

ԼԻԼԻԹ ՍԵՅՐԱՆՅԱՆ

Բանասիրական գիտ. թեկնածու, դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ ԳԻ

ՊԱՐԸ ԿՅԱՆՔԻ ՈՒ ՄԱՅՎԱՆ ՍԱՅՄԱՆԻՆ

Պարի՝ խմբապարի, շուրջպարի, զուգապարի եւ մենապարի, մասնավորաբար պարող կնոջ խորհրդապատկերներն ուշագրավ երեւումներ ունեն հայ եւ համաշխարհային գեղարվեստական մտածողության մեջ։ Պարի ընկալման եւ պատկերավորման հին եւ նոր շերտերը ներկայացնում են փոխակերպման, հավիտենական նորոգման, զոհաբերման ու հարուստ սկզբունքները, նաեւ հյուլեական դարի արդիապաշտական կշռույթը՝ ձանձրույթի ու տեղապտույտի նշաններով։ Պատկերային այլազան լուծումների քննաբանումը¹ բացահայտում է երեւույթի ծիսական ծագումնաբանական խորքը, գոյաբանական իմաստավորումը՝ պար — հավիտենական շրջապտույտ, տիեզերական կշռույթ, պար — կյանք, 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-բերայական-աստվածաշնչյան) հենքով, լայն շրջածիր պատկերագծող փոխաբերութային զուգորդական դաշտով՝ խորենացիական «հույժ գեղեցիկ», «ձեռամբ երգող» Նազինիկի կաքավումից սկսած (վարուժանյան «Հարճի»՝ Աստղիկ դիցուհուն 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։

¹ Հոգվածում վկայակոչված եւ քննաբանված, առավել ցայտուն արտացոլումներով հատկանշվող հայ եւ համաշխարհային գրական եւ բանահյուսական կամրնտիր նմուշների՝ ժամանակային հերթագայման սկզբունքի զանցումով ներկայացված շարքը կարելի է անվերջորեն շարունակել. խորքում աշխատում են ծագումնաբանական նկատված օրինաչափությունները։

Պար — կին գեղարվեստորեն հարուստ չափումը քննաբանելի է, օրինաչափորեն, կին — կյանք — բնություն եւ առավել լայն պարագրկումով՝ պար — կյանք — աշխարհ — տիեզերք առնչությունների ուսումնասիրման միջոցով:

«Մարդկության պատմությունը» հանրագիտարանում երգի, երաժշտության եւ պարի ծագումնաբանական հիմքերի քննաբանումը մեկնարկում է տիեզերածնության մասին հնագույն պատկերացումներից, ուր ձայնը եւ կշռույթը (ռիթմ) նախագո տիեզերքի բաղադրիչներն էին համարվում: Ըստ Վեդաների՝ «աշխարհը պայթել է ճիշի նման», որից սկիզբ է առել գոյությունը, իսկ հույն մտածողները՝ Պյութագորասից սկսած մինչեւ Պլատոնը, չափը եւ կշռույթը համարում էին աշխարհը կառավարող սկզբունքներ²: Պյութագորասը սովորեցնում էր ճիշտ կշռույթը գտնել ոչ միայն արվեստում, այլեւ մտքերում, խոսքում եւ գործերում: Էվդոքիմիան³՝ կենսական բոլոր դրսեւորումներում ճշգրիտ կշռույթը գտնելու ունակությունը, օգնում էր օրգանապես ձուլվել նախ քաղաքի, ապա համաշխարհային ամբողջի՝ ներդաշնակության օրենքների վրա հիմնված տիեզերական կշռույթին: Ըստ Պյութագորասի՝ տիեզերքի գեղեցկությանը կարող է հասու դառնալ նա, ով կանոնավոր, կարգաբերված կենսակերպ ունի, եւ իր տիեզերքը՝ ներաշխարհը եւս կազմակերպված է գեղեցկության, ներդաշնակության եւ համաչափության օրենքներով: Պյութագորասյան կենսակերպը «տիեզերական» նպատակ ուներ՝ աշխարհաստեղծման ներդաշնակություն հաղորդել մարդու կյանքին⁴:

Նորագույն շրջանի ուսումնասիրողներից Հելոք Էլիսը եւս «Կյանքի պարը» ուսումնասիրության մեջ պար — կյանք զուգաչափումը կատարում է տիեզերական ընդգրկումով. «Մենք միանգամայն ճիշտ ենք, երբ որպես պար ենք դիտարկում ոչ միայն կյանքը, այլեւ ողջ տիեզերքը»⁵: Ըստ հետազոտողի՝ պարը տիեզերքը կազմակերպող ու կարգավորող նույն կշռույթի արտահայտությունն է, նույն շրջափուլային նկարագիրը,

² Ску «Песня, музыка и танец. История человечества», Энциклопедия. В 8 томах, т. II, III тысячелетие до н. э. — VII век до н. э. Под редакцией А. Х. Дани и Ж.-П. Моэна, 2003, էջ 114—115.

³ Էվդոքիմիայի ըմբռնումը շրջանառության մեջ է դրել Արիստոտելը, եւ ընկալվել է իբրեւ համաձայնություն, կատարյալ համաչափություն, ներդաշնակություն եւ ամբողջականություն: Էվդոքիմիայի արդի կատարողներն ու բեմադրիչներն այն համարում են այնպիսի պար, որի ժամանակ մարմինը կարծես դառնում է «ձեռամբ երգող» երաժշտական գործիք, <https://archive.is/20130417000626/www.izvestia.ru/culture/article3133285/>

⁴ Ску С. Гудимова, Музыкальные концепции античного мира, <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnye-kontseptsii-antichnogo-mira/viewer>

⁵ H. ELLIS, The Dance of Life, New York, 1923, <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300671.txt>

պարբերականությունը եւ կշռութավորվածությունն են ընկած տիեզերական ցանկացած գոյություն կամ երեւոյթի հիմքում: Ուստի եւ, ինչպես եզրակացնում է արդի շրջանի հետազոտողներից Լ. Մորինան, կշռութը գոյաբանական բնութագիր է⁶:

Պարային լեզվում առկա կրկնությունը, տարբերականությունը՝ նույն թեմայի փոփոխակների առկայությունը, պտույտը, շրջադարձները հայտնակերպում են կրկնելիության՝ կյանքի ու աշխարհի հավիտենական օրենքը՝ ծննդի ու մահվան, լույսի ու խավարի, մակընթացության ու տեղատվության, վերելքի ու անկման, մեկնումի ու վերադարձի հերթագայությամբ: Ըստ որում, պտույտը թե՛ շուրջպարի եւ թե՛ զուգապարի ու մենապարի հայտանիշներից է: Պարի բրիտանացի քննադատ Առնոլդ Հասքելը կարծում էր, որ կենդանիները «պարում էին» մարդու հայտնվելուց շատ առաջ, եւ նրանց մարմիններում ու ողջ տիեզերքում բաբախող կյանքի կշռութն է հուշում այդ շարժումները⁷:

Պարի ծագումնաբանական հիմքերի առավել մանրամասն քննաբանումը տեսությունների լայն շրջածիրում տանում է ուշագրավ բացահայտումների: Պար — կյանք — աշխարհ — տիեզերք շղթայի դիտարկումը միասնական կշռութի մեջ պարի ծագման տիեզերական, սրբազան, թաքնագիտական (էզոթերիկ) տեսությունների առանցքում է: Դիտարկվում են կշռութի մոգական եւ տիեզերաբանական գործառնութները: Կշռութավոր շարժումները ներազդում են թե՛ գիտակցության եւ թե՛ ենթագիտակցության վրա: Ծիսական պարը աշխարհի ու անդրաշխարհի հետ հարաբերվելու բարդ գործողություն էր: Պարի կշռութը միառժամանակ անց հանգեցնում էր միստիկական հիագմայլանքի, ինքնօրինակ բերկրաթմբի, որի շնորհիվ, ըստ ընդունված պատկերացումների, իրականության թանձր թաղանթը թափանցելի էր դառնում՝ բացելով բարձրագույն գիտելիքի ոլորտը:

Շուրջպարի խորհրդանշական-մոգական իմաստավորումը կապված էր երկնային մարմինների՝ արեւի եւ լուսնի պաշտամունքի հետ: Հնում հայտնի է եղել աստղաբանական պարը. Պլուտարքոսի վկայությամբ՝ Հին Եգիպտոսում քրմերը տաճարում՝ արեգակը խորհրդանշող

⁶ *Տե՛ս* Լ. ՄՈՐԻՆԱ, Ритуальный танец и миф, Серия "Symposium", Религия и нравственность в секулярном мире. Выпуск 20, Материалы научной конференции. 28—30 ноября 2001 г., Санкт-Петербург, 2001, էջ 118—124:

⁷ А. HASKELL, The wonderful world of dance, GardenCity, NY: Doubleday, 1960.

պաշտամունքային սեղանի շուրջ, սկզբում արեւելքից արեւմուտք (սա խորհրդանշում էր երկնքի պտույտը), ապա արեւմուտքից արեւելք (սա, համապատասխանաբար, մոլորակների շարժման կրկնավորումն էր) պտտվելով, բեմադրում էին երկնային մարմինների կշռութավոր շարժումը՝ տիեզերական ներդաշնակության պատկերը: Ըստ որում, շուրջպարի շրջանը, բացի ծիսապաշտամունքային իմաստավորումից, հայոց մեջ խորհրդանշաբար պատկերավորում էր նաեւ կյանքը: Շատախցի բանասաց Անահիտ Մարգարյանի վկայությամբ՝ ժամանակին տարեց կանայք երեւույթը ձեւակերպում էին հետեւյալ բնորոշմամբ՝ «էս մեր բախտն է, քալլա, այ կնիկ»⁸: Հայոց մեջ շուրջպարը «նույնացվում է կյանքի շրջանի հետ, որը խորհրդանշում է դրա ընթացքը, հարատեւումը, մարդկության ու տիեզերքի հավերժ կապը: Պարի շրջանը, հայ ժողովրդի պատկերացմամբ, կյանքի շրջանն է, որը խորհրդանշում է ժամանակի ու տարածության անվերջությունը»⁹:

Շրջանառվում են նաեւ պարի ծագման զգայական-զգացական-ինքնարտահայտման, հոգեբանական, հանրութամշակութային, հանրութահոգեբանական, փիլիսոփայական տեսությունները: Վերջին շրջանում պարային հոգեներախտաբանները պարի ծագումը կապում են մարդու հաղորդակցական պահանջմունքների հետ, այն մեկնաբանում իբրեւ մարդու հաղորդակցություն բնության, Աստծու (հիշենք աստվածաշնչյան Դավիթ արքայի պարը՝ որպէս Աստծու պաշտամունքի բաղադրիչ, նաեւ եգիպտական փարավոններին, որոնք պարում էին աստվածների եւ աստվածուհիների առաջ՝ նրանցից խորհուրդ կամ օգնություն աղերսելիս), աշխարհի ու անդրաշխարհի, ողջերի ու մեռյալների, այլոց եւ ինքն իր հետ: Պարի միջոցով Աստծու հետ հաղորդակցվելու եւ միաձուլվելու նպատակադրումն առկա է հոգեւոր տարբեր ավանդույթներում, նաեւ սուֆիզմի համակարգում: Ի դեպ՝ դրա ուշագրավ պատկերավորումը զարմանալիորեն գտնում ենք նաեւ հայ գրական համաբնագրում: Վահան Թեքեյանի «Պարող դերվիշները»¹⁰ բանաստեղծության՝ «ներքին փոթորիկէ մը բռնված առագաստների պէս» «բազկաբաց» պտտվող դերվիշների պարը միաստիկական հիագմայլանքի հասնելու միջոցով «ծով

⁸ Տէս Ն. ԿԻԼԻՉՅԱՆ, Հայկական ժողովրդական բեմադրական պարը (20-րդ դարի սկիզբ — 30-ական թվականներ), Հայ ազգագրություն եւ բանահյուսություն, հտ. ԻԶ., Երեւան, 2009:

⁹ Անդ, էջ 135:

¹⁰ Տէս Վ. ԹԵՔԵՅԱՆ, Երկեր, Երեւան, 1958, էջ 234:

աստծու» հետ միաձուլվելու ծես է ներկայացնում: Թեքեյանի գեղարվեստական մեկնաբանությունը՝ այդ դերվիշները երկնքից ընկած ճամփորդներ են, որ պարի պտույտի մեջ կրկին անհետանում են երկնքում:

Ուշագրավ է պարի՝ Աստծու հետ հաղորդակցվելու եւ միաձուլվելու ոչ թե արտանձնային, այլ ներանձնային կերպը՝ աստծուն պարով «հրավիրելու», շարժումներով ու մարմնաձեւերով տաճար կերտելու, մսեղեն տաճար դառնալու, այդ տաճարի ներսում աստծո հետ հաղորդակցվելու եւ միեղենանալու տարբերակը:

Հանրութամշակութային, հանրութահոգեբանական շափումներն արտապատկերվում են խմբապարի մեջ: Ուս ուսի տված պարելու եւ շուրջպար բռնելու սովորույթը հոգեհարազատության, միեղենության, հոգեւոր միաձուլման զգացողություն, ամրության համոզմունք եւ հալթանակի կամք է ձեւավորում հանրույթի ներսում: Հայ գրական ավանդույթում երեւույթի հատկանշական պատկերավորումներից են, օրինակ, բաղնիքյան «Ծիրանի փողի»՝ «լուսաբացի պես» հետզհետե զարթնող ու արագացող-ահագնացող «Յար խուշտա» ռազմապարում վիթխարի ապառաժի պես երկու շարքով պողպատի ձայնով իրար զարնվող կայծակնացայտ աչքերով լեռնականների պարի հանրահայտ պատկերը¹¹, նաեւ Գ. էմինի «Սասունցիների պարը»:

Պարույր Սեւակի «Անլուրի զանգակատուն» պոեմում պարը, երգին զուգահեռ, գեղարվեստորեն մեկնաբանվում է որպես ազգային մշակութային դիմագիծը խտացնող առանցքային հայտանիշներից մեկը: Պատկերահաջորդումով ներկայացվում են մանր քայլքով հատկանշվող բոլորպարի՝ «անեղանակ, աներգ, անծափ» հետզհետե արագացող համաշափ կշռույթը, տղամարդկանց «պարսպվելն» ու «բրզանալը», երգի ու պարեղանակի ներքո պարաշրջանի լայնանալը, նազ անող աղջիկների՝ պարաշրջան մտնելու հապաղումը, ապա մեկի խիզախումը եւ մյուսների «լորերի պես քլթիկ-մլթիկ», խունջիկ-մունջիկ նրան հետեւելով, «ողջ երամով» պար մտնելը, «մեջքակոտոր», «ծնկածալիկ» շաղ գալն ու շարվելը՝ որպես «անտես թելի վրա հազարերանգ հուլունքի ծոր», ապա հաջորդում է «Թռնոցին»... Տպավորիչ են նաեւ «Դողանջ հարսանեկան»-ից «Թագավորի սրտամոտիկ մականներից» մեկի պարը՝ մանր ու մոտիկ քայլը, արագ-արագ, տեղում դոփդոփելով վազքը, զգույշ քայլքը կամ,

¹¹ Տե՛ս Ա. ԲԱԿՈՒՆՑ, Երկեր, Երեւան, 1986, էջ 151:

ասենք, «շորորուն-զրինգ պառավի» պարը¹²։ Եւ այս ամենը՝ որպէս ազգային խառնվածք ու բնավորութիւն, հանրույթի բաբախող մարմնի կենսակշռույթի արտապատկերում։

Է. Մարտինեսը պարը համարում է ոչ բառային լեզուն՝ ի շարս հագուստի, դիմակների, զարդերի¹³։ Ե. Լուգովայան, դիտարկելով պարը իբրեւ առասպելի (միֆ) ստեղծման, արտահայտման եւ պահպանման միջոց, կարծում է. «Հնում մարդիկ չէին քարոզում իրենց կրօնը, այլ պարում էին այն։ Ամբողջ աշխարհը պատկերանում էր նրանց որպէս տեսանելի եւ անտեսանելի ուժերի մոգական պար»¹⁴։ Հետազոտողի համոզմունքով՝ պարը ոչ միայն կյանքի ու աշխարհի, այլեւ մարդու ներքին կեցութեան, ներաշխարհի մեկնաբանութիւնն է, որը կարող է կատարել լեզվի ամենահիմնական գործառնութենքից մեկի՝ հասարակական բարձր արժեքների պահպանման եւ փոխանցման միջոցի դերը։ Ռ. Քոլլինզ-վուդի բնորոշմամբ՝ պարը բոլոր լեզուների մայրն է։ Ա. Մերրեյը կարծում էր, որ պարը նախասկզբնական շրջանում դիմախաղային էր, որով մարդն ինքնարտահայտվում էր, քանի դեռ չկար լեզուն¹⁵։ Փաստորեն՝ այն համարվում է հաղորդակցութեան եւ ինքնարտահայտման լեզվին՝ նախորդող գոյավիճակ, դեռ չծնված լեզվի փոխարինող, ուրույն լեզուն նշանային համակարգ։

Պարի փիլիսոփայական արժեւորման¹⁶ փոխաբերութային համակարգ է ներկայացնում Նիցշեն¹⁷ եւ ձեւակերպում-պատկերավորում գոյի կյանքը եւ մշակույթը կազմակերպող, մարդկային էութիւնը ձեւակերտող առանցքային ուժերի՝ դիոնիսյան եւ ապոլոնյան սկզբունքների, քաոսի եւ կոսմոսի, տարերայինի, բանականութեան անհասանելիի, տրամաբանորեն անբացատրելի-անօրինաչափի (իռացիոնալ) եւ կարգաբերված-ներդաշնակի, ցավագին-ողբերգականի եւ երգ-ամոքումի

¹² Տէս Պ. ՍԵՐԱԿ, Անլուի զանգակատուն, Երկեր երեք հատորով, հտ. 2, Երեւան, 1983։

¹³ Տէս Ե. ՄԱՐՏԻՆԵՍ, Внесловесный язык, Культуры, 1986, №2, էջ 12–26։

¹⁴ Ե. ЛУГОВАЯ, О невербальной форме общения в культуре, Танец как язык и миф, Вестник МГУ, Серия 6, 1991, №3, с. 54–57.

¹⁵ Տէս Թ. ШКУРКО, Теория и практика танцевально-экспрессивного тренинга, ч. I, Դոնի Ռոստով, 2007։

¹⁶ Պարի եւ փիլիսոփայութեան առնչութեան ուշագրավ նմուշ է հետեւյալ ձեւակերպումը. Մարիա Տալիոնիի մասին ժամանակակիցներն ասում էին, որ նա պարում էր այն, ինչի մասին խորհրդածում էր Կանտը, երգում էր Նովալիսը եւ երեւակայում Հոֆմանը, http://window.edu.ru/catalog/pdf2txt/820/68820/43028?p_page=3

¹⁷ Տէս Փ. Ницше, Рождение трагедии из духа музыки, հտ. Ա., Մոսկվա, 1990։

փոխատեղում-փոխաձեւումների կշռույթը: Դիոնիսյանը արբեցումի, եսազատման, գոյի տարերքին ձուլվելու սկզբունքն է, երբ չափազանցություններով, անսպասելի, սուր հակադրություններով հատկանշվող, հրապարակային-ծիծաղական (կառնավալային) տոնակատարությունների պարային կատարումներին ներհատուկ արբեցնող պարի մեջ անձը մի կողմ է նետում իր հասարակական դիմակաները, դառնում մարդկային բաբախող մեծ մարմնի մասնիկը: Դիոնիսյան խորհրդավոր հոգեւոր ծիսակատարությունների (միստերիա) ժամանակ արբեցնող պարի պահին մեծ մարմին-հանրույթին ձուլվելով ու եսազատվելով՝ մարդն ազատվում էր մշակութային թաղանթից, սուզվում բնության նախասկզբնական ավազանի մեջ, մի կողմ նետում հասարակական «հագուստը»՝ հասնելով երբեմնի «մերկություն»: Պարն ինքնահաղթահարման, հեղինակությունների ու պայմանականությունների զանցման, նշված երկու սկզբունքների ներդաշնակ զուգակցման միջոցով հոգու եւ մարմնի կատարելացման ճանապարհի, ազատության փոխաբերույթն է, երբ «պարողը» հանդես է գալիս որպես անկաշկանդ ստեղծարար ոգու մարմնացում, եւ մարդն ազատվում է հասարակական կապանքներից: Նիցշեն շեշտադրում է դիոնիսյան սկզբունքը՝ քառսը՝ որպես տիեզերածին մշտաբեղուն միջավայր՝ «Պետք է մեջդ նաեւ քառս կրես, որ ի զորու լինես պարող աստղ ծնել»¹⁸ հիմնավորմամբ: Պարը դարձյալ ու կրկին տիեզերագոյացման ու մարդակերտման տարերքն է: Ըստ որում, տղամարդու կատարելացումը պատերազմելու զորության առկայությունն է, կնոջ կատարելակերպումը՝ որդեծնությունը: Այս դեպքում, համապատասխանաբար, կյանքի պարը ներկայանում է իբրեւ պայքար եւ սերնդագործում՝ գոտեմարտ ու գրկախառնություն, գոտեմարտի ու գրկախառնության պատրաստականություն եւ հրավեր: Ճանաչողության ընթացքը նույնպես Նիցշեն դիտարկում է իբրեւ պար: Ոչ միայն կյանքն է խաղում մարդու հետ, այլեւ մարդու կամքն է ղեկավարում կյանքի շարժը: Ըստ մտածողի՝ մի կողմից՝ Զրադաշտի համար պարը պատահականությունն է, մյուս կողմից՝ անհրաժեշտությունը: Ողջ տիեզերքը պարի մեջ է՝ աստղերի՝ անհրաժեշտությամբ ուղղորդվող շուրջպարից սկսած մինչեւ իրերի դիպվածային պարը: Ի դեպ, ըստ Դերիդայի, Նիցշեի ոճը նույնպես «պարում է»¹⁹, ազատ պարի մեջ է, նրա գիրը եւ նշանը ազատ են, զերծ են օրենքների ու

¹⁸ Ф. Ницше, Так говорил Заратустра, *հտ. Բ.*, Մոսկվա, 1990, էջ 11:

¹⁹ Ж. ДЕРРИДА, Шпоры: Стилы Ницше, http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Derrida_Spur.html

սահմանված ճշմարտությունների կապանքներից: Դրանք ներգզացողական, ներգզայական են՝ ներլեզվական խաղով պայմանավոր: Ուշագրավն այն է, որ տիեզերքի կյանքը ներկայանում է իբրեւ պար, ուր կարգաբերվածն ու տարերայինը փոխատեղման ու փոխներթափանցման կշռույթի մեջ են, սակայն տարերային-դիոնիսյանն է նախապատվելին, գերապատիվ են ազատության ոգին ու հանկարծաստեղծումը (իմպրովիզ), ինչը կարեւորվում է նաեւ արդիապաշտության՝ պարի ընկալումներում²⁰:

Տարերային-դիոնիսյանի հատկանշական պատկերավորում ենք նկատում 1980-ականների հայ արձակի ինքնօրինակ հեղինակներից մեկի՝ մասնագիտությամբ պատմաբան Վարդան Գրիգորյանի «Հավերժական վերադարձ» վեպում, երբ պավլիկյանների ճամբարում քառսի իշխանությանը տրված ապստամբները եղեգնափողերի ու եղջերափողերի, թմբուկների ու ծնծղանների նվագակցությամբ, հասարակական «հագուստը» (հոգեւոր-բարոյական կանոնները, պետական-հասարակական կարգակառույցը) մի կողմ նետած, հսկայական խարուկներ վառած, պարի խելահեղ, «կատաղի, անզուսպ ու անսանձ» գիշերային հանդեսներ են կազմակերպում: Պատմաբան-պատմավիպասանի գեղարվեստական մեկնաբանությամբ՝ շմեցնող ու արբեցնող այդ պարը դառնում է մարդու նախաստեղծ ազատության փոխաբերույթը. «Այդ պարն արդեն պարել են շատ վաղուց, անհիշելի ժամանակներում, երբ մարդիկ այնքան քիչ էին, որ իրար տեսնելիս գրկախառնվում էին եւ համբուրվում, երբ անտառներն ու դաշտերն անծայրածիր էին, որսն՝ առատ ու անհատնում, երբ ազատությունը դեռ չէր զոհաբերվել իշխանությանը»²¹: Պատմության՝ պարբերաբար քառսի ուժերի ասպարեզ դառնալը կենսանորոգման հավիտենական սկզբունքի արտահայտությունն է: Հստ Գրիգորյանի՝ «Ազատությունը ոչ միայն իմաստունների եւ երազողների գլուխներում է», այլեւ «գեղջկական կոպիտ ու անձեւ հագուստների մեջ շարժվող կանանց թեթեւ ու ճկուն, տղամարդկանց ուժեղ ու ամուր թեւերի ու ոտքերի մեջ»²²: Ամբոխի այդ պարի ցնցող տեսարանի անջնջելի պատկերը դիտողների մեջ սարսափ, գլխապտույտ, անծանոթ զգացմունքներ էր առաջացնում: Հանրույթի մեծ մարմինը

²⁰ М. ШЕЛУХО, Ницше и танец, https://moluch.ru/archive/10/621/#_ftnref10

²¹ Վ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ, Հավերժական վերադարձ, Դար կորստյան, Մանյա պլք, Երեւան, 2011, էջ 132:

²² Անդ:

կյանքի ու մահվան պարի կշռույթով շարժվում է պարբերաբար՝ կլանելով ու ձուլելով անհատական կամքերը ինքնանորոգվող բնության տարերային կամքի ու զորության մեջ, եւ այսու՝ գեղարվեստական բնագրում պարը իմաստավորվում է որպես հոգու, մտքի ու մարմնի ձույլ ազատության հայտնակերպում:

Պարը՝ որպես ինքնարտահայտման եւ հաղորդակցության պահանջ-մունքների արտահայտություն, մեկնաբանվում է իբրեւ, մի կողմից, կրոնական ապրումների դրսևորում, մյուս կողմից՝ սեռական եռանդուժի արտամղում: Օրինաչափորեն դիտարկելի են պարի արական եւ իգական սկզբունքները. հնում տղամարդկանց պարը ուժի եւ դիմացկունության խորհրդանշական պատկերավորում էր, իսկ կանանց պարը՝ սերնդագործման: Այդօրինակ տարակերպ, սակայն խորքում ինքնանույնական բանաձևերը գեղարվեստական մտածողության տարածքում շարունակում են աշխատել եւ, օրինակ, Լ. Շանթի «Հին աստվածներ»-ում բնության տարերային ուժերը մարմնավորում են ջրային եւ օդեղեն՝ իգական եւ արական սկզբունքները ներկայացնող միգանուշներն ու հովիկները: Եւ ահա, ուրեմն, պատահական չէ, որ աբեղան հայտնվում է հենց միգանուշների՝ կանացի ոգիների դարձպարի շրջանի մեջ՝ կանացի դյուխանքի շրջապատույտում («Թեւ թեւի կուտան, մեջ կառնեն Աբեղան, կդառնան շուրջը ու կերգեն պարելով»²³):

Կանանց ծիսական պարերում գերիշխում էին սերնդագործումը պատկերավորող կոնքերի, փորի, մարմնի տատանողական-պտտական շարժումները՝ առանց գետնից կտրվելու: Այս տեսանկյունից հատկանշական է պորտապարի նկարագիրը: Մատնանշվում է կապը կրակի, մայր հողի, կենդանական եւ բուսական աշխարհի կենսական ուժերի հետ՝ սերնդագործման բարձրագույն իմաստի կիզակետմամբ: Տղամարդկանց պարերում գերիշխում են ցատկերը, դոփյունները: Գերմանացի երաժշտագետ, ազգագրագետ Կուրտ Ջաքսի դիտարկմամբ՝ տղամարդկանց պարային շարժումները վերալաց ուղղվածություն ունեն, իսկ կանանց դեպքում հատկանշական են հողի ձգողությունը, վարընթաց-հաստատուն կշռույթը: Ուսումնասիրողը սա բացատրում է այրական էության արտամիտված (էքստրավերսիա) եւ կանացի բնույթի ներմիտված (ինտրավերսիա) նկարագրով²⁴:

²³ Լ. ՇԱՆԹ, Երկերի ժողովածու, Դրամատուրգիա, հտ. Դ., Երեւան, 2007, էջ 156:

²⁴ ՏՆՍ Դ. ШКУРКО, նշվ. աշխ.:

Արական եւ իգական այս երկու սկզբունքների ներդաշնակ զուգակցումով, մենամարտ-զուգապարով է ձեւակերտվում եւ շարունակվում կյանքի պարը: Ի դեպ՝ այս չափումը բացվում է բանագիտական որոշակի զուգահեռների շնորհիվ, որոնք առանձին ուսումնասիրություն են ենթադրում, սակայն հպանցիկ վկայակոչումով այս պահին մեզ համար կարեւոր են՝ լինելով կյանքի պարը ձեւակերտող ու շարունակող կին—տղամարդ հարաբերություններն իբրեւ գոտեմարտ եւ սերնդագործում պատկերավորելու իրողություններ: Զուգորդական դաշտի հավանական առկայության դիտարկումով հիշենք դյուցազունի եւ դյուցազնուհու գոտեմարտի՝ շատ էպոսներում առկա դրվագը ամուսնությունից առաջ, ամուսնական պարտադիր պարը ծիսական համակարգում եւ դարձյալ հարսանեկան ավանդույթի մի դրսեւորում, որի ժամանակ նորապսակներին տան շեմին դիմավորող սկեսուրը եւ սկեսրայրը մի յուրահատուկ պարային բեմադրություն են ներկայացրել՝ սերնդագործման գործողությունն ակնարկող ու պատկերավորող: Այդ ընկալումն առկա է նաեւ նորագույն ժամանակներում. սփյուռքահայ գրող Զարեհ Որբունին 20-ական թվականներին նորաձեւ չառվածն պարը «Մենություն» պատմվածքում «սիրո կովտուք» է անվանում²⁵:

Կիզակետելով պարի ծագման, ընկալման եւ իմաստավորման քննաբանված բոլոր տեսությունները՝ արդիապաշտության գաղափարագեղագիտական համաբնագրում ազատության սկզբունքի շեշտադրմամբ կյանք—պար առնչության ուշագրավ մեկնաբանություն է ներկայացնում Այսեդորա Դունկանը 1903 թ. Բեռլինում կարդացած «Ապագայի պարը» թեմայով դասախոսության մեջ²⁶՝ դասական պարին՝ բալետին, հակադրելով «ազատ պարը»՝ ամեն տեսակի կանոնակարգված-քարացած օրենքներից բարձր ու զերծ՝ դիտարկելով այն իբրեւ պարողի անհատականության դրսեւորում, համարելով սկզբունքորեն անկրկնելի: Ըստ պարուհու՝ միայն մերկ մարմնի շարժումները կարող են բնական լինել: Հասնելով քաղաքակրթության բարձունքին՝ մարդը, Դունկանի համոզմունքով, կվերադառնա մերկությանը, եւ դա երբեմնի վայրենու ակամա մերկությունը չի լինի, կլինի հասուն մարդու գիտակցված մերկությունը, նրա ոգու հայտնակերպումը: Պարի պահին տիեզերքի շարժումն է

²⁵ Տե՛ս Զ. ՈՐԲՈՒՆԻ, Վարձու սենեակ, Փարիզ, 1939, էջ 138:

²⁶ А. ДУНКАН, Танец будущего, Все о современной хореографии, http://nofixedpoints.com/the_dance_of_the_future

կենտրոնանում անհատական մարմնում եւ դրսեւորվում իբրեւ կամք: Դունկանն ապագայի պարը պատկերացնում է իբրեւ աղոթք, որը մարմնաձեւերում արտացոլվող լույսի տատանումը հասցնում է մինչեւ երկինք՝ դառնալով տիեզերքի հավիտենական կշռույթի մասը: Դա ոգու վերալացքն է անսահմանորեն ազատ մարմնի մեջ, վերադարձը դեպի նախաստեղծ ուժը եւ բնական շարժումը: Ապագայի պարը, ըստ պարուհի-տեսաբանի, կմարմնավորի կանացի մարմնի առաքելությունը, դրա բոլոր մարմնամասերի սրբությունը, պարի մեջ կհայտնակերպի բնության հարափոփոխ կյանքը եւ տարրերի կերպափոխում-անցումը մեկը մյուսին, կներդաշնակվեն մարդկային մարմնի զորությունը եւ հողի ուժը, եւ դա կլինի կյանքի պարը:

Պար—կյանք զուգահեռը Ալբերտո Մորավիայի պատմվածքում «Կյանքը պար է» (1959) միադրոշմ վերնագրային բնորոշում է դառնում, ապա եւ աստիճանաբար բացվում դիպաշարային անսպասելի հոգեբանական հանգուցալուծմամբ. պատանի հերոսը միառժամանակ ռոքնռոլ է պարում մի աղջկա, ապա նրան լքելով՝ մյուսի հետ: Ըստ որում, կռահելի է, որ նա վերջինը չէ: Կինը հանդես է գալիս որպես բացառապես պարընկերուհի՝ պարի նույն կշռույթը համազգացող արարած: Բացառված են զգացմունքային-զգայական կապը, գեղագիտական բաղադրիչը. նրա պարընկերուհիները զուրկ են կանացի հմայքից, եւ հերոսի ընտրությունը պայմանավորում են միասին պարելու ցանկությունը եւ կշռույթի համազգացումը (նա պարընկերուհուն լքում է, հենց որ վերջինս սիրահարվում է իրեն): Սա զուգապարի փոխաբերույթի միջոցով կյանք—պար առնչության իմաստավորման օրինակ է: Մորավիան այս պատմության մեջ, կշռույթի համազգացողության պայմանը թողնելով, սիրո բաղադրիչը հանել է՝ թերեւս պատանեկան տարիքի կենսազգացողության որոշ դրսեւորումներ նկատի առնելով կամ կնոջ ու տղամարդու «պարի» հիմնարար-պարտադիր սկզբունքը՝ կշռույթի համազգացումը, շեշտադրելով, կյանքի անհեթեթ շրջապտույտը, ձանձրալի ինքնանույնական կրկնումը իբրեւ կարուսել-մեխանիզմ ընկալելու պատճառով: Աշխարհ գալով՝ մարդը հայտնվում է կյանքի շուրջապարում, դառնում կյանքի ու մահվան հավիտենական շրջապտույտի՝ կյանքի կարուսելի մի օղակը: Սա է տղամարդու եւ կնոջ՝ կյանքի ու մահվան անվախճան գուպարի «մարտիկների» «պարը»²⁷՝ գրկախառնության եւ գոտե-

²⁷ Լուկիանոսը «Պարի մասին» տրակտատում պարը համարում է նույնքան հին, որքան սերը (տես <http://psylib.org.ua/books/lose009/txt23.htm>): «Homo ludens» երկում

մարտի զուգորդական պատկերավորմամբ, հաղթանակի ու պարտությունների կարծեքույթյամբ, կրկնումով ու հաճախ անխուսափելի ձանձրույթով: Այս տեսանկյունից ուշագրավ բացահայտումների հնարավորություն են ընձեռում Վահան Տերյանի եւ Նիկողոս Սարաֆյանի համապատասխան կերտումները՝ առաջինի «Կարուսելը», երկրորդի «Վենսերի անտառը»-ի դրվագներից մեկը: Վալսի կշռույթով հյուսված բանաստեղծության՝ կյանքի հավիտենական պտույտի փոխաբերույթ են դառնում կարուսելը, կյանքի ծանոթ երգը («Դու այն երգն ես կրկնում հեռավոր»), խելագար պարը, ասել է թե՛ պտույտը, կրկնումը, կշռույթը («Պարում են խելագար խնջուքում, /— Ով կուզե՛ թող գաղտնիքն իմանա,— //Ոչ վերջ կա, ոչ սկիզբ այս երգում,— //Երեկ ես, այսօր դու, վաղը նա...»²⁸), եւ մյուս կողմից՝ հեքիաթը, բառերի սուտը, «խաբուսիկ անրջանքը»: Ն. Սարաֆյանի հիշատակված խոհադրական երկի պարասրահի դրվագը նույնպես հայտնակերպում է կրկնումը («նույն նվագը՝ տարբեր եղանակով մը», «նույն ամբոխը: Անցած է սերունդ մը, բայց նույն խարշափը ծառին: Նույն կաթսան ու անոր գլխուն նույն տերը տակավին, որ պիտի պարպե դեռ քանի մը սերունդներու գրպանը, պիտի գինովցնե ու հանձնե քանի մը կույսեր, տնկելու լեցնելու համար իր փորը այդ ջաղացքեն եկող ալյուրով: Նույն տուամներն ու մարդկային կատակերգության նույն զոհերը»)^{29 30} եւ «շինծու երազ, խաբ-

Հեյզինգան առհասարակ ողջ մշակույթը, այդ թվում եւ պարը դիտարկում է իբրեւ խաղ՝ խաղարկելով խաղ, սրախաղ-պայքար, սիրախաղ-պար, խաղ-մրցույթուն զուգահեռվող հասկացությունների իմաստային դաշտերը (տես https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Heiz/02.php): Եւ այդ իմաստով ուշագրավ է «խաղալ» բառի իմաստային սահմաններում, հատկապես բարբառային տարբերակներում առկա պարել իմաստը: Սակայն Սրբ. Լիսիցյանը դա պայմանավորում է «խաղ» բառի՝ ոսկորները իրար միանալու տեղի՝ հողի իմաստով՝ պարը դիտարկելով իբրեւ հողերի շարժումով կատարվող երեւույթ (տես Ն. Կիլիչյան, Հայկական ժողովրդական բեմադրական պարը, էջ 130): Պար-խաղ-պայքար համաբնագրում ուշագրավ զուգահեռ է բացահայտում բրազիլական կապոեյրան՝ ազգային երաժշտությամբ ուղեկցվող մարտարվեստը, որում համադրված են պարի, մարմնամարզության եւ խաղի տարրեր, հռչակված են ազատության եւ հանկարծաստեղծման սկզբունքը, «կազմակերպված անկազմակերպվածությունը»: Ի դեպ՝ այն առաջացել է ազատության համար ստրուկների պայքարի օրերին (<http://imyerevan.com/hy/society/view/3519>):

²⁸ Վ. ՏԵՐՅԱՆ, Բանաստեղծություններ, Երեւան, 1982, էջ 109–110:

²⁹ Ն. ՍԱՐԱՖՅԱՆ, Երկեր, Բանաստեղծություններ, արձակ (կազմեց, առաջաբանը գրեց եւ ծանոթագրեց Ալ. Էդ. Թոփչյանը), Երեւան, 1988, էջ 247:

³⁰ Առանձին ուշագրավ ուսումնասիրության նյութ կարող է լինել կյանք-խաղ-պար առնչությունը, եթե խաղը դիտարկենք թատերական ներկայացման իմաստով (հիշենք Պ. Չայկովսկու «Պիկովայա դամա» օպերայում Հերմանի արիայի՝ Մոդեստ Չայկովսկու հեղինակած տողերը. Что наша жизнь? //Игра! //Добро и зло — одни мечты! //Труд, честность — сказки для бабы. //Кто прав, кто счастлив здесь, друзья! //Сегодня ты, а завтра я! (<https://allyr.ru/lyrics/song/154225-romansy-ariya-germana-iz-opery-pikovaya-dama/>):

կանքը»։ Կյանքի փոխաբերությամբ այս դեպքում նույնպես պարն է։ Ըստ Սարաֆյանի՝ կինը «նյութապաշտ ու բարոյալքված դարի» զոհն է, որ, երիտասարդությունը հավիտենական կարծելով, մսխում է կյանքը։ «Անոնք՝ որոնց հետ պարած եմ տարիներ առաջ եւ մոռցած, երբ պարել գիտեի։ Ինչ կուզեն՝... Ժանն, Սյուզան եւ Գոլեթ եւ ուրիշներ, որոնց անունները մոռցած եմ»³¹։ Սարաֆյանին սերնդակից Շահնուրը նույնպես հերոսի շուրթերով զուգահեռում է ողբերգությունը եւ պարը՝ գրելով. «...ողբերգութեան եւ շարլսթօնին մէջ մեծ տարբերութիւն մը չկայ, երկուքն ալ մարդս կը ցնցեն...»³²։ Պիեռն այսպես պատասխանում է music-hall-ի՝ ինքն իրեն «ողբերգակ դերասանուհի» կոչող մի պարուհու՝ ըստ էության Սարաֆյանի հիշատակած այդպիսի մի զոհի... Շահնուրը պատկերում է այդ դերասանուհու պարը, որը մերկապար է փաստորեն. «Տիրող զուարթութեան մէջ դերասանուհին ուսերէն վար սահեցուց շապիկը, գլխի արագ շարժումով մը իր կարճ մազերը յարդարեց ու սկսաւ պարել... որպէս գինով, խելագար, վերնոտ։ Պարեց ամբողջութեամբ մերկ, սեղմուած միայն աղուոր կօշիկներու ու բարձր գուլպաներու մէջ, բաներ՝ որոնք մերկ մարմին մը աւելի կը մերկացնեն»³³։

Եւ ամենքն են զոհեր ի վերջո։ Կյանքի ու մահվան պարի պատկերն ամբողջացնում է Սարաֆյանի հետեւյալ ընդհանրացումը. «Ուրիշ ընկեր մը։ Բազմաթիւ էին անոնք, որոնց հանդիպեցայ պարահանդէսներուն մէջ, եւ որոնք փակեցին իրենց աչքերը հիւանդանոցի մը մէջ։ Աքսորէն փրկուած որբեր։ Ծնողներու գերութենէն ազատող պատանիներ... Կաշխատէին ամբողջ օրը։ Կը պարէին մինչեւ կէսգիշեր։ Կը ցոփանային մինչեւ լոյս, աշխատանոց վազելու համար կրկին հազիւ քանի մը ժամ քնացած»³⁴։ Այս պարում առկա է նաեւ ազատության խորհրդապատկերացին լիցքը՝ հայրերի եւ որդիների «պայքարի» ենթաշերտով։ Այդ օրերին նորաձեւ՝ արդեն հիշատակված շարլսթոնը հատկանշվում է թեւերի եւ ոտքերի արագ ու անկանոն թափահարումներով, կարծես պարողը փորձում է ձերբազատվել իրեն պարուրող-կաշկանդող ինչ-որ բանից։ Ա. Միկոյանն այս առիթով նկատում է. «Այդ շարժումների իմաստը զուգորդվում էր 1920-ական թթ. երիտասարդների՝ իրենց ծանրաբարո ծնողների

³¹ Ն. ՍԱՐԱՖՅԱՆ, Երկեր, էջ 244։

³² Ե. ՇԱՀՆՈՒՐ, Նահանջը առանց երգի, Փարիզ, 1929, էջ 3։

³³ Անդ, էջ 4–5։

³⁴ Ն. ՍԱՐԱՖՅԱՆ, Երկեր, Բանաստեղծություններ, արձակ, էջ 248։

կողմից պարտադրված բարքերից եւ բարոյական կողեքսներից ազատվելու միտումների հետ»³⁵։

Պարի խորհրդապատկերն աշխատում է կյանքի հավիտենական նորոգման գաղափարի շրջածիրում, կոսմոսի՝ կյանքի, եւ քառսի՝ մահվան սահմանակից «տիրույթներում», տիեզերքի կյանքը կազմակերպող հարակցվող, հերթագայվող վիճակների արտացոլումների՝ ավանդույթի, դրա խախտման եւ նոր ավանդույթի հաստատման, կառուցման, փլուզման եւ նոր կարգակառուցի ձեւավորման հերթադիր ընթացքով։ Կան երկեր, ուր պատկերավորվում է քառսի տիրապետությունը՝ մահվան պարը։ Այդ փոխաբերությամբ զարհուրելիորեն տպավորիչ է, օրինակ, խորհրդապաշտ բանաստեղծ Անրի Կազալիսի «Մահվան պարը» երկում³⁶, որը կյանքի գեղարվեստական պատկերի ուշագրավ լրացում-անդրաշխարհային շրջումն է, եւ Սիամանթոյի նշանավոր «Պարը»-ում՝ շուրջպարի, կրակի լեզուների մեջ մահվան գիրկը սուզվող կանանց պատկերով։ Կազալիսի երկում մահը կանկան է պարում դամբանաքարին, եւ սկիզբ են առնում կմախքների շուրջպարը, մեռյալ բարոնուհու ու բուրբոնի զգայական զուգապարը։ Մահվան պարն իր գիրկն է առնում բոլորին անխտիր՝ արքային ու ռամիկին։

Այս տեսանկյունից ուշարժան իրողությունների մասին են վկայում հայոց մեջ առկա «կոծապար» բառը եւ «քու մերը վաչ խաբարիդ պար գա» անեծքը։ Կյանքի ու մահվան հավիտենական կշռույթը պարի լեզվում՝ նշանային համակարգում, ինչպես արդեն նշել ենք, վաղնջական ծիսական արտահայտություններ ունի։ Ժ. Խաչատրյանի «Պարը հայոց մեջ» հոդվածների ժողովածուում³⁷ ներկայացված եւ քննաբանված է եռամաս կառուցվածք ունեցող պարային ինքնօրինակ ծիսակարգ՝ մահվան բոթն առնելու պահին կատարվող կսկծի պարի, թաղման եւ գերեզմանի պարերի (գործածվում էին սպիտակ թաշկինակներ, մոխիր, հինա) եւ սգո պարի (որպես ծիսակարգի վերջաբան եւ հանգուցյալի հարազատների համար՝ կյանքը շարունակելու ուղեգիր) բաղադրիչներով³⁸։ Ըստ հնա-

³⁵ Ա. ՄԻԿՈՅԱՆ, Ֆրոյդյան երազների խորհրդանշները Զարեհ Որբունու արձակում, «Վէմ», ԺԲ. (ԺԼ.) տարի, թ. 1 (69), հունվար – մարտ, 2020, էջ 84։

³⁶ Կազալիսի բանաստեղծության ներշնչմամբ է գրել Կամիլ Սեն-Սանսը իր համանուն սիմֆոնիկ պոեմը, որն էլ առավելապես հայտնի է։

³⁷ Տես Ժ. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ, Պարը հայոց մեջ, Երեւան, 2013։

³⁸ Ի գեալ Հակոբ Չոլաքյանի վկայությամբ՝ «Քեսապցիք ողբալուն ու երգելով ողբալուն պարել (Պէրիլ) կ'ըսեն։ Ողբերգը երգային կամ երգային-ասմունքային ժողովրդական

գույն պատկերացումների՝ մահով խախտվում էր կյանքի բնականոն ընթացքը, եւ ծիսական պարն օգնում էր հաղթահարել մահվան բերած կանգային վիճակը, կարգաբերել տիեզերական հավասարակշռությունը, մեռյալին ճանապարհելով մահվան դարպասներից անդին՝ փակել դրանք, աշխարհը մաքրել մահվան ներկայությունից եւ մյուսներին վերադարձնել կյանք։ Զարմանահրաշ մի սովորություն՝ երբ ընտանիքի հատկապես միակ տղան ամուսնանում էր հոր մահից հետո, հարսանիքի առավոտյան այցելում էր հոր գերեզմանին եւ պարում շիրմաքարին՝ ինքնօրինակ երկխոսության մեջ մտնելով հոր հետ, նրան տեղեկացնում, որ շարունակում է տոհմածառը, ժառանգական շղթան եւ օրհնություն ակնկալում³⁹։ Ըստ հետազոտողի՝ հարսանեկան այս ծիսական պարն ունի ծնունդ — կյանք — մահ եւ կրկին վերածնունդ դարեգար սրբագործված խորհուրդը։ Նաեւ Գարեգին Լեոնյանն է վկայում, որ այսպիսի գերեզմանապարերը հարսանեկան արարողությունների մաս են կազմել։ Սակայն ժ. Խաչատրյանը հիշատակում է նաեւ ողբ-գերեզմանապարի օրինակ, երբ տղան, ծանր քայլով, աջ ձեռքում ճերմակ թաշկինակ խաղացնելով, պարել է մոր թարմ հողաթմբի շուրջ՝ «մորս պսակում եմ հողի հետ» մեկնաբանությամբ⁴⁰։ Սա կյանքի ու մահվան խորհուրդը հայտածող, այսաշխարհային վերջի եւ անդրաշխարհային նոր սկզբի (թաղումը նոր հարսանիք է) կենսական խորհրդանշական դրվագ է։

Թումանյանի գեղարվեստական համակարգում պարը եւ հարսանիքը երկարժեք խորհրդապատկերներ են՝ մերթ կոսմոսի՝ կարգի ու ներդաշնակության, մերթ քաոսի՝ անկարգի ու ձեւախեղման, շրջման ու կազմաքանդման նշաններ։ «Անուշ»-ում, օրինակ, երեք հարսանիք կա։ Դրանցից մեկը առաջին երգի «պերճ Արագածի նազելի դստեր» առասպելական հարսանիքի հիշատակումն է, Լոռու՝ երկնքում շուրջպար բռնած հսկա լեռների պատկերը։ Այդ հարսանիքով Դեւ-Ալ, Դեւ-Բեթ եւ այլ հսկաների օրերին սկզբնավորվում է լեռնաշխարհի ժամանակը, կարծես սկիզբ

ստեղծագործությունն է, որ կը ստեղծուի անմիջականօրէն, տեղւոյն վրայ, իբրեւ յանպատրաստից ստեղծագործութիւն (improvisation)՝ մեռելի մը վրայ, աղէտի մը պահուն, նիւթական կամ կենդանական կորուստի մը վրայ, երջանիկ անցեալին հակադրուող ներկային վրայ, հարս գացող աղջկան վրայ եւ այլն։ Ողբերգին կ'ընկերանայ լացը, ծունկի, կուրծքի եւ գլխու կոծր եւ զանազան շարժումներ, Պարել, այսինքն՝ ողբալ, <https://www.facebook.com/hagop.cholakian.9/posts/2477146182415014>

³⁹ Տե՛ս ժ. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ, Ծիսական պարը հայոց հավատալիքների համատեքստում, Երեւան, 2014։

⁴⁰ Անդ։

է դրվում, կարգ հաստատվում: Երկրորդը գյուղական սովորական հարսանիք է, բնաշխարհի վաղահաստատ ծեսի ու սովորույթի արտահայտություն («Ձմռան մի գիշեր կար մի հարսանիք.... Գյուղն էին իջել հովիվ պատանիք՝/Աղջիկ տեսնելու, պարի ու կոխի»⁴¹): Ահա այս «սահմանափակ» հարսանիքում առկա են կարգի հայտնակերպում եւ ապա խախտում, որոնք տանում են ողբերգական հանգուցալուծման: Կարգը, համապատասխանաբար, ընդունված սովորույթն է. օրինակ՝ տոնախմբությունների, հարսանիքների ժամանակ կատարվող կոխ պարում (ի դեպ՝ դրա կատարմամբ հատկապես աչքի են ընկել դսեղցիները) պարային կշռութաւոր շարժումներով վերարտադրվում է ըմբշամարտի տեսարան, որի ժամանակ կարծես հավասար պայքար է տեղի ունենում, եւ վերջում կողմերից մեկը հաղթում է՝ իբր գետնելով մյուսին⁴²: Սարոն խախտում է խաղի պայմանը՝ հանրույթի կոսմոսի՝ դարերով սրբազործված կարգը, եւ քառսը մուտք է գործում համակարգ: Երրորդ հարսանիքը Անուշի տեսիլքում է հայտնվում. սա շրջման դրսեւորում է (Տեսնք, տեսնք, դափ ու զուռնով//Ի՞նչ հարսնիք է դուրս գալի, //Մարդիկ ուրախ թոն ու ձուռնով//Ձի են խաղում, չափ տալի...//Ախշի, ախշի, մըտիկ արեք, //էս ի՞նչ տեսիլք ես տեսա. //Ո՞վ էր տեսել էսպես հարսնիք//— Ո՛չ հարս ունին, ո՛չ փեսա...⁴³), ոչ թե կյանքի շարունակություն է, այլ մահվան տիրապետություն՝ Սարոյի թաղման վերհուշը Անուշի տեսիլքի մեջ, մահվան բացված դարպասները, որ նրան էլ տանում են դեպի մահ: Եւ այս համաբնագրում հատկանշական է «անցվոր ախպոր»՝ Անուշին նոր սեր անելու, կյանք վերադառնալու, աշխարհի կարգին հետեւելու, կրկին կյանքի պարը մտնելու հորդորը, որը, սակայն, Անուշը մերժում է՝ մնալով մահվան տիրույթում, կլանվելով դրա կողմից:

Եւ այդպես կյանքի պարը մահվան պար է դառնում, մահվան հարսանիքի փոխվում նաեւ «Լոռեցի Սաքոն» պոեմում: Շարժընթացը տեսանելի է այս երկի նախնական տարբերակներում, ուր փարախի առօրյայի ներդաշնակ մի դրվագ է ներկայացվում՝ հանրույթի կոսմոսի՝ Սաքոյի ընկերների երգի, պարի, խաղի ու ծիծաղի երեկոների մանրակրկիտ պատկերը: Երգի ու նվագի նկարագիրն ամբողջացնում է մզդուր-հովիվների

⁴¹ Հովհ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, հտ. Գ., Երեւան, 2019, էջ 95:

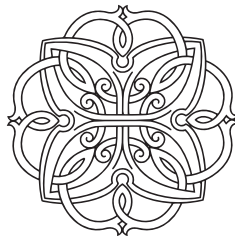
⁴² Տես Ն. ԿԻԼԻՋՅԱՆ, նշվ. աշխ., «Հայ ազգագրություն եւ բանահյուսություն», հտ. ԻԶ., էջ 117:

⁴³ Հովհ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, հտ. Գ., էջ 112:

պարը՝ նախ «կենդանապարը», ապա «կոնաբոնուկ» շուրջպարը, աստիճանաբար արագացող ծանրապարը: Պատկերաձայնային այս պոռթկումին՝ երգին, նվագին, աղաղակին, սուլոցին ու դոփյունին, հաջորդում-հակադրվում է լռությունը՝ նախնական տարբերակի հետեւյալ պատկերը՝ «Սակայն այս գիշեր լռություն է տիրում//Նրանց փարախում, եւ խորը ձորում//Մենակ է Սաքոն....»⁴⁴: Եւ այդ լռության խորքից սկիզբ է առնում մահվան պարը՝ քառուր. «Սաքո՛, Սաքո՛, մեզ մոտ արի, //Արի մեզ մոտ հարսանիք.//Տէս՝ ինչ ուրախ պար ենք գալիս—//Սիրո՛ւն, ջահել, հարսն-աղջիկ»⁴⁵: Բանականության խախտումը եւս արտահայտվում է պարով, եւ տեղի է ունենում կրկնակի շրջում՝ թուրք կանանց կերպարանք առած շարքերի հայտնությունը:

Այս առումով շատ հետաքրքիր է Բակունցի «Խաղլացավ»-ում նկարագրվող պարաբոլությունը: Ժողովրդի մեջ տարածված այս սովորովթը հիվանդություն բերող չար ոգիներին վանելու վաղնջական ծեսի մնացուկ է, մահվան տարածությունից հայտնված օտար ներկայության պատճառով խախտված ներդաշնակությունը նվագով ու պարով վերահաստատելու, կյանքի սահմանները պաշտպանելու արարողություն: Եւ այդ պարը կրկին կյանքի ու մահվան գուպարն է կարծես՝ ուղղված մահվան պարտությանը եւ կյանքի հաղթանակին:

Շարունակությունը՝ հաջորդիվ



⁴⁴ Անդ, էջ 182:

⁴⁵ Անդ, էջ 25: