

ԼԻԼԻԹ ՍԵՅՐԱՆՅԱՆ

Բանասիրական գիտ. թեկնածու, դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ ԳԻ

ՍԱԼՈՍԵԻ ՊԱՐԸ ԿԱՅ ԵՒ ԿԱՍԱՆԵԱՐԿԱՅԻՆ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԿԱՄԱԲՆԱԳՐՈՒՄ

Սկիզբը՝ նախորդիվ

Պարը՝ որպես տիեզերական գոյածեւ, կյանքի հավիտենական շրջապատույտի, կյանքի ու մահվան օրինաչափ հերթագայման փոխաբերույթ դիտարկելով՝ կյանք—պարի մասնահատուկ իմաստային օղակ պետք է համարել կին—կյանք—բնություն շափումը, որը դրսևերովում է քողածածուկ եւ քողագերծվող պարող կնոջ խորհրդապատկերային լուծումով:

Պարող կնոջ կերպարի հայտանիշներից մեկը շղարշն է՝ քողը, որը լուրջ ու խոր մեկնաբանության առարկա կարող է դառնալ: Յոթ շղարշների նշանավոր պարը վերագրվում է Հերովդիայի դուստր Սալոմին: Ըստ Մատթեոսի Ավետարանի՝ Հերովդեսի տարեդարձի խնջույքի ժամանակ Հերովդիայի դստեր պարն այնպես է հմայում հոբելյարին, որ նա երդումով խոստանում է կատարել աղջկա ցանկացած խնդրանք (Մատթ. ԺԳ. 6)¹: Վերջինս, մոր խրատի համաձայն, պահանջում է Հովհաննես Մկրտչի գլուխը: Մահապատժից հետո սկուտեղի վրա նրան են տալիս մարգարեի գլուխը: Սալոմեի կերպարը հետագայում բազմաթիվ մեկնաբանություններ է ունեցել, եւ ահա Օսկար Ուայլդի պատկերային մեկնաբանություններ՝ նա պարի ընթացքում իբրեւ թե աստիճանաբար մերկացել է՝ մեկը մյուսի հետեւից վրայից դեն նետելով յոթ շղարշներ²: Երկնագույն ծածկույթը, ապա եւ գունագեղ շղարշը հիշատակվում են դեռեւս Ֆլոբերի՝ առավել վաղ՝ 1877 թ. գրված «Հերովդիա» վիպակում, որի ոգեշնչման աղբյուրը եղել են գրողի՝ եգիպտական ճամփորդության տպավորությունները՝ Իսիսի պաշտամունքային ծեսը, արեւելյան պարերի՝ Քյուշուկ խանումի եւ Ազիզայի կատարումները, որոնցում

¹ Տես Աստվածաշունչ մատյան, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2017:

² Համանման բեմական լուծումով է հատկանշվում հերոսուհու պարը Ռ. Շտրաուսի «Սալոմե» երաժշտական դրամայում (բեմադրվել է 1905 թ.), որը գրվել է Օսկար Ուայլդի համանուն դրամայի հիման վրա (1893):

Ֆլորեբրը նշմարում էր նախընթաց դարերի պարարվեստի հետքերը: Սալոմեի պարը ծագումնաբանորեն կապվում է եգիպտական արվեստների (արաբերեն՝ ուսյալ, կրթյալ կին)՝ բնության արտադրող ուժը մարմնավորող աստված Օսիրիսին (Ուսիր եգիպտական անվան հունականացված տարբերակը) նվիրված ծեսի ժամանակ կատարվող երբեմնի պարի հետ³: Կանանց ծիսական պարը առանձնահատուկ դեր է ունեցել պտղաբերության պաշտամունքային արարողակարգում: Աղջիկներն սկսում էին շուրջպարով, մեղեդային երգեցողությանն ուղեկցող շարժումներով, ապա մետաքսե նրբահյուս ծածկոցները մի կողմ նետելով՝ աստիճանաբար մերկանում էին: Ծեսն ավարտվում էր աղոթքով եւ զոհաբերություններով: Մերկացած արվեստները զոհասեղանին գունագեղ մրգեր ու երփներանգ ծաղիկներ էին դնում: Նրանց պարը զգայական բովանդակություն ուներ: Առանձնահատուկ նշանակություն էր վերագրվում դիմախաղին: Հետագայում արաբական Եգիպտոսում նույնպես կային արվեստներ կամ ավալիմներ, որոնք հարեմի կանանց էին զվարճացնում երգեցողությամբ, պարով (մեծ դեր ուներ հանկարծաստեղծումը): Նրանք նաեւ թաղման ծեսերի էին մասնակցում՝ լալաց երգեր կատարելով: Համանման ուշագրավ դրսեւորում է առաջին անգամ ԺԸ. դարում հիշատակված դավազիների (արաբերեն՝ նվաճողներ, խոսքը վերաբերում է լսարանի հոգին նվաճելուն) պարը⁴, որի հետ ծագումնաբանորեն կապվում է պորտապարը: Բրիտանացի արեւելագետ, ճանապարհորդ Լեյնը (1801–1876) եգիպտական այդ պարուհիների զգայական պարի արմատները որոնում է հինարեւելյան ավանդույթում՝ դրա ակունքը համարելով Հին Եգիպտոսի եւ Հրեաստանի ծիսական պարերը, նրանց առնչակցելով գնչուների հետ, որոնց երբեմն եգիպտական արմատներ են վերագրվում: Մերկապարի հնագույն դրսեւորում է համարվում, այսպես կոչված, «իշամեղվի պարը» (Փարիզ տեղափոխվելով՝ ժամանակին այն վերանվանվել է «լվի պար»): Պարի դիպաշարը շատ պարզ է. իբրեւ թե պարուհուն խայթել է իշամեղուն եւ խճճվել նրա հագուստի մեջ: Այնպես տեղում պտտվում է, տարբեր շարժումներ կատարում, «փնտրում» միջատին, սկսում աստիճանաբար հանել հագուստը՝

³ *Տես* Э. Дюпюи, Жрицы любви. Проституция в античную эпоху: опыт социальной гигиены, Ногинск, 2014. Р. Нежинская, Саломея. Образ роковой женщины, которой не было, Москва, 2018:

⁴ Э. Лэйн, Нравы и обычаи современных египтян, Глава 19, Уличные танцовщицы, 1836, <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Egipet/XIX/1820-1840/Lein/text19.htm>

վերջում մնալով մի թափանցիկ քողով պարուրված: Ամենավերջում այդ քողը նույնպես սահում է ցած⁵:

Մերկապարն առկա է եղել նաև հունահռոմեական ավանդույթում. Կորնթոսի հատուկ դպրոցներում աղջիկներին՝ ապագա հետերաներին, մաթեմատիկայի, երաժշտության դասերին զուգահեռ նաև հրապարակայնորեն մերկանալ էին սովորեցնում: Հայտնի է հետերա Ֆրինների դրվագը, որը քանդակագործ Պրաքսիտելեսի՝ Կնիդուսի Ափրոդիտեի (աստվածուհին ամբողջովին մերկ էր քանդակված) արձանի համար բնորոշուհի էր եղել, այդու մեղադրվում էր անաստվածությունն եւ սրբապղծության մեջ եւ պետք է դատապարտվեր մահվան: Դատապաշտպան Հիպերիդեսը, տեսնելով, որ իր արդարացնող խոսքն ազդեցություն չի գործում դատավորների վրա, պոկում է Ֆրինների հագուստը՝ ամբողջովին կամ մինչեւ գոտկատեղը մերկացնելով նրան⁶ (այլ աղբյուրների համաձայն՝ Ֆրինեն է մերկանում նրա նշանով), եւ դա ճակատագրական ներգործություն է ունենում. Ֆրինեին արդարացնում են, քանի որ հին հույների՝ գեղեցիկի ընկալումների համաձայն՝ այդչափ կատարյալ մարմնում անկատար հոգի չէր կարող լինել: Զգայական պարը տարածված է եղել նաև Բյուզանդական կայսրությունում: Պրոկոպիոս Կեսարացու վկայությամբ՝ Հուստինիանոսի կինը՝ Թեոդորան, նախկինում կրկեսի դերասանուհի է եղել, մերկացել հանրության առաջ եւ հանդես եկել միայն գոտկատեղը ծածկող մետաքսե շղարշով⁷:

Հայ ժողովրդական բանահյուսության մեջ պահպանվել է պարերգերի ժանրային մի տարբերակ, որտեղ քառյակից քառյակ նկարագրվում է աղջկա աստիճանական մարմնամերկացման տեսարանը: Պարի ընթացքում աստիճանաբար հանվում են հագուստի բոլոր մասերը՝ նախ գլխաշորը, ապա զարդերը եւ այդպես մինչեւ ներքնագգեստը: Կարինե Խոզաբաշյանը «Հայ ծիսական պարերը համեմատական երաժշտագիտական տեսանկյունից» ուսումնասիրության՝ «Անահիտ դիցուհու

⁵ Ծիսական նկարագիր ուներ նաև Հնդկաստանում տաճարային պարուհիների՝ բայադերների (դևադասի) պարը՝ որպես ինքնօրինակ զոհաբերություն աստվածներին: Հնդկական դասական պարերից մեկը՝ օդիսին, նվիրված է Շիվայի պաշտամունքին (լեգենդներում Շիվան ներկայանում է իբրև հրաշալի պարող):

⁶ «Athenaeus: The Deipnosophists», Book 13, p. 589–599, <http://www.attalus.org/old/atheneaus13c.html#590>

⁷ «Medieval Sourcebook: Procopius of Caesarea: The Secret History», <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/procop-aneec.asp>

պաշտամունքի երաժշտաբանաստեղծական վերապրուկները» հատվածում⁸ քննաբանում է ծիսական մարմնամերկացմանը վերաբերող այդ պարերգերը: Ժամանակին Սրբուհի Լիսիցյանը ենթադրել է⁹, որ դրանցից, օրինակ, «Չեմ ու չեմ» պարերգը պտղաբերության աստվածուհի Անահիտին նվիրված պաշտամունքային արարողությունների ժամանակ կատարվող ծիսակարգային պոռնկության երբեմնի պարերից է պահպանվել ու հասել մեր ժամանակներ: Շատ պատմիչների եւ պատմաբանների վկայած ծիսակարգային հետերիզմը՝ սրբազան ամուսնությունը, ընդունված է եղել նաեւ հեթանոսական Հայաստանում: Երբեմնի քրմերի ու քրմուհիների կատարած, հետագայում հարսանեկան ծեսի մեջ փոխադրված այդպիսի պարերգեր են, օրինակ, «Զինչ ու զինչ տամ լողվորչուն» նմուշը՝ «Չոմա զոմա է, քոմա, քոմա է¹⁰» կրկնակով, «Զիմ գլխի ֆաթեն կիտամ», «Զիմ վզի վզնոց կիտամ», «Ծանդր ու թփին ծամթեկ կտրավ» եւ այլ երգեր՝ ավելի քան 30 տարբերակ, որոնք մեծավ մասամբ գրառվել են վանեցիներից եւ սասունցիներից: Կ. Խուղաբաշյանը դրանց հավելում է եւս մեկը՝ «Դե գնա կիգամ» պարերգը, որն իր ենթադրությամբ՝ ծեսի նախաբան է: Այն որոշակի պշրանքով հատկանշվող կենսուրախ կատարում է, ուր աղջիկը, դիմելով թերեւս տղամարդու, ներկայացնում է իր զարդարվելու ընթացքը՝ հագուստի, զարդերի, դեղդիրի (ծարիր) հաջորդական հերթագայություններ: Այդ երգը զուգահեռվում է շումերաաքքադական մի տարբերակի հետ, ուր սպասուհին հարսին՝ քրմուհուն, տարբեր զարդարանքներ է տալիս՝ կեղծամ, գեղադեղեր, մայրը խորհուրդ է տալիս լվացում կատարել եւ այլն, մինչեւ նրան դռան մոտ նվերներով սպասող քրմի՝ փեսայի մոտ գնալը: Շումերական Նինգալ դիցուհուն նվիրված սրբազան ամուսնություն համանման ծեսի է անդրադարձել Ի. Մ. Դյակոնովը¹¹՝ նկարագրելով երաժշտությունը ուղեկցվող շքահանդեսը, հիշատակելով քրմի եւ քրմուհուն՝ էրինջի եւ ցուլի դիմակներով հանդես գալը: Հայկական տարբերակում քուրմը

⁸ Տե՛ս Կ. ԽՈՒԳԱԲԱՇՅԱՆ, Հայ ծիսական պարերը համեմատական երաժշտագիտական տեսանկյունից // Պար, երաժշտություն, Երեւան, 2004, էջ 45–63:

⁹ СРБ. ЛИСИЦИАН, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ереван, 1972, т. 2, с. 244.

¹⁰ Ըստ Խուղաբաշյանի՝ կրկներգի «զոմա» եւ «քոմա» բառերը նշանակում են «սոմա» եւ «հոմա» ըմպելիքները, որոնք ծեսի ընթացքում մատուցվում էին քրմին եւ քրմուհուն (անդ, էջ 57):

¹¹ Տե՛ս Ի. ДЬЯКОНОВ, Люди города Ура, Москва, 1990:

եւ քրմուհին սկզբում նախապատրաստվում են սրբազան ամուսնություն ծեսին, ապա շքերթից հետո կատարվում է բուն ծեսը: «Ծեսի սկզբում քուրմը եւ քրմուհին կարծես սակարկում են՝ փորձելով պարզել՝ ի փոխանակում ինչի քուրմը կսուզվի ջրի մեջ (ծիսակարգային լվացում, սուզում սպանդարամետ եւ վերածնունդ) եւ կհանի քրմուհու ծամթելիկը: Սակարկման ընթացքում քրմուհին առաջարկում է քրմին իր հանդերձանքի բոլոր բաղադրամասերը եւ զարդերը (պետք է ենթադրել հանելով դրանք իր վրայից), սակայն քուրմը համաձայնում է ծամթելիկը ջրից հանել միայն ի փոխանակում քրմուհու մարմնի (ոտից գլուխ կիտամ) կամ սիրո եւ համբույրի (վերջին տարբերակը իր պարկեշտ բնույթով, հավանաբար, ավելի ուշ ժամանակներում է ի հայտ եկել)»¹²:

Հենրիկ Հովհաննիսյանը «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» ուսումնասիրության մեջ անդրադառնում է նաեւ Սալոմեի նշանավոր պարին՝ այն առնչակցելով Հոռոմի անկումից հետո Առաջավոր Ասիայում, հատկապես Ասորիքում եւ Բյուզանդիայում լայնորեն տարածված կանացի պագշոտ մենապարերին: Երգի, պարի եւ կատակի տարրեր պարունակող ներկայացումները սովորաբար բեմադրում էին «արվեստականները»՝ գուսանները, վարձակները եւ կատակերգուները իշխանական խնջույքների ժամանակ, մասնավորաբար վերջում, երբ նախարարները, իշխանները, սեպուհներն ու ազատները, բարձերին ընկողմանած, դիտում եւ ունկնդրում էին «պարերգակների խմբական պարերը, վարձակների կայթյունը, պագշոտ մնջախաղերը, սրախոսություններն ու խեղկատակությունները»¹³: Այդպիսի դրվագներ կան Բուզանդի (Հուսիկ կաթողիկոսի երկու որդիների կազմակերպած խրախճանքների նկարագիրը կամ Պապի սպանության տեսարանին նախորդող դրվագը, երբ նա հիագմայլ դիտում էր գուսանների ելույթը), Խորենացու (Սյունյաց Բակուրի Նազինիկ վարձակի եւ Տրդատի հայտնի պատմությունը), Կարծեցյալ-Շապուհ Բագրատունու (Դերեն Արծրունու կազմակերպած խնջույքի պատկերը) մատյաններում: Խնջույքի սրահում խաղ ներկայացնողները սովորաբար կաքավում, այսինքն՝ մենապարում էին: Ըստ ուսումնասիրողի՝ մենապարողները գերազանցապես կանայք էին լինում, իսկ նրանց կաքավումը սովորաբար զգայական բովանդակություն էր

¹² Կ. ԽՈՒԿԱՐԱՇՅԱՆ, նշվ. աշխ., էջ 57:

¹³ Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, պատմության եւ տեսության հարցեր, Երեւան, 1978, էջ 217–218:

ունենում, եւ առհասարակ, այդ ներկայացումների «կենտրոնական ֆիգուրներին մեկը կիսամերկ պարող կինն է»¹⁴: Ենթադրաբար այդ պարի տեսակներից մեկը դիպաշարային որոշ գծերով խորհրդանշել է Սալոմեի կատարումը: Կամ թերեւս, իսկապես, հետագայում է այդ իմաստը վերագրվել վարձակների պարերին, եւ Սալոմեն ինքն էլ վաղնջական այդ պարի հերթական կատարողն է եղել: Այս տեսանկյունից հետաքրքիր է Եփրեմ Ասորու «Ի Յովհաննէս Մկրտիչն եւ ի կաքաւումն Հերոդիադայ» վերնագրով ճառը: Թատերագետը ենթադրում է, որ հեղինակը, հիմք ընդունելով Մատթեոսի Ավետարանի համապատասխան հատվածը, Սալոմեի պարը նկարագրել է ըստ իր տպավորությունների¹⁵ եւ երեւակայութիւն: Հատկանշական է Հերոդիայի՝ դատերը զարդարելու տեսարանը, ուր հետեւողական հերթագայումով հիշատակվում են վարդի եւ շուշանի նմանողութեամբ ձեւավորված գունագեղ հագուստը, «մեծագին անուշահոտ յուղով» օծումը, աչքերի ծարիրելը, արվեստաբար հյուսված մազերը, պաճուճյալ կոշիկները, պսակաձեւ գլխազարդը եւ այդ ճառագայթափայլ գեղեցկութեան՝ ներկաների վրա թողած ազդեցությունը: «Կայթեաց ձեռքն եւ սկսաւ կաքաւել: Եբաց զգլուխն եւ գերեաց զմիտս թագաւորին: Եւ վայրայած աչօքն յափշտակեաց զսիրտս զօրականացն»¹⁶: Աղջիկը, ինչպէս հայտնի է, ստանում է ուզածը եւ, ըստ Եփրեմ Ասորու, հաջորդօրը փորձում, սառույցի վրա մի նոր հրայրքոտ պար ցուցադրելով, նոր պարային հնարքների կիրառմամբ կրկին դյուլթել արքային եւ ներկաներին, սակայն սառույցը կոտրվում է, եւ Սալոմեն ստանում է արժանի պատիժը. կոտրված սառույցը սուսերի պես հատում է նրա շքնաղ գլուխը, իսկ մարմինը ջրասույզ է լինում:

Հայուհի վարձակների համանման զգայական պար է հիշատակում Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը: Միջնադարյան անդրադարձներից գեղարվեստական պատկերավորման առումով հատկապես ուշարժան է Հովհաննէս Թլկուրանցու «Ճաղ վասն Յովհաննու գլխատման» քերթվածը¹⁷, որի աղբյուրը, ըստ Հովհաննիսյանի, մասամբ Եփրեմ Ասորին է,

¹⁴ Անդ, էջ 222:

¹⁵ Ասորիքի Գազա քաղաքում միմերի դպրոց է եղել, եւ Եփրեմ Ասորին թերեւս տեսել է այդպիսի պարուհիների եւ վարձակների կատարումներ:

¹⁶ «Ս. Եփրեմի մատենագրութիւնք», հտ. Դ., էջ 132: Հղումն արվում է ըստ Հ. Հովհաննիսյանի աշխատության:

¹⁷ Այս երկում ԺԴ.—ԺԵ. դարերում ստեղծագործած Թլկուրանցու վառ երեւակայութիւնը Հերոդիայի կերպարին ուշագրավ մի երանգ է ավելացնում. իբր նա ժամանակին

մասամբ էլ կրկին կենդանի տպավորությունը: Այստեղ նույնպես առկա են գուգսի՝ աչքերը եւ հոնքերը թխացնելու, դեմքը շպարելու եւ բուն պարի տեսարանները՝ պարանոցի օձաճկուն շարժումը, մեջքի՝ աղեղի պես ոլորվելը, նազանքով նայելու հնարքը, ուռենու ճյուղերի պես բազուկները ճոճելը, ճեմաքայլ ընթացքը:

Հ. Հովհաննիսյանը կարծում է, որ պատկերային ներազդման (խորենացիական Նազինիկի «ձեռամբ երգելու» եւ Թլկուրանցու «բազուկ ձգէր քան գուռ ճոճան» պատկերների) նախընթաց մթնոլորտով է հատկանշվում Նարեկացու՝ այլեւս զգայական բովանդակություն չունեցող «Մեղեդի ծննդյան» տաղը (ուր պարուհին նաեւ երգում է)՝ վկայակոչելով ծամերի՝ այտերի շուրջ բոլորված խոպոպավոր գիսակների, հանդարտիկ խաղալ-շարժվելու եւ թիկնեթեկին ճեմելու, գիրգ թեւերը կամար կապած՝ ախորժալուր ու գեղգեղուն երգելու պատկերները:

Ուշարժան է նաեւ թերեւս Նարեկացուն ժամանակակից կամ նրան հաջորդող անհայտ հեղինակի գրչին պատկանող, որոշ ուսումնասիրողների կողմից ենթադրաբար Նարեկացուն վերագրվող (Մ. Մկրյան¹⁸) թմբուկով կաքավող աղջկա պարը նկարագրող բանաստեղծությունը. «Մեղմիկ շարժելով յայս կոյս եւ յայն նայէր // Ծովածրփելին իւր մահաբեր աչօքն // Կայթել կաքաւէր թմբկահարիկ աղջիկն»¹⁹: Ի դեպ, այս համաբնագրում դիտարկվում է 1851 թ. «Բազմավեպ»-ում տպագրված եւս մի բանաստեղծություն, որը Մկրյանը վերագրում է Նարեկացուն ժամանակակից կամ նրան հաջորդած՝ արդեն հիշատակված հեղինակին, սակայն Հ. Հովհաննիսյանը եւ Պ. Խաչատրյանը համարում են ԺԹ. դարում կատարված գրական կեղծիք՝ գրված Նարեկացու եւ հայրենների պատկերային նմանակում-նմանաբերությունամբ: Եւ այս դեպքում, աչք—ծով, այտ—վարդ—նուռ, ուլունք—լանջ—ծաղիկներ պատկեր-համեմատություններից զատ, գեղարվեստական պատկերավորման համակարգում աշխատում են նաեւ դինամիկ-ձայնային լուծումներ՝ ոտքերի թնդյունը եւ մատների շարժումը, նաեւ «Նա դարձիդարձեալ մոլէր առաջի թագաւորին, // Ճեմս առեալ ճեպեալ

անպատասխան սիրել է Հովհաննեսին: Հետաքրքիրն այն է, որ համանման երանգ պիտի հայտնվեր ԺԹ. դարի վերջի հեղինակ Օ. Ուալլդի «Սալոմե» պիեսում. այս դեպքում, սակայն, անպատասխան սիրողը ոչ թե Հերովդիան է, այլ հենց Սալոմեն:

¹⁸ Տես Մ. ՄԿՐՅԱՆ, Գրիգոր Նարեկացի, Երեւան, 1955:

¹⁹ «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1850, փետրուար, էջ 52:

ճեմէր, վազա կաքաւիւք վազէր»²⁰: Նարեկացիական գունապատկերային լուծումները զուգակցվում են Սալոմեի պարին ներհատուկ նշաններին: Այսօրինակ զգայական պարերը, ըստ Հովհաննիսյանի, բեմական կերպավորման նկարագիր ունեն եւ հատկանշվում են զգեստավորման, մերկությունը զարդարանքով ընդգծելու, դեմքի եւ մարմնի գունազարդման եւ օծման դրսեւորումներով²¹:

Լայն տարածում ունենալով հին աշխարհում՝ մերկապարը, չնայած օրինաչափ խոչընդոտներին, տարբեր դրսեւորումներով անցել է միջնադար²², ապա Վերածնունդ, Լուսավորութեան դարաշրջանում արգելվել, իսկ 1893 թ. Փարիզում՝ «Մուլեն Ռուժում», ապա միառժամանակ անց՝ նույն թվականին, Զիկագոյում տեղի ունեցած մեկնարկային միջադեպերով սկսել իր նոր հաղթարշավը Եւրոպայում՝ ունենալով ուշագրավ հայտնակերպումներ հանձինս Այսեդորա Դունկանի, Մատա Հարիի, Ժոզեֆին Բէյքերի, Իդա Ռուբինշտեյնի, Անիտա Բերբերի եւ այլոց: Մատա Հարին, իր պնդմամբ, վերարտադրում էր արեւելյան հնագույն ծիսական պարերը: Արեւելյան պարեր է կատարել նաեւ հայազգի Արմեն Օհանյանը (Սոֆյա Փիրբուրազյան)՝ նշանավոր շամախեցի պարուհին²³, այդ թվում եւ Սալոմեի յոթն շղարշների պարը:

Երկրորդ աշխարհամարտի տարիներին մերկապարը դրականորեն է գնահատվել՝ իբրեւ զինվորների մարտական ոգին բարձրացնող ինքնօրինակ միջոց: Երկրորդ աշխարհամարտի եւ դրան հաջորդող տարիների տպավորությունների արդյունք էին նաեւ Սարաֆյանի՝ արդեն հիշատակված երկի հետեւյալ խոհերը. «Իմ երկրիս անազատ կիները շատ ավելի բախտավոր էին, քան դուք: Աղջիկները դարու մը, որուն անունն է «sex appeal» (անգլ.— կանացի մագնիսականություն, հրապույր): Կինը կմերկանար ամեն կողմ, բեմին վրա, պանդոկներուն մեջ, ծովափներուն վրա, շատրվանին ավազանին առջեւ: Մարմնական գեղեցկությունը դյուրին հաղթանակն էր դերասանուհիներուն»²⁴:

²⁰ «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1851, հունվար, էջ 343: Հղումն արվում է ըստ Հ. Հովհաննիսյանի աշխատության:

²¹ Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 228:

²² Թ.—ԺԳ. դարերում արեւմտաեւրոպական հիստորիոսների եւ ժոնգլորների թափառական խմբերում եղել են Սալոմեի պարը կատարող պարուհիներ: ԺԳ. դարում Ֆրանսիայում զգայական բովանդակություն ունեցող պարեր կատարող Ագնեսա անունով պարուհի է եղել:

²³ Տե՛ս Ա. ԲԱՆՁԻՆԵԱՆ, Վ. ՄԱՏԹԻՈՍԵԱՆ, Շամախեցի պարուհին. Արմէն Օհանեանի կեանքը եւ գործը, Երեւան, 2007:

²⁴ Ն. ՍԱՐԱՖՅԱՆ, Երկեր, Բանաստեղծություններ, արձակ, կազմեց, առաջաբանը գրեց եւ ծանոթագրեց Ալ. Էդ. Թովչյանը, Երեւան, 1988, էջ 245:

Կանկանը եւ բուրլեսկը (Անգլիայում այն կոչում էին erotic absurd/անպատեհ տարփական թատրոն) համարվում են արդի մերկապարի նախատիպեր: Անցյալ դարի 60-ականներից սկսած՝ մերկապարի ակումբներ են բացվում Եւրոպայում եւ Ամերիկայում, 70–80-ականներին մշակվում են արդի մերկապարի հայտանիշները, եւ 1996 թ. նկարահանվում է «Սթրիպտիզ» կինոնկարը՝ Դեմի Մուրի մասնակցությամբ: Դիտա Ֆոն Թրիգի էրոտիկ բեմադրությունները ժանրի ուշագրավ դրսեւորումներ են:

Եւ ուրեմն՝ պատմության արշալույսից ցայսօր կանացի մենապարմերկապար-պորտապարը չի լքում բեմը: Ծիսական խորհրդաբանությունն արդիապաշտության դարաշրջանում հատկանշական լուծումների ու մեկնաբանությունների շերտերով է պատվել, սակայն խորքում մնացել ինքնանույնական: Նորագույն ժամանակներում յոթ շղարշների պարի անզուգական կատարող է եղել Իդա Ռուբինշտեյնը: Առաջին անգամ պարել է 1908 թ. Սանկտ Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի դահլիճում՝ հաջորդաբար վրայից հանելով յոթ շղարշները, եւ վերջում մնացել մերկ՝ պարանոցին խոշոր ուլունքների մի քանի շար: Դահլիճը քարացել է, ապա պայթել աննախագեպ ծափողջույններից: 1909 թ. նույն պարային բեմադրությունը՝ Դյագիլեւի թատրոնի «Կլեոպատրայի գիշերը»²⁵ ներկայացման մեջ ներառված, ցնցել է արդեն Փարիզը: Ուշարժան է ժան Կոկտոյի ընկալումը. «Սարկոֆագից դուրս բերեցին բազմաթիվ ծածկոցների մեջ փաթաթված հրաշագեղ մոմիայի պես մի բան: Չորս ստրուկներ հանեցին առաջին կարմիր ծածկոցը՝ լոտոսների ու կոկորդիլոսների ոսկեհյուս բանվածքներով, ապա երկրորդը՝ կանաչը, որի վրա արքայատեների ոսկեթել պատմությունն էր, ապա երրորդը՝ նարնջագույնը՝ գունագեղ շերտերով, եւ այդպես՝ մինչեւ տասներկուերորդը՝ մուգ կապույտը, որի միջից թափանցում էր կնոջ մերկ մարմինը: Շղարշներից յուրաքանչյուրը հանվում էր մի ձեւով. օրինակ՝ մեկը հանվեց զգուշորեն, ինչպես հասուն

²⁵ Բեմադրիչը Միխայիլ Ֆոկինն էր, հագուստների ձեւավորողը՝ Լեւ Բաքստը: Պետք է նշել, որ դա Ուալդի «Սալոմե» պիեսի բեմադրության՝ Սանկտ Պետերբուրգում արգելված ներկայացման կերպափոխված-անվանափոխված տարբերակն էր. Իդա Ռուբինշտեյնի հիշատակված պարն իրականում ոչ թե Կլեոպատրայի, այլ Սալոմեի պարն էր. ի սկզբանե մտահղացվել էր ուալդյան Սալոմեի կերպավորման համար: Հետաքրքիրն այն է, որ թեեւ Սալոմեի պարն էր բեմադրվում, սակայն եգիպտական ձեւափոխառային աուրան առկա էր, ու բեմական լուծումների վրա թերեւս որոշակիորեն ազդել է Կլեոպատրայի՝ գորգի, սպիտակեղենի կուլտի կամ շալի միջից Կեսարի առջեւ հայտնվելու՝ պատմությունից հայտնի եւ հետագա գեղարվեստական մեկնաբանություններում (օրինակ՝ Բ. Շուուի «Կեսարը եւ Կլեոպատրան» պիեսում) թեթեւակիորեն կերպափոխված դրվագը:

ընկույզի վրայից կեղեւն են առանձնացնում, մյուսը նման էր վարդի օղեղեն թերթատման, իսկ տասնմեկերորդը՝ ամենից դժվարը, հանվեց կտրուկ շարժումով՝ էվկալիպտի պլոկվոդ կեղեւի նման: Վերջինը՝ մուգ կապույտը, մադամ Ռուբինշտեյնն ինքը դեն նետեց լայն շրջանաձեւ շարժումով: Նա կանգնած էր մեր առջեւ թեթեւակի առաջ թեքված, գլուխը փոքր-ինչ խոնարհած, կարծես թիկունքի հետեւում իբիսի ծավված թեւեր կային: Կարճամազ փոքրիկ կեղծամի ոսկե հյուսակները երկու կողմից բոլորում էին դեմքը: Նա կանգնած էր հմայված հանդիսատեսի առաջ՝ աչքերը դատարկ, շուրթերը կիսաբաց, արեւելյան օծանելիքի²⁶ սուր բույրի պես շամփրոդ իր գեղեցկությամբ: ...Մադամ Ռուբինշտեյնը Ռիմսկի-Կորսակովի երաժշտությունը դրոշմեց իմ սրտում այնպես, ինչպես երկար կապտագլուխ գնդասեղով վարսված գիշերաթիթեռի թեւերի թրթռոցն է հետզհետե մարում²⁷:

Խոր արմատներ ունեցող մշակութային սուլյն երեւույթն առավելապես հայտնի է իբրեւ յոթ շղարշների պար (Ֆոկինի բեմագրություն մեջ շղարշների թիվը հասել է տասներկուսի): Կոկտոյի ընկալմամբ՝ շղարշների հեռացումը խորհրդանշում էր կանացի մարմնի ազատագրումը բնություն, պատմության եւ մշակույթի շերտերից: Ըստ էության՝ մշակութային թաղանթների հեռացումը, պատմամշակութային բեռի թոթափումը միտված էին սեռի խնդիրների ըմբռնմանը, կանացի իսկության քողագերծմանն ու ազատագրմանը, ապա եւ բնէության, գոյի գաղտնիքի, նախասկզբնական միջուկի տեսանումին՝ կին—մայր բնություն համաբանության լույսով: Կա նաեւ տեսակետ, ըստ որի՝ դեն նետվող յոթ շղարշներից առաջին չորսը համապատասխանաբար չորս տարերքներն են խորհրդանշում՝ հողը, ջուրը, կրակը եւ օդը, մյուս երեքը՝ գոյի հիմունքները՝ մարմինը, հոգին եւ ոգին: Դեն նետելու խորհրդաբանությունը նախասկզբնական գիտակցության ազատագրումն էր²⁸: Այսինքն՝ երկու դեպքում էլ աստիճանական քողագերծումը տանում է

²⁶ Արդյոք Կոկտոյի այսօրինակ ընկալումը ներշնչված չէ՞ ուսուցչան «Սալոմե»-ից. իր հանրահայտ պարը կատարելու համար արքայադուստրը ստրկուհիներից անուշահոտ օծանելիքներ եւ յոթ շղարշներ է պահանջում (տե՛ս ՕՍԿԱՐ ՌԻՍՅԷՂ, Սալոմե, դրամա մեկ արարով, թարգմ. Վ. Տերյան, Երեւան, 1996, էջ 65):

²⁷ Տե՛ս Օ. МАТИЧ, Покровы Саломеи: Эрос, смерть и история (статья, перевод О. Карповой), Эротизм без границ, Сборник статей и материалов, Москва, 2004, էջ 90—121: Օլգա Մատիչը հղումն անում է ըստ հետեւյալ աղբյուրի՝ J. COCTEAU, Cleopatre//TheDecorativeArtofLeonBakst/ Tr. Harry Melvill, Arsene Alexandre & Jean Cocteau, New York, 1972, էջ 29—30:

²⁸ Տե՛ս «Танцы народов мира», dancing.ru, <https://4dancing.ru/blogs/180814/1848/>:

դեպի ակունքը, սկիզբը: Նույն՝ 1908 թ. Ն. Եւրեհինովը եւս բեմադրել է Ուայլդի «Սալոմե»-ն (գլխավոր դերում Ա. Բլոկի մթաւքող մուսան էր՝ Ն. Վոլոխովան): Առաջին իսկ ներկայացումից հետո արգելված բեմադրութեան գլխավոր բեմազարդումն արված էր կանացի համապատասխան մարմնամասի ակնարկումով, ըստ որում, Սալոմեի հագուստը բաղկացած էր բացառապէս ճերմակ, աստիճանաբար թափվող անմեղութեան շղարշներէից, եւ վերջին շղարշն ընկնելուն պէս բեմը մթնում էր: Խորհրդապաշտ Եւրեհինովի համար քող-շղարշը փոխաբերույթ էր, որը, սքողելով հանդերձ, հնարավորութեամբ էր ընձեռում թափանցելու տեսանելի աշխարհի սահմաններից անդին: Ն. Մինսկին, ներկայացմանը անդրադառնալով, գրում է. «Սալոմեն աղոթում էր մարմնով յոթ շղարշների ծփանքի մեջ»²⁹: Ծածանում-ծփանքն առանձնահատուկ հմայք էր հաղորդում բացահայտելու եւ թաքցնելու երկարժեքութեամբ, առկա գաղտնիքի անորսալիութեամբ, ակնարկումով, հնարավոր-անհնարի նուրբ սահմանայնութեամբ: Թղատերեւով սկզբնավորվող պատմամշակութային շերտերն այդպէս պատել են կնոջ մարմինը, մարդու մարմինը: Խորհրդապաշտ Ուայլդի ընկալմամբ՝ արվեստն ավելի շուտ ծածկույթ է, քան հայելի³⁰, եւ ընթերցում-մեկնաբանութեամբն էլ իր տեսակի մեջ քողագերծում է՝ իսկութեան բացահայտմանը տանող: Օլգա Մատիչը, մեկնաբանելով Եւրեհինովի ըմբռնումը, նկատում է. «Եթէ տղամարդն ու կինը մերկ մնային Եդեմական այգում, պատմելու բան չէր լինի, նարատիվը չէր ծնվի»³¹: Եւրեհինովը շղարշներով պատվելն ընկալում էր իբրեւ պատմութեան եւ պատումի սկիզբ:

Պլուտարքոսի վկայութեամբ՝ Սախսում³² Աթենասի (ըստ պատմիչի՝ եգիպտացիները նրան Իսիս³³ էին անվանում) պատկերի ներքո այսպիսի մակագրութեամբ կար. «Ես այն եմ, ինչ եղել է, լինելու է ու կա, եւ

²⁹ Տէս Օ. МАТИЧ, Покровы Саломеи.

³⁰ С. БАРСОВ, Книга Афоризмов Британии, т. 1, <https://Litlife.Club/Books/128781/Read?Page=26>.

³¹ Տէս Օ. МАТИЧ, Покровы Саломеи:

³² Քաղաք Նեղոսի արեւմտյան ճյուղաբերանում (այժմ՝ Սա էլ Հագար), հնում կարեւոր հոգեւոր-պաշտամունքային կենտրոն, հայտնի էր նաեւ եգիպտական կտավների արտադրութեամբ, որոնք ծառայում էին պաշտամունքային նպատակների, օգտագործվում մումիացման համար: Սախսը գիտական կենտրոն էր նաեւ, ուր այցելում էին հույն փիլիսոփաները, գրուցները ու քննարկումների մասնակցում:

³³ Հունահռոմեական աշխարհում Իսիսին անվանում էին «նա, որ հազար անուն ունի»: Իսիսը համապատասխանաբար նույնացվում է այլ դիցարաններից աքքադական Իշթարի հետ:

մահկանացուներինց ոչ ոք չի բարձրացրել իմ ծածկույթը»³⁴: Նույն երկում քննաբանվող ընկալումների համաձայն՝ Օսիրիսը բնության արական սկզբի մարմնավորումն էր, իսկ Իսիսը՝ իգական սկզբի՝ անվերջորեն ձեւափոխվող, բազմանուն, տարակերպ, բազմադեմ, համընդգրկուն, ամենայն ծնված-արարվածի պարունակող-պարագրկող: Նրա հագուստը գունագեղ էր, քանի որ նրա եռանդուժը փոխակերպվում էր ամենայն ինչի եւ պարունակում ամենը՝ լույսն ու խավարը, գիշերն ու ցերեկը, ջուրը եւ հուրը, կյանքն ու մահը, սկիզբը եւ վերջը: Իսկ Օսիրիսի հագուստը բացառում էր գույնն ու ստվերը, այն բացարձակ լույսի մարմնավորումն էր, քանի որ սկիզբը՝ նախաստեղծն ու գերզգայականը, անխառն է: Կանացի արեւելյան պարը սովորաբար կապվում է մայր բնությունը մարմնավորող պտղաբերության տարանուն աստվածուհիների³⁵ (Անահիտ, Իշթար, Իսիս, Ինաննա եւ այլն) պաշտամունքային ծեսի հետ: Պարող կինը պետք է պատկերակերտեր, պարելով պատմեր կենսագոյության ողջ ընթացքը՝ ծնունդից մինչեւ մահը: Պար — պատմությունը կիզակետվում էր կանացի որովայն — արգանդի, պորտի շուրջ, եւ պարն իմաստային մի շերտով սերնդագործման հրավեր էր եւ կյանքի էր կոչում, կյանք խորհրդանշում, սակայն պարող կնոջ, մերկացող ու հմայող կնոջ մասին շատ ու շատ առասպելագեղարվեստական պատումներում սեռ—սիրո հարակից պարտադիր ներկայությունը մահն է³⁶: Վկայակոչումների ծավալուն դաշտն ընդգրկում է տարածաժամանակային չափումների լայն հատույթ՝ սկսած Հերովդեսի, Հերովդիայի դստեր ու Հովհաննես Մկրտչի հանրահայտ պատմությունից ու դրա տարակերպ մեկնաբանություններից մինչեւ գնչուհի Կարմենի այլազան գեղարվեստական հայտնակերպումները, Հյուգոյի էսմերալդան, վարուժանյան Նագենիկը, էմիլ Լոտյանուկի՝ Մաքսիմ Գորկու «Մակար Չուգրա»

³⁴ Стен ПЛУТАРХ, Об Исиде и Осирисе, <http://www.egyptology.ru/antiqu/Delside.pdf>, էջ 7:

³⁵ Ապուլեոսի «Փոխակերպություններ» («Ոսկե էջը») գրքի գրվագներից մեկում Իսիսը, Լուցիոսի աղբրանքը լսելով, հայտնվում է նրան՝ ասելով «ես բնությունն եմ, բոլոր իրերի մայրը, բոլոր տարերքների թագուհին...», <http://lib.ru/POEEAST/APULEJ/apulei.txt>

³⁶ Այդպես երկնքի, ցնծության, սիրո, արբեցման, պտղաբերության, մայրության, պարի եգիպտական աստվածուհի Հաթհորը, որը նույնպես, ի դեպ, կարող էր կյանք պարգեւել, գարուն բերել եւ մահ տարածել Ռայի հրամանով, պարում է տխուր, հուսահատ Ռայի համար, պարի լեզվով պատմում իր ապրումների ու հույսերի մասին, կյանքի կոչում նրան եւ փրկում մարդկանց: Երկիր իջնելով՝ նա այդ պարը սովորեցնում է քրմուհիներին, որոնք այն սովորաբար կատարում էին երաշտի ժամանակ՝ երկրի աստվածուհու բարեհաճությունը շահելու համար («Мифы и легенды о танце», <http://wap.caxxapa.forum24.ru/?1-7-0-0000005-000-0-0>):

պատմվածքի հիման վրա նկարահանված «Թափառախումբը գնում է երկիր»՝ ֆիլմի եւ նույն ռեժիսորի՝ Անտոն Չեխովի «Դրամա որսի վայրում» երկի հիման վրա ստեղծված «Իմ քնքուշ ու նուրբ գազան» ֆիլմի հերոսները, դավթյանական «Ծուխ ծխանի»-ի Կլեոպատրան ու Արտավազը, «Տենդ» պոեմի պարող Սալոմեն...

«Իսիսի ծածկույթի» ներքո սրբազան գաղտնիքն էր՝ թաքնված ճշմարտությունը: Դեռեւս Շիլլերի «Իսիսի կուռքը» երկում կա ծածկույթ-շղարշի խորհրդապատկերը, արձան — ճշմարտությունը ճերմակ սավանով թաքնված է կողմնակի աչքերից, դրան բռնի ուժով հասու դառնալ հնարավոր չէ (ինչը անում է քրմերի աշակերտներից մեկը եւ վաղաժամ մահով պատժվում): Արգելքը խախտելով՝ տեսածի մասին պատանին որեւէ բան չի պատմում հարցնողներին: Ակնկալվող վայելքի փոխարեն թախիժ ու մահ է գտնում նա: Եթե փորձենք, դիպաշարային մանրամասներից մաքրագտելով, առանցքային պատկեր ստանալ, պիտի նշենք կին (Իսիսի կերպարով) — ծածկույթ (արգելք) — գայթակղություն—խախտում—մահ շղթան:

Աքքադական «Իշթարի էջըր դժոխք» պոեմում սիրած երիտասարդին՝ Թամմուզին, կյանք վերադարձնելու համար ստորգետնյա թագավորություն մտնող բաբելոնյան աստվածուհին՝ Իշթարը, մի կողմից՝ պողպեթություն եւ զգայական սիրո, մյուս կողմից՝ պատերազմի ու երկպառակության աստվածուհին էր (կյանքն ու մահը՝ մի կերպարում), անցնում է յոթ դարպասներ՝ ամեն անգամ հագուստի մի մասը թողնելով հերթական դարպասի մոտ, եւ վերջում մնում կատարելապես մերկ: Պատմության շարունակությունն ու հանգուցալուծումը հայտնակերպում են կյանքի եւ մահվան, մահվան ու հարություն, մեռնող եւ հարություն առնող բնության³⁷ բանաձեւը: Ու այս դեպքում էլ համարժեք պատկերաշարով առկա են կինը (Իշթարի կերպարով), բազմաշերտ հագուստ-ծածկույթի դիպաշարային նշանակալիությունը եւ կյանքն ու մահը բաժանող-միացնող յոթ դարպասները՝ որպես հագուստից հանգրվան առ հանգրվան ազատվելու եւ կյանքից քայլ առ քայլ մահվան ոլորտն անցնելու նշանակելիներ: Սա եւս ծիսական մարմնամերկացման տեսարան է:

Պատումային հեռու ու մոտ, ծագումնաբանորեն հարազատ ու օտար դրվագների համահավաք խճանկարում տիրապետող են

³⁷ Տե՛ս «Мифы народов мира», Москва, 1987, т. 1, էջ 595:

կնոջ, ծածկող-թաքցնող շղարշի, պարի, սիրո ու սեռի, կյանքի ու մահվան բաղադրիչները:

Գուցե ամեն ինչ հանգում է/սկսվում է դրախտի եւ դրախտից արտաքսվելու հայտնի դրվագին/ից, ասել է թե՛ հիմքում աստվածաշնչյան հայտնի դրվագն է, որտեղից էլ սկիզբ է առնում մարդկության պատմությունը՝ կյանքի ու մահվան գուպարը: Պարը լայն իմաստով թերեւս պիտի ընկալել որպես այդ գուպարի խորհրդապատկերային նշան, ուր պարող կինը գայթակղությունն է, կնոջ մենապարը՝ գայթակղության միջոցը եւ սերնդագործման հրավերը, գուգապարը՝ սերնդագործման պատկերավորումը, հայտնի արգելքի խախտման մթնոլորտում նախաստեղծ մեղքի պատճառով մահը՝ պատիժը, եւ այդ ամենի հետեւանքով հայտնվող թգատերելը՝ ծածկույթ-թաքցնող շղարշը:

Կինը դեկադանսի գաղափարագեղագիտական համակարգում խորհրդանշում էր միաժամանակ թե՛ կյանք եւ թե՛ մահ: Fin de siecle-ի ժամանակաշրջանում պատմության փոխաբերույթներից մեկը կնոջ մարմինն էր: Պատմությունն ընկալվում էր որպես պալիմպսեստ՝ կրկնագիր մագաղաթ, եւ կնոջ մարմինը ծածկող յոթ կամ տասներկու շղարշներն այդ ընկալման պատկերավորումն էին: Իդա Ռուբինշտեյնի կատարումը հենց պալիմպսեստի շերտատման, պատմամշակութային շերտերի աստիճանական հեռացման, ինքնօրինակ հետհաշվարկի գործողությունաբեմադրումն էր: Օլգա Մատիչի խորահայաց գնահատմամբ՝ այս համակարգային ըմբռնումը, «պալիմպսեստը՝ որպես fin de siecle-ի դարաշրջանի փոխաբերույթ, կարելի է համարել 19-րդ դարի հնագիտական բումի հետեւանք»³⁸: Քողով կինը պատմության վերջը եւ ժամանակների ավարտը հայտնատեսող խորհրդապաշտության համաբնագրում բազմաբարդ փոխաբերույթ է: Բլոկի պոեզիայում կանացի երկու կերպար կա՝ արեւային եւ խավար՝ կյանքի ու մահվան փոխաբերութային նկարագրով, դրույթի եւ հակադրույթի կշռույթով՝ արեւ հագած կինը եւ քողածածուկ մեռած կինը՝ Կլեոպատրան՝ հին աշխարհի պատմության՝ թանգարանում պահվող դիակը: Բլոկի վաղ շրջանի պոեզիայի անարատ չքնադագեղ տիկինը ժամանակի ընթացքում բանաստեղծին սպառնացող քողածածուկ ճակատագրական կին է դառնում: Անծանոթուհու թանձր քողը ծածկում է չքնադագեղ տիկնոջ դեմքը, բայց նրա մաքրությունը շողարձակում է

³⁸ Ску О. Матич, Покровы Саломей:

քող-պալիմպեստի միջով: Մետաքսե շղարշներով, բույրերով ու մշուշով պարուրված անծանոթուհին հանդես է գալիս իբրև պալիմպեստ՝ Բլոկի որակումով՝ «տարբեր աշխարհների դիվային համաձուլվածք»³⁹, հնադարի ճակատագրական կանանց կերպարների ձուլված ամբողջություն, բազմադիմություն մեջ միասնական՝ մահվան ինքնատիպ մարմնավորում: Վենետիկում, որը Բլոկին պատկերանում էր իբրև արեւելյան առասպելական կին, որի տեղն արվեստի պատմությունն է, բանաստեղծին «երեւում է» Սալոմեի տեսիլը, բայց սկուտեղին ոչ թե մարգարեի, այլ իր՝ բանաստեղծի արյունոտ գլուխն էր: Օլգա Մատիչի ենթադրությունը՝ Հովհաննես Մկրտչի հետ իրեն նույնացնելը Բլոկի՝ ապագայի հայտնատեսման հետեւանքն էր. նա ինքն էլ երկու դարաշրջանների՝ ասես Հին եւ Նոր Կտակարանների սահմանին էր հայտնվել: Մեկ այլ տեղում այլ առիթով⁴⁰ Սալոմեի միջը ինքնազոհաբերման ծեսի տեսքով էլի է այցելել Բլոկին՝ պոետի այրված-հրդեհված-կիզված հոգին՝ որպես արվեստի չքնաղ երկ, սկուտեղի վրա Հերովդիային՝ անարժան ամբոխին, մատուցելու պատկերավոր իմաստավորմամբ: Ըստ Մալարմեի եւս՝ Սալոմեն պարող կին չէ, փոխաբերույթ է⁴¹: Գլխատող մուսան անշատում-ազատագրում է պոետի գլուխը մարմնից, եւ Հովհաննես Մկրտչի՝ մարմնից ազատագրված գլուխը հնչեցնում է մեղսավոր մարմնականից ազատագրված մաքուր պոեզիայի ձայնը⁴²:

Բանաստեղծի կերպարն այդպիսի մեկնաբանությամբ ուշագրավ հայտնություն ունի հայ գրական համաբնագրում. Վահագն Դավթյանի «Տենդ» պոեմում, ուր ներկա են «այս պատմության» համահավաք խճանկարի բոլոր բաղադրիչները՝ սրբի առնոտ գլուխը՝ արծաթե սկուտեղի վրա (պատկերազգացողական մթնոլորտը հուշում է, որ սուրբը՝ մարգարեն, եւ բանաստեղծը նույն անձն են, «Սալոմե՛, այդ դու ես, գիտեմ, // Կյանքի պես չքնաղ ու ջահել // Կյանքի պես դաժան ու ահեղ... Պարել ես դարեր ու դարեր // Հիմա էլ պարում ես իմ դեմ»⁴³. մյուս դրվագում բանաստեղծն իրեն

³⁹ А. БЛОК, О современном состоянии русского символизма, http://dugward.ru/library/blok/blok_o_sovremennom_sostoyanii.html

⁴⁰ А. БЛОК, Три вопроса // Поэзия, драмы, проза, Москва, 2001, с. 525.

⁴¹ S. MALLARMÉ, Ballets // What Is Dance, Roger Copeland, Marshall Cohen, Oxford University Press, 1983:

⁴² S. MALLARMÉ, Cantique de Saint Jean [https://fr.wikisource.org/wiki/Poésies_\(Mallarmé,_1914,_8e_éd.\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Poésies_(Mallarmé,_1914,_8e_éd.))/Cantique_de_Saint_Jean

⁴³ Վ. ԴԱՎԹՅԱՆ, Երկեր, Երեւան, 1985, հտ. Բ., էջ 415:

նույնացնում է նաեւ Խաչալի հետ), կի՛նը, որ սերն է, կյանքը, կիրքը, սակայն նաեւ մեղքը եւ մահը, պատկերագծվում են սկիզբը եւ վախճանը՝ մահացած մայրը, կորուսյալ հայրենի տունը (պոեմի վերջում քնարական հերոսը ձուլվում է նրան, տեսլապատկերում վերադառնում հայրենի տուն, մոր հետ գնում՝ ոսկե գետակի ափունքը գտնելու), եւ պարը՝ որպէս փոխաբերույթ, որն իր շուրջն է հավաքում ու պտտում, պատումային թավալում-ծավալումով, կրկնվող-վերադարձող մղձավանջի պատկեր-զգացողութեան կշռույթով կազմակերպում խորհրդագրական հոսքը: Պոեմում պարող կի՛նը կրակն է, եւ կրակը պարող կի՛նն է՝ դյուլթող, կանչող ու կործանող գորութեան, ջերմացնող ու այրող էութեան, մեղքը եւ զոհաբերումը, կյանքի տենչն ու մահվան սարսափը, այրող կարոտն ու զովութեան երազը, որոնք հայտնակերպվում են նաեւ որպէս արարման տքնանք-տառապանք, հնարավոր անհնարինութեան ու հանճարեղ տողի, մոգական բառերի սպասում:

Դավթյանը հմտորեն (թերեւս անզգալաբար) կյանքի տենչն ու մահվան սարսափը, էրոսի եւ թանատոսի փոխկանչերը անտարանջատելիորեն ձուլում-կիզակետում է կի՛ն—կրակ—պար փոխադարձաբար շրջելի խորհրդապատկերային հյուսակի մեջ: Դա են հուշում նաեւ գունային լուծումները. «Հագինը կրակ է ու ծուխ, // Հագինը կարմիր է ու սեւ // Իսկ ինքը աղջիկ է բարակ... Պարում է, ծփում է ասես // Բարձրանում, իջնում է ներքեւ, // Կարմիրը եւ սեւը խառնած, // Կրակե մորիկ է դառնում⁴⁴: Ի դեպ, հերթական փոփոխակում հայտնվում են մեղքը եւ արյունը. «Հագինը՝ կրակ ու արյուն... Ախ, այդպէս չքնաղ ու թեթեւ // Այդ մեղքն է աշխարհում պարում»⁴⁵: Գործում է կրակ—արյուն գունային համարժեքութեանը՝ որպէս հերթական խորհրդապատկերային հյուսակ: Դավթյանական կրակի կարմիրի կողքին (որն ինքնօրինակ-անհատական պատկերային լուծում է) արյան կարմիրն «այս պատմութեան» մեջ օրինաչափ ու ընդհանրական է: Եւրեինովի՝ արդեն հիշատակված բեմադրութեան ժամանակ՝ արքայադստեր պարի պահին, սկզբնապէս գունագեղ ողջ բեմազարդումը ներկվում էր կարմիրով, որը հետզհետեւ ավելի ու ավելի էր թանձրանում մարգարեի զոհաբերման պահի մոտենալուն զուգընթաց: Բեմն ասես ներկվում էր արյունով: Կարմիր լույսը ողողում էր օձակերպ ծառերը, երկինքն ու հեռապատկերը⁴⁶:

⁴⁴ Անդ, էջ 407:

⁴⁵ Անդ, էջ 419:

⁴⁶ Տէս Օ. Матич, Покровы Саломей:

Կարմիրի եւ սեւի դավթյանական լուծումը եւս ձեւակերտվել է իբրեւ խորհրդապատկերային հյուսակ, որը բացառում է դրանց պարզ հակադրության հնարավորությունը եւ ներկայանում իբրեւ հակադրամիասնություն: Սեւն անգիտակցականի եւ մահվան խորհրդանիշն է: Ըստ կոնֆուցիականության՝ կանացի սկիզբը՝ ինը, սեւ է՝ ի հակակշիռ ճերմակ յանի (ի դեպ, չինացիներն արական սկիզբը հաճախ հենց կարմիր էին պատկերացնում)⁴⁷: Սեւը նաեւ գիտելիքի եւ իմաստությունն շնանակելին է, մայր հողի⁴⁸ խորհրդապատկերային համարժեքը, որ կլանում է ամեն բան, բայց նաեւ կյանք տալիս, ինչպես որ լույս ծնող կենսամիջավայրը խավարն է, քառսը, որը թաքնված կենսաուժի աղբյուրն է, նման այն լուծյանը, որից ձայն-խոսքն է ծնվում: Քրիստոնեական համակարգում այն շարի, դժոխքի եւ մեղքի գունային խորհրդանշանն է: Սեւը հակալույսն է, հակագույնը, հակաձեւը: Կարմիրն արյունն է, պայքարը, կյանքը⁴⁹, կենսական էներգիան, արքայական իշխանությունը: Ըստ յոգայի ըմբռնումների՝ հրագույն կարմիրն զգայականության եւ կրքի պատկերավորումն է: Կարմիրն ընկալվում եւ մեկնաբանվում է նաեւ որպես պատիժ եւ մաքրագործում, անմեղ զոհի ու տառապանքի նշանակելի, զոհաբերություն եւ փրկություն, գեհենի կրակ, մահ եւ կյանք⁵⁰: Ասեւ է թե՛ սեւը եւ կարմիրը երկարժեք են կյանք—մահ հավիտենական փոխակերպումների շրջանակում: Դավթյանի պոեմում պարող կնոջ գունապատկերային լուծման մեջ կիզակետվում են կյանքի եւ մահվան իմաստային բոլոր ցուցիչները՝ կիրքը, կենսատու հրայրքն ու գայթակղությունը, մեղքն ու հատուցումը, զոհաբերությունը եւ մահը: Կյանքի ու մահվան պարն իր շրջապատույտի մեջ է առնում բանաստեղծին եւ ամփոփիչ տեսլապատկերում վերադարձնում կենսապարգեւ կանացիության ավագանը՝ մոր գիրկը. կյանք—հուշի գետի թավալում-շրջապատույտից պոկվելով-բարձրանալով՝ նա հանդիպում է մորը եւ գնում է դեպի «ոսկե գետակի ակունքը» (ընդգծումը.— Լ. Ս.):

Պոեմի պատկերաշարում՝ սեւի իմաստային-հոգեբանական մթնոլորտում, նշանակալի դեր ունեն խավարը, գիշերային մղձավանջը, գիշերը՝

⁴⁷ СЕУ Н. СЕРОВ, Цвет культуры. Хроматические основы религиозности, Санкт-Петербург, 2003.

⁴⁸ Եփեսոսյան Արտեմիսը՝ իբրեւ մայր հողի, այրերի խոռոչների խորհրդանիշ, պատկերվել է սեւ ձեռքերով եւ սեւ դեմքով:

⁴⁹ Հնում ընդունված էր մեռյալների մարմիններին կարմրահող՝ կարմիր օքրա, շաղ տալ՝ որպես վերածննդի եւ հարության երաշխիք:

⁵⁰ СЕУ Н. СЕРОВ, Цвет культуры. Хроматические основы религиозности:

իբրեւ աշխարհին թեքված մի հսկա սուրճի գավաթ («Ու մեկը մրուրով նրա // Իմ բախտն է գուշակում ասես⁵¹»): Եւ այսու՝ գործում է նաեւ կյանք—բախտախաղ⁵² չափումը, բախտի անիվի պտույտը՝ կյանք թե՛ մահ օրինաչափ հարցումը: Կրկնվող պատկերի լուծումը հատկանշվում է սեւ մրուրի մեջ դողացող աստղի հայտնությամբ («Բռնում եմ ես շողը նրա // Ուզում եմ քայլ անել դանդաղ, // Բայց մինչեւ ծնկներս, ավաղ, // Խրվում եմ, թաղվում եմ հողում»⁵³): Օրինաչափ է լույս—կյանքի հակակշիռը՝ խավար հող—մահը: Վերսլացքը հնարավոր է դառնում շող-կարոտի հետքով, կորուսյալ հայրենի եզերքի երեւումով, մոր տեսիլքին ձուլված, դեպի արդեն հիշատակված սկիզբը՝ դեպի երկինք տանող ճանապարհի հայտնությամբ, որը թեպետ կյանքը չէ, սակայն հողի ծանրությունը թոթափած երկնային գոյությունն է եւ, թվում է, նորից սկսելու եւ սկսվելու հնարավորության հույան է: Պոեմի կշռույթը տարուբերվում է ոչ միայն կյանքի եւ մահվան գունապատկերային եզրերի, հուշի եւ ներկայի սահմանների, այլեւ զգացողական մակարդակով՝ թեթեւի ու ծանրի, վերսլացքի ու վարընթաց շարժման, վերելքի ու վայրէջքի, հոգու՝ հրեղեն դողով մարմնից ու մեղավոր հողից պոկվելու ճիգի ձեւով, ասել է թե՛ վերին եւ ներքին ոլորտների միջեւ:

Պարող կնոջ հայտանիշներից՝ քող-շղարշն այս երկում ուշագրավ հայտնակերպում ունի՝ դրա պատկերային ինքնօրինակ փոփոխակի՝ վետվետացող կրակին ուղեկցող ալիքվող ծխի տեսքով («Հագինը կրակ է ու ծուխ»⁵⁴): Առասպելաբանահյուսական լուծումներում քողը կարող է հանդես գալ նաեւ մշուշի պատկերային տարբերակով⁵⁵: Աստղիկ դիցուհու⁵⁶ դրվագում թեեւ պարային մոտիվը բացակայում է, սակայն առկա են Իսիսի ու նրա ծածկույթի համարժեքության պարագան, քողի գործառույթը՝ թաքնվելու-սքողելու պատկերը: Ավանդության համաձայն՝ երբ

⁵¹ Վ. ԴԱՎԹՅԱՆ, Երկեր, հտ. Բ., էջ 408:
⁵² Ի դեպ, սեւ ու կարմիրի գուգորդումների մտապատկերային դաշտը հայտածում է խաղաթղթերի գունային հակադրությունը՝ համապատասխան իմաստավորմամբ:
⁵³ Վ. ԴԱՎԹՅԱՆ, Երկեր, հտ. Բ., էջ 419:
⁵⁴ Անդ, էջ 407:
⁵⁵ Մեր ենթագրությունը՝ պատահական չէ եւ ծագումնաբանական միասնական ակունք է ենթադրում համանման գեղարվեստական լուծումներում հայտնվող նմանադրական կիսաթափանցիկ քող—ծուխ—մշուշ պատկերաշարը:
⁵⁶ Հստ Աբեղյանի՝ «Անահիտ եւ Աստղիկ սկզբնապես եղել են միեւնույն դիցուհու տարբեր կոշումները, մեկը՝ դիցուհու Անատու մականունից, մյուսը՝ նրա սիմբոլ Արուսյակից—Աստղիկից». տես Մ. ԱՔԵՂՅԱՆ, Երկեր, Երեւան, 1968, հտ. Գ., էջ 40:

Աստղիկը Արածանիի ջրերում գիշերային լոգանք էր ընդունում, տարփավոր հայ կտրիճները նրա չքնաղ գեղեցկությամբ հիանալու համար Դաղոնաց սարի վրա մեծ կրակ էին վառում, որպեսզի լոգանքի վայրը լուսավորվի: Սակայն աստվածուհին թանձր մշուշով էր պատում տարածքը՝ մինչև սարերի ծունկը, եւ այդպես քողարկում իր մերկությունը: Ահա այդ պատճառով է իբրեւ գավառը կոչվել Մշուշ, իսկ հետագայում՝ Մուշ⁵⁷: Այս առասպելական պատումին հնագույն ընկալումների եւ ծիսական արմատների բացահայտման տեսանկյունից առանձնահատուկ կշիռ է հաղորդում եւս մի իրողություն: 1971 թ. Բ. Առաքելյանի ղեկավարած հնագիտական արշավախմբի՝ Արտաշատում կատարած պեղումների ժամանակ հայտնաբերվել են մանրաքանդակ կանացի արձանիկներ, որոնք կերպավորում են լոգանքի պատրաստվող մերկացող կնոջ եւ պատկերում են Աստղիկ դիցուհուն⁵⁸:

Օսկար Ուալդի «Սալոմե» դրամայում, ինչպես արդեն նշել ենք, հիշատակվում է յոթ շղարշների պարը, սակայն ուղղակիորեն չի նկարագրվում, հուզական հագեցումով պատկերակերտվում են դրա ներգործության լիցքերը՝ սիրո, կրքի ու մահվան խաչածեւով ու ներհուսով դրվագներով: Ուալդն անպատասխան ու անհույս սիրո ողբերգականությունը (աստվածաշնչյան հայտնի դրվագի իր մեկնաբանության առանցքում հենց դա է) թանձրացնում է Սալոմեի հանդեպ Հերովդեսի խելահեղ կրքի եւ Երիտասարդ սիրիացու՝ ինքնագոհաբերման, ինքնասպանության տանող տառապագին սիրո, մյուս կողմից Սալոմեի՝ Հովհաննես Մկրտչի՝ Յոքաանանի նկատմամբ անկարելի սեր-տարփանքի հոգեբանական շերտերով: Ուալդը կանացի վրեժխնդրության՝ սկզբնաղբյուրով վկայված դրվագում սլաքը, Հերովդիայից տեղափոխելով, ուղղում է Սալոմեի կողմը՝ անպատասխան սիրո վրեժխնդրության նշանով (պարզապես թագուհու գոհունակությունն առթող հանրահայտ պահանջն այս դեպքում հենց Սալոմեինն է): Տարածաժամանակային (քրոնոտոպային) հենքանկարին կրկին երեկո-գիշեր է, եւ մեռած կնոջ, դեղին քողով ծածկված փոքրիկ արքայադստեր հետ համեմատվող լուսնի⁵⁹ երկնային շարաշուք ներկայությունը, ըստ էության, երեք

⁵⁷ Տես Գ. ՍՐՎԱՆՁՏՅԱՆ, Գրոց եւ բրոց, Կոստանդնուպոլիս, 1874, էջ 97:

⁵⁸ Ե. ՄԵԼԻՔ-ՄՈՒՐԱԿՅԱՆ, Աստղիկ դիցուհու պաշտամունքի վայրերը, «Էջմիածին», Ժ., 2000, էջ 88–92:

⁵⁹ «Նա կարծես պարում է»,– հերոսի շուրթերով ենթադրում է Ուալդը (Օ. ՈՒՍՅԼԻ, Սալոմե, դրամա մեկ արարով, թարգմ. Վ. Տերյան, Երևան, 1996, էջ 23):

մահ է գուժում՝ Երիտասարդ սիրիացու, Յոքաանանի եւ Սալոմեի: Սե-
րը եւ մահը հարակցվում-հանդիպողովում են՝ պտտվելով-կիզակետվե-
լով կործանող եւ ինքնակործանվող ճակատագրական կնոջ կերպարի
շուրջ: Արդեն քննաբանված քող-շղարշն այս դեպքում արքայադուստր—
լուսին⁶⁰ զուգահեռի մեջ պատկերային մի քանի փոփոխակ ունի՝ յոթ
ծածկույթներ, դեղին քող, մարմաշ քող, մեռելի պատան, մարմաշ ամ-
պեր, հովհար («Արքայադուստրը հովհարով է ծածկել իր երեսը⁶¹»), սեւ
քող, սպիտակ ամպեր: Նույն արքայադուստր—լուսին զուգահեռի պատ-
կերավորում-կերպավորվումն ամբողջանում է ճերմակ-արծաթագույ-
նի՝ սպիտակ ձեռքերի, ճերմակ վարդի, ճերմակ թիթեռի եւ աղավնու,
սաղափե աչքերի, արծաթե ոտքերի, եւ դեղին-ոսկեգույնի՝ դեղին քողի,
ոսկեղեն աչքերի, ոսկեներկ թարթիչների գունային հատկանշական լու-
ծումներով: Պարային տարերքի դիպաշարային փոքրիկ հայտնուկներն
պիտի համարել նաեւ Հերովդեսի՝ Յոքաանանի մահը կանխելու խոս-
տում-ջանքերի շարքում առկա օրինաչափորեն էլի սպիտակ սիրամար-
գերի պատկերը. «Երբ նրանք կանչում են, անձրեւ է գալիս, իսկ երբ
սկսում են պարել իրենց սիրամարգի պարը, երկնքում լուսնյակն է
երեւում.... Ես կտամ ձեզ հիսուն սիրամարգ: Նրանք ամենուրեք կու-
ղեկցեն ձեզ, եւ նրանց միջեւ դուք մի ահագին, սպիտակ ամպով շրջա-
պատված լուսնյակի կլինեք նման»⁶²: Այս դրվագում կրկին նմանաբե-
րական փոխկանչերի կուտակումով պատկերավորվում է պարող կինը՝
քող — սպիտակ սիրամարգի պող — հովհար — շղարշ — սպիտակ ամպ

⁶⁰ Անհրաժեշտաբար պետք է նշել, որ այս զուգահեռը պատահական չէ: Սալոմեի պարը մայր բնութշունը մարմնավորող աստվածուհուն ձոնված ծեսի բաղադրիչ է, եւ լուսնի առկայութիւնն այս պարագայում ծագումնաբանական հիմնավորում ունի: Ռ. Գրեյվան արեւը դիտարկում էր որպէս արական նախակերպար (արքետիպ), մտավոր նախասկիզբ՝ առաջացած արեւի աստված Ապոլոնին նվիրված ծեսերից, իսկ լուսինը՝ իրեւ իզական նախակերպար (արքետիպ)՝ ոչ բնական (իռացիոնալ), ներմբռնողական (ինտուիտիվ), բանաստեղծական նախասկիզբ՝ առաջացած լուսնի աստվածացման ծեսից: «Սպիտակ դիցուհին» գրքում Գրեյվան այն տեսակետն է հայտնում, որ աստվածուհիների (կելտական, հունական, սեմական, գերմանական) նախատիպը մայր աստվածուհին է՝ ծննդյան, սիրո եւ մահվան դիցուհին: Այդ երեքին համապատասխանում են լուսնի երեք փուլերը՝ նորալուսինը, լիալուսինը եւ մեռնող լուսնի մահիկը (տե՛ս P. ГРЕЙВС, Белая богиня, <https://www.rulit.me/books/belaya-boginya-read-260928-1.html>): Ավելորդ է ասել, որ Անահիտ—Արտեմիս—Իրանայի պաշտամունքային նկարագիրն առնչութիւն ունի լուսնի հետ (ՂԵՒՈՆԿ ԱԼԻՇԱՆ, Հայոց հին հավատքը եւ հեթանոսական կրոնը, Երեւան, 2002, էջ 137, էջ 145): Ափրողիտե—Աստղիկի դեպքում առկա էր Ուալդի բնագրում հայտնվող խորհրդապատկերից մուսը վարդը:

⁶¹ Օ. ՌԻՍՅԻԿ, Սալոմե, դրամա մեկ արարով, թարգմ. Վ. Տերչան, Երեւան, 1996, էջ 28:

⁶² Անդ, էջ 70—71:

բնորոշ հայտանիշներով: Նախորդող դրվագներից մեկում Հերովդեսը Սալոմեի ոտքերը համեմատում է ծառի վրա պարող մանրիկ սպիտակ ծաղիկների հետ: Հաջորդող պատկերաշարում եւս խաղարկվում է ճերմակ-արծաթագույն-ոսկեգույն շղթան՝ արծաթյա ճառագայթների վրա շարված, ոսկեղեն ցանցով բռնված հիսուն լուսնյակ-մարգարիտների, փղոսկրյա լանջի, լուսնաքարերի հերթական խոստում-հիշատակումներով: Գունային այլ պատահական առկայծումների կողքին անշուշտ տիրական են արդեն քննաբանված ճերմակը, նաեւ կարմիրն ու սեւը: Յոթասանին ուղղված սալոմեական «գովքը» հյուսվում է այս երեք գույներով՝ սպիտակ մարմնի, սեւ խաղողի ողկույզների, նաեւ սեւ օձերի կծիկի նմանվող մազերի, սեւ աչքերի («Կարծես սեւ քարանձավներ են, ուր վիշապներ են ննջում», «Կարծես սեւ լճեր լինեն ցնորական լուսիններով մրրկված»⁶³) եւ փղոսկրյա դանակով կիսված նռան, ծովի խավարում պահված մարջանի հետ համեմատվող կարմիր բերանի պատկերներով: Սեր-տարփանքի այս հատկորոշիչների բարձրակետը Յոթասանի գլուխը ափերի մեջ պահած Սալոմեի՝ նրա շուրթերը համբուրելու տեսարանն է: Կարմիրի աուրան թանձրանում է հեղվող արյան եւ գինու օրինաչափ դրվագներով: Ըստ որում, համեմատություններից մեկը կառուցակազմվում է սեւ (գինի) – կարմիր (ջրախառն գինի) շրջանակում: Որպես ողբերգության, մահվան նախանշան՝ լուսինը կարմրում է, ներկվում է արյունով: Եւ այսու՝ սիրո, կրքի, մեղքի ու մահվան հիշատակված շղթան Ուսյուդի դրամայում բնորոշ գունապատկերային հայտնակերպումներ ունի:

Վերադառնալով քողի խորհրդապատկերին, որն Օսկար Ուսյուդի գեղակերտումներում թերեւս թաքնվել-թաքցնելու, թաքցնելու եւ բացահայտելու՝ նախորդիվ նշված ենթիմաստն ունի, պիտի հիշատակել նաեւ տաճարի վարագույրի հայտնի պատկերը: Բնագրում խոսվում է սրբարանի վարագույրի անհետացման մասին, ապա այն հանկարծ «հայտնվում է» Հերովդեսի՝ Սալոմեին տրվող խոստումների շարքում («Ես քեզ սրբարանի վարագույրը կտամ»⁶⁴): Իսիսի տաճարի՝ գոյի առեղծվածը, բնության խորհուրդը թաքցնող քող-ծածկույթը, Իսիսի արձանի՝ ճշմարտությունը սքողող ծածկոցը եւ հրեական երբեմնի տաճարի (այժմ նաեւ

⁶³ Անդ, էջ 36–37:

⁶⁴ Անդ, էջ 74:

քրիստոնեական եկեղեցու⁶⁵)՝ Սրբություն սրբոցը կամ Սուրբ Սեղանը պահող վարագույրը արդյո՞ք ծագումնաբանական հարակցումներ չունեն՝ պարզելով բացահայտի եւ թաքուցյալի, իմացության տենչի, մեղքի եւ հատուցման, Աստծու / Աստու հետ ծիսական հաղորդակցության եւ խզումի բազմաբարդ առնչություններ:

«Մուխ ծխանի» պոեմում Դավթյանն առանձնահատուկ հմտությամբ պատկերակերտել է նավասարդյան «վաղ առավոտի ծիրանածիր ու ծուփ ծխի միջով» «զորեղ ու աննվաճ ցուլերի» երթը, Աստղիկ աստվածուհու տաճարի առջեւ «լուսաստինք աղջիկներին» զվարթ կաքավումն ու փանդիոռի նվազը եւ բներանգային այլ տեսարաններ: Պոեմի պատկերային համակարգում հատկապես ուշագրավ է Արտավազդին գայթակղել փորձող Կլեոպատրայի մերկանալու տեսարանը՝ քող-շղարշի ճաշակավոր «կիրարկման» դրվագներով: Այս պոեմում եւս կանացի մարմինը հրեղեն տարերքի համեմատելին է («Եւ մարմինդ սյուն է բոցի, // Կլեոպատրա, եւ ինչից է, որ չի վառվում // Քո պարեգոտը թափանցիկ»⁶⁶), իսկ քայլքը «կարապի սահանք» է: Կանացի հմայքի դավթյանական պատկերը քարացած չէ. բանաստեղծը կիրառում է հոմերոսյան հնարքը՝ քայլքը եւ մարմնի շարժումը քողի ծփանքի մեջ. «Ահա Կլեոպատրան... // Եւ թափանցիկ // Քողերի տակ ահա մարմինը մերկ // Կանչող, սքանչելի ու... մատչելի»⁶⁷: Սակայն ինչպես ուսուցչական Սալոմեի դեպքում, այստեղ եւս մերժում կա (Արտավազդն «իր ծուփ ծխանին» է ուզում), եւ մահ՝ որպես կանացի վրեժխնդրության արտահայտություն: Մահ՝ ցանկացած դեպքում («Հոռոմների զազիր շունչը շնչած էզը // Մինչեւ արեւածագ կվայելի իրեն, // Ապա, հագենալով, դահճի ձեռքը կտա»⁶⁸): Անխուսափելի մահ: Մահին նախորդող պարի «պարտադիր» բաղադրիչն այստեղ Կլեոպատրայի քայլքն է՝ որպես ինքնօրինակ մերկապար.

⁶⁵ Քրիստոնեական եկեղեցում վարագույրի խորհրդաբանական իմաստը ներառում է հետեւյալ չափումները. այն խորհրդանշում է երկրի եւ երկնքի սահմանը, մուտքը դեպի երկնային սրբարան, վերերկրային արժեքները քողածածկելու իրողությունը, իսկ խաչի վրա Քրիստոսի մահվան պահին տաճարի վարագույրի պատուվելը, համապատասխանաբար՝ դեպի երկինք գնալու հնարավորության վերականգնումը, պատարագի եւ Մեծ պահքի ժամանակ փակվելը՝ մեղսագործության հետեւանքով դրախտից արտաքսումը (տե՛ս <http://www.surbzoravor.am/post/view/ekegheccakan-varaguyr>):

⁶⁶ Վ. ԴԱՎԹՅԱՆ, Երկեր, հտ. Բ., էջ 18:

⁶⁷ Անդ, էջ 28:

⁶⁸ Անդ, էջ 29:

Ու թագունին սիգաց հանկարծ
 Եւ պատից պատ փայլեց ընդոստ,
 Ալիվեցին փողերը նուրբ
 Ու ծփացին զիստերն ի վար,
 Հետո կանգնեց ջահերի տակ,
 Խոսեց, ասաց.
 –Ով Արտաբազ, նայիր դու ինձ:
 Նայեց հայոց արքան արձանացած,
 Եւ թագունու փողերն ալիֆ-ալիֆ
 Ծածանվելով ընկան ու կիսամերկ
 Կանգնեց այնտեղ կիմր...⁶⁹:

«Մերկապարի» հաջորդ դրվագում («Ով Արտաբազ, կրկին անգամ նայիր դու ինձ») թագունին անդրդվելիորեն «ծուխ ծխանին» տենչացող հայոց արքայի առջեւ հայտնվում է բոլորովին մերկ («Նայեց հայոց արքան արձանացած // Եւ թագունու կրծկալը հուրհրան // Հուրհրալով պոկվեց...»⁷⁰): Գայթակղության «պարը» ձախողվում է սակայն, եւ ալեծածան քողերը կրկին վրան նետած այլեւս հպարտ, անմատչելի Կլեոպատրայի կանչով «գալիս է» մահը:

Դանիել Վարուժանի նշանավոր «Հարճը» եւս կազմակերտված է պար—կիրք—մահ բանաձեւով: Հանրահայտ դիպաշարի առանձին դրվագներ բացահայտում են պարի՝ քննաբանված ծիսական արմատների եւ նշված բանաձեւի հենքային ընդհանրույթյան փոխառնչվող շերտեր, դիտարկված համանման գեղակերտումների հետ՝ մինչեւ անգամ գունապատկերային հարակցումներ: «Ճաճանչավուխտ քողով» պարուրված աստղը՝ «դեղձան կինը»՝ Նազենիկը, պարում է «ոսկեմայր Դիցուհուն», «աստղահմա քրմերին» ձոնված երգերի ներքո, հնչում են «երգերը հուսկ մեհենական պարերու»⁷¹: «Ճաճանչավուխտ քողին» պարի տեսարանում միանում է նաեւ ոսկեթել պոչավոր զգեստը՝ թափանցիկ «զառքաշը» («Եւ այնքան նուրբ է զառքաշն՝ որ կը բլխե դեպ ի դուրս // Ազգըրներուն գաղջությունն եւ կաթնագույնը սընդուս»⁷²): Աստղիկին

⁶⁹ Անդ:

⁷⁰ Անդ, էջ 30–31:

⁷¹ Գ. ՎԱՐՈՒՋԱՆ, Երկեր, կազմեց, ծանոթագրեց եւ առաջաբանը գրեց Վազգեն Գաբրիելյանը, Երեւան, 1984, էջ 254–255:

⁷² Անդ, էջ 255:

ձոնված «այդ մեծ պարն հեթանոս», այդ «մսեղեն աղոթքը» Վարուժանը պատկերում է՝ խորենացիական դրվագից ներշնչվելով, եւ «ձեռամբ» երգելու («վեր կը վերցնե հոլանի բազուկներն իր հուլորեն») եւ «կատաղորեն» ճախրելու պատկերը հարակցում այս անգամ «կապուտակ լայնշի քողի» հետ: Ոսկեհեր հրեղեն կնոջ մերկապարի վարուժանյան «բեմադրությունը» եւս ներառում է աղավինիների, ձեռքերի, վարդի, արեւելյան օծանելիքի⁷³ պատկերներ եւ խորհրդապատկերներ (վարդն ու աղավինին, իհարկե, Աստղիկ դիցուհու հայտանիշներից են, սակայն ուայլղյան եւ վարուժանյան ընկալման ընդհանրությունը թերեւս վարդի նրբաթերթերի եւ պարող կնոջ թափանցիկ հագուստի հերթագիր շղարշավորման նմանաբերումն է): Մերկապարի վերջին դրվագից առաջ («Վերջին անգամ կը սուզի կապույտին մեջ վերասլաց, // Թողով, որ քողն ամպերեն հորձանապտույտ իյնա վար⁷⁴») Վարուժանն ուշագրավ մի շարժում է նկարագրում. Նազենիկը հետ է թեքվում այնքան, որ վարսերը «ոսկի ծով» են կազմում հատակին: Սալոմեի կերպարն ուսումնասիրողներն այն կարծիքն են հայտնում, որ Իսիսի եւ Օսիրիսի պաշտամունքային ծեսի հետ ծագումնաբանորեն կապված նրա կատարած պարի⁷⁵ անխլելի բաղադրիչներից է եղել հետագայում «մարմնամարզական կամուրջ» անունն ստացած վարժություն-դիրքը, որն էլ Վարուժանը ներկայացնում է նաեւ Նազենիկի պարում: Այս նույն պարային դիրքը նկարագրել է դեռեւս Ֆլոբերն իր «Հերովդիա»-ում՝ դրան հավելելով պարային հաջորդող դրվագը՝ Սալոմեի՝ գլխիվայր շրջվելու, ձեռքերի վրա քայլելու եւ մրահոն հայացքը Հերովդեսին գամած՝ անշարժանալու տեսարանը, որի ժամանակ նրա ծիածանափայլ շղարշը, հակառակ ուղղությամբ ցած սահելով, իջնում է ուսերի վրայով, շրջանակում դեմքը: Ֆլոբերի գունային լուծումներում, արդեն հիշատակված ծիածանափայլ մետաքսից բացի, պատկերակերտվում է երկնագույն քողը նույնպես, որը պարն սկսելուց առաջ Սալոմեն մի կողմ է նետում: Վիպակի՝ պարին նախորդող դրվագներից մեկը կանացի խորհրդավոր հմայքի ֆլոբերյան նրբարվեստ մեկնաբանություն կրկին՝ «շղարշային» փորձ է: Ըստ Ֆլոբերի մտահղացման՝

⁷³ Վարուժանյան Նազենիկի խարտյաշ վարսերը եւս արաբական քաղցրահոտ յուղով են օծված:

⁷⁴ Գ. ՎԱՐՈՒՅԱՆ, Երկեր, էջ 257:

⁷⁵ Տե՛ս Ք. НЕЖИНСКАЯ, նշվ. աշխ.:

արքան չէր ճանաչում Հերովդիայի դստերը, որին մայրը հատուկ ուղարկել էր պարել սովորելու՝ Հերովդեսին գայթակղելու եւ ողբերգական խոստումը կորզելու նպատակով: Եւ ահա Ֆլոբերը պատկերավորում է վարագույրի հետեւից պարզված կանացի, ասես փղոսկրից կերտված ձեռքը, որի տիրուհին անփուլթ, սակայն շնորհագեղ շարժումներով փորձում էր աթոռին մոռացած իր տունիկան (երկար անթեւ ներքնաշապիկ) վերցնել⁷⁶: Ու նորից՝ շղարշ-քող-վարագույր, եւ հետեւում պահված դյուլթիչ անծանոթուհին, կանացի մերկության խորհրդավոր հմայքը եւ ի վերջո, եթե ընդհանրացնենք բերված բոլոր օրինակների զուգահեռվող ու զուգամիտվող նյութը, փաստորեն՝ կին-բնության գաղտնիքը:

Կին-քող-պար-կյանք-մահ իմաստային շղթայի ուշագրավ մեկնաբանություն կա Դյուրերի տաղանդավոր աշակերտ Հանս Բալդունգի (ԺԵ.-ԺՁ. դարեր) «Կնոջ երեք տարիքները եւ մահը» կտավի կապակցությամբ: Կտավում պատկերված են մանկուհին, երիտասարդ կինը, ծերուհին եւ մահը: Քողի ծայրը ներքեւի ձախ անկյունում պատկերված երեխայի ձեռքում է, ապա վեր բարձրանալով եւ երիտասարդ կնոջ թեւին փաթաթվելով՝ հայտնվում է մահվան ափի մեջ եւ անհետանում կտավի աջ անկյունում: Այդպիսով՝ ինքնօրինակ պարի տպավորություն է ստեղծվում. պարողները ոչ թե ձեռք ձեռքի են տվել, այլ քողով են միավորվել: Գուստավ Կլիմտը եւս համանման իրագործում ունի՝ «Կնոջ երեք տարիքները» վերնագրով, որը նույնպես բնության օրենքը եւ կյանքի շրջապտույտն է պատկերավորում: Սակայն հետաքրքիրն այն է, որ այս դեպքում եւս առկա է կանացի մարմնի շուրջ փաթաթված քողը:

Լ. Շանթի «Հին աստվածներ»-ում այս տեսանկյունից առանձնահատուկ է «ամբողջովին մեզի նման քողի մը մեջ փաթթված» Քողավորի⁷⁷ կերպարային լուծումը կյանքի, երազի ու մահվան շրջապտույտի մեջ: Քողավորն Աբեղային խոստովանում է՝ «Իմ անուններս հաշիվ չունին» (հիշենք «անվերջորեն ձեւափոխվող, բազմանուն, տարակերպ, բազմադեմ, համընդգրկուն, ամենայն ծնված-արարվածի պարունակող» Իսիսին՝ նրան, որ հազար անուն ունի, եւ նրա պատկերի մակագրությունը՝ «Ես այն եմ, ինչ եղել է, լինելու է ու կա, եւ մահկանացուներից ոչ ոք չի բարձրացրել իմ ծածկույթը»): Այդ քողի տակ մեր հերոսն իր Սեղային

⁷⁶ Ску Г. ФЛОБЕР, Иродиада, <http://lib.ru/INPROZ/FLOBER/irodiada.txt>

⁷⁷ Քողի ներքո կինն էր պահված կրկին, որի մեջ կիզակետվում էր կյանքի ու մահվան խորհուրդը:

է գտնում, սակայն այդ նշանավոր քողի տակ, Լ. Շանթի ըմբռնմամբ եւս, թերեւս թաքնված է կանացի սկզբունքը՝ մայր բնության արդեն քննաբանված փոխաբերույթը, գաղտնիքը, որը պահված է կենսագոյության անծայրածիր տարածության մեջ, որը լցնում է տիեզերական հնարավոր դատարկությունը, այն, ինչ Շանթն իր պիեսում ունայնության փոս է անվանում:

Շարունակությունը՝ հաջորդիվ

