

ԼԻԼԻԹ ՍԵՅՐԱՆՅԱՆ

Բանասիրական գիտ. թեկնածու, դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ ԳԻ

ԿՅԱՆՔԻ ՈՒ ՄԱՅՎԱՆ ՊԱՐ-ԳՈՒՊԱՐԸ Կ. ԶԱՐՅԱՆԻ, Ե. ՉԱՐԵՆՅԻ ԵՒ Պ. ՍԵԼԱԿԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ

Սկիզբը՝ նախորդիվ

Պարի, մասնավորաբար պարող կնոջ խորհրդապատկերներն ուշագրավ երեւումներ ունեն հայ եւ համաշխարհային գեղարվեստական մտածողության մեջ: Պարի ընկալման ու պատկերավորման հին եւ նոր շերտերը ներկայացնում են փոխակերպման, հավիտենական նորոգման, զոհաբերման ու հարություն, կոսմոսի եւ քաոսի հերթագայության՝ տիեզերքի կյանքը կազմակերպող սկզբունքները: Պատկերային այլազան լուծումների քննաբանումը բացահայտում է երեւույթի ծիսական ծագումնաբանական խորքը, գոյաբանական իմաստավորումը՝ պար — հավիտենական շրջապտույտ, տիեզերական կշռույթ, պար — կյանք — մահ, պար — ազատություն, պար — գուպար, պար — խաղ, պար — սիրախաղ, պար — կին, կին — բնություն, կին — պար — քող (շղարշ, ծածկույթ, նաեւ ամպ, ծուխ, մշուշ) զուգահեռվող առնչությունների մեջ:

Մեր ազգային համաբնագրում պարի եւ պարող կնոջ խորհրդապատկերները հատկանշվում են ազգային-ծիսական, իսկ երկրորդը՝ ազգային եւ հինարեւելյան (նաեւ սեմական — եբրայական — աստվածաշնչյան) հենքով, լայն շրջածիր պատկերագծող փոխաբերութային զուգորդական դաշտով՝ խորենացիական «հույժ գեղեցիկ», «ձեռամբ երգող» Նազինիկի կաքավումից սկսած (վարուժանյան «Հարճ»-ի՝ Աստղիկ դիցունհուն ձոնված «մսեղեն աղոթքի» իմաստային շերտի հագեցումով)՝ մինչեւ դավթյանական Սալոմեն՝ չարենցյան «նաիրյան աղջիկների հեզաճկուն պարի», կոստանզարյանական Զվարթի պարի, սեւակյան մայրական ձեռքերի իմաստավորման՝ նազանքով ու երազանքով հատկանշվող հարսանեկան պարի եւ այլ միջանկյալ լուծումներով:

Պարապատկերային դրսեւորումներով հատկանշվող ազգային գեղարվեստական իրադործումներում պարն առանձնահատուկ դեր ունի

հատկապես Կոստան Զարյանի գաղափարագեղագիտական համակարգում: Մենապարը, նազպարը, շուրջպար-դարձպարը, դիպաշարային տարբեր դրվագների պատկերային ուշագրավ լուծումներում հայտնվելով, ազգային ոգու եւ գոյություն հարցերին, մարդկային էությունն առնչվող կարեւոր բացահայտումների հնարավորություն են ընձեռում: Ազգային մյուս արժեքների՝ ճարտարապետության, գեղանկարչության եւ հոգեւոր երաժշտության շարքում պարը եւս ազգային ոգու ինքնօրինակ հայտնակերպում է՝ ըստ նրա: «Նավը լեռան վրա» վեպում պարը բնորոշվում է իբրեւ ճարտարապետություն եւ կառուցողական ոգի: Թե՛ ֆիդայիների պարի («Պարողները.... մէրկ դանակները ակռաների մէջ սեղմած, կռացած թուրերը աջ ձեռքով խաղացնելով՝ գաղտագողի եւ խուզարկիչ շարժումներով, դանդաղ առաջանում էին, կարծես ահա, խաւարի մէջ, մօտենում են թշնամու բանակատեղին, անսպասելի կերպով նրանց վրայ յարձակուելու համար..... յետ եւ առաջ գնացին, որոշ տեղերում կանգնած նազ եկան, ապա ցատկոտեցին, ոստոստեցին եւ, գրոհ տալով, յարձակուեցին երեւակայական վագրերի կամ թշնամիների վրայ»¹) եւ թե՛ Զվարթի մենապարի («....Ահա, իր ոտքերի մատների վրայ բարձրացած, հանդիսաւոր եւ լուրջ, ինչպէս մի քրմուհի, նա սահում է.... Իր մարմնի կշռոյթով հարբած, աւելի մօտ օդին քան երկրին, նա գրեթէ թռչում էր, խոյս տալով նրան հետապնդող ոգիներից»²) պատկերներում նկատելի են պարի մոգածիսական երբեմնի ավազանի գիտակցում-ակնարկումն ու գեղակերտումը: Ֆիդայիների պարում շեշտադրվում է նաեւ պարի՝ ազատության բաղադրիչը. Զարյանի մտապատկերում «Ճկուն, կայտառ, ազատ հայության» շարժումներում թաքնված վեհություն եւ խորհուրդ կան:

Զվարթի պարում նազենիկյան թրթիռ է նկատվում՝ թերեւս հեթանոսական գրական շարժման օրերի արձագանք³. պարից այլափոխված կնոջ՝ ներսից լուսավորված ճկուն մարմինը, ըստ Զարյանի, «շարունակաբար կառուցվող մի երգ էր»⁴: Կանացի պարում շեշտադրվում են մե-

¹ Կ. ԶԱՐԵԱՆ, Նաւը լեռան վրայ, Երեւան, 2015, էջ 156 — 157:

² Անդ, էջ 159:

³ Ի դեպ, այստեղ զուգահեռաբար պատկերագծվում են «մեհենականներից» եւս երկուսի կերպարակերտումները. մեկը վարուժանյան նազենիկն է, մյուսը՝ օշականյան ճակատագրական կինը՝ զարմանալիորեն էլի նազիկ... Այստեղ պար չկա. կան միայն ճակատագրականությունն ու անունը...

⁴ Կ. ԶԱՐԵԱՆ, Նաւը լեռան վրայ, էջ 159:

ղեղիացած մարմնի ճախրը, սավառնումը, սահքը, նազանքն ու երազանքը, օրորը, թալկացումը: Քրմուհու կերպարից բացի՝ համեմատելիներ են դառնում «շուրի վրայից յանկարծակիի եկած վեր բարձրացող վայրի բադը», «լեռների վրայ սաւառնող մենակեաց թռչունը», «ծովափին կանգնած, սարսուղ մարմինը լուանի շողերով լուացող» «ծովանոյշը»: Զվարթի պարը կայանում է խանդի ու մրցակցության մթնոլորտում՝ դյուլված Հերյանի հայացքի ներքո: Նազենիկը «ներկա է» նաեւ վեպի վերջնամասում՝ նոր կոսմոսի կազմավորմանն ի խնդիր հայտնվող քառսի՝ նիցշեական ազատության ու դիոնիսյան տարերքի համախառն մթնոլորտում՝ Հերյանի ու գյուղական հարսի պարի եւ նրան փախցնելու դրվագում. «Եւ Հէրեանը պարեց հարսի հետ: Իր այրուող աչքերը մխրճեց նրա աչքերի մէջ եւ սահելով առաջ ու յետ գնաց, ոտքերը թեթելօրէն գետին տալով՝ պտոյտ եկաւ նրա շուրջը, հուժկու թափով ցատկոտեց, ապա նրա ետեւից ընկած, փախչող եղնիկի հետապնդելու ձեւով, գրոհ տուաւ, գալարուեց.... շանթի արագութեամբ, նրան բարձրացրեց իր բազուկների վրայ, երեխի նման գրկեց եւ վազեց դուրս»⁵:

Զարյանի գեղարվեստական համակարգում պարի տիրական ներկայութիւնը «Արա աստված» պոեմում դրսեւորվում է որպէս հողագործական տարվա շրջապտույտի պատկերային համարժեք: Եղանակների հերթափոխը հենց Արայի պարն է⁶՝ իբրեւ բնության հավիտենական ինքնանորոգման նշան, «բեղմնավոր թափի, ծլարձակումի լույս», բնության տարերքը մարմնավորող «խորախորհուրդ, գերագույն ուժ», «ոգու կշեռք», ներդաշնակութիւն: Արայի պարը՝ «սարսուռն ոստումի ալիքը, ոտքի դոփյունը, շարժումների թեւավոր ճախրը», ըստ Զարյանի, կրում է «հիմնական պարի սկզբնասկիզբ շեշտը»՝ տիեզերական ութմը՝ որպէս բնութիւնը շարժող մշտահաստատ կարգի ու կշռույթի դրսեւորում Հայոց աշխարհում. պոեմում քանիցս կրկնվող «Արան պարում էր» արտահայտութիւնն իմաստավորվում է կրկնումներից մեկին հարակցվող «Ոսկե ալդ պարը // Յնցում էր ամբողջ Հայոց աշխարհը»⁷ հատկանշական մեկնաբանութեամբ: Արան հայոց քուրմ-թագավորն է, որը, ըստ հնագույն պատկերացումների, արգասավորում է ողջ բնաշխարհը («Ամեն մի կույ-

⁵ Անդ, էջ 705:

⁶ Հեղինակը պոեմի դիպաշարային շարժը նույնպէս կարգաբերում է տարվա եղանակների պտույտի համեմատ:

⁷ Կ. ԶԱՐՅԱՆ, Երկեր, Երեւան, 1985, էջ 73:

սի սիրատենչ սրտում // Նա թագավոր էր»⁸)։ Փառահեղ գծերով կերպավորված Արան («...վերջալույսի լայն պատմուճանը ուսերին գցած...»⁹) շինականների՝ «շողերի գծով» բոլորվող շուրջպարի մեջ է՝ այդ նյութականացած շուրջպարի ոգեղեն նախասկզբի տեսքով։ Պոեմի՝ հողագործական տարվա կշռույթը ներկայացնող դիպաշարային ընթացքում հատկանշական է նաեւ լույսին՝ Արեւ — Արային սպառնացող վտանգը՝ խավարը մարմնավորող Շամիրամի զորքի հետ ճակատամարտն աշնանը, ապա Արայի մահով վրա է հասնում ձմեռը, իսկ դրան հաջորդում է հարուժյունը՝ իբրեւ նոր գարուն։ Բնության պարաշրջանը լրանում եւ սկսվում է նորից։ Ի դեպ, պոեմում կա նաեւ վաղնջական ծիսական պարի անդրադարձ՝ Արայի մահը ողբացող կանանց պարի պատկերը. «Ողբասան կանայք, քրմերին խառնված, // Քայլեցին պարով, վայելով լացին — // Զոհաբերեցին իրենց վարսերը // Եւ պատռեցին իրենց կրծքերը»¹⁰)։ Հետաքրքիր է նաեւ, որ երբ Արան հայտնվում է մահվան մեծ վիճում՝ «աշխարհաշինման նախակերպերի» ոլորտում, ու գիտակցում, որ ամենայն գոյություն ելնում է այդ վիճում պահված «հրավառ արգանդից» ու կրկին վերադառնում այնտեղ՝ նորից ծնվելու համար, փորձում է իր սրտի վերսկսվող բաբախման կշռույթը ներդաշնակեցնել անծայրածիր անվերջության մեջ տարածված «արարչության հիմնական շեշտին»։ Զարյանն այստեղ անդրադառնում է գոյի՝ հազար ձեւեր փոխելու թումանյանական նշանավոր քառյակի բանաձեւին։ Գոյը («միաձուլ Մեկություն մի վառ»¹¹) շարունակական կերպափոխումների անվերջանալի շղթայում՝ կյանքի պարի մեջ՝ անվերջ պայքարի բովում, ուսերից նետում է «անցած կյանքերի քողերը» ու նոր ձեւ, նոր կերպ, «կյանքի նոր ճախրանք», մի նոր միություն դառնում։

Պարի կշռույթը նշանակալի է հատկապես «Ճատրագոմի հարսը» պոեմում՝ որպես գյուղական առօրյայի մաս, բայց առավելապես իբրեւ ազգային խառնվածք («մրկահոգված անտառի նման սարսռող ու գիժ պապական պարը» կամ նազով, երազով, հասկերի նման երեր եկող հարսների պարը, «թեւերի հուրը դուրս նետած» տղամարդկանց պարը), մարդկային հոգեբանություն ու հոգեվիճակ։ Սանայի հարսանեկան պարը մահագույշ

⁸ Անդ։⁹ Անդ, էջ 72։¹⁰ Անդ, էջ 103։¹¹ Անդ, էջ 111։

շեշտադրումներ ունի. ասես մի այլ ոլորտից բացվող կանխահայտ պատկերի մեջ՝ երեսպակա՛ն բարակ թեւերի թափահարում, երազամու՛յն կերպար («Սանան դառնում է երազանման»), նշանման աչքերից թափվող կայծեր, սեւ նավարկութ՛յան առագաստի պես տատան եկող, թափվող ու սահող եբենոսե առատ վարսեր... Բնագրում աշխատում են սեւի եւ կարմիրի գունապատկերային լուծումներ՝ որպես մահվան ու կյանքի երկարժեք նշաններ՝ կարմիր թաշկինակ, մորթված աքլորի արյունը, մազերը՝ սեւ նավարկութ՛յան առագաստ, կոտրված կփից ժայթքած կարմիր գինին, պայթած երակը, սեւ, ծանր գիշերը, առավոտը՝ կարմիր սարկավագ, հիր նշենու կարմիր հրդեհը, արյունած մարջանը, վարդե շուրթերը, հոնքերը սեւ ոլոր կամուրջ, պայթած նռան պես հառաչը, սեւ ամպ վարսերով ոգիներ, արյունով լեցված հսկա մի բաժակ, հրաշուրթ վեպ, ածուխե խոսքեր, Սանան՝ գլխին կարմիր լաշակ, սեպ ու սեւ բարձունքների մարդիկ, մի զգացում՝ անորոշ եւ սեւ, վարսերի գիշերը սեւ եւ այլն:

Պոեմում պարը նախ դառնում է հանրույթ — կոսմոսի խաղաղ գոյութ՛յան, ստեղծարար կյանքի նշանակելին, որին հակադրվում է մահվան խուժումը. առաջին եւ երկրորդ գլուխներում հարսանիքի եւ բերքահավաքի պարի (կոսմոսի) տեսարաններին հաջորդում է, այդ տեսարանները («պարի էն տաք ժամանակ») խաթարում է թշնամու ներխուժումը (քառսը)՝ մի դեպքում՝ հարեւան գլուղին պատուհասած աղետի լուրով, մյուս դեպքում՝ հարկահանների խուժումով: Մահը (հարկահանների խուժումը մահվան նշանն է՝ սկիզբը, որը մահ պիտի բերեր, մահվան տաներ) վրա է հասնում կյանքի պարի պահին, գալիս է ավերելու կյանքի պարը: Պարը դառնում է կյանքի ու մահվան սահմանը: Իսկ մարդը որսն է՝ Թեքեյանի որակումով՝ «խեղճ որսը կյանքին». Սանային մահ է վիճակված, եւ նա թեւավոր-թռչնային գոյութ՛յուն ու էութ՛յուն է պոեմում՝ սրտին «վիրավոր, դժբախտ մի սոխակ» սեղմած, ձեռքը՝ Հովանի ձեռքում մեռնող մի տատրակ, մերթ իբրեւ պարի պահին ժայռերի մեջ նետվող բազե, մերթ իբրեւ թեւաբաց պարող կաքավ, վայրի բադ, վիրավոր հրեշտակ (պոեմում պահապան հրեշտակը նրա թռչնային էութ՛յան խորհրդապատկերային նշանն է): Հատկանշական է «Մահը» գլխի բնաբանը. «Կապարը զարնվել է տատրակին... Որսորդը վազում է, թռչունի թարտացող մարմինը ձեռքերի մեջ է առնում եւ արագ շարժումով վիզը քաշում»¹²:

¹² Անդ, էջ 30:

Պատահական չէ, որ, ինչպես Օ. Ուայլդի «Սալոմե» դրամայում, կյանքի ու մահվան «պարի» պահին՝ սահմանին, ներկա է նաեւ լուսինը: Հարկահանների խուժումին նախորդող պահին եւս Սանան պարում է, եւ «Վայրենի բադի հեզասահ ճախրով նա ման է ածում // ուսերի վրա լուսնո վայր ընկած ոսկե պատրանքը.... մատների վրա ճառագայթները // պսպղուն ու վառ ակունք են շարում // եւ զսպված մի տենդ // բարակ, սլացիկ մարմնի վրա ծփում է, նազում»¹³: Ի դեպ, պարի մոգածիսական մթնոլորտի ակնարկ կա նաեւ այս երկում. Հովանն իր պարով կարծես փորձում է կանխել աղետը. «...ոտքի մատների ծայրերին ցցված, // արագ ու կայտառ նա կոխկոտում է // անտեսանելի հազար օձերի գլուխները կատղած: // Ապա, տաքացած, դանակը ձեռքին, // երգերի շեշտը սրտին մխրճված, // առաջ է նետվում, հարված է տալիս // ուրվականներին վայրենի ու բիրտ»¹⁴: Հովանը կարծես փորձում է վանել պոեմի հենց առաջին դրվագներից ներկա մահը:

Կյանքի եւ մահվան գուպարը, որն ըստ էության ողջ համաշխարհային գրականության բովանդակային առանցքն է, այս պոեմում ծավալվում է լեռնաշխարհի պարի կշռույթի նմանաբերման-վերակերտման միջոցով: Բացի այն, որ տղամարդկանց պարում՝ դոփշունը, կանանց պարում նազելի սահքն է արտապատկերվում, պոեմի բայական համակարգը գերակշիռ ծավալով զարկ-հարված է պատկերավորում՝ լեռնաշխարհի ձայների, տարերային ուժերի մատնանշում-վկայակոչումով: Պոեմում աշխատող այդպիսի բայերի մի ստվար բազմություն կարելի է նշել. որոտումով բացվում է, զարնում են, համազարկով գնդակահարում է, մոլեգին դափը բախում է, դոփում ու ցատկում է, բուքը զարնում է գլուխը հարսանքի դռան, լեռների կրծքին մրճահարում է բռնկանքները հնչուն, սարսափով թմբկահարում է, ժամը զարկվում է, քամին դրսում շարունակում է խփել իր դափը, ծափ է տալիս, թռչկոտում, ցատկում են, մի հյուրի ձեռքից ընկնում է կուժը, աղմուկով պայթած երակի նման, մի ձի իր սմբակները զարկում է քարին, եզը զարկում է ոտքը քարերին, աշունը ցատկում է դաշտերի վրա, դոփում է, ցատկում խմբապարն ամբողջ, հողմը.... թիթեղե թմբուկի վրա խփում է մատները սառած, Սասունը իր բազուկները բախում է հուժկու իջնող երկնքին, արջը իր թաթը ուժով խփում

¹³ Անդ:¹⁴ Անդ:

է հրավառ աստղերի շարժվող փեթակին, երեք անգամ քամին զարնվում է երկնքի դռան, իր մսերի մեջ նստած աշխարհում.... մեկն էր քայլում, բախում դուռը լուսե մի տան, մի հով խփում է կրծքին Սանայի, ծեծում է դեմքը գունատ եւ այլն ու այսպես՝ մինչեւ Հովանի ճակատագրական հարվածը եւ արյունած ձեռքերով սարերի դուռը զարկելը...

Չորրորդ՝ «Սանան» գլխում սկսվում է մահվան պարը. հեքիաթներից հայտնվում է «հանկարծ մի կին՝ մկան աչքեր, սրածայր ծնոտ, ձեռքին ավել.... հռհռալով պտույտ գալիս.... կուզ եկած՝ պարում մի պար գեհենական¹⁵»՝ ասես շարադյութանքի ծես կատարելով: Հաջորդիվ մահվան պարն աստիճանաբար իր մեջ է առնում անտառի ոգիներից՝ փոթորկվող հուզումներից խելակորույս Սանային ու... նետում քրդի տղայի՝ մահվան գիրկը: Զարյանն այդ պահը տարերային փոթորկման պատկերակերտմամբ է ներկայացնում. «Անտառի մեջ ոգիների // աղմկալից եւ հռհռուն մորիկներ են բարձրանում: // Ամեն կողմից // բոց է ելնում // Լեռների նեղ կածաններով ձին թռչում է»¹⁶: Քառասյին տարերքը՝ մահվան պարը, կլանում-տանում է Սանային: Կոսմոսն ավերված է. «Տատրագոմում, այգեկուծի եղանակին, իբրեւ սուգի // եւ ցասումի մեծ մի նշան՝ երգ չեն երգում, պար չեն պարում»¹⁷: Ի դեպ, պոեմում մահվան պարի մի հետաքրքիր դրվագ կա «Ֆիդայիներ» գլխում՝ Մակար ծերունուն նվիրված նշանավոր հատվածում, ուր դարձյալ քամու թելով «... // Վանա ծովում ընկղմած // սրբերը բոլոր // ալիքների հետ նետվում են ափը // եւ ոռնում քամու սանձերը բռնած՝ սուրում են արագ // Հայոց աշխարհում // ու աղոթքների մի դարձպար դառնում դժբախտ հերոսի // շիրիմի առջեւ»¹⁸:

Այս պոեմում կրկին շղթա են կազմում կյանքի ու մահվան շրջապտույտում հայտնված կինը, տղամարդը, սերը, պարը, գուպարը, մեղքը եւ հատուցումը: Եւ այստեղ՝ վերջին՝ «Մահը» գլխում՝ Սանայի մահվան կանխազգացման մթնոլորտում, հանկարծ հայտնվում է մեռած սրբի տեսիլը. «Սարերի կատարին այս գիշեր // Չայներ են սողում պղնձե. // երեւի քարայրում մի խավար // ճգնավոր է մեռել մենակյաց, // եւ լուսինը տնքում է կամաց: // Չէս լսում, ամպեր են անցնում // եւ տանում

¹⁵ Անդ, էջ 45:

¹⁶ Անդ, էջ 52:

¹⁷ Անդ, էջ 55:

¹⁸ Անդ, էջ 42:

մարմինը սրբի»¹⁹։ Ո՞վ է այդ խավար քարայրի մենակյացը՝ ճգնավոր սուրբը, որի մարմինը տանում են ամպերը (միայն մարմինը), եւ ի՞նչ առնչություն կարող է ունենալ մեռած սուրբը Սանայի մեղքի եւ հատուցման հետ։ Թերեւս Սանայի՝ ազգային-հոգեւոր ավանդույթից խոտորումը՝ փախուստը քրդի տղայի հետ, իրեն երեւում է մեռած սրբի պատկերով։ Մեռած սուրբն ազգային-հոգեւոր ավանդույթն էր, այն իր համար մեռած էր, ինքն ուներ մեղքի իր բաժինը, ինքն էր «սպանել» այդ սրբին՝ սրբությունը, եւ մեղքի զգացումը՝ իբրեւ տեսիլ, հալածում է իրեն։ Արդյոք պատահական կարող էր լինել պոեմի խոհազգացական մթնոլորտում հայտնված այս պատկերը... Եւ արդյոք Հովհաննէս Մկրտիչն էլ իր հերթին հոգեւոր ավանդույթի եւ Աստծու օրենքի մարմնավորումը չէր, եւ նրա սպանությունը՝ այդ օրենքի ոտնահարման արտահայտություն։ Սրբին սպանելը՝ սրբի մահը, հենց օրենքը ոտնահարելն է՝ արյունապիղծ կապի տեսքով։ Ողջ պոեմը հյուսվում է կյանքի ու մահվան պարի կշռությամբ։ Երկու դեպքում էլ կյանքի պարը (Սալոմեն պարում է Հերովդեսի տարեդարձի խրախճանքի ժամանակ) փոխվում է մահվան պարի... Հարսի պարը՝ վհուկի գեհենական պարի։ Եւ Սալոմեն էլ ի վերջո ճակատագրական կնոջ մարմնավորում է՝ սեր ու կյանք խոստացող, սակայն մահվան տանող եւ մահ գտնող մի կերպար, ինչպես չարենցյան Նավզիկեն («Խոստանալով սիրո անհատնելի հմայք // Եւ թողնելով լոկ մահ ու կարոտի կսկիծ»), մահվան խորհրդապատկերային խտացում, ինչպես եւ Սանան։

Նոր լույսով կարդանք միանգամից երեք կնոջ՝ Արփիկին, Արփիկին, Իզաբելլային (կրկին հիշենք «տարակերպ, բազմադեմ, սակայն կրկնվող եւ խորքում՝ նույնական» Իսիսին) ընծայագրված երկի ծանոթ տողերը.

Մերք աղջկա նման, մերք մանկական տեսով,
 Մերք որպես կին՝ տեսած երազի մեջ, —
 Մերք իբրեւ կույս անեղծ, մերք մի Մանոն Լեսկո —
 Պատկերացել է ինձ — իմ Նավզիկեն։

Մերք սպիտակ, որպես մարմարոնյա արձան,
 Մերք միկենյան կավե մի վազի պես, —

¹⁹ Անդ, էջ 59։

Մերք երենյա մարմնով եգիպտունի դարձած՝
Հմայել է հեռվից իմ Նավգիկեն: —

Մերք կոնֆերով ողորկ, որպես ձուլած արծաթ,
Մերք որպես էգ մի օձ երազի ֆեզ՝
Մերք՝ աչքերով կանաչ, մի կիմ դարձած —
Անեղծ մի կույս կարծած իմ Նավգիկեն:

Մերք շորերով շրշուն, մերք ծածկոցով ծածան,
Մերք՝ լուսնային շղարշ հագածի պէս, —
Ամբողջովի՛ն մերք գոց, մերք մերկացած՝
Կնությունը բացած — իմ Նավգիկեն...

Այստեղ՝ այս կետում, ներկայանում է մի հայեցակետ՝ չարենցյան ամենաչքնաղ երկին հառված. նրա կարոտների առանցքում տարակերպ, բազմադեմ ու հազարանուն նույն կին — կյանք — մահն է՝ բնության ու արվեստի մշտակայուն բանաձեւը, արարման ու ավերման տիեզերական սկզբունքը, էրոսի ու թանատոսի հավիտենական պար — գուպարը՝ սեւի եւ կարմիր-վարդագույնի գունապատկերային հատկանշական լուծումներով, «ծածան ծածկոցի» տակ գոց եւ մերկացած, ակնթարթորեն հայտնվող ու անհետացող, դյուլթող ու խույս տվող գաղտնիքը՝ կյանքի ու մահվան սահմանին:

Կյանքի եւ մահվան պար — գուպարը հատկանշական դրսևորում ունի Չարենցի պոեզիայում առհասարակ: Հենրիկ Էդոյանն այն դիտարկում է կրակի միֆի քննաբանման համաժիրում՝ քար — կրակ հակադրության տիրույթում՝ քարացման — անշարժացման — մահվան եւ շարժման — ծավալման — ձեւերի ազատության — կյանքի հակադրության որոշադրումով²⁰, որը գերակա սկզբունք է դառնում «Աթիլա», «Սոմա» եւ «Ամբոխները խելագարված» պոեմներում: Չարենցի գեղարվեստական մտածողության մեջ աշխարհաստեղծ-աշխարհավեր չորս տարրերի բնափիլիսոփայական լեզուն աշխատում է կրակի կատարաստային նախահիմքի տիրականությանմբ՝ ի հակադրություն Բլոկի քնարերգության համար հատկանշական «օդեղեն» տարրերի: Կրակի միստերիան բնորոշ է

²⁰ Տե՛ս Հ. ԷԿՈՅԱՆ, Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Երևան, 1986:

հինարեւելյան կրոնադիցաբանական գիտակցությանը եւ պոետիկային, ու այդ ավազանից է մեկնարկում Զարենցը: Կյանք — կրակի ձեւը «անձեւությունն» է, դրա՝ յուրաքանչյուր պահի այլ ձեւ ընդունելու ճկունությունը²¹, հայտանիշը հանդես են գալիս որպես ազատության գեղարվեստական կերպավորում, ներունակորեն բազմակերպ էություն, հազարանուն գոյություն, հավերժականի, անմահության, մեռնելու եւ հարություն առնելու փոխաբերույթ («Աթիլա»), պատմության վերաձեւումներից վերկանգնած, դրանք կազմակերպող վերապատմական ուժի մարմնավորում: Եթե «Աթիլա»-ում կրակի ավերող-կործանող գործառույթն է դրսևորում, «Սոմա»-ում, ինչպես Հ. Էդոյանն է նկատում, «արտահայտված է «կրակի» հաղթանակը «քարի» նկատմամբ, ուր աշխարհը «հրկիզվում է» եւ նորից «վերածնվում» (կրակի երկու հատկանիշները՝ կործանող եւ վերածնող): «Սոմա»-ում կրակի միստերիան տրված է ամբողջական եւ ավարտուն»²²: Զարենցի այս պոեմում հեղափոխությունն ըմբռնվում է որպես «համաշխարհային ոգու միստերիա», հին քաղաքակրթությունն ավերելու եւ նոր գոյակերպ հաստատելու ծես: «Սոմա» պոեմի առանցքում կյանքի եւ մահվան, կոսմոսի եւ քոսոսի շուրջպարն է՝ կյանք — մահ — վերածնունդ շրջապտույտը: Պոեմի պատկերային համակարգը կազմակերպող պար — շուրջպարը կյանք — կրակի համարժեքն է մի քանի չափումներով՝ որպես շարժում՝ շարժումների կշռույթով, ձեւի «անձեւությամբ», յուրաքանչյուր պահի այլ ձեւ ընդունելու շնորհագեղ ճկունությամբ, հոգու եւ մարմնի ազատության հայտնակերպումով, նաեւ եսազատման, ներքին ազատության, հիազմայլանքի տանող, հուզավառություն (էկզալտացիա) պարգեւող գործության՝ սոմայի²³ գործառույթներին համարժեք հատկանիշներով: Պարի խորհրդապատկերի ըմբռնման, այն կրակ — կյանք զուգահեռի մեջ դիտարկելու տեսանկյունից կարելու է նաեւ պոեմի՝ զոհաբերման՝ «ես»-ի՝ ինքնազոհաբերության միջոցով («Կվառվեմ հիմա, որպես

²¹ Այստեղ դարձյալ հիշենք Իսիսին՝ նրան, «ով հազար անուն ունի», եւ զուգահեռենք թումանյանական «Ես եղել եմ, կամ, կըլինեմ հար ու հավետ, ինչ կա որ // Հազար էսպես ձեւեր փոխեմ // Զեւը խաղ է անցավոր» տողերին եւ չարենցյան «Կյանքը — երգի, երկնքի՛ պես անհուն, անհուն, // — Կյանքը — կորած աստղերի՛ պես հազարանուն» բնորոշումները:

²² Հ. Էդոյան, նշվ. աշխ., էջ 128:

²³ Սոման՝ աստվածների ըմպելիքը, «...եւ Ինդրա է, եւ Ագնի, եւ Արեւ, եւ նրանց ընդհանուր Ոգին, Ուժն ու հզորությունը» (Հ. Էդոյան, նշվ. աշխ., էջ 130), որը «զարմանալի» գուգադիպությամբ հայտնվում է ծիսակարգային հետերիզմի ժամանակներից պահպանված՝ հայկական ժողովրդական երգում որպես երբեմնի քրմին եւ քրմուհուն մատուցվող ըմպելիք՝ «զոմա» եւ «հաոմա» տարբերակներով:

զոհ կամքիդ // Ու զոհաբերում»²⁴) տիեզերական կրակին ձուլվելու, դրա մեջ հավերժանալու խորհուրդը («Կյանքս կմարի՝ հին չնչին մի կայծ // Քո ոսկի հրում — // Բայց վառվի պիտի սիրտս մոխրացած // Քո բոլոր գալիք արշալույսներում» (353): Սա նիցշեի տարբերակած դիոնիսյանն է կրկին, դիոնիսյան միստերիաների ժամանակ արբեցնող պարի պահին մեծ մարմին — հանրույթին ձուլվելով ու եսագատվելով՝ գոյի տարերքին միախառնվելու սկզբունքը: Ազատության արբեցումն ու արբեցման ազատությունը պարգևում են թե՛ պարը եւ թե՛ սոման (պատահական չէ «Սոմա, դու վերջին ազատություն... Ռիգ-Վեդա» բնաբանը (346): Ի դեպ, պոեմում Սոման կանացի էություն է՝ աղջիկ, երկնային քույր, քաղցր քույր, Ոգու Կաթն ծիր, երկունքի գիշեր, Արշալույսների սրբազան արգանդ, ազատության սրբազան հարս... Ակնհայտորեն այս դեպքում էլ շարակարգվում է կյանք — կին — պար — սեր — մահ («Բայց ես գիտեի, որ մեռնում է նա, // Ով որ քեզ սիրի» (346) շղթան: Ըստ որում, այդ «խելագար», «հսկա» շուրջպարում ձուլվում են կյանքն ու մահը, շեշտադրվում են դրանց դարձելիությունը, փոխադարձ շրջելիությունը, կյանքի ու մահվան շրջապտույտը. «...ելել ենք պարի // Խառնել ենք իրար հիմա կյանք ու մահ» (349) կամ «Ու պարում են կյանք ու մահ // Սոմա՛, քո սուրբ կրակում» (351): Հատկանշական է նաեւ կյանքի կամքի, տենչի («Ու պար բռնած ու խելագար // Երգ ենք ասում կրակին») եւ մահվան ձգտման, մահվան հմայքի («Ու սիրտս տված մահի անուրջին, — // Մահ էի տենչում» (347))՝ մարդուն ուղղորդող, կյանքի հեղեղը շարժող ֆրոյդյան էրոս — թանատոսյան զուգակշիռը:

Հ. էդոյանը, պոեմի շուրջպարային բնույթը քննելով, պոեմի կշռույթը (կառուցվածքը, լեզուն, իմաստային երանգավորումներն ու կրկնությունները, տաղաչափական նկարագիրը) առնչակցում է առասպելական-բանահյուսական ծագում ունեցող «շուրջպարային պոեզիայի» հետ: Վկայակոչելով Օ. Ֆրեյդենբերգին՝ պոեմի պարային կշռույթը երկնաերկրային արտացոլում-հարակցումով է մեկնաբանում՝ հիմք ընդունելով այն ըմբռնումը, որ «կշռութա-կինետիկ գործողությունների հնագույն ձևեր քայլելու գործողությունն է. ոտքը, ոտքի թաթը, քայլվածքը, նշանակելով արեւի ընթացքը երկրի տակ եւ երկնքում (լուսսի անհետացումը եւ

²⁴ Ե. ՉԱՐԵՆՅ, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հտ. Ա., Երեւան, 1986, էջ 352: «Սոմա»-ից արված բոլոր մեջբերումները այս գրքից: Փակագծում կնշվի համապատասխան էջը:

հայտնությունը), նույնացվում են կշռույթի հետ: Այստեղից էլ՝ շուրջանակի քայլքը, շուրջպարը»²⁵: Այս ընկալումը կրկին արտապատկերում է շուրջպարի ծագման ծիսական մթնոլորտը՝ կենտրոնում Արեւի կամ տիեզերական կրակի նմանաբերությամբ՝ խարույկը, իսկ շուրջը՝ մոլորակ — պարողների պտույտը: Հետաքրքիր գուգահեռ է պատկերավորում տոնածառի՝ տիեզերական ծառ — առանցքի, կենաց ծառի շուրջ պտույտը՝ շուրջպարը: Հնդկական Ռիգվեդայում Կենաց ծառը Սոման է, իրանական Ավեստայում՝ Խոմը (Հոմը) կամ Խոման (երգի զոման ու քոման), որը կանացի էություն է արբեցման նշանակելին է պոեմում: Ամբողջական պատկերը կառուցակազմող բեկորները հավաքվում են խճանկարի սկզբունքով՝ վերականգնվելով-շարակարգվելով նույն կյանք — կին — սեր — պար — մահ շղթայի առանցքումով:

Սեւակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմում եւս, ինչպես «Ճատրագոմի հարսը»-ում, պարը նախ դառնում է հանրույթ — կոսմոսի խաղաղ գոյություն, ստեղծարար կյանքի նշանակելին, ապա ի վերջո պատկերակերտվում են մահվան խուժումը եւ քաոսի տիրապետությունը: Կյանքի պարի, կին — տղամարդ պար — «մենամարտի» տեսարան կա նաեւ այս պոեմում: Նույնիսկ ինքնօրինակ «Նազենիկ» կերտելու գալթակղությունը չի դիմացել Պ. Սեւակը: Այդպիսի պատկեր են կազմում «թուխ, վարսեղ, հասուն» աղջկա «նուրբ ու նազուն Ձեռնախաղը», «կեսամարած քայլը», «դալարուկ» մեջքի կեռումեռը. «Պարո՛ւմ է նա, // Եւ աչքերն են դառնում տամուկ: // Պարո՛ւմ է նա, // Եւ հագուստը խայտաճամուկ // Մերթ ծալեծալ, փոթ-փոթ գալիս, // Մատնիչորեն ցույց է տալիս // Իր թաքցրած ձեւերը պերճ ու խելքահան, // Մերթ էլ կիտված ծալքերն ահա // Ետ են դարսվում, // Բացվում-պարզվում // Եւ վավաշոտ տղամարդկանց // Հայացքների նետերի դեմ // Կրկին դառնում մի յուրովի ազնիվ վահան: // Պարո՛ւմ է նա, // Վառո՛ւմ է նա, // Եւ բոլորը՝ մեծ թե պուճուր, // Մոռանում են հասակն իրենց.... Ծափ է տալիս մինչեւ անգամ նորափեսան՝ // Մոռանալով, որ ուրիշի պսակ չէ սա»²⁶: Ի դեպ, գուգահեռաբար պատկերավորվում է նորահարսի քողի շարժումը (ծափերի ալիքներից «Արձանի պես անշարժացած նորահարսի // Քողն է ուռչում ու կուչ գալիս»²⁷): Պարուհին կարծես չի էլ նկա-

²⁵ О. ФРЕЙДЕНБЕРГ, Поэтика сюжета и жанра, Москва, 1997, с. 113.

²⁶ Պ. ՍԵՒԱԿ, Անլուելի զանգակատուն, Երկեր երեք հատորով, հտ. Բ., Երեւան, 1983, էջ 120 — 121:

²⁷ Անդ, էջ 121:

տում այս համընդհանուր հիացմունքը, «խելքամաղ», «սիրակեղեք» տղամարդկանց զգայական-զգացմունքային լարումը. «Իսկ նա... կարծես չի էլ լսում, // Ուտն է հագիվ գորգին քսում // Եւ շարժումով մի հարկավոր // Թե՛ նազելի, թե՛ հարգելու, // Պտըտվում է կրունկներին...»²⁸: Հատկանշական է նաեւ պարուհու կեռ հոնքերի կամրջով անցնող մոլորաքայլ մնջախաղի մտածումը, ապա կամուրջը կշեռք է դառնում ու վճռում իր հետ զուգապարի մեջ մտած երիտասարդի բախտը: Բանաստեղծը սառույցի եւ կրակի զրույց է պատկերավորում այս զուգապարով. աղջիկը կարծես քայլ է փոխում սառույցի, իսկ երիտասարդը՝ կրակի վրա... Աղջիկը վախենում է սայթաքելուց, իսկ տղան՝ այրվելուց... Շարունակությունը համառ ու հուսահատ սիրահետում-մենամարտ է: Սեւակի ուշադրության կենտրոնում վերջում կրկին պարուհու ձեռքերն են²⁹. «Շիվ աղջկա թեւիկները» վեր են սուրում, ճախր են տալիս, ապա ի վերջո հոգնած աղավինների նման թելը ծալած, հեզ ու հլու կուչ են գալիս կրծքի վրա: Պարն ավարտվում է տղայի ցատկով եւ ծնկածալ գետնահար շարժումով:

Այսպիսով՝ քննաբանված գեղարվեստական համակարգերում պարապատկերները հայտնակերպում են մոգածիսական ավազանի հայտանշային գծերի գեղարվեստական մեկնաբանություններով ու փոխակերպումներով գրսեւորվող իմաստային չափումներ: Դրանք բացահայտում են ազգային գոյության ու ճակատագրի, էություն ու խառնվածքի, մշակութային բանաձեւի, մարդ — բնաշխարհ կապի, մարդկային հոգեբանության ու հոգեվիճակի փոխկապակցված ու փոխլրացնող առանձնահատկություններ, փլուզման ու նորոգման, մահվան ու հարության, կարգի ու ազատության, կոսմոսի ու քաոսի՝ տիեզերքի կյանքը կազմակերպող սկզբունքներ՝ ի վերջո հանգելով կյանք — կին — սեր — պար — մահ շղթային, կյանքի ու մահվան պար — գուպարի գոյաբանական իմաստավորմանը:

Ամփոփելով եռամաս հոգվածաշարով ներկայացված ուսումնասիրությունը՝ հայ եւ համաշխարհային գրական ու բանահյուսական կամընտիր նմուշների պարապատկերային լուծումների քննությունը, որը, ինչպես նշեցինք սկզբում, կարելի է անվերջորեն շարունակել ու ծավալել, կարելի է եզրակացնել հետեւյալը. պարապատկերներում գործում է

²⁸ Անդ:

²⁹ Սեւակի գեղարվեստական համակարգում ձեռքերի պատկերավորման հրաշալի նմուշ է նաեւ մոր ձեռքերի՝ պսակվելիս նազանքով ու երազանքով պարելու տեսարանը:

հաղորդակցության եւ ինքնարտահայտման հնարավոր բաղադրիչներով ձեւակերտվող ծիսական հենքը՝ սքողված ու գեղակերտված, գեղարվեստորեն համապատասխանաբար իմաստավորված: Առանցքում գոյաբանական իմաստավորումն է՝ հաճախ բնափիլիսոփայական երբեմնի ընկալումների արտապատկերումով:

Քննաբանված պարապատկերային դրսևորումների խորքում աշխատում է փոխկապակցված խոշոր փոխաբերույթների շղթա: Իբրեւ պարեն ընկալվում ու դիտարկվում տիեզերքը կազմակերպող ուժերի կարգաբերված շարժումը, հանրույթի կյանքը ղեկավարող դիոնիսյան ու ապոլոնյան՝ քառսի ու կոսմոսի անտարանջատելի սկզբունքների հերթագայումը, բնության հավիտենական շրջապտույտը՝ կյանքի ու մահվան, սերնդագործման ու պայքարի, հաղթանակի ու պարտության՝ ամեն աշխարհ եկողի համար կրկնվող դիպաշարային նույն փոխանցումներով: Նշվածներն օրինաչափորեն համալրող փոխաբերույթներ են կինը՝ իբրեւ բնություն, նաեւ կյանքի ու մահվան երկարժեք նշորդ, քողը՝ որպես բնության գաղտնիքի սքողում, կինը՝ իբրեւ պատմություն եւ մշակույթ: Պարի փոխաբերութային դաշտը հարստացնող հարակից նշաններ են դառնում խաղը, սիրախաղը եւ մենամարտը:

РЕЗЮМЕ

В первой части статьи рассматривается символика танца в армянском и мировом художественном мышлении в свете биологических, коммуникативных, психологических, социокультурных, социально-психологических и философских теорий происхождения танца. В старых и новых пластах художественных изображений и осмыслений танца проявляются принципы трансформации, вечного восстановления, круговорота жизни, космоса и хаоса, которые организуют жизнь во вселенной, а также бешеный ритм атомного века, рутина, монотонность и скука бытия. В различных художественных решениях выявляются ритуальные корни танца, его онтологическое значение как символа и образа. Рассматриваются следующие отношения: танец — вечное вращение, космический ритм, танец — жизнь — смерть, танец — свобода, танец — борьба, танец — игра, танец — флирт, танец — женщина, женщина — природа.

Во второй части статьи рассматривается образ танцующей женщины в контексте национальной и мировой литературы, учитывая библейскую традицию, мифо-ритуальные и фольклорные корни женского танца. Прослеживаются трансформации новозаветного образа Саломеи и образа армянской «вардзак» (актриса-пантомимиста) II века Назеник, упомянутой в «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци. Выявляется онтологическое значение образа танцующей женщины в следующих параллельных отношениях: танец – вечное вращение, космическое равновесие, танец – жизнь – смерть, танец – свобода, танец – борьба, танец – игра, танец – флирт, танец – женщина, женщина – природа, женщина – танец – покров (вуаль, облако, дым, туман).

В третьей части статьи рассматривается символика танца в художественных системах армянских писателей К. Заряна, Е. Чаренца и П. Севака. В различных художественных решениях выявляется онтологическое значение упомянутого символа и образа, учитывая библейскую традицию, мифо-ритуальные и фольклорные корни танца. Прослеживаются трансформации новозаветного образа Саломеи и образа армянской «вардзак» (актриса-пантомимистка) II века Назеник, упомянутой в «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци. Рассматриваются следующие отношения: танец – вечное вращение, космический ритм, танец – жизнь – смерть, танец – свобода, танец – борьба, танец – игра, танец – флирт, танец – женщина, женщина – природа.

SUMMARY

The first part of the article examines the symbolism of dance in the Armenian and world artistic thinking in the light of biological, communicative, psychological, socio-cultural, socio-psychological and philosophical theories of the origin of dance. The principles of transformation, eternal restoration, the cycle of life, space and chaos, which organize life in the universe, as well as the frantic rhythm of the atomic age, routine, monotony and boredom of being, are manifested in the old and new layers of artistic images and interpretations of dance. Various artistic solutions reveal the ritual roots of the dance, the ontological meaning of dance as a symbol and image. The following relationships are considered: dance—eternal rotation, cosmic rhythm, dance—life—death, dance—freedom, dance—struggle, dance—game, dance—flirting, dance—woman, woman—nature.

The second part of the article examines the image of a dancing woman in the context of national and world literature, taking into account the biblical tradition, mythical-ritual and folklore roots of female dance. The transformations of the New Testament image of Salome and the image of Nazenik, an Armenian “wardzak” (a pantomimist) of the 2nd century, mentioned in the “History of Armenia” by Movses of Khoren are traced. The ontological meaning of the image of a dancing woman is revealed in the following parallel relationships: dance—eternal rotation, cosmic balance, dance—life—death, dance—freedom, dance—struggle, dance – game, dance—flirting, dance – woman, woman—nature, woman—dance-cover (veil, cloud, smoke, fog).

The third part of the article examines the symbolism of dance in the artistic systems of the Armenian writers K. Zaryan, Y. Charents and P. Sevak. In various artistic solutions, the ontological meaning of the mentioned symbol and image is revealed, taking into account the biblical tradition, mythical-ritual and folkloric roots of the dance. The transformations of the New Testament image of Salome and the image of Nazenik, an Armenian “wardzak” (a pantomimist) of the 2nd century, mentioned in the “History of Armenia” by Movses of Khoren are traced. The following relationships are considered: dance—eternal rotation, cosmic rhythm, dance—life—death, dance—freedom, dance—struggle, dance—game, dance—flirting, dance—woman, woman—nature.

