

Ընդդիմախոսական կարծիք

Նարինե Ալբերտի Շամամյանի «Պարզ հայկական հարսանեկան արարողություններում (20-րդ դար, 21-րդ դարասկիզբ)» թեմայով

Է. 00. 04 «Ազգագրություն» մասնագիտությամբ պատմական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսական աշխատանքի վերաբերյալ

Եթե ավանդական հարսանիքը դիտարկենք իբրև կոտ կառույց ունեցող բազմաշերտ տեքստերի համախումբ, ապա առանցքային տեքստերից են նաև պարն ու երաժշտությունը՝ որպես ծեսի հիմնական արարողությունների հնչունաշարժումային կազմակերպիչ ու մասնակից: Ըստ այդմ՝ հայոց ավանդական և մերօրյա հարսանեկան ծեսերի պարային տեքստի համակողմանի բնութագրումն ու համեմատական վերլուծությունը միջգիտակարգային բազմաշերտ հետազոտություն է ենթադրում: Խնդիրն արդիական է նաև մեր օրերում, որի իրականացման համար կարևորագույն նախադրյալներ են ստեղծել տարբեր ժամանակներում գործող հայ մասնագետները (պատմաբան, ազգագրագետ, պարագետ, երաժշտագետ, թատերագետ և այլք)՝ հիմնվելով բազմաբնույթ սկզբնաղբյուրների, արխիվային վավերագրերի, պատկերագրական ու դաշտային նյութերի և անձնական փորձառության վրա: Կարծում ենք, որ Նարինե Շամամյանի ներկայացրած ատենախոսական աշխատանքը խնդրի վերհանման և ուսումնասիրության կարևոր քայլերից մեկն է, որին ժամանակի ընթացքում դեռ պիտի անդրադառնան հումանիտար ոլորտի տարբեր ներկայացուցիչներ՝ յուրաքանչյուրն իր նեղ մասնագիտության դիտանկյունից առավել խորը հետազոտելու և երևույթի ամբողջական պատկերն ու խորհուրդը բացահայտելու նպատակով: Ընդհանրապես, Հայաստանում էթնոպարագիտական հետազոտությունները խթանելու և, անվանի գիտնականների գործը շարունակելու նպատակով՝ ոլորտը նոր մասնագետներով համալրելու անհրաժեշտություն է զգացվում:

Ի պատիվ ատենախոսի պետք է նշել, որ աշխատանքն իրականացնելու համար ուսումնասիրել է մասնագիտական գրականության մեջ խնդրին առնչվող հայ և օտար հեղինակների հիմնական դիտարկումներն ու եզրահանգումները՝ որոնք քննարկել է իր հավաքված դաշտային և արխիվային նյութերի և տարբեր աղբյուրներում տեղ գտած տարաբնույթ փաստերի համատեքստում: Այս առումով, կուզենայինք ատենախոսի ուշադրությունը հրավիրել հարսանեկան երգերին, պարերին ու նվագներին առնչվող ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի և Կոմիտասի անվ. կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական հրատարակություններին, որոնք ցանկալի էր ատենախոսության մեջ ըստ ամենայնի ներկայացնել: Հատկապես՝ կարելի էր անդրադառնալ ավանդական պարերի բեմականացումների և Սրբուհի Լիսիցյանի գործունեության վերաբերյալ արվեստագիտության դոկտոր Նազենիկ Սարգսյանի, ինչպես նաև երաժշտագետներ Մարգարիտ Բրուտյանի, Ալինա Փահլևանյանի, Մարիաննա Տիգրանյանի, Մարգարիտ Սարգսյանի, Աշոտ Մուրադյանի աշխատանքներին, որոնք առնչվում են հարսանեկան գովքերին, պարերգերին, նվագներին, հինադրեքի արարողությանը, հարսին հայրական տնից հանելու և փեսայի օջախ մուտք գործելու ծիսական երգերին ու պարերին («Գորանի», «Բատուլա», «Կարմիր ֆլուտան», «Թամզարա»):

Նարինե Շամամյանի ատենախոսական աշխատանքը բաղկացած է ներածությունից, երեք գլխից, եզրակացությունից, օգտագործված աղբյուրների ու գրականության ցանկից, հավելվածից և լուսանկարներից: Ներածության հատվածում հակիրճ անդրադառնում է ատենախոսության նպատակին, խնդիրներին, գրականության տեսությանը, մեթոդաբանությանը, գիտական նորույթին, գործնական նշանակությանն ու կառուցվածքին:

Առաջին գլուխը նվիրված է հայկական հարսանեկան պարերի առանձնահատկություններին: Ատենախոսը ներկայացնում է պարի գիտական ուսումնասիրության վիճակը, տարբեր աղբյուրներում պարը բութագրող արտահայտություններն ու բնորոշումները և պարագիտության մեջ կիրառվող

եզրերը: Այս նաև, մասնագիտական գրականության մեջ ընդունված սկզբունքների հիման վրա, փորձում է տիպաբանել հարսանեկան ծեսի և խնջույքի ընթացքում կատարվող պարերն ըստ տեղի, ժամանակի, տեսակի, մասնակիցների, պարի ընթացքում կիրառվող առարկաների: Առավել հանգամանալից՝ ներկայացնում է պարերին տրվող ժողովրդական անվանումներն ու բնորոշումները՝ հիմնվելով գրականության տվյալների և սեփական դաշտային նյութերի վրա: Ընդհանուր գծերով բնութագրում է հարսանեկան ծիսական և խնջույքի պարերի տիպերը, տեսակները և պարին ու պարողներին առնչվող ավանդական կանոնները: Այս հատվածում ձգտում է ընթերցողի առջև ներկայացնել հարսանեկան ծեսի պարային տեքստի ամբողջական պատկերը՝ նախապատրաստելով հետագա գլուխներում քննարկվող առավել բնութագրական խնդիրներին:

Ատենախոսության երկրորդ գլուխը բուն թեմայի քննարկումն է, որտեղ հեղինակն, ըստ ծեսի փուլերի, բնութագրում է հարսանեկան պարերն ու պարերգերը: Տարբեր գավառներից գրանցված ազգագրական նյութերի հիման վրա փորձում է մանրամասնորեն նկարագրել ու վերակառուցել նախահարսանեկան փուլում կանանց գաղտնի ծեսերից հարսնացու աղջկան ստուգելու բաղնիքի արարողությունը՝ դրա ընթացքում կատարվող «Չեմ ու չեմ» ծիսական պարերգի ուղեկցությամբ: Այս առումով, 1938թ. աշուղ Վերդիի (Գ. Թարվերդյան) գրառած «Չեմ ու չեմ պարերգի»-ը ներկայացնելիս, ցանկալի կլիներ շեշտել նյութի եզակիությունը, որը կարծում ենք, մասնավոր դեպք է, քանի որ Հայաստանի այլ բնակավայրերում նմանօրինակ արարողության տարածվածության մասին տեղեկություններ դեռևս հայտնի չեն: Իհարկե, բաղնիքում աղջիկ տեսնելու և հավանելու վերաբերյալ այլ տարածաշրջաններից ևս տվյալներ կան, սակայն նման մանրամասն նկարագրությունը միակն է, որն ընդհանրացնելն այնքան էլ տեղին չենք համարում: Որոշ հարցեր են առաջանում նման մանրամասն նկարագրությունն ու երգի տեքստը, պարային շարժումները տղամարդ բանասացներից գրանցվելու առումով (Թարվերդյանը՝ բանասաց Սահակ Կազոյանից, վերջինս էլ՝ մշեցի հորեղբորից), քանի

որ ծեսը գաղտնի էր և միայն կանայք էին մասնակցում: Իսկ «Բանվոր» թերթից հղված 1985թ. Մկրտիչ Մանուկյանի *նախաձեռնությամբ* Գյումրիում *բաղնիքի ծես* *հրականացնելու* մեջբերման մեջ միայն վկայված է, որ ծեսն ուղեկցվում էր երգով ու ձեռնապարով, որից ընդամենը կարելի է եզրակացնել, որ բաղնիքում աղջիկտեսի սովորությունն եղել է և այդ ընթացքում հնչել են երգեր ու կատարվել ձեռնապարեր, բայց աշուղ Վերդիի ներկայացրած մանրամասների վերաբերյալ այլ տեղեկություններ չկան: Բաղնիքի ծեսի առնչությամբ՝ տողատակում հղված է ատենախոսի հոդվածը: Անորոշությունից խուսափելու համար՝ ցանկալի կլիներ հենց այս հատվածում ներկայացնել ու առավել համակողմանի վերլուծել այն:

Այս գլխում, կարևոր ու հաջողված ենք համարում նախահարսանեկան շրջանում կիրառվող չարխափան պարերի ներկայացումն ու վերլուծությունը, որոնք բնութագրվում են տարբեր ժամանակներում ու մարզերում գրանցված դաշտային նյութերի հիման վրա՝ հղելով բանասացի և ուսումնասիրողի տեսակետները: Իսկ Արթիկում ու Ապարանում ատենախոսի գրառած չարքերի պարերի գրանցման մանրամասն բառային կամ սխեմատիկ պատկերումները մեծապես կհարստացնեին աշխատանքն ու առավել հստակ կներկայացնեին պարերի կառուցվածքը, շարժումներըն ու պարաքայլերը եթե զուգահեռաբար ներկայացվեին ու համեմատվեին նաև Սրբուհի Լիսիցյանի և այլ պարագետների հրատարակած պարերի սխեմատիկ գրանցումների հետ:

Նախահարսանեկան ծիսաշարից անդրադառնում է նաև նշանադրության արարողությանը և փորձում ընդհանուր գծերով բնութագրել այդ ընթացքում կատարվող մենապարերն ու շուրջպարերը: Հղում անելով ազգագրական դաշտային նյութերի վրա՝ նշում է, որ յուրաքանչյուր ազգագրական շրջան ուներ իր պարը և թվում դրանց անունները, սակայն պարերը հստակ չեն նկարագրվում և դժվար է պատկերացնել, թե ինչ առանձնահատկություններ ու ընդհանրություններ ունեն այլ մարզերի նույնանուն պարերի հետ: Այնուհետև, գրականության տվյալների և հավաքված դաշտային նյութի հիման վրա մանրամասնորեն նկարագրում է հաց ու

գաթա թխելու միջավայրը, արարողությունները, մասնակիցներին, թվարկում ու բնութագրում մի շարք գավառներին բնորոշ ավանդական պարերգերը, հացին ու պտղաբերությանն առնչվող հավատալիքները: Կարծում ենք, պարագիտական դիտանկյունով, տեղին կլինեն հաց թխելու ծիսակարգի պարերգերից մի քանիսի մեղեդիներն ու պարային շարժումները, ոտքերն ու հաշիվը համեմատել ավանդական երիշտայի խմորը հունցելու և քեչա լմելու պարերգերի հետ, որոնց ընդհանուր նկարագրությունն ու վերլուծությունը փորձել ենք ներկայացնել հայոց ավանդական տոնածիսական երաժշտությանը նվիրված մեր գրքի 130 էջում: Այս հարցի հետ կապված հավանաբար վրիպում է եղել, քանի որ եզրակացություններում ասենախոսն անդրադառնում է «Էրիշտի» և «Քեչի» աշխատանքային պարերի կիրառությունը, որոնք տեքստում չեն ներկայացվել:

Այս գլխի հաջորդ ենթագլուխներում առավել համակողմանի նկարագրում է հարսանիքի մասցուն մորթելու և հինադրեքի արարողությունները՝ հիմնվելով ազգագրագետների հրատարակությունների և սեփական դաշտային նյութերի վրա, ապա նաև՝ հակիրճ նկարագրում է փեսալուսի արարողությունը: Կարծում ենք, այս հատվածը մեծապես կշահեր, եթե հնարավորության սահմաններում, նկարագրությունն ամբողջացվեր Սրբուհի Լիսիցյանի գրանցած և Վահրամ Արիստակեսյանի, Ազատ Ղարիբյանի ու Թաթուլ Ալթունյանի բեմադրած պարերի առավել հանգամանալից բնութագրումներով ու համեմատական վերլուծություններով, որոնց աշխատանքներին հակիրճ անդրադարձել է ասենախոսը:

Առավել համակողմանի են ներկայացված բուն հարսանիքի ծիսաշարի հարսնառի արարողությունն ու *Ճամփի պարերն* ու պարերգերը: Դրանք բնութագրելիս հիմք է ընդունել ազգագրագետ Գայանե Շագոյանի մեկնաբանությունները, էթնոպարագետ Ժենյա Խաչատրյանի գրանցած պարերի նկարագրություններն ու ազգագրական հանդեսներում հրատարակված տվյալները՝ համեմատելով սեփական դաշտային գրառումների հետ: Բավականին մանրամասնորեն է ներկայացնում հարսնառի

պարերի մասնակիցների, ճանապարհի, փակ ու բաց շրջանի, թելի նշանակությունն ու խորհուրդը, հնագույն հավատալիքների հետ դրանց կապերն ու տարաբնույթ սովորույթները՝ այդ ամենը դիտարկելով երիտասարդ գույզի բարեկեցության ու կյանքի հարատևության վերաբերյալ ավանդական պատկերացումների համատեքստում: Ուշագրավ է, որ հարսնատի արարողությանն անդրադառնալիս՝ իբրև համեմատական նյութ է ներկայացրել նաև անվանի կինոռեժիսորներ Համո Բեկնազարյանի, Արտավազդ Փելեշյանի և Արա Վահունու նկարած ֆիլմերի համապատասխան դրվագները: Աշխատանքի հաջորդ հատվածում բնութագրել է հարսի տան շեմքի, կոզբանդ կապելու, հարսին հայրական տնից հանելու և փեսայի տան շեմքի արարողությունների ընթացքում կատարվող երգերը, պարերն ու մեղեդիները, ընդհանուր գծերով ներկայացրել դրանց առնչվող հավատալիքներն ու մասնակիցների դերակատարությունը: Հատուկ ուշադրություն է դարձրել սկեսուրի պարի առանձնահատկություններին, փեսայի ծնողների ծխական կոխին, և նորապսակների պտղաբերությանն ու օջախի բարեկեցությանը միտված արարողություններին: Այս համատեքստում, գրականության և իր հավաքած դաշտային նյութի հիման վրա, անդրադարձել է նաև փեսայի դռան շեմին կատարվող չարխափան պարերին ու պարերգերին առնչվող ավանդական պատկերացումներին:

Ատենախոսը համակողմանի քննության է առել ավանդական և մերօրյա հարսանիքին բնորոշ ծխական ու խնջույքի պարերի նկատմամբ հանրության տարբեր շերտերի վերաբերմունքն ու պատկերացումները: Անդրադարձել է պարի դերին ու նշանակությանը, փոխանցման, կատարման և ուսուցման առանձնահատկություններին, տեսակներին: Առանձնակի ուշադրություն է դարձրել ժամանակակից հարսանեկան պարերին ու բեմականացումներին առնչվող ժողովրդական մեկնաբանություններին, տարբեր մշակույթներից ներմուծված ու ժամանակին բնորոշ նորաձևության ազդեցությամբ փոխակերպված ու բեմականացված մենապարերին ու խմբապարերին: Մանրամասնորեն նկարագրելով խնջույքի ընթացքում կատարվող տարբեր տիպերի ու տեսակների պարերը՝

հնարավորության սահմաններում փորձել է հրատարակված տարաբնույթ աղբյուրներից ու դաշտային նյութերից տեղեկություններ հաղորդել այդ պարերի արմատների, կատարման առանձնահատկությունների, փոխակերպումների, հայ կինոարվեստում դրանց ներկայացման վերաբերյալ: Այս առումով, հատուկ ուշադրություն է դարձրել «Յուրի-յուրի» պարի պատմությանն ու կենցաղավարման առանձնահատկություններին: Խնջույքի պարերին նվիրված հաջորդ հատվածում ներկայացրել է առավել ազատ ոճով կատարվող մենապարերը՝ հարսին փոխանցվող նվերների մատուցման՝ *կանչի* արարողության ընթացքում: Ապա՝ սահուն անցում է կատարել դեպի հարսի մենապարը: Նյութի ընձեռած հնարավորության սահմաններում փորձել է ներկայացնել տարբեր գավառներում այս մենապարի առանձնահատկություններն ու ընդհանրությունները՝ նշելով պարերի անունները («Սևանի», «Թարաքյամի», «Հայաստանի», «Ուզունդարա», «Ծանդր պար» և այլն), բնույթը, որից հետո մենապարից դեպի պարերգ, շուրջպար ընթացքը, որով ավարտվում էր ավանդական հարսանեկան ծեսը: Այդ պարի մասին խոսելիս՝ մասնագիտական գրականության և դաշտային նյութերի հիման վրա, բնութագրել է տարբեր բնակավայրերին բնորոշ պարատեսակները, կառուցվածքը, պարաքայլերը, նշել պարերի անուններն ու փորձել ներկայացնել պարերի ծիսական, պաշտամունքային արմատները, գործառույթն ու նշանակությունը, ընթացքը, նվագարանները, հիմնական մասնակիցներին: Հարսանեկան խնջույքի ավարտի ու հրաժեշտի պարերի նկարագրից հետո՝ հակիրճ անդրադարձ է կատարել հետհարսանեկան պարերին՝ ներկայացնելով Տյառնընդառաջի տոնի շուրջպարերը:

Աշխատանքի երրորդ գլուխը հիմնականում ատենախոսի հեղինակային աշխատանքն է, որտեղ քննության է առել ժամանակակից հարսանեկան ծեսը՝ անդրադառնալով ավանդական պարերի փոխակերպումներին, պարային նոր ոճերին ու բեմականացումներին, այլ մշակույթներից փոխառնված պարերին ու նմանակումներին: Մանրամասնորեն բնութագրել է ռեստորանի տարածքի ձևավորման, հարսանեկան հանդերձանքի, խնջույքի ու շոուի նախապատրաստման

ու իրականացման գործընթացը, պարուսույցների դերակատարությունը, նախընտրելի պարացանկը, երգացանկը, երաժշտախմբերն ու տարբեր արարողությունների բեմականացումներում ներգրավված ազգագրական համույթները: Փորձել է նկարագրել նորապսակների և հարակից խմբերի կատարմամբ բեմականացված հայկական, եվրոպական և տարբեր մշակույթներից փոխառնված պարերը՝ հնարավորինս պարզելով դրանց ձևավորման նախադրյալներն ու պահանջարկը: Ուշագրավ անդրադարձ է կատարել հարսանեկան որոշ արարողությունների ու նորապսակների պարերի համացանցային հրապարակումներին և դրանց ազդեցությանը հետագա հարսանիքների կազմակերպման գործընթացներում: Ապա նաև մանրամասնորեն դիտարկել ու բնութագրել է հայկական կինոֆիլմերում ժողովրդական, կովկասյան ու եվրոպական-պարահանդեսային պարերի արտացոլումներն ու ռեժիսորական մեկնաբանությունները: Ըստ ամենայնի՝ ատենախոսության այս գլուխն առավել ընդլայնել ու ամբողջացրել է պար երևույթի կենցաղավարման, մեկնաբանման, ընկալման ու անհատականացման վերաբերյալ մեր իրականությունում առկա պատկերացումները և աշխատանքի ինքնուրույն ու հաջողված հատվածներից է:

Այսուհանդերձ, Նարինե Շամամյանի աշխատանքը գերծ չէ նաև մասնակի վրիպումներից որոնց վրա կուզենայինք հրավիրել ատենախոսի ուշադրությունը. դրանք առաջարկներ են՝ միտված հեղինակի հետագա հետազոտական աշխատանքն առավել համակողմանի ներկայացնելուն:

Ներածության մեջ նշվել է, որ աշխատանքի ընթացքում տեսագրվել է 150 պար, որից 50 տարբերակն առաջին անգամ են դրվում մասնագիտական շրջանառության մեջ: Սակայն, ցավալիորեն, աշխատանքում հստակ չեն ներկայացվում ոչ տեսագրված նյութը, ոչ էլ գրանցված եզակի տարբերակների սխեմատիկ ու բառային նկարագրությունները: Կարծում ենք, դրանք պիտի առանձնահատուկ շեշտադրվեին թե՛ տեքստում և թե՛ խտասալիկով տեղադրվեին հավելվածում:

Գրականության տեսության մեջ ցանկալի կլիներ ավելի հանգամանալից ներկայացնել մինչ այս ավանդական պարի հավաքման, գրանցման, հետազոտման և հանրայնացման գործում ինչ ներդրում են ունեցել մեր մասնագետները և այս ամենի հիմքի վրա ինչ է ավելացրել ու առաջարկում ատենախոսը:

Պարի շարժական տեքստի գրառման նոր համակարգի ներմուծման և հանրայնացման ոլորտում ցանկալի էր առավել համակողմանի ու առարկայորեն ներկայացնել Գագիկ Գինոսյանի և Ռուդիկ Հարոյանի գործունեությունը: Լավ կլիներ նաև հակիրճ ներկայացնել խնդրի ուսումնասիրության վիճակը մեր հարևան երկրներում և արտերկրում:

Ու թեև ատենախոսը կտրուկ դիտողություն է անում (Էջ 22) պարագետներին, որ ստուգաբանություններով տարվելով, ըստ ամենայնի չեն ներկայացնում պարի նկարագրությունը, սակայն, ինքն էլ պարի մասնագիտական գրանցման սխեմատիկ օրինակ չի ներկայացնում: Մինչդեռ, պարագիտական գրականության մեջ գրանցման երկու ձև է ընդունված՝ ըստ դասավորության՝ միզանցենի և ըստ մարմնի առանձին մասերի շարժումների: Հիշյալ սխեմաների բազմաթիվ օրինակներ կան հրատարակված Սրբուհի Լիսիցյանի, Ժենյա Խաչատրյանի և այլոց աշխատանքներում և կարելի էր գոնե իբրև ավելի վաղ գրանցման օրինակ վերցնել դրանցից ու սեփական դաշտային նյութի հիման վրա նշել, թե ինչ փոփոխություններ են կատարվել մեր ժամանակներում կամ որոնք են նույնությամբ պահպանվել: Իսկ եթե ատենախոսի դաշտային գրանցումները տեսագրություններ են՝ ապա ցանկալի կլիներ դրանք համեմատել հրատարակված սխեմաների կամ բառային նկարագրությունների հետ: Ցավոք, աշխատանքում մասնակի տեղ են գրավում նաև բառային հանգամանալից նկարագրությունները և հիմնականում ներկայացվում են տարբեր գիտարշավների ընթացքում հանդիպած կամ բանասացի հիշողությամբ նշված պարերի անունները, կատարողների սեռը, պարի տեսակը և որոշ դեպքերում՝ ձեռքերի դիրքը: Մինչդեռ գաղտնիք չէ, որ միայն այս տվյալներով դժվար է հստակ պատկերացում կազմել տվյալ պարի մասին: Օրինակ՝ տարբեր բնակավայրերում ու

մարզերում գրանցված քոչարիները, վերվերիները կամ ձեռնապարերը ինչով են տարբերվում միմյանցից ըստ կառուցվածքի, պարի մասերի քանակի, հաշվի, մարմնի տարբեր մասերի շարժումների տեսակի, պարաքայլերի, ծանր ու թեթև ոտքերի հարաբերության, ծանրության փոխանցման, ձեռքերի ու ոտքերի համապատասխանության դիրքի կամ դասավորության՝ միզանսցենի: Ըստ այդմ, անհրաժեշտ էր ավելի համակողմանի վերլուծել պարերը: Օրինակ, 111 էջում խոսելով Պատմական Հայաստանում տարածված վերվերիների մասին, նշում է անունները՝ Սալմաստի, Դարալագյազի, Վանի, Քեսապի, սակայն չի բնութագրում դրանց տարբերակիչ առանձնահատկություններն ու նմանությունները, նույնը՝ նաև քոչարիների պարագայում. Վանա, Ալաշկերտի, Դարալագյազի, Մշո, Լոովա, Վաղաշենի, Մարտունու...

Էջ 24 գրում է, որ գորանի- անունը կապվում է օտար ցեղերի, ժողովուրդների անունների հետ: Ցանկալի կլիներ ներկայացնել տարբեր մասնագետների կարծիքներն ու հիմնավորումները (օրինակ, երկրագործական մշակույթի հետ կապի վերաբերյալ, որը հիմնավորվում է շարժումների խորհրդաբանությամբ ու բառի ստուգաբանությամբ) և շեշտել սեփական վերաբերմունքը:

Էջ 89-ում, մանի, թաղալու, յայլի, խաղ կապել...եզրերի հղումներում կարելի էր նշել նաև այդ եզրերը գրանցող ու դրանց մասին կարծիքներ հայտնող նաև մյուս գիտնականների անունները:

Ժամանակակից հարսանյաց խնջույքի պարերին անդրադառնալիս՝ ատենախոսը թվարկում է առավել տարածված պարերի անունները և որոշակի տվյալներ է բերում պարահանդեսային պարերի պատմությունից, նշում նաև, թե որ կոմպոզիտորների հեղինակած վալսի կամ տանգոյի երաժշտությունն են նախընտրում պարուսույցները: Այսուհանդերձ, ցանկալի կլիներ չբավարարվել միայն թվարկելով, այլ առավել մասնագիտորեն բնութագրել ու վերլուծել դրանք՝ համեմատելով բնօրինակների հետ: Կամ ներկայացնել պարի ուսուցման տարբեր ստուդիաների բեմականացումների առանձնահատկություններն ու մասնագիտական նախասիրությունները: Օրինակ՝

շեշտում է Լևոն Արոնյանի տիկնոջ՝ Արիանե Կառլիի համար Սոֆի Դևոյանի բեմադրած Ուզունդարա պարի «հատուկ բեմադրական կառուցվածքի և պարային դիրքերի լուծումների» առանձնահատկությունները (էջ 125); սակայն չի անդրադառնում պարի ավանդական կամ մինչ այդ բեմադրված տարբերակների մանրամասն նկարագրությանն ու վերլուծությանը: Պարզ չէ, թե կովկասյան տարածքում սիրված այդ պարը ինչ փոփոխություններ է ստանում մեզ մոտ և հիշյալ հարսանիքում բեմադրված տարբերակն ինչ առանձնահատկություն ունի: Նույնը կարելի է ասել «Էնգելի»-ի, «Սևանի»-ի, «Խնկի ծառ»-ի ժամանակակից տարբերակների վերաբերյալ (էջ 126, 127):

Կարելի էր նաև անդրադառնալ փեսայի պարի մերօրյա տարբերակներին, որի ամենատարածված օրինակներից է «Յարխուշտան»: Անդրադարձ չկա նաև հարս ու փեսայի ծնողների պարերին....

Վրիպումներ՝ չակերտներում նշված պարի անունները տեղ-տեղ փոքրատառ են գրվել (էջ 126, 127, 128, 144):

Հասկանալի չէ *քաղաքային ֆոլկ պար* ձևակերպումը, որի փոխարեն կարելի էր գրել ժողովրդական կամ՝ ավանդական...

Կարծում ենք, իրականությանն այնքան էլ չի համապատասխանում «Ավագ սերնդի և երիտասարդ երաժիշտների միջև անջրպետի պատճառով ավանդական եղանակների փոխանցում տեղի չունեցավ» ատենախոսի ձևակերպումը (էջ 150) :

Ազգագրական ու ավանդական պարերի տարածման ու ազդեցությունների մասին խոսելիս՝ կարելի էր գոնի հակիրճ ներկայացնել Պոլիտեխնիկական ինստիտուտի կազմակերպած փառատոների դերակատարությանը:

Ատենախոսության շարադրանքը ցանկալի է խմբագրել՝ որոշ կրկնություններից և օտարալեզու արտահայտություններից խուսափելու նպատակով:

Այսուհանդերձ, նշված վրիպումներն ու դիտողությունները չեն ստվերում ատենախոսի կատարած ծավալուն աշխատանքը: Հուսով ենք, որ նշված ուղղումներն անելուց ու լրացնելուց հետո՝ այն կիրատարակվի նաև մենագրության տեսքով:

Ատենախոսության սեղմագիրը համապատասխանում է ԲՈԿ-ի կողմից ներկայացված չափանիշներին: Հեղինակի հրատարակած հոդվածներն արտացոլում են ատենախոսության հիմնական դրույթները: Նարինե Ալբերտի Շամամյանի ներկայացրած թեկնածուական ատենախոսությունը բավարարում է ՀՀ ԲՈԿ-ի «Հայաստանի Հանրապետությունում գիտական աստիճանաշնորհման կանոնակարգի» պահանջները, ուստի կարծում ենք, որ ատենախոսն արժանի է իր հայցած գիտական աստիճանին և, իբրև պաշտոնական ընդդիմախոս, միջնորդում ենք մասնագիտական խորհրդին՝ Նարինե Ալբերտի Շամամյանին շնորհել իր հայցած Է. 00.04 «Ազգագրություն» մասնագիտությամբ պատմական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանը:

ԵՊՀ Մշակութաբանության ամբիոնի դոցենտ,

ՀՀ ԳԱՄ Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող,

պ.գ.թ. Հռիփսիմե Վահրամի Պիկիչյան

30 սեպտեմբերի 2021թ.



Handwritten signatures and notes in blue ink, including the name 'Մանուկյան' and other illegible text.

Handwritten signature in blue ink.