկություններ), վարքագծային ու պատկերագրական բաղադրիչները: Սակայն ամիսներ շարունակ ձևավորված սցենարով ընթացող ցույցերի պատկերը բեկվեց, երբ 2018 թ. մայիսի 8-ին

Ազգային Ժողովը Նիկոլ Փաշինյանին վարչապետ ընտրեց: Բողոքի ցույցերը վերաճեցին ժողովրդական տոնախմբության: Մայրաքաղաքի կենտրոնական փողոցներում ու հրապարակներում հնչող բազմաժանր երաժշտությունն (ազգային օրհներգ, հայրենասիրական երգեր, էթնոտաբիզ, ռոք, ցույցերի հիմնը դարձած՝ «Քայլ արա...») ու պարերը (ավանդական վերվերի, քոչարի, յարխուշտա, անգամ ժամանակակից խնջույքներին բնորոշ տարաբնույթ ձեռնապարեր ու տանգո...) քառտիկ ամբողջության վերածվեցին: Իսկ հեղափոխական պայքարի պարային տեքստի կիզակետն, իհարկե, զոռնա-դիոլի հաղթական նվագով, «Կտրիճ Դավոն» երգով ու պարով, նորընտիր վարչապետին Բաղրամյան 26 ճանապարհելն էր:

### *Pikichian Hripsime*

Ph.D., Associate Prof., Yerevan State University / Institute of Arts, NAS of RA

## DANCE IN THE CIVIC AND POLITICAL MOVEMENTS OF ARMENIA (2015, 2018)

**Keywords:** dance text, military dance, round dance, civil and political movements, “Electric Yerevan”, “Velvet Revolution”, “Kochari”, “Yarkushta”, “Khoyapar”, “Berd”.

Based on the field research conducted during the civic and political movements in Yerevan called “Electric Yerevan” (2015) and “Velvet Revolution” (2018), an attempt is made to characterize, typify and analyze the dance “scenarios” of the demonstrations as a sound-movement text of protest against the government’s decisions, and a reaffirmation of identity. The dances formed during these movements are considered from three perspectives:

- Group dances selected according to the preliminary script of the movement organizers and accompanied by recorded music,
- Spontaneous performances of patriotic songs and dances of various ethnographic groups, live singing and playing (zurna, dhol),
- Improvised performances of demonstrators (single dances, couple dances, and round dances).

Traditional and staged military dances (kochari, yarkushta, khoyapar, berd), patriotic songs and performances by rock groups (“Vostan Hayots” and “Bambir”) dominate as an expression of struggle.



Traditional round dances became a dance expression of the protesters' consolidation and unification, while solo and couple dances (Armenian, European) were held during the temporary breaks of all-day demonstrations, organization of rest and evening concerts of professional bands and performers of authors' songs. From the field material recorded during the aforementioned mass movements, it can be said that both organized and emerging dance texts are clear messages addressed to the government, thanks to which the verbal, musical, pictorial and behavioral texts of the demonstrations become complete and more expressive. A comparison of the dance texts of the two movements allows us to conclude that in the panorama of "Electric Yerevan" (2015), dance is given a larger role, place, and diversity of genres than in the context of the so-called "Velvet Revolution" of 2018, in which pre-determined components of sound and speech, behavior, and iconography predominate.

However, the picture of demonstrations, following a scenario formed over months, changed when the National Assembly elected Nikol Pashinyan as prime minister on May 8, 2018. The protests turned into a celebration. The multi-genre music was heard in the central streets and squares of the capital (national anthem, patriotic songs, ethno-rabis music, rock, the anthem of demonstrations "Kayl Ara..." (Take a Step), and dances (traditional ververi, kochari, yarkushta, even various hand dances and tango characteristic of modern parties) turned into a chaotic wholeness. And the focus of the dance text of the revolutionary struggle was to accompany the newly elected Prime Minister to Baghramyan 26 with the triumphant playing of zurna-dhol, the song and dance of "Ktrich Davo" (Brave Davo).

### *Պողոսյան Սվեդյանսս*

ս. գ. թ., ՀԱԻ / ՀԱՍՊՊԱԹ

### ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՊԱՐԻ ԽՄԲԵՐԻ ԲԵՄԱԿԱՆ ՀԱԳՈՒՍՏԸ 21-ՐԴ ԴԱՐՈՒՄ

*Հիմնաբառեր՝* տարազ, կանանց բեմական հագուստ, տղամարդու հագուստ, արտաքին կերպար, հայկական ոճ, կին պարուսույցներ, կին և տղամարդ պարողներ:

Էթնիկ մշակույթի տարրերի, այդ թվում՝ տարազի համահարթեցումը, ստանդարտացումը, էթնիկ գծերի կորուստը ժամանակակից աշխարհում

ձեռք են բերել համատարած բնույթ: Բեմական է համարվում արտիստների՝ դերասանների, երաժիշտների, երգիչների, պարողների հագուստը, որով նրանք հանդես են գալիս բեմում: Տարազը ավելի ընդգրկուն հասկացություն է, քան հագուստը: Համահարթեցման հաղթահարման ուղիներից մեկը՝ ավանդական մշակութային ժառանգության, ազգային արժեքների և ավանդույթներին անդրադարձն է:

Տարազ և պար փոխկապերին ժամանակին անդրադարձել ենք առանձին հոդվածներով: Ներկա գեկուցման նպատակն է՝ դիտարկելով հայաստանյան պարի խմբերի գործունեության վերաբերյալ առկա ազգագրական և համացանցային նյութերը՝ վերլուծել պարողների արտաքին կերպարի կարևորագույն բաղադրատարրի՝ բեմական հագուստի «ազգային, հայկական» լինելու հարցը: Կարևոր խնդիր է՝ առանձնացվել կին պարուսույցների և կանանց պարի խմբերի գործունեության ու պատմմների ազգաբանական դիտարկումը: Բեմական հագուստի հնարավորինս ճիշտ ու գրագետ, հայոց տարբեր տարազախմբերի առանձնահատկություններին հարազատ լուծումները խիստ կարևոր են մշակութային տարրերը՝ պարը և տարազը գիտահեն ներկայացնելու առումով:

Բեմը և բեմական հագուստն ունեն իրենց կանոններն ու առանձնահատկությունները: Միննույն ժամանակ, բեմական հագուստը յուրատեսակ լակմուսի թուղթ է հայկական տարազի առանձին համալիրների կառուցվածքային, ձևվածքային, զարդանախշային, գունային և նշանային բնութագրերի իսկական ու իրական կամ սարքովի ու հնարովի լինելը ճշտելիս: Օգտագործելով ավանդական տարազի մոտիվներ՝ առանց ոճավորման ձևավորողը չի կարող այդ հագուստները հանել թատերական հարթակներ, քանի որ բեմն էլ ունի իր կանոնները: Միայն այս դեպքում բեմական հագուստը օրգանական կերպով կամբողջացնի պարողի կերպարը: Ցանկացած անճշտություն բեմական հագուստի ձևվածքի, գունային գամմայի, զարդանախշի և սեռատարիքային բաժանումների մեջ հանգեցնում է պարողի կերպարի ոչ-ամբողջական ընկալման: Երբեմն դրա հետևանքով հայկական տարազը պիտակավորվում է որպես «անճաշակ, շատ ծանր և ոչ-հայկական»: Հայկական տարազի ոճավորմամբ բեմական հագուստում տեղ գտած սխալները համարժեք են սխալ պարաքայլի և կեղծ նոտայի:

Համացանցում հանդիպում են «տարազային հագուստ», «տարազային իրեր» անվանումներով էջեր, որոնք ի նկատի ունեն հայկական տարազի ոճով արված հագուստները և լրապիտույքը: Օգտագործված է նաև

«տարագային շորիկ» անվանումը: Սրանք, սակայն, հիմնականում ոչ-հայկական ծագման և ոճի կտորներից են:

Արդի բեմական հագուստում հանձնարարելի են ուրվագիծը, հագուստի համալիրի բազմաշերտությունը, գլխի հարդարանքի առանձին տարրերի՝ քող, գլխաշոր, ճակատակալ և ագանելիքի տարրերի՝ գուլպա, ոտնաման, առանձին տարրերի կամ մանրամասների ասեղնագործ, դաջագարդ և այլ բանվածքների կիրառումը:

Ժամանակակից բեմական հագուստն ունի նշանային, ցուցիչային գործառույթ: Այն նպաստում է բեմական գեղարվեստական կերպար ստանալուն: Պարի խմբերի միասնական և նույն ոճի բեմական հագուստը ստեղծում է անհրաժեշտ զգացմունքային միջավայր: Բեմական հագուստը հաջողված է, երբ այն համապատասխանում է կատարողների անհատական առանձնահատկություններին, գեղարվեստական հորինվածքի գաղափարին ու խորեոգրաֆիային: Համարի և պարողի կերպարի, նրա հագուստի զգացումային ընկալումը ենթադրում է դրա ձևի, ուրվագծի, ծավալների, գծերի, կտորի տեսականու և գույնի, զարդանախշման որոշակի համամասնություն: Շատ կարևոր է, որ բեմական հագուստը համապատասխանի կատարողի կերպարին, բացահայտի տվյալ պարի գեղարվեստական կերպարը, քանի որ այն բառային տեղեկատվություն չունի: Շատ կարևոր է, որ հագուստը համապատասխանի պարողների, խմբի անդամների տարիքին: Մանկական բեմական հագուստը պետք է լինի հարմար՝ և՛ ոճի, և՛ նյութի, և՛ ձևվածքի առումով: Մեծ նշանակություն ունեն հագուստի գույնը և ոճը: Բեմական հագուստը պարողի «երկրորդ դեմքն ու մաշկն է», միջոց՝ ընդգծելու կրողի կերպարայնությունը:

### *Poghosyan Svetlana*

Ph. D., Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA / Museum of Armenian Ethnography

## STAGE CLOTHES OF ARMENIAN FOLK DANCE GROUPS IN THE 21st CENTURY

**Keywords:** traditional costume, women's stage clothes, men's clothes, appearance, Armenian style, female choreographers, male and female dancers.

The standardization of elements of ethnic culture, including traditional costume, and the loss of ethnic features have become widespread in the modern

world. Stage clothes are those of actors, musicians, singers, dancers, in which they perform on stage. Traditional costume is a broader concept than clothing. One of the ways to break its standardization is to turn to traditional cultural heritage, national values and traditions.

We have already studied and presented the relationship between national costume and dance in different articles. The aim of this report is to study the available ethnographic and Internet materials on the activities of dance groups in Armenia and to analyze whether the most important element of the appearance of dancers - stage clothes - corresponds to the “national, Armenian” style. Ethnological monitoring of the activities of female choreographers and female dance groups was highlighted as an important issue. Accurate and competent solutions for stage clothes, corresponding to the features of various groups of Armenian national costume, are very important from the point of view of the scientific representation of cultural elements - dance and costume.

The stage and stage clothes have their own rules and peculiarities. At the same time, a stage costume is a kind of litmus paper for checking whether the structural, design, ornamental, color and symbolic characteristics of different complexes of the Armenian national costume are authentic and real or improvised and fictitious. Using the motifs of a traditional costume, the designer cannot bring these clothes to the stage without stylization, because the stage also has its own rules. Only in this way the stage costume will organically complete the image of the dancer. Any inaccuracy in the design, colors, ornaments, age and gender separation of the stage costume leads to an incomplete perception of the image of the dancer. This is why sometimes the Armenian costume is called “tasteless, very heavy and non-Armenian”. Inaccuracies in the stage costume, made in the style of the Armenian national costume, are equated to an incorrect dance step and a false note.

There exist Web pages with the names “ethnic clothes”, “items of ethnic clothing”, which refer to clothes and accessories made in the style of Armenian national costume. The name “ethnic dress” is also used, which, however, refers mainly to those made of fabrics of non-Armenian origin and style.

The silhouettes and variety of clothing complexes, the use of different accessories of headdress - veil, headscarf, forehead adornment and elements of shoes - socks and shoes, as well as the use of embroidered, printed or other types of fabric are recommended for modern stage clothes.

Modern stage costume performs a symbolic, indicative function. It contributes to the creation of a scenic artistic image. Similar clothes of the same style

worn by the dance groups create the necessary emotional atmosphere. The stage costume is a success if it corresponds to the individual characteristics of the performers, the idea of the performance and the choreography. Emotional perception of the performance, image of the dancer and his/her costume presupposes a certain proportion in its shape, silhouette, lines, ornamentation, assortment and color of fabric. It is very important that the stage costume matches the image of the performer and his/her age, reveals the meaning of the dance, since there is no verbal information in it. Children's stage clothes should be suitable in terms of style, fabric and shape. The color and style of clothing are of great importance. A stage costume is a dancer's "second face and skin", a way to emphasize the personality of the wearer.

### *Մահակյան Լուսինե*

ա. գ. թ., ԵԿՊԿ

## ՊԱՐԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

*Հիմնասրտեր՝* կոմպոզիտորական դպրոց, պարային ժանր, եվրոպեիզմ, պարերգ, «Նարինե» բալետ:

Պարը հսկայական նշանակություն է ունեցել համաշխարհային կոմպոզիտորական արվեստի ձևավորման և զարգացման մեջ: Պատմական տարբեր շրջափուլերում պարը դարձել է կոմպոզիտորական ստեղծագործության թեմատիկ և բովանդակային հիմք: Ավելին, երաժշտական տարբեր ուղղություններ և ժանրեր, մեծավ մասամբ զարգացել են պարարվեստի միջոցով:

Զեկույցի շրջանակում կփորձենք ներկայացնել հայ կոմպոզիտորների արվեստում պարի դերն ու նշանակությունը: Կոմպոզիտորական դպրոցի զարգացման հակիրճ պատմությունը կփորձենք դիտարկել պարային ժանրերի և դրանց վերադրսևորումների միջոցով:

Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի զարգացման ճանապարհին ժողովրդական երգն ու պարը ունեցել են որոշիչ նշանակություն: Տիգրան Չուխաջյանից մինչև ժամանակակից հայ կոմպոզիտորներ՝ իրենց երկացանկում ներառել են պարային ժանրեր:

Պարի ծիսականությունն ու սինկրետիզմը, ռիթմիկ և զգացական առանձնահատկությունները, շարժման լիցքերն ու բազմազանությունը երաժշտական մտահղացքի անբալետի մասն են կազմում: Ավելին, հայ

կոմպոզիտորների համար պարն այն ժանրն էր, որ բացեց «Եվրոպեիզմի» դռները: Պատահական չէր հայ ազգային դասական կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր Կոմիտաս Վարդապետի՝ այդչափ բծախնդիր վերաբերմունքը պարեղանակների նկատմամբ:

Եթե 19-րդ դարի հայ կոմպոզիտորի համար պարերգն ու պարեղանակը դառնում էին դաշնամուրային կամ խմբերգային մշակման նյութ, ապա 20-րդ դարում, պարի վերիմաստավորման և բյուրեղացման արդյունքում, հայ դասական երաժշտության մեջ ստեղծվում էր առաջին բալետը:

Հայտնի է, որ պարարվեստի երախտավոր Սրբուհի Լիսիցյանը ոչ միայն հավաքագրում և գրանցում էր հայ ժողովրդական պարերը, այլև այդ պարեղանակներով բեմադրում էր թատերախաղեր: Ս. Լիսիցյանի համահեղինակությամբ է ստեղծվել Սարգիս Բարխուդարյանի «Նարինե» բալետը:

Հայ երաժշտարվեստի մեջ առաջին սիմֆոնիկ սյուիտի, սիմֆոնիկ պատկերի և լայնածաված սիմֆոնիայի համար թեմատիկ կամ բովանդակային հիմք հաճախ դառնում էին պարային ժանրերը: Ականավոր կոմպոզիտորների գրչի տակ՝ հնամենի պարերգերի մեղեդային գծերը սիմֆոնիզացվում և ստանում էին գեղարվեստական նոր որակ և արտահայտչականություն: Արդի կոմպոզիտորական արվեստում ազգային պարի արխաիկ և ծիսական բնույթը ևս հետաքրքիր փոփոխությունների է ենթարկվում՝ մասնավորապես երաժշտա-բեմական սինկրետիկ ժանրերում, ինչպիսիք են մնջախաղը, միստերիան, օպերա-բալետը: Իբրև համամարդկային լեզու՝ պարն իր պլաստիկայով և զգացմունքների առատությամբ առավել քան համահունչ է ժամանակակից կոմպոզիտորական գրելաոճին բնորոշ հնարներին, ինչպես նաև նոր երաժշտական լեզվի հոգեբանականացված-էքսպրեսիվ բնույթին:

### *Sahakyan Lusine*

Ph.D., Yerevan Komitas State Conservatory  
Head of the Department of Music History

## DANCE IN THE ARMENIAN ART OF COMPOSING

**Keywords:** composer school, dance genre, Europeanism, dance song, ballet “Narine”.

Dance has played a crucial role in the formation and development of world art of composing. Throughout different historical periods, dance has served as

the thematic and substantive foundation of composers' works. Furthermore, various musical trends and genres have largely evolved through the art of dance.

In this report, we will explore the role and significance of dance in the art of Armenian composers. We will examine the brief history of the development of the composer school through dance genres and their reinterpretations.

Folk songs and dances have had a decisive significance in the development of the National Composer School. Tigran Chukhajian, as well as many contemporary Armenian composers, have included dance genres in their repertoire.

Ritualism and syncretism of dance, along with its rhythmic and emotional features, dynamics, and variety of movement, are integral to the musical idea. Moreover, for Armenian composers, dance was the genre that opened the doors to "Europeanism". It was not a coincidence that Komitas Vardapet, the founder of the Armenian National School of Classical Composers, had a meticulous approach to dances.

For Armenian composers of the 19th century, dance and choreography provided material for piano or choral works. In the 20th century, through the reinterpretation and crystallization of dance, the first ballet in Armenian classical music was created.

Srbuhi Lisitsyan, a great admirer of Armenian dance, not only collected and recorded Armenian folk dances but also staged plays featuring these dances. Sargis Barkhudaryan's ballet "Narine" was created in collaboration with S. Lisitsyan.

Dance genres often formed the thematic or content basis for the first symphonic suite, symphonic poem, and extended symphony in Armenian music. Under the pens of eminent composers, the melodic lines of ancient dance songs were transformed into symphonic works, acquiring new artistic quality and expressiveness. In modern art of composing, the archaic and ritualistic character of national dance undergoes interesting changes, particularly in music-stage syncretic genres such as pantomime, mystery, and opera-ballet. As a universal language, dance, with its plasticity and emotional richness, aligns well with the new techniques' characteristic of modern compositional writing, as well as with the psychological and expressive nature of musical language.

## Մարգարյան Արմեն

բ.գ.դ., ՀԱԻ

### ԱԶԳԱՅԻՆ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՊԱՐՆ ՈՒ ՆՐԱ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ԵՐԵԿ ԵՒ ԱՅՍՕՐ

*Հիմնաբառեր՝* ժողովրդագետ, ազգային պար, խմբային պար, պարերգ, ռիթմ, ազգային տարագ, բեմականացում:

Պարույր Սևակը հայոց ազգային պարի երախտավորների մեջ առանձնացնում է Սրբուհի Լիսիցյանի կատարած տիտանական աշխատանքը, քանի որ նա «կորստից փրկել ու փրկում է մեր պարի վիթխարի հարստությունը»: Բանաստեղծը հայոց ժողովրդագիտության բնագավառում նրա անփոխարինելի ներդրումը դնում է Կոմիտաս Վարդապետի և Մանուկ Աբեղյանի կողքին:

Սևակը շատ էր կարևորում հայկական ազգային պարախմբերում մեր ժողովրդական բազմաշերտ ու բազմագույն տարագի ճիշտ և տեղին կիրառությունը: Ըստ նրա՝ հայ ազգային ավանդական խմբերի պարերի միօրինակությունը պայմանավարժած էր նաև հանրապետության շրջաններում գործող համայնքների տարագների միօրինակությամբ:

Բանաստեղծը դեմ էր ու անհանդուրժող պարի ամեն մի կեղծ, սարքովի և արհեստական բեմականացմանը՝ առավել ևս, երբ դա վերաբերում էր մանկական խմբերին ու երեխաների կրած հագուստին: Դրա կիրառությունն աներկբա պետք է համապատասխանեցվեր մանկական խմբի անդամների տարիքին ու ոգուն:

Երկար ժամանակ տարբեր մշակութային արժեքներ կրող ժողովուրդները, կողք-կողքի ապրելով, չեն կարող կաղապարված մնալ ու իրար հետ չշփվել: Կամա թե ակամա նրանք միմյանց են փոխանցում իրենց լեզվական, մշակութային, սոցիալ-կենցաղային արժեքները: Այդ գործընթացը նկատելի է ոչ միայն նույն մշակութային արմատներն ունեցող հնագույն ժողովուրդների, այլև առավել ուշ շրջանում պատմական ասպարեզ մտած կամ այլ տարածաշրջաններից բռնի կամ կամովին վերաբնակեցված ժողովուրդների մշակույթում:

Այդ փոխառնչությունները տեսանելի են թե՛ երաժշտական որոշակի տարրերի, թե՛ արտաքին տեսքի ու հագուկապի՝ տարագային նրբերանգների կիրառությամբ պայմանավորված: Փոխազդեցության նման դրսևորումներն առկա են ինչպես սևծովյան ավազանի ժողովուրդների ու այնտեղ հանգրվանած հայության (համշենահայեր), այնպես էլ 1000 տարի



առաջ Միջերկրական ծովի առափնյա վայրեր արտագաղթած հայության (քեսաբահայություն, կիլիկիահայություն) ժողովրդական մշակույթում:

### *Sargsyan Armen*

Dr. Habil., Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

## NATIONAL TRADITIONAL DANCE AND ITS CHALLENGES THEN AND NOW

**Keywords:** national dance, ethnographer, group dance, dance song, rhythm, dramatization, national costume.

Among those merited by the art of Armenian national dance, P. Sevak distinguishes the titanic work done by Srбуhi Lisitsyan, since she has “rescued and is rescuing from loss the enormous wealth of our dance”. The poet rates her irreplaceable contribution in the field of Armenian ethnography as high as that made by Komitas and Abeghyan.

Sevak highly emphasized the correct and appropriate use of our multi-layered and multi-colored folk costume in the Armenian national dance groups. According to him, the uniformity of the dances performed by traditional Armenian national groups was also due to the uniformity of the folk costumes worn by the ensembles performing in the regions of the republic.

The poet was against and intolerant to any false, sham and artificial staging of dance, especially when it concerned kids’ groups and the clothes worn by children. Their use should definitely be adapted to the age and spirit of the kids’ group members.

Peoples living side by side for a long time and bearing different cultural values could not be isolated and not communicate with each other. Willingly or not, they transfer and adopt the linguistic, cultural, social and living values to each other. This process is noticeable not only in the oral culture of ancient peoples with the same cultural roots, but also in the oral culture of peoples who entered the historical arena more recently or were forcibly or voluntarily resettled from other regions.

These interactions are visible both through the use of certain musical elements, appearance and clothing, due to the use of costume nuances. Such manifestations of interaction are present both in the folk culture of the nations living in the Black Sea basin and the Armenians who settled there (Hamshen Armenians), as well as in the folk culture of the Armenians who migrated to the coastal areas of the Mediterranean 1000 years ago (Armenians of Kessab, Armenians of Cilicia).

## Մարգարյան Մարգարիս

Արվի

### «Էջմիածին» ՊԱՐԵՐԳԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄՆԵՐԸ

**Հիմնասրտեր՝** Էջմիածին, ժանր, տարբերակ, փոխակերպում, աշուղական, ծիսական երգ, պարերգ:

Էթնոտերաժտագիտության մեջ ժողովրդի երաժշտալեզվական մտածողության առանձնահատկություններն ուսումնասիրելու և երաժշտական մշակույթի տարբեր ժանրերի պահպանման, զարգացման, նորերի առաջացման ուղիները նշմարելու համար կարևոր պայման է երգային տարբերակների համեմատական վերլուծությունը: Բանավոր փոխանցման հետևանքով առաջ են գալիս ավանդական երգերի բազմաթիվ տարբերակներ, մի դեպքում՝ պահպանելով երգի բնույթն ու առանձնահատկությունները, մեկ այլ դեպքում՝ փոխելով, երբեմն՝ անճանաչելիորեն աղճատելով, կամ հակառակը՝ զարգացնելով, հարստացնելով երգը:

Այդպիսի մի երգ է վերջին տարիներին ավանդական երգի-պարի խմբերում և հանրության շրջանում տարածված «Էջմիածին» պարերգը: Այն 2014-ից ներառվել է ՀՀ հանրակրթական դպրոցների «Ազգային երգ ու պար» առարկայի ծրագրում և ընդունվել է աշակերտների կողմից: Պարերգի երաժշտա-տեքստային այս տարբերակն իրականում մի քանի ժողովածուներից հավաքել և իմի է բերել երաժշտագետ-բանահավաք-ռադիոլրագրող, «Նուբար» ավանդական երգի-պարի խմբի ղեկավար Լուսինե Նազարյանը, իսկ պարի շարժական տեքստը գրառել է պարագետ-բանահավաք, «Կարին» ավանդական երգի և պարի խմբի հիմնադիր Գագիկ Գինոսյանը:

Փորձելով գտնել այս երգի սկզբնաղբյուրը՝ հրատարակված ժողովածուներից դուրս ենք բերել տարբեր վերնագրերով նույն երգի մի քանի տարբերակ: Որոշումներից պարզվել է, որ առաջին անգամ այն գրառվել է որպես աշուղ Խլղաթի հորինվածք (19-րդ դարի 80-ականներ), այսինքն՝ աշուղական-պատմական ողբ, հետագայում ժողովրդի մեջ տարածվելով և անցնելով ավելի քան հարյուրամյա ճանապարհ՝ ձեռք է բերել զանազան բովանդակային և ժանրային հատկանիշներ, ի վերջո՝ կատարյալ պարերգային ձև է ստացել Լուսինե Նազարյանի և Գագիկ Գինոսյանի մասնագիտական համագործակցությամբ:

Մեր դիտարկած նմուշների համեմատական վերլուծության արդյունքում դուրս են բերվել թե՛ դրանց ընդհանրությունները, թե՛ առանձնահատկությունները: Ուսումնասիրելով «Էջմիածին» պարերգի հատկապես եր-

գային ավանդույթը, փորձել ենք ցույց տալ այն հատկանիշները, որոնք միևնույն մեղեդու և տարբեր բովանդակությամբ տեքստերի համադրման պարագայում առաջ են բերում տարբեր բնույթի և ժանրի երգեր, ինչպիսիք են՝ ա) աշուղական պատմական ողբ/գանգատ, բ) զինվորագրության, գ) ծիսական/պաշտամունքային, դ) սիրերգ, ե) պարերգ, զ) կատակերգ:

Ուշագրավ է ժողովրդական երաժշտության երկու ճյուղերի՝ աշուղական և գեղջկական երգարվեստի երաժշտալեզվական առանձնահատկությունների փոխներթափանցումը, որն ակնառու է ներկայացված օրինակներում: Հնարավորինս ճշգրտվել և աղյուսակում ներկայացվել են տարբերակների գրառման տարեթվերը, որոշ նմուշների բանասացներն ու գրառման վայրերը: Տեքստում՝ վերլուծությանը համընթաց տեղադրված են նոտային օրինակները, իսկ բանաստեղծական տեքստերը ներկայացված են մասնակի՝ ըստ անհրաժեշտության:

*Sargsyan Margarit*

Institute of Arts, NAS of RA

## GENRE TRANSFORMATIONS OF “ECHMIADZIN” DANCE SONG

**Keywords:** Echmiatzin, genre, version of song, transmission, ashugh song, ritual song, dance song.

In ethnomusicology, a comparative analysis of different versions of songs is an important condition for studying the features of the people’s musical-linguistic thinking and identifying the ways of preservation, development and creation of new genres of musical culture. As a result of oral transmission, a number of versions of traditional songs appear, in some cases preserving the nature and features of the song, and in other cases, changing, sometimes distorting beyond recognition, or, on the contrary, developing, enriching the song.

One of such songs is the dance song “Echmiadzin”, which became popular in traditional song-dance groups and among the public during the recent years. Since 2014, it has been included in the “National Song and Dance” subject program of public schools of the Republic of Armenia and has been praised by students. This version of the music and lyrics of the dance song was actually collected from several collections and unified by Lusine Nazaryan, musicologist-folklorist-radio reporter and leader of “Nubar” traditional song and dance group, and the movements of the dance were recorded by Gagik Ginosyan, choreographer-folklorist, founder of “Karin” traditional song and dance group.

Trying to find the original source of this song, we took out several versions of the same song with different titles from the published collections. Searches revealed that it was first recorded as fiction of Ashugh Khlghat (80-ies of the 19th century), that is, an ashugh - historical lament, which later spreading among the people and passing a path of more than a hundred years, acquired various content and genre characteristics and in the end got a perfect dance song form by the professional collaboration of Lusine Nazaryan and Gagik Ginosyan.

As a result of the comparative analysis of the samples we considered, both their commonalities and specifics were brought out. By studying specifically the singing tradition of “Echmiadzin” dance song, we tried to show the features that, in case of combining the same melody and texts with different content, bring forth songs of different nature and genre, such as: a) Ashugh historical lament/complaint; b) recruit’s; c) ritual/worship; d) love song; e) dance song; f) joke song.

The interpenetration of the musical-linguistic specifics of two branches of folk music, ashugh and rural singing, is remarkable, which is prominent in the presented examples. The dates of recording of the versions, the names of narrators of some samples and the places of recording have been adjusted as much as possible and presented in the table. Along with the analysis, examples of musical notes are placed in the text, as well as poetic texts are presented partially, as needed.

## *Սեդրակյան Նսիրա*

ԵԹԿՊԻ

### Ս. ԼԻՍԻՑՅԱՆԻ ԲԵՄԱՐԴՐԱԿԱՆ ԵՒ ՀԱԿԻՐՃ ԳԻՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

*Հիմնաբառեր՝* ներկայացում, պար, մշակույթ, թատերական արվեստ, ժողովրդական պար, ուսումնասիրություն, տեսություն:

Զեկույցի նպատակն է՝ երևան հանել հայ ժողովրդական պարագիտության հիմնադիր, պատմական գիտությունների դոկտոր, վաստակավոր գիտնական Սրբուհի Լիսիցյանի բեմադրական ինքնատիպ սկզբունքները, խոսել դրանց առանձնահատկությունների մասին և տալ գիտական գործունեության համառոտ բնութագիրը: Մեզ հասած պարային և թատերական արվեստի ժառանգությունը պահպանելը կարևոր է մշակութաբանության հայեցակարգում և ունի արգասաբեր ազդեցություն հայոց դարա-

վոր ավանդույթներին շարունակականություն հաղորդելու գործում: Եւ այս համատեքստում դիտարկում ենք Սրբ. Լիսիցյանին տարբեր տեսանկյուններից՝ որպես բալետմայստեր-ռեժիսոր, պարուսույց, տեսաբան, ով հիմք է դրել հայ պարարվեստի տեսությանը: Ուսումնասիրելով Ս.Լիսիցյանի բեմադրական բավական հազեցած գործունեությունը՝ անդրադառնում ենք ոչ միայն ազգային պարերի գրառմանը, այլև բացատահայտում ենք նրան որպես ռեժիսոր՝ թատերական արվեստի տիրույթում: Ս. Լիսիցյանի ստեղծագործական գործունեությունն ունեցել է 3 շրջան:

Վաղ փուլում ստեղծել է ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտը՝ Դելյասարտի սկզբունքների հիման վրա: Ս. Լիսիցյանը Թիֆլիսում և Երևանում բարձր մակարդակի հասցրեց մասնագիտական պարի կրթությունը և հիմք դրեց՝ պլաստիկ, դասական և ժողովրդական պարային ուղղություններին: Թատերական բեմադրությունները բաժանվել են 2 մասի՝ համերգային մենապարեր և բալետներ: Թվարկենք բեմադրություններից մի քանիսը՝ բալետներ՝ «Եգիպական գիշերներ», «Լապտերների փառատուն» (Праздник фонарей), և մենապարերից՝ «Նազ պարը»:

Երկրորդ շրջանը՝ 1930-1940 թթ., ազդարարվել է Խորեոգրաֆիկ ուսումնարանի ստեղծմամբ, որտեղ գործում էր 2 խումբ՝ ավագ և կրտսեր խմբերը, որոնք համերգների միջոցով ցուցադրում էին հայ ազգային պարերը: 1940-ին Մոսկվայում նա հրատարակում է «Շարժման գրանցումը» («Запись движения») աշխատությունը և դասավանդում է Մեծ թատրոնում: Երբ սկսվեց Հայրենական մեծ պատերազմը, Ս. Լիսիցյանը վերադարձավ Երևան:

Ստեղծագործական երրորդ շրջանն առանձնանում էր իր գիտական գործունեությամբ: Ս. Լիսիցյանը հրատարակում է եռահատոր պարային աշխատության՝ «Հայ ժողովրդի հինավուրց պարերն ու թատերական ներկայացումները»: Թատերական ասպարեզում Ս. Լիսիցյանը վեր հանեց և բնութագրեց պարային ժանրերը և մեկնաբանեց պարերի նպատակադրումը ծեսերում: Նրա կատարած հսկայածավալ աշխատանքի արդյունքում հայ ժողովրդական պարը փրկվեց մոռացումից:

## *Sedrakyan Naira*

Yerevan State Institute Theatre and Cinematography

### S. LISITYANS THEATRICAL AND BRIEF SCIENTIFIC OCCUPATION

**Keywords:** performance, dance, culture, theatre art, popular dance, studies, theory.

The purpose of this presentation is to bring to light the original theatrical principles of Srbuhi Lisitsyan, the founder of the Armenian folk dance, doctor of historical sciences, honored scientist, to talk about their features and to give a brief description of her scientific activity. Preserving the heritage of dance and theater art that has come down to us is important in the concept of cultural studies and has a fruitful effect in giving continuity to the centuries-old traditions of the Armenian people. And in this context, we look at her legacy from different perspectives: Lisitsian as a ballet master-director, choreographer, theoretician who laid the foundation for the theory of Armenian dance art. Examining S. Lisitsyan's rich stage performance, we focus not only on her writing of national dances, but also identify her as a director in the field of theater art. S. Lisitsyan's creative activity had 3 periods.

In her early period, she created the Institute of Rhythm and Plastics based on the principles of Delsart. S. Lisitsyan brought professional dance education to a high level in Tbilisi and Yerevan and laid the foundation for plastic, classical and folk dance directions. Theatrical productions were divided into 2 parts: concert solo dances and ballets. Let's list some of the performances – ballets: “Egyptian Nights”, “Lantern festival” (“Праздник фонарей”) and solo dances: “Naz dance”.

The second period was announced in 1930-1940-s. She created the Choreographic School, with 2 groups - senior and junior, which demonstrated the Armenian national dances through concerts. In 1940, in Moscow, she published the work “Registration of Movement” and taught at the Bolshoi Theater. When the Great Patriotic War began, S. Lisitsyan returned to Yerevan.

Her third creative period was distinguished by its scientific activity. S. Lisitsyan published a three-volume dance work “Ancient Dances and Theater Performances of the Armenian People”. In the theater sphere, S. Lisitsyan highlighted and characterized dance genres and commented on the purpose of dances in rituals. As a result of her enormous work, Armenian folk dance was saved from oblivion.

## Մյուսիսյան Գոհար

պ. գ. թ., ՀԱԻ

«ԱՐՏԱՍՎՈՂ ՏՂԱՄԱՐԴԿԱՆՑ ՊԱՐԸ».

ԳԻՆՈՍՅԱՆԻ ՄԱՀԸ՝ ՈՐՊԵՍ ՍՈՒԳԸ ՀԱՆՐԱՅՆՈՐԵՆ  
ԺԽՏՈՂ ՏՈՆ

*Հիմնասրտեր*՝ մահ, թաղում, ծիսակարգ, պար, տոն, դիսկուրս, հանրային:

2024 թ. փետրվարի 6-ին Գագիկ Գինոյանի մահը ցնցեց 2020-ի 44-օրյա պատերազմից ի վեր օրեցօր հուսալքվող հանրությանը Հայաստանում և արտերկրի համայնքներում: Ոմանց կողմից այդ մահն ընկալվեց որպես Արցախյան կորուստների շարունակություն՝ որտեղ անհատն ու հայրենի հողը հայտնվում են նույն շարքում, ավելին՝ նույնականանում: Գինոյանը մեկն էր, որ գտնվելով արցախյան վերջին երեսնամյա կռվի կիզակետերում, կրելով դրա հաղթանակների քաղցրությունն ու պարտությունների դառնությունը, ուժ էր գտել իր մեջ ապրելու և արարելու 2020-ից հետո՝ այդպիսով դառնալով կամքի խորհրդանիշ շատերի համար: Հետևապես, նրա մահը նշանակում էր պարտության և անգնահատելի կորուստների վավերացում, հայրենիքի և հայրենակիցների որբացում: Չնայած նման մեծ կորստին՝ Գինոյանի մահը ողբի մասին չէր: Այն ցասման արտահայտություն էր, անհատի մահ, որը դիպչում էր հանրությանն ու հանրային վերածննդի, պայքարի շարունակականության խոսույթ առաջ բերում: Որպես այդպիսին՝ Գինոյանի թաղման ծեսը ստացավ որոշակի տոնական գծեր:

Գինոյանի հրաժեշտի ծիսակարգը՝ որքան հստակ ծրագրված, նույնքան էլ ինքնաբուխ էր, զուրկ պաշտոնականությունից: Պաշտոնապես չատեղծվեց կառավարական հանձնաժողով, ինչպես որ արվում է ՀՀ կառավարության որոշման համաձայն՝ «հասարակության և պետության հանդեպ հատուկ ծառայություններ ունեցած քաղաքացիների մահվան դեպքում»: Փոխարենը՝ հանրությունն ինքը տվեց նրա ունեցած ծառայությունների գնահատականը՝ վերածվելով հանրային «հանձնաժողովի», որի կորիզը նրա գաղափարակիր սաներն էին, ընկերները, մտերիմները: Նրանք էլ նախաձեռնեցին պահանջ՝ ուղղված կառավարությանը՝ Գինոյանի հրաժեշտի արարողությունները կազմակերպել երկրի ամենահեղինակավոր համարվող տեղերում, հոգեհանգիստը իրականացնել Օպերայի շենքում, հուղարկավորել Կոմիտասի անվան պանթեոնում ննջող մեծերի կողքին կամ Եռաբլուրում:

Արդի թվային հարթակը իր էական նպաստը բերեց հանրային հանձնաժողովի համակարգված գործելուն: Ֆեյսբուքում, որն օրեր շարունակ

տրոփում էր անհատ օգտատերերի կորստի ու վշտի արձանագրումներով, քննարկվում էր և Գինոսյանի հրաժեշտի ծիսակարգի տարբեր հանգրվանների անցկացման տեղի հարցը՝ համապատասխան նրան տրված գնահատանքին: Ուշագրավ է, որ այդ քննարկումներում հայտնվում է և Կասկադը՝ քաղաքային մի տարածք, որին բոլորովին նոր ընթերցում բերեց Գինոսյանը՝ ավանդական պարերի իր բաց դասերով. այդպիսով կարևորվում էր ոչ թե [պրեստիժային] տեղը, այլ ինքը՝ անհատը, որը նորովի «կառուցեց» Կասկադը՝ որպես համաժողովրդական պարահրապարակ:

Ինչևէ, Նոր Նորքի Ս. Սարգիս եկեղեցում նրա հոգեհանգիստը, վերջին հրաժեշտը Կոմիտասի անվան կամերային երաժշտության տանը և թաղումը Եռաբլուրում տեղի մակարդակով շարունակեցին վավերացնել ծիսակարգի ոչ-պաշտոնականությունը և հանրայնությունը: Վերջինիս վկայությունը՝ տեղի իմաստով դարձավ և այն հանգամանքը, որ Գինոսյանի հրաժեշտի արարողությունները չկենտրոնացան մեկ տեղում, այլ սփռվեցին ու բազմապատկվեցին հայաստանյան կրթական հաստատություններում, սփյուռքյան կենտրոններում՝ ապահովելով հանրային միասնականությունը, վերածվելով համահայաստանյան և համահայկական մահվան ծիսակարգի: Ոչ-պաշտոնականությունը հատուկ էր և ծեսի մասնակցայնությանն ու ժամանակի կազմակերպմանը: Թեև չեղան հրաժեշտի պաշտոնական այցեր իշխանական մարմիններից, սակայն թաղման այս ծեսը քաղաքային մասշտաբով մարդաշատներից մեկն էր, երբ հերթեր էին գոյանում հոգեհանգստի և վերջին հրաժեշտի ժամանակ, ինչի պատճառով անհնարին էր դառնում ծեսի ժամանակացույցի պահպանումը:

Իսկ ինքնին ծեսի ժամանակը Գինոսյանի մահվան և թաղման «պահի կարևորության» մասին էր. այն համընկավ Սբ. Վարդանանց շարժական տոնին, մի հանգամանք, որը չլրիպեց հանրային խոսույթից և ներքաշեց Գինոսյանին հայրենիքի ազատագրության համար ընկած և սրբացված, «հայրենիքի սուրբ նահատակներ» հավաքական անունը ստացած Վարդանանց մարտիկների շարքի մեջ: Իբրև վերջին հանգրվան՝ «Կոմիտասի անվան պանթեոն, թե՛ Եռաբլուր» խոսույթում Եռաբլուրի ընտրությունը՝ Ս. Վարդանանց եկեղեցով, ամբողջացրեց Գինոսյանի՝ որպես նահատակի մահվան և թաղման ծեսի խորհրդանշայնությունը:

Որքան ցնցող էր Գինոսյանի մահը, նույնքան և ավելի ցնցող էր նրա թաղումը, որի առանցքը նրա կենդանացրած, թերևս, ամենաբնորոշ պարը՝ յարխուշտան էր: Թաղում, որ անցավ Եռաբլուրում գոտնայի և դիոլի վերածնող ռիթմերի ու յարխուշտայի ծափերի ներքո: Այս յարխուշտան մարտ էր մահվան հետ, մահվան ժխտում և ֆիզիկապես ու ոգով պարող-



ների՝ «բյուր գագիկներ» դարձած նրա սաների և Եռաբլուրում հանգչող տղամարդկանց միասնակության հաստատում՝ պսակված «Իրո՛ւր խնդ» գինոսյանական նշանաբանով: Գինոսյանի աշակերտների բռնած յար-խուշտան իր թաղման ծեսում նրա ապրած կյանքի և կարգավիճակի լավագույն ցուցադրությունն էր, որը թույլ է տալիս տոնի վերածված նրա թաղումը դիտարկել կարգավիճակի և իշխանության ցուցադրության համա-տեքստում (Abramovitch 2015; Hayden 2009):

***Stepanyan Gohar***

Ph.D., Institute of Archaeology and Ethnography, NAS of RA

“DANCE OF THE MOURNING MEN”:  
GINOSYAN’S PADDING AS A FEAST OF PUBLIC  
MOURNING DENIAL

**Keywords:** death, funeral, ritual, dance, celebration, discourse, public

On February 6, 2024, the news of Gagik Ginosyan’s death sent shockwaves through Armenia and Armenian diaspora communities, already grappling with the aftermath of the 2020 44-day war. For many, his passing felt like another blow in the ongoing losses suffered in Artsakh, where the individual and the homeland are inseparably linked. Ginosyan was a man who, having been at the epicenter of the last thirty-year war in Artsakh, had experienced both victory and defeat, yet managed to find resilience in the post-2020 era, emerging as a symbol of determination for many. Consequently, his death was seen as a confirmation of defeat and irreplaceable losses, leaving behind a sense of orphanhood for the Motherland and its people. Despite the profound sorrow felt by many, Ginosyan’s death did not lead to traditional mourning. Instead, it sparked expressions of anger and initiated a discourse of social renewal and continued struggle. Thus, Ginosyan’s funeral took on a somewhat festive tone.

The planning of Ginosyan’s farewell was both meticulous and spontaneous, devoid of formalities. Instead of relying on a government commission, his ideological students, friends, and relatives formed a de facto public “commission”. They petitioned the government to honor Ginosyan with ceremonies in prestigious locations across the country, culminating in a dirge at the Opera building and burial at either the Komitas Pantheon or Yerablur.

The use of modern digital platforms significantly aided the coordination of

these efforts. Facebook, in particular, served as a platform for discussions on the appropriate venues and rituals to honor Ginosyan's legacy. Notably, there was debate over the inclusion of the Cascade, an urban space where Ginosyan had pioneered open classes in traditional dances. Ultimately, it was Ginosyan himself who had transformed the space into a popular dance venue. Anyway, his dirge in the St. Sargis Church, his final farewell in the Komitas House of Chamber Music, and his burial in Yerablur continued to confirm the informality and public nature of the ritual in terms of place.

The informality and public nature of the farewell ceremonies for Ginosyan were not concentrated in one place, but spread and multiplied in Armenian educational institutions and diaspora centers, ensuring social unity, turning into an all-Armenian ritual of death. Informality was specific to participation in ritual and the organization of time. Although there were no official farewell visits from the authorities, this burial ritual was one of the most crowded in the city: queues formed during the funeral and final farewells, making it impossible to adhere to the ritual's schedule. And the time of the ritual itself was dedicated to the "importance of the moment" of Ginosyan's death and burial. It coincided with the moving Feast of Vardanants, a circumstance that did not escape public discussion included Ginosyan in the ranks of the Vardanants fighters who died and were sanctified for the liberation of the Motherland, and received the collective name "holy martyrs of the Motherland." As the last step in the discourse "Pantheon named after Komitas or Yerablur?", the choice of Yerablur with its S. Vardanants Church completed the symbolism of Ginosyan's death and the ritual of his burial as a martyr.

As shocking as Ginosyan's death was, equally and even more shocking was his funeral, the core of which was Yarchushta, perhaps the most characteristic dance that he brought to life. The funeral, which took place in Yerablur, was accompanied by the invigorating rhythms of zurna and dhol and the applause of Yarchushta. This Yarchushta was a battle with death, a denial of death and a reaffirmation of the unity of the dancers physically and spiritually, his students who became "multiple gagiks", and the men resting in Yerablur, crowned with the Ginosyans' motto "Together!". Yarchushta, performed by Ginosyan's disciples in the funeral rite, was the best manifestation of his life and status, which allows us to consider his funeral, turned into a holiday, in the context of the manifestation of status and power (Abramovitch 2015; Hayden 2009).

## Վարդանյան Նվարդ

բ. գ. թ., դոցենտ, ՀԱԻ / ԵՊՀ

### ՇՐՋԱՆԻ ԽՈՐՀՈՒՐԴԸ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԽԱՂԵՐԻ, ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ԿԼՈՐ ՊԱՐԵՐԻ ԵՒ ԾԻՍԵՐԳԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔԱՏՈՒՄ

*Հիմնաքաներ՝ շրջան, պար, խաղ, ծիսերգ, ժամանակ, հարսանիք, Չարխի ֆալլաք:*

Պարագիտական գրականության մեջ շրջանի և գնդի իմաստաբանության մասին արդեն իսկ ուշագրավ դիտարկումներ են կատարվել: Սկսած Ս. Լխիցյանից՝ նկատվել է, որ շրջանաձև պարերում կյանքի հավերժական շրջապտույտի գաղափարն է ընկած, որը դրսևորվում է այսպիսի պարերի ուղղության և շարժումների իմաստաբանության մեկնաբանություններում: Մեր զեկույցում, հիմնվելով արդեն եղած ուսումնասիրությունների վրա, կփորձենք որոշ գուգահեռներ անցկացնել հայ ժողովրդական կյոք պարերի ու խաղերի և սրանց՝ ծիսերգային բանահյուսական մեջ որոշ արձարծումների միջև:

Իսաղն ու պարը սերտորեն միահյուսված են: Դրա վկայությունն է այն, որ հայ ժողովուրդը պարելուն խաղալ է ասել, իսկ պարերգային բնագրերին՝ խաղիկ, խաղ: Այս սերտ փոխկապակցվածությունն արտահայտվում է հատկապես ծիսական պարերի և խաղերի դեպքում, ուր կապը և՛ արտաքին է, և՛ ներքին՝ իմաստաբանական: Նման մի ընդհանրություն են բացահայտում նաև կյոք խաղերն ու պարերը, որոնց գուգահեռ քնությունը օգնում է առավել ընդարձակ համապատկերում դիտարկելու շրջանի տրամաբանությունն ու հատկապես՝ ծիսական գործառույթը:

Զեկույցում որպես քննության նյութ են ծառայելու մեր կողմից վերջին տարիներին կատարված ժողովրդական խաղերի որոշ գրառումներ՝ Գոտեխաղ և Ժամացույց կոչվող խաղերը, որոնք դեռ կենդանի են ժողովրդական ծիսական և առօրյա կենցաղում: Այս երկու խաղերն էլ առնչություն ունեն տոնածիսական մշակույթին, որն արդեն հուշում է դրանցում առասպելահավատալիքային շերտի գոյությունը, և երկուսում էլ շատ կարևոր դեր է կատարում շրջանը: Առաջին խաղի վերաբերյալ բավական հարուստ նյութ է պահպանվել. այն հայտնի է նաև տարատեսակ անվանումներով՝ Լախտի, Ջղախտի, Ղայիշուփոցի, Ղայիշտոտնա ևն: Առավել սակավ են տեղեկությունները երկրորդ խաղի հետ կապված, թեև մեր օրերում այն առավել հայտնի և կենսունակ է: Ժամանակ խաղը ևս ունի անվանման

տարբերակներ՝ Քայլ, Քշկոռ, Ոտ տրորուկի:

Եթե առաջին խաղում, որն ըստ նախորդ դարերի գրառումների խաղացվել է Ամանորի ժամանակահատվածում, ակնհայտ է հին տարուց նորին անցնելու գաղափարը, ապա երկրորդ խաղում շրջանն ինքը կյանքն է՝ ժամանակի պտույտը, որը գնալով նեղանում է՝ հերթով դուրս թողնելով մասնակիցներին: Այս խաղը մեր օրերում էլ դեռ շարունակում են խաղալ ինչպես առօրյայում, այնպես էլ հարսանիքների և տոնախմբությունների ժամանակ: Խաղերի նկարագիրն ու իմաստաբանությունը շատ հարազատ է պարային շրջանի տրամաբանությանը: Շրջանի առկայությունից բացի՝ նկատելի են նաև մի շարք այլ ընդհանրություններ, ինչպես, օրինակ՝ Լախտախաղի խաղ-ծեծին Խ. Արովյանի գրառումներում պահպանված հարսանեկան պար-ծեծի համադրությունը, որոնք ևս ուշագրավ վերլուծության տեղիք են տալիս:

Շրջանի՝ որպես ժամանակի պտույտի ընկալումը ավելի քան ակնհայտ է հարսանեկան ծեսում, ուր շրջանաձև Գյովնդ պարը ամենից տարածվածներից է: Հարսանիքի դեպքում՝ այն, ծեսի տրամաբանությանը համահունչ, և՛ հմայական ապահովության, չարխափանի դեր է կատարում, և՛ համայնքն ամբողջացնող նշանակություն է ձեռք բերում, և՛ նոր ժամանակի սկզբնավորումն է ցուցում: Ուշարժան է, որ հարսանիքում շրջանի կենտրոնում են հայտնվում փեսան, հարսն ու հարսանեկան ծառը, և հարսանեկան պարերգի կրկնվող բանատողը՝ «Կլոր պար, մեջը ծառ / Փեսա՛ արի՛ հարսին տար», «Կլոր պար, մեջը ծառ / Քավո՛ր, արի՛ փեսին տար» խոսուն վկայությունն է այն մտայնության, որ յուրաքնչյուր հարսանիքում վերստին արժարժվող հարսանեկան ծառը շրջանաձև տիեզերքի կենտրոնի իմաստաբանություն է ձեռք բերում:

Ժամանակի պտույտը անիվի խորհրդաբանությունն ավելի ակնհայտ է հարսանեկան մոմերով շուրջպարում: Ինչպես նկատում է Հ. Պիկիցյանը, այն աստղագարդ երկնքի պատկերն է ամբողջացնում՝ կենտրոնում ունենալով մեծ լուսատուներին՝ արև և լուսին փեսային և հարսին: Ուշագրավ է, որ հնուց ի վեր հայերը աստղագարդ երկինքը պատկերացրել են որպես պտույտի բախտի անիվ՝ Չարխի Ֆալլաք: Հարսանեկան ծեսի ավարտին մոտ կատարվող այս շուրջպարն, այդպիսով, ժամանակի առասպելական պտույտը անվի խորհրդանիշն է դառնում՝ ցուցելով ժամանակի կենսաբանական շրջանառությունը, որի ապահովողն այդ պահին ամուսնացող և սեր-դագործման պատրաստվող երիտասարդ զույգն է:

## THE SYMBOL OF THE CIRCLE IN THE CONTEXT OF FOLK GAMES, WEDDING ROUND DANCES AND RITUAL SONGS

**Keywords:** circle, dance, game, ritual, time, wedding, spinning wheel of time.

Remarkable observations have already been made about the semantics of circle in dance literature. Starting with S. Lisitsyan, it has been noticed that the idea of the eternal cycle of life lies in round dances, which is manifested in the interpretations of the direction of such dances and the semantics of movements. In our report, based on the already existing studies, we will try to draw some parallels between the Armenian folk round dances and games and some of their expressions in ritual folklore.

Game and dance are closely intertwined. This is evidenced by the fact that the Armenian people called dancing khaghal (to play) and dancing songs – khagh (a game). This close connection is expressed especially in the case of ritual dances and games, where the connection is both external and internal, semantic. Round games and dances also reveal such a commonality, the parallel examination of which helps to observe the logic of the circle and especially the ritual function in a wider context.

In the report, some records of folk games made by us in recent years will be used as examination material, games called Gotekagh (Play with belts) and Zhamats'uyts' (a clock), which are still alive in folk ritual and daily life. Both these games are related to the ritual culture, which already suggests the existence of a mythic layer in them, and in both of them the circle plays a very important role. Quite a lot of material about the first game has been preserved. It is also known by different names: Lakhti, Jghlakhti, Ghaishtpotsi, Ghaishturna, etc. The second game is even more scarce, although it is more popular and viable these days. The game called Time also has variants of the name: K'ayl, K'shkor, Vot troruki.

While in the first game, which according to the records of previous centuries was played during the New Year period, the idea of passing from the old year to the new one is obvious, in the second game the circle is life itself, the circle of time, which is getting narrower, leaving out the participants one by one. This game is still played in everyday life as well as during weddings and celebrations.

The description and semantics of the games are very similar to the logic of the dance circle. In addition to the presence of the circle, a number of other

commonalities are also noticeable, such as the combination of the wedding dance-beat preserved in the records of Kh. Abovyan with the game-beat of play with belts, which also give rise to a remarkable analysis.

The perception of the circle as a cycle of time is more than evident in the wedding ritual, where the circular Gyovend dance is one of the most popular. In the case of a wedding, by the logic of the ritual, it plays the role of magical security, completes the community, and indicates the beginning of a new time. It is noteworthy that at the wedding, the groom, the bride and the wedding tree appear in the center of the circle, and the repetitive refrain of the wedding dance song: “Round dance, tree in the middle / Come groom, take the bride”; “Round dance, tree in the middle / Kavor, come take the groom” is an eloquent testimony to the mindset that the wedding tree, which is recreated at each wedding, takes on the meaning of the center of the circular universe.

The symbolism of the spinning wheel of time is more evident in the wedding candle dance. As H. Pikichian observes, it completes the image of the starry sky, having the great luminaries in the center: the sun and the moon for the bride and groom. It is noteworthy that since ancient times, Armenians have imagined the starry sky as a spinning wheel of fortune, Charkhi Fallak. This round dance, performed near the end of the wedding ritual, thus becomes a symbol of the mythical spinning wheel of time, indicating the eternity of the life course of time, the provider of which is the young couple who are getting married at that moment and preparing to procreate.

### *Տիգրանյան Մարիաննա*

ա. գ. թ., ԱրվԻ / ԵՊԿ

### ՕՁԱՊԱՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԵՏՔԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐՈՒՄ

*Հիմնարաներ՝* օձապաշտություն, Պղնձյա օձ, հարսանեկան ծես, ավանդական պար, Սրբ. Լիսիցյան, սաքմա, ճամփիսավա:

Մարդկությանը հայտնի հնագույն սիմվոլներից մեկը օձն է՝ անսպառ իմաստության, պտղաբերության, քաղցրահամ ջրերի, օջախի, կրակի, ինչպես նաև երկրի վերարտադրողական ուժերի, բնության վերածնման և ջրային տարերքի խորհրդանիշ: Օձապաշտությունը տարածված է եղել

Աֆրիկայի, Ավստրալիայի, Ամերիկայի, Ասիայի ժողովրդների մեջ և «Սրբազան օձ»-ի վերաբերյալ հիշատակումները հանդիպում են մ.թ.ա. դեռևս 6-4 հազարամյակների կրոնական հավատալիքներում ու պատկերներում (Ուրոբորոս, Կեցակոնատլ, Շեշա, Ուրեյ են): Բոլոր հնագույն կրոններում կարելի է հանդիպել օձ-վիշապի պաշտամունքի հետքեր: Օձի հետ իրեն նույնացրել է նաև Տերը, հրամայելով Մովսեսին անապատում բարձրացրացնել «Պղնձյա օձ», որը հետագայում դարձավ քրիստոնյա հոգևոր առաջնորդների գավազանը: Օձագավազանների շքեղ հավաքածու պահվում է Ս. Էջմիածնի Մայր տաճարի թանգարանում: Օձապաշտության հետքերն այսօր էլ կարելի է տեսնել հայոց եկեղեցիների սրբատաշ պատերի վրա (Ս. Էջմիածնի Մայր տաճար, Եղեգիսի Ս. Կարապետ, Թաղէի, Տաթևի, Սանահինի վանքեր են):

Օձի պաշտամունքի վառ հետքեր պահպանվել են նաև հայոց ծիսական պարերում, ինչպիսիք են ավանդական հարսանեկան ճամփի պարերը՝ «ճամփխավա»-ներն ու «սաքմա»-ները: Այս հնագույն պարերն առանձնանում են իրենց օձանձն՝ սողացող պարաքայլերով, երբ պարազլիսի դեկավարությամբ պարողները կրունկն ու թաթը գետնից գրեթե չկտրելով՝ կարծես սողալով շարժվել են աջ ու ձախ, որն էլ անվանել են «ցայլ զարգել» (սաղալ): Առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի «սաքմա»-ն, որի հայերեն անվանումը չի պահպանվել և մեզ հասել է միայն թուրքերենից հնչյունափոխված ձևը (ունի մի քանի իմաստ. *sekma*՝ «թռչչք, ոստյուն», *sakman*՝ «պահապան», *sakinme*՝ «զգուշություն», *sekmek*՝ «փախչել», *sak*՝ «ցողուն, բուն»): Այս պարերի առաջին մասնագիտական վերլուծությունն իրականացրել է անվանի պարագետ Սրբուհի Լիսիցյանն իր «Հայ ժողովրդի հնագույն պարերն ու թատերականացված ներկայացումները» (1958 թ.) հիմնարար աշխատության մեջ:

«Սաքմա»-ն ծիսական պար է, որ կատարել են միայն հարսանիքին՝ սկեսրայրի տանը և պսակադրության օրվա երեկոյան (հարսանիքից դուրս չի կատարվել): Դիռլի, զուռնայի կամ պարկապզուկի ուղեկցությամբ կնքահայրը (քավոր) նորափեսային (թագավոր) և հարսնացուին (թագուհի) հրավիրել է պարահրապարակ, մասնակցել են հարսանքավորներն ու բոլոր ցանկացողները՝ բացի այրիներից և ամուլներից: Ըստ բանասաց-պարագետների՝ անցյալում «սաքմա»ն եղել է պարերգ, այսինքն՝ պարել են երգելով, սակայն բանաստեղծական տեքստի կորստի պատճառով վերածվել է զուտ պարի: Երգել են միայն պարողները, ընդ որում՝ զույգերով (հարսն ու փեսան երգելու իրավունք չեն ունեցել). յուրաքանչյուր երգող զույգին պարտադիր մոտեցել է զուռնաչին (պարկապզուկ) և նրանց դիմա-

ցը կանգնելով՝ նույն եղանակը նվագելով պարողների հետ զուգահեռ շարժվել է: «Սաքմա»-ն, ինչպես նաև «ճամփխավեն» կատարել են նորապսակներին և տոհմը պահպանելու, չար աչքն ու քացասական ուժերը վանելու նպատակով, դրա համար էլ այդ պարերը կոչվել են «չարխապիան» և «պահպանիչ»:

### *Tigranyan Marianna*

Ph.D, Institute of Arts, NAS of RA / Yerevan Komitas State Conservatory

## TRACES OF SERPENT WORSHIP IN TRADITIONAL ARMENIAN DANCES

**Keywords:** snake/serpent worship, Brazent serpent, wedding ritual, traditional dance, Srbuhi Lisitsyan, sakma, champkhava.

Snake is one of the oldest symbols known to humanity. It's a symbol of inexhaustible wisdom, fertility, fresh waters, hearth, fire, as well as the reproductive powers of the earth, the regeneration of nature and the water element. Serpent worship was widespread among the peoples of Africa, Australia, America, Asia, and references to the "Sacred Serpent" are already found in the 6-4th millennia BC in religious beliefs and images (Ouroboros, Quetzalcoatl, Shesha, Uraeus, etc.). Traces of serpent-dragon worship can be found in all ancient religions, as well as serpent-decorated sceptres. The Lord also identified himself with the snake, commanding Moses to raise the "Brazen Serpent" in the desert, which later became the sceptre of Christian spiritual leaders. A magnificent collection of serpent scepters is kept in the Treasury Museum of St. Echmiadzin Cathedral. Traces of snake worship can still be seen today on the holy walls of Armenian churches (St. Echmiadzin Cathedral, St. Karapet church, Monasteries of Saint Taddeus, Tatev, Sanahin, etc.).

Bright traces of snake worship have also been preserved in Armenian ceremonial dances, such as the traditional wedding dances, "champkhava" and "sakma". These ancient dances are distinguished by their serpentine, crawling steps, when the dancers led by the "parbasha" moved left and right as if they were crawling, with their heels and feet barely touching the ground. "Sakma" deserves special attention, the Armenian name of which has not been preserved and only the phonetic form from Turkish has reached us (it has several meanings: sekma: "flight, jump", sakman: "guardian", sakinme: "caution", sekmek: "to



escape”, sak: “stem, trunk”). The first professional analysis of these dances was carried out by the famous choreographer Srбуhi Lisitsyan in her seminal work “Ancient dances and theatrical performances of the Armenian people” (1958).

Sakma is a ritual dance performed only at the wedding, at the father-in-law’s house and on the evening of the wedding day (was not performed outside the wedding). Accompanied by a dhol, zurna or bagpiper, the godfather (kavor) invited the groom (king) and the bride (queen) to the dance floor. According to linguists and choreographers, in the past “Sakma” was a dance song, that is, they danced while singing, but due to the loss of the poetic text, it turned into a mere dance. Only the dancers sang, sometimes in pairs (the bride and groom did not have the right to sing). A zurna player (or bagpipe player) approached each singing couple and standing in front of them, played the same tune and moved parallel to the dancers. “Sakma” as well as “champhava” were performed by the newlyweds and in order to protect the lineage, ward off the evil eye and negative forces, that’s why these dances were called “charkhapan”, or “evil eye protectors”.

### *Քոթանյան Վահե*

ԵՊՀ

ՊԱՐԸ ԵՒ ԲԵՄԱԿԱՆ ՏԱՐԱԶԸ  
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՎԱՂԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՇՐՋԱՓՈՒԼՈՒՄ  
(1930-1950-ԱԿԱՆ ԹԹ.)

*Հիմնաբառեր՝* պար, տարագ, սոցոնալիզմ, Վահրամ Արիստակեսյան, սասունցի, ԽՍՀՄ:

Վաղխորհրդային շրջափուլը (1930-1950-ական թթ.) բավական բարդ ու հակասություններով լի ժամանակահատված էր Հայաստանի համար: Փոփոխություններ կատարվում էին ինչպես քաղաքական, այնպես էլ մշակութային ոլորտում: Մշակութային քաղաքականությունը միտված էր ստեղծելու սոցիալիստական մշակույթ՝ տարերայնորեն վարագույրի ետևում թողնելով ազգային մշակույթները, որոնցում կար ազգային գաղափարախոսություն և վտանգ հեղաշրջման: Որպես կանոն, ԽՍՀՄ կազմում գտնվող հանրապետությունների մշակույթները պարտադիր պետք է արտացոլեին ազգերի բարեկամության, աշխատասիրության, կոլտնտեսության թեմաները:

Մշակութային համահարթեցման այս շրջափուլում բավական բարդ էր ժողովրդական պարերը բեմ բարձրացնել, քանի որ նախապատվությունը տրվում էր նոր գեղարվեստական սոցռեալիզմ արտահայտող պարային բեմադրություններին, օրինակ՝ «այլումինագործների» պարը, «կոլխոզ-նիկների» պարը, «պիոներների» պարը և նմանատիպ այլ բեմադրություններ, սակայն զարմանալի մի փաստ է պետք արձանագրել, որ ներկայա-նում էին տեղական ազգային ճշգրիտ տարազներով:

Սոցռեալիզմի մշակութային ֆոնին առանձնանում էր Վահրամ Արիստակեսյանի գործունեությունը: Արիստակեսյանը լինելով պարի բեմադիր և խորությամբ հասկանալով հայ ժողովրդական պարային մշակույթը՝ ստանձնեց Թալինի շրջանի Աշնակ գյուղի սասունցի գաղթականներից պարի խումբ ձևավորելու աշխատանքները: Նախ՝ առօրյա տարազներից ճշգրտորեն պահպանելով ձևվածքը և էթնիկ գեղագարդման տարազաստեղծման հիմքերը՝ ձևավորեց բեմական տարազներ, որոնց հիմքում ճշգրիտ թանգարանային նմուշների և տարածաշրջանային տարազների վերականգնումն էր, ապա կենցաղում կատարվող պարերը հարմարեցրեց բեմական պայմանականությանը: Վահրամ Արիստակեսյանի այս քայլը, հաշվի առնելով ժամանակաշրջանը և անձի պաշտամունքն ու ազգայինի նկատմամբ դրված արգելքները, պետք է որակել որպես անձնագոհություն՝ հանուն ազգայինի իր կյանքը վտանգելու և մահվան դեմ առ դեմ պայքարելուն:

Զեկուցման աղբյուրագիտական հենքն է՝ ազգագրական գրականությունը, Երևանի Գրականության և արվեստի թանգարանի արխիվային նյութերը՝ մասնավորապես Վահրամ Արիստակեսյանի արխիվը:

*Kotanyan Vahe*

Yerevan State University

## DANCE AND STAGE COSTUME IN EARLY SOVIET PERIOD OF ARMENIA (1930-1950-s)

**Keywords:** dance, traditional costume, social realism, Vahram Aristakesyan, Sa-soun, USSR.

The early Soviet era (1930-1950-s) was a rather complicated and controversial period for Armenia. Changes were taking place both politically and culturally. The cultural policy was aimed at creating a socialist culture, essentially leaving behind the curtain the national cultures in which there was a national ideol-

ogy and the danger of a coup. As a rule, the cultures of the states that were part of the USSR had to necessarily reflect the themes of friendship, hard work, and collective economy.

In this period of cultural leveling, it was quite difficult to stage folk dances, because preference was given to dance performances expressing new artistic social realism, for example, the dance of the “aluminum workers”, the dance of the “kolkhozniks”, the dance of the “pioneers” and other similar performances, but one surprising fact should be recorded that in accurate local national costumes.

Vahram Aristakesyan’s activities stood out against the cultural background of social realism. Being a dance director and having a deep understanding of the Armenian folk dance culture, Aristakesyan undertook the work of forming a dance group of Sasoun immigrants from Ashnak village of Talin region. First, accurately preserving the form and the basis of ethnic decoration costume creation from everyday costumes, he created stage costumes based on accurate museum specimens and regional costumes restoration, then he adapted the dances performed in everyday life to the stage conventions. This step of Vahram Aristakesyan, taking into account the period and the over-sensitivity of the cult of personality and the prohibitions placed on the national, should be qualified as self-sacrifice for the sake of the national, risking his life and fighting death face to face.

The sources of this report are the ethnographic literature, the archival materials of Yerevan Museum of Literature and Art, particularly the archive of Vahram Aristakesyan.

### ***Օգթյուրքմեն Արզու***

Բոսֆորի համալսարան, Թուրքիա

**ՎԵՐԻՄԱՍՏԱՎՈՐԵԼՈՎ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐԻ  
ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄՈՒՅԹՆԵՐԻ ՆԵՐԴՐՈՒՄԸ.  
ՓՈՐՁԱՌՈՒԹՅՈՒՆ ԹՈՒՐԿԻԱՅԻՑ**

***Հիմնաքաներ՝*** Թուրքիայի ժողովրդական պարի պետական անսամբլ, Սելիմ Սիրրի Թարջան, զեյբեկ, պրոֆեսիոնալիզացում:

Պարը խորհրդանշական մշակութային ձև է եղել 20-րդ դարի սկզբին՝ հատկապես ազգակերտման գործընթացների ժամանակ: Այս ուսումնասիրության նպատակն է՝ վերագնահատել Թուրքիայի ժողովրդական պար-

րի պետական համույթի դերը պատմական մի շրջափուլում, որը նախորդել և հաջորդել է համույթի ձևավորմանը 1970-ականներին:

Ժողովրդական պարերի գեղարվեստականացումը Թուրքիայում հիմնված է Սելիմ Սըրրը Թարջանի ջանքերի վրա, ով հորինել է խորեոգրաֆիա՝ հիմնված ավանդական գեյրեկի կերպարների վրա, որը կատարվում էր որպես պարահանդեսային պարային ժանր: Սա շատ տարբեր էր վաղ հանրապետական ժամանակաշրջանի ժողովրդական պարերի բեմադրությունից՝ Ժողովրդական տների (1932-1951 թթ.)՝ գլխավոր քաղաքներում ստեղծված կիսապաշտոնական մշակութային կենտրոնների ներքո: Տեղի ժողովրդական պարողները սկսել էին իրենց պարերը կատարել Անկարայում վերնախավի և պաշտոնյաների համար, ովքեր կողմ էին հանրապետության արևմտականացման բարեփոխումներին: Սա մի ժամանակաշրջան էր, երբ շատ տեղական ժողովրդական պարեր անցան գրաքննության միջով, ինչը, թերևս, կարելի է մեկնաբանել որպես գյուղական ներկայացումները մեղմացնելու ընդհանուր փորձ՝ զարգացող նոր քաղաքային լսարանի համար:

Այս գործընթացը ներառում էր երկու կարևոր գործոն, որոնք առնչվում էին ժողովրդական պարի պետական համույթի զարգացմանը: Նախ, «Թուրքական ժողովրդական պարերի» երգացանկի ձևավորումը, որը կանոնակարգում էր մտցնում և նախապատվություն տալիս որոշակի պարերի՝ տղամարդկանց և կանանց խառը կատարումներին իրենց դիտարժանության կամ հարմարվողականության տեսանկյունից: Այս կանոնակարգումը հետագայում քննադատվեց՝ որոշակի «էթնիկ քողարկում» առաջացնելու համար: Բազմաթիվ պարեր կոչվել էին իրենց տարածման արեալի որևէ քաղաքի անունով, մինչդեռ այդ պարերից շատերը կատարվել/կատարվում են նաև հարևան երկրներում, այդ թվում՝ Հունաստանում, Հայաստանում, Սիրիայում: Երկրորդ գործոնը վերաբերում էր կառուցվածքային ձևավորմանը, որով կարող էր կրճատվել պարերի տևողությունը՝ գյուղականից անցնելով քաղաքային բեմական ժամանակի: Դա վերաբերում էր նաև խորեոգրաֆիկ որոշակի միասնությանը: Ժողովրդական պարերի միջոցառումներում էական ուշադրություն էր դարձվում պարերի «կանոնավորության» (ինթիզամ) և «նրբագեղության» (ինջելիք) հարցերին: Հույժ կարևոր էր, որ տեղական պարողները դրսևորեին կարգուկանոն, ոչ թե քառս, և ձիրք ու նրբագեղություն, ոչ թե գերհուզականություն: Այսինքն՝ միօրինակությունը ներկայացումը դիտարժան դարձնելուն ծանայող ամենակարևոր գործոնն էր:

Devlet Halk Danslari Topluluğu-ն՝ Թուրքիայի ժողովրդական պարի պետական անսամբլը ստեղծվել էր այն ժամանակ, երբ Թուրքիայում ժողովրդական պարի հանդեպ մեծ հետաքրքրություն կար: Ոգեշնչված Մոհսենի պարային խմբի ոճից՝ անսամբլը հիմնադրվել է 1975-ին՝ «պրոֆեսիոնալացնելու» ժողովրդական պարերի պրակտիկական դպրոցներում և դերներներում՝ ժողովրդական պարի մասնավոր միություններում, որտեղ պարողներին հրահանգվում էր խիստ կանոնարկված ժողովրդական պարացանկ, որը սովորաբար բեմադրվում էր սիրողական ճանապարհով: Ժողովրդական պարի պրոֆեսիոնալիզացման գաղափարը ենթադրում էր ավանդական ժողովրդական պարի ուսուցիչների և պետական բալետի պարուսույցների սերտ համագործակցություն, որը պարի և ինքնույնյան մասին կարևոր բանավեճերի խթան դարձավ:

*Öztürkmen Arzu*

Boğaziçi University

## RETHINKING THE CONTRIBUTION OF THE STATE FOLK DANCE ENSEMBLES: AN EXPERIENCE FROM TURKEY

**Keywords:** State Folk Dance Ensemble of Turkey, Selim Sirri Tarcan, Zeybek, professionalization.

Dance has been a symbolic cultural form at the beginning of the 20th century, particularly during the nation-building processes. A preliminary examination will show that there are many similarities in the national experiences in negotiating the “traditional-local content” and the newly emerging “modern forms of representation”. This study aims to re-evaluate the stance of the State Folk Dance Ensemble of Turkey within a historical framework, which preceded and followed the Ensemble’s formation in the 1970s.

Gentrification of folk dances in Turkey is rooted in the efforts of Selim Sirri Tarcan who invented a choreography based on traditional Zeybek figures, to be performed as a ballroom dance genre. This was very different from the staging of the folk dances in the early Republican era, under the People’s Houses (1932-1951), the semi-official cultural centers established in main towns. Local folk dancers began to perform their dances in Ankara for the elite and bureaucrats favoring the Westernization reforms of the Republic. This was a period where

many local folk dances have gone through a critical interference, which can perhaps be interpreted as a general attempt to gentrify the rural presentations for the developing new urban audiences.

This process comprised two important issues that is relevant to the development of State Folk Dance Ensemble. First, the formulation of a repertoire of ‘Turkish Folk Dances’, a canonization which favored certain dance types to the others in terms of their spectacularity or adaptability to mixed performances as men and women. This canonization was later criticized to cause a certain ‘ethnic camouflage’. A great number of dances were named after the city which directed their locality, while many of these dances were also performed in neighboring countries, including Greece, Armenia, Syria. The second concerned structural designs, which could involve the shortening of the dances, changing their duration from a rural to an urban stage timing. It also concerned a certain choreographic unity. An essential concern in the descriptions of folk dance events concerned issues of ‘regularity’ (intizam) and ‘refinement’ (incelik) in the dances. It was critical that local dancers manifested order rather than chaos, and grace and refinement rather than over-excitement. In other words, uniformity was the most important factor serving to make a representation spectacular.

Devlet Halk Danslari Topluluğu, the State Folk Dance Ensemble of Turkey had emerged at a time when the zeal of folk dancing was high in Turkey. Inspired by the the Moiseyev Dance Company style, the Ensemble was founded in 1975, to “professionalize” folk dance practices in schools and derneks, the private folk dance associations, where dancers were learning a strictly canonized folk dance repertoire that was usually staged in an amateur way. The idea of professionalizing folk dancing involved a close cooperation between traditional folk dance teachers and the State Ballet choreographers, which raised important debates about dance and identity.

## ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ ԿԱԶՄԿՈՄԻՏԵ

### **Արսեն Բորոխյան**

ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ տնօրեն

### **Տորք Դայալյան**

ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ փոխտնօրեն, Բանագիտության բաժնի վարիչ

### **Նահրա Կիլիչյան**

ՀՀ ԿԳՄՄՆ Մշակութային ժառանգության վարչության գլխավոր մասնագետ

### **Հարություն Մարության**

ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ գլխավոր գիտաշխատող

### **Գայանե Ծագոյան**

ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ առաջատար գիտաշխատող

### **Նարինե Ծամանյան**

ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ գիտաշխատող

### **Էմմա Պեղրոսյան**

ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ ավագ գիտաշխատող

### **Հոիփսիմե Պիկիչյան**

ՀՀ ԳԱԱ Արվի ավագ գիտաշխատող

### **Նվարդ Վարդանյան**

ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ ավագ գիտաշխատող

## ՀԱՊԱՎՈՒՄՆԵՐ

ԵԹԿՊԻ	Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ
ԵԿՊԿ	Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա
ԵՊՀ	Երևանի պետական համալսարան
«Կարին»	«Կարին» ավանդական երգի և պարի համույթ
ՀԱՍՊՊԱԹ	Հայոց ազգագրության և ազատագրական պայքարի պատմության ազգային թանգարան
ՀՀ ԳԱԱ	Հայաստանի Հանրապետության Գիտությունների ազգային ակադեմիա
ԱԻ	ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտ
ԱրվԻ	ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ
ՀԱԻ	ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ
ՇՀՀԿ	ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն
ՊԻ	ՀՀ ԳԱԱ Պատմության ինստիտուտ
ՀՀ ԿԳՄՄՆ	Հայաստանի Հանրապետության Կրթության, գիտության, մշակույթի և սպորտի նախարարություն
ՀՑԹԻ	Հայոց Ցեղասպանության թանգարան-ինստիտուտ



ՊԱՐԻ ԾԻՍԱԿԱՆ  
ԵՒ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ԵՆԹԱՏԵՔՍԵԸ

ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ  
ԱՄՓՈՓԱԳՐԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

անգլերենի խմբագիրներ՝  
Դիանա Զարդարյան  
Ինեսա Հովսեփյան

Էջադրումը՝ Արթուր Հարությունյան  
Կազմի լուսանկարը՝ Տիգրան Մադոյան  
գիտաժողովի քարտուղար՝ Հայարիկ Անանյան

