

ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ ԵՎ ՆՈՐԻ ՄԻՋԵՎ ՍԱՀՄԱՆԱՅՆՈՒԹՅԱՆ
ԴՐՄԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՕՐՀԱՆ ՓԱՍՏՈՒԿԻ
«ԿԱՐՄՐԱՀԵՐ ԿԻՆՐ» ՎԵՊՈՒՄ

ԼԻԼԻԹ ՄԵՑՐԱՆՑԱՆ

Հոդվածում կատարվող քննաբանումների համար հիմք է ընդունվում Օրհան Փամուկի ստեղծագործական համակարգի նկարագիրը պայմանավորող՝ Արևելքի և Արևմուտքի, ավանդույթի և արդիականության միջև երկխոսության հնարավորության խնդիրը: «Կարմրահեր կինը» վեպում հայտնակերպվում են թե՛ Արևելքին, թե՛ Արևմուտքին բնորոշ զարգացման մոդելներ, որոնց վերլուծական դիտարկումը Թուրքիայի՝ որոշակի սահմանայնությամբ հատկանշվող աշխարհաքաղաքական դիրքորոշումը պարզելու հնարավորություն է ընձեռում:

Հոդվածում քննության են առնվում «Կարմրահեր կինը» վեպում տեղ գտած սահմանայնության գեղարվեստական նշանները՝ վերելքի և վայրէջքի կրկնադիր պատկերը, գերեզմանոցը, նոճիները, երկնքում փայլող և ընկնող աստղերը, աչքը, ջրհորը, բուն, կարմիր գույնը, որոնք համակարգ են կազմում: Վեպում սահմանայնության ամենակարևոր դրսևորումը կարմրահեր կնոջ կերպարն է, որի հիմքում Լիլիթի՝ Ադամի և Եվայի, Աստծո և սատանայի միջև սահմանային էակի արքետիպն է:

Բանալի բառեր – *ավանդույթ, արդիականություն, Արևելք, Արևմուտք, կարմրահեր կին, Լիլիթի արքետիպ, սահմանայնություն, զարգացման մոդելներ*

Օրհան Փամուկի ստեղծագործական համակարգի հիմքում Արևելքի և Արևմուտքի, ավանդույթի և արդիականության փոխառնչության, հակադրության և երկխոսության հնարավորության խնդիրն է: «Կարմրահեր կինը» վեպում, մի կողմից Էդիպի, մյուս կողմից Ռեսսամի ու Սոհրաբի, Իվան Ահեդի կերպարների միջոցով դիտարկելով Արևմուտքին և Արևելքին ներհատուկ մոդելները¹, անհայրության տազնապը՝ իր պատմության հանգուցալուծումը Փամուկը ձևակերտում է դիպաշարային շղթայի՝ Թուրքիայի աշխարհաքաղաքական դիրքորոշումը խորհրդանշաբար հստակեցնող հետևողական շարժընթացով: Անհայրության տազնապ ապրող երիտասարդը նախ «սպանում է հորը»՝ ջրհորի խորքում անօգնական թողնելով և լքելով վիրավոր վարպետին (այդ քայլի դրդապատճառն առաջին հերթին խանդն էր կարմրահեր կնոջ նկատմամբ, նաև ազատության ձգտումը, որոնցով էլ վեպում, ըստ

¹ Առաջինի դեպքում ավանդույթի և նորի պայքարը ավարտվում է նորի հաղթանակով, երկրորդի դեպքում՝ հակառակը:

էության, բացվում է Էդիպի բարդույթի կոնտեքստը), ապա և ի վերջո սպանվում մի գիշերվա կապից ծնված և տարիներ շարունակ անհայրության մատնված իր որդու ձեռքով... Իրեն հայրաբար վերաբերված և դաստիարակած վարպետը՝ ավանդույթը, չի մեռնում, սակայն և սնուցում է հերոսի՝ անհայր մնացած որդուն, որն էլ վեպի վերջում սպանում է հորը՝ ըմբոստանալով նրա դեմ, լուծելով անհայրության վրեժը: Փամուկի մեկնաբանությամբ՝ հաղթել էր մի ողջ սերնդի անհատականությունը, սակայն այդ անհատականությունը ազատ աշխարհ չէր ուզում ունենալով պահպանողական ու ավտորիտար բնագոյներ²: Գրողը քանիցս արտահայտել է իր դիրքորոշումը «հայրերի ու որդիների» խնդրի առնչությամբ. հենվել օսմանյան ավանդույթի վրա՝ բացվելով դեպի Եվրոպա³: Փամուկը վեպում հերոսի շուրթերով հատակորեն ձևակերպում է Թուրքիայի քաղաքակրթական դիմագծի և աշխարհաքաղաքական դիրքի իր համար ընդունելի «սահմանային» տարբերակը: Ի պատասխան որդու հեզնախառը դիտարկման, որ էթե ինքը հնազանդվող որդի լինի՝ չի կարող եվրոպացի անհատ լինել՝ Ձեմը նկատում է. «Իմ որդին և՛ զարգացած անհատականություն պետք է լինի, և՛ հորն ըստ ցանկության պետք է հնազանդվի: Մեր անձի ուժը ոչ միայն ազատությունից, այլև պատմությունից և հուշերից է սերում»⁴:

Պետք է նկատել, որ հայրերի և որդիների խնդրի փամուկյան մեկնաբանությունը և դեպքերի հանգուցալուծումը դուրս են արևելյան (հայրը սպանում է որդուն, այսինքն՝ ավանդույթը հաղթում է նորին) և արևմտյան (որդին սպանում է հորը, ասել է թե՛ ավանդույթը տեղի է տալիս, և հաղթում է նորը) պարզ մոդելից: Վարպետ Մահմուդը ավանդույթի կրողն է, և Ձեմը, անհնազանդություն դրսևորելով, ազատության ձգտելով, «սպանում է» վարպետ հորը⁵, սակայն վարպետ-հայրը՝ ավանդույթը, չի մեռնում և սնուցում է թռռանը, որն իր հերթին հոր՝ Ձեմի դեմ է դուրս գալիս և սպանում է նրան: Վերջին օղակում թեև որդին է սպանում հորը, սակայն այդ որդին պապի ավանդույթի ժառանգորդն է, և ի վերջո հաղթում է ավանդույթը: Հասարակությունը, սակայն, դատապարտում է հորը սպանած որդուն և նրան դրան դրող մորը: Փամուկը, ներկայացնելով հայրեր-որդիներ հարաբերության երկու օղակ, հայտնատեսում է երրորդի և հաջորդիվ մյուսների հնարավորությունը... Ո՛ր կտանի ընթացքը՝ շարունակական սահմանային երերումը:

² Տե՛ս «Ни одна жизнь не достойна романа», Орхан Памук о современной Турции и противостоянии Востока и Запада, 24.02.2017, <https://lenta.ru/articles/2017/02/24/pamuk/>

³ Տե՛ս Лекция Нобелевского лауреата Орхана Памука в СПбГУ (20.02.2017), <https://www.youtube.com/watch?v=pAWE20dCveI>

⁴ **Օ. Փամուկ**, Կարմրահեր կինը, Եր., «Անտարես», 2017, էջ 236: Այստեղ և այսուհետ վեպից կատարված բոլոր մեջբերումները այս գրքից են: Փակագծում կնշվի էջը:

⁵ Ձեմի հարազատ հայրը ավանդույթը խախտող է, սակայն. այսինքն՝ Ձեմը ունի երկու հայր՝ մեկը՝ ավանդույթը խախտող ընտանիք-ավանդույթը լքած, մյուսը՝ ավանդույթի կրող և թռռանը փոխանցող: Երկընտրանքը ինքնօրինակ սահմանայնությունը, այստեղ ևս առկա է:

Եվ ահա, «Կարմրահեր կինը» վեպի գաղափարագեղագիտական կառույցը ձևակերտվել է գրողի՝ ավանդույթի ու արդիականության՝ նորի՝ այդ վտանգավոր ու երերուն սահմանին թրթռացող գրչի հպումներով՝ պատկերագագոդական չափումով ևս հատկորոշվելով **սահմանայնության** դրսևորումներով: Հատկապես վեպի սկզբնամասում սահմանայնության, հայելապատկերային փոխներթափանցումների կշռույթով է կազմակերտվում քրոնոտոպը: Համայնապատկերային լուծումները **երկնաերկրային առնչություններով**, խոռոչային անսահմանության, գլխավերևում և ոտքերի տակ բացվող հաղորդակից անդունդների⁶ գիտակցումով ու տեսանումով են ներկայանում. «Պետք է ուշադիր լինես, բայց ոչնչի չխաբվես, որովհետև հողը յոթհարկանի երկնքի պես շերտեր ունի» (էջ 21): Հայացքի ու մտքի **երկնամուխ հաճումներն** ու պեղումները հերթագայվում են **հողի ընդերքը թափանցելու ջրհոր փորելու** գործողությամբ՝ պատկերավորվող տքնաջան սևեռամտությամբ, երկնային սուզումների համապատկերի՝ դեպի հողի ընդերքը շրջումնեղացումով: Մարդկային ոգու փորձությունը բեմադրվում է երկնային անհունության ու ընդերքի խորության սահմանին օրորվող հերոսի դժվար ընտրության նախնական դրվագի միջոցով: Անհայրության տազնապ ապրող հերոսի՝ երկնքին հառած հայացքը աջակցություն, ապահովություն, ապավեն՝ երկնային հայր գտնելու արարք է նախ, նրա հետ երկխոսություն սկսելու փորձ: Իսկ վարպետի ընկալմամբ՝ հողը փորելով էին նրանք Ալլահին ու հրեշտակներին մոտենում: **Օնգյորեն գյուղաքաղաք իջնելու և ապա սարահարթ բարձրանալու** (այնտեղ էր փորվում հերթական ջրհորը) **կրկնադիր դրվագը** Ջեմի ընկալումներում դառնում է դեպի երկինք քայլելու, աստղերին ավելի մոտենալու զգացողության համարժեքը: Խորքային դիտարկումը չի բացառում հողը իբրև ավանդույթ ընկալելու և երկինքը որպես ազատության՝ նորի խորհրդանիշ ըմբռնելու մոտեցումը, հող-երկինք հակադրությունը:

Երկնաերկրային հաղորդակցության ու սահմանայնության պատկերաշարում պատահական չեն նաև գառիվերի վերջում գտնվող **գերեզմանոցը**, իրենց և աստղերի միջև կանգնած **նոճիների** առկայությունը: Գերեզմանը սահմանային նշան է. այնտեղ «հսկում են» նրանք, ովքեր միաժամանակ երկնքում են և հողի ընդերքում, անդրաշխարհում ու հուշի ներանձավներում: Հարացուցային հատկանշական միավոր է նաև **աստղ-կյանքի** խորհրդապատկերը՝ մարդ-աստղ երկնաերկրային առնչակցությունը. երկինքը աստղ-կյանքերով է բնակեցված:

Գյուղաքաղաք իջնելն ու սարահարթ բարձրանալը, դեպի երկինք

⁶ Պատկերագագոդական մթնոլորտը հիշեցնում է Հերմես Եռամեծի՝ «Զմրուխտե քառասալիկին» փորագրված հայտնի ըմբռնումը. «Այն, ինչ ներքևում է, նման է նրան, ինչ վերևում է, իսկ այն, ինչ վերևում է, նման է նրան, ինչ ներքևում է: Եվ այդ ամենը միայն նրա համար է, որ իրականանա մեկ ամբողջական գոյի հրաշագործությունը», տե՛ս «Изумрудная скрижаль», Словари и энциклопедии на Академике, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/rw/wiki/35694>

ձգվող նոճիների, երկնքնում փայլող ու ընկնող աստղի հիշատակումը մարդկային հոգու անհաղթահարելի վերնդումի և մարմնի անգոր հոգակցվածության, մշտառկա հաղորդակցության, կյանքի ու մահվան չընդհատվող շրջապտույտի մետաֆորային շարք են կազմում: Հայեցակետերի հերթադիր փոխաստեղծումով (ջրհորում մերթ վարպետն է, մերթ հերոսը, որը մերթ հողի ընդերքից վեր՝ երկնքին ու վարպետ-հորն է նայում, մերթ վերից վար է տեսնում պատկերը) շարքի առանցքում **ջրհորն է՝ երկնաերկրային հաղորդակցության ու արտացոլումների, սահմանայնության ինքնօրինակ հայելի, դեպի վար և դեպի վեր բացվող պատուհան:**

Ջրհորը՝ իբրև անդրաշխարհի կապուղի, նախնիների հետ հաղորդակցության պատուհան, սերունդների հերթագայության խորհրդանիշ, առկա է շատ ժողովուրդների հոգևոր կերպընկալումներում, որոնցից ուշագրավ են սլավոնների՝ նախնիների հոգիներին կերակրելու նպատակով սուրբծննդյան, ամանորյա, մկրտության և Ձատկի սեղաններից մնացած ուտելիքը ջրհորի մեջ նետելու գործողությունը, մասնավորապես՝ բուլղարների՝ մեռած հարազատների ուրվագծերը տեսնելու հույսով արևածագին ջրհորից ներս նայելու սովորությունը, ռուսների՝ ջրհորից հանած ջուրը հետ լցնելու արգելքը (այնտեղից ծնողներն են նայում): Կարծում էին նաև, որ ջրհորը հիշողություն ունի, այդու՝ ջրհորի մոտ գուշակություններ էին անում, փորձում հայտնատեսել ապագան՝ դիմելով այդ ջրհորի մոտ ապրած նախնիներին՝ նրանց, ովքեր երբևէ խմել էին այդ ջրից: Ջրի հաղորդակցական գործառույթն է աշխատում այս դեպքում՝ ջրի հիշողություն ունենալու հավատալիքի հիմքով:

Ջրհորի արքետիպի խորհրդանշական իմաստային դաշտն ընդգրկում է նաև ռիսկային ինքնաճանաչման, սեփական ենթագիտակցության ոլորտը թափանցելու խորհրդանշական մուտքի չափումները, վտանգի և մահվան իմաստաբանությունը:

Ըստ տարբեր ավանդագրույցների՝ ջրհորների շուրջը և նրանցից առաջացել են քաղաքակրթություններ, ինչպես օրինակ՝ մահմեդական քաղաքակրթությունը՝ Արաբական թերակղզում գտնվող Ձեմգեմ ջրհորից⁷: Ջրհորը ոչ միայն կյանքի աղբյուր էր, կենսագոյության ապահովման միջոց, այլև, լինելով ամենայն գոյավորին ծնունդ տվող և կլանող երկրային՝ մոր որովայնի մուտքը, դրսևորում է հատկանշական երկարժեքություն՝ հանդես գալով նաև իբրև մեռյալներին նախնիների գիրկն ուղարկելու կապուղի և, իհարկե, վերադարձ-վերածննդի հնարավորություն:

Փամուկի վեպում խաչաձևվում են այս բոլոր իմաստային դաշտերը: Ջրհորը՝ որպես բազմարժեքությամբ հատկանշվող խորհրդապատկեր, վեպում իմաստավորվում է ոչ միայն իբրև սերունդների հերթագայության ու հաղորդակցության, այլև ճանաչողության և արքետիպա-

⁷ Ст' у Философская энциклопедия, <https://terme.ru/termin/kolodec.html>

յին կանացիության նշան: Արքետիպային կանացիությունը դառնում է իմաստային այդ դաշտերը միացնողը, խորհրդանշական խողովակը, որով այդ հոսքերն անցնում են ներհյուսվելով: Էրիխ Նոյմանը արքետիպային կանացիությունը մեկնաբանում է որպես ջրի և հողի նշաններով հատկորոշվող անոթ՝ ընդերքի ջրերի, կյանքի նախասկզբնական արգանդի՝ օվկիանոսի, լճի, ավազանի, աղբյուրի ու ջրհորի խորհրդապատկերային տարբերակներով՝ վերջինը բնորոշելով իբրև դեպի անդրաշխարհ՝ երկրային մոր տիրապետության ոլորտը տանող դարպաս⁸:

Վեպի՝ ճակատագրական կնոջ խորհրդանշական կերպարի փամուկյան մեկնաբանության մեջ ընդգծվում է Գյուլջիհանի ամուսնու՝ Թուրգայի ընկալմամբ կարմրահեր կանանց բնորոշ՝ «ինչ-ինչ պատճառներով բազմաթիվ տղամարդկանց հետ լինելու» առանձնահատկությունը: Մազերը կարմիր ներկելու հանգամանքն ընկալվում է որպես գիտակցված ընտրության դրսևորում: Այս կնոջ կերպարը դիպաշարին ագուցված այն կարմիր թելն է, որի վրա շարվում է տղամարդկանց կերպարների շղթան: Եվ այդու՝ կարմրահեր կինը պապի, վարպետի, հոր, որդու (ասել է թե՛ սերունդների) ճակատագրերն ագուցող ճակատագրական կին է և կարող է ընկալվել որպես արքետիպային կանացիության մարմնավորում, երկրային մոր գրկի խորհրդանշական պատկերավորում, որ ծնունդ է տալիս ու կլանում ամենայն գոյավորին: Նա սահմանային էակ է հայրերի և որդիների միջև, նրանց կապող ու բաժանող գոյություն:

Ճանաչողության չափումն իմաստավորվում է թե՛ հերոսների՝ ճակատագրական ընտրության բավիղներում կողմնորոշվելու և իսկությանը հասու դառնալու համատեքստում և թե՛ կնոջ մարմինը ճանաչելով՝ գոյի ճակատագրին, չարի և բարու իմացության՝ ադամորդու տառապանքին ձուլվելու ենթիմաստով: Հողի ընդերքի պատկերը վեպում մարդկային ներաշխարհի խորհրդանշական համարժեքն է նաև: Ջրհոր փորելու գործողությունը ինքնաճանաչման, իսկության և ելքի որոնման պատկերավորումն է: Այս առումով հատկանշական են աստղերի ցուլքերով խտացող ու ցրվող երկնային խավարը և ջրի խոստումով հղի սև, մույթ, պինդ, թաց հողի խավարը:

Մահմանային-հայելային, արտաշխարհ-ներաշխարհ անցնելու՝ ջրհորին հարակցվող նշան են դառնում ծեր ձիու հոգնած ու սև **աչքերը**, որոնց խորքն է նայում պատանի հերոսը, և աչքի խորհրդապատկերն առհասարակ: Ձիու աչքի սևության ու խորքից շողարձակող լուսացուլքի համակցումը սև ու թաց հողի խորքից փայլող աչք-ջրհորի նմանաբերումն է:

Աչք-ջրհորը դիտումն է՝ ի խնդիր ճանաչողության: Նախնիները ներսից դուրս են նայում, սերունդները՝ դրսից ներս: Ջրհորը նրանց

⁸ Ст' у Нойман Э. Великая Мать, <https://www.rulit.me/books/velikaya-mat-read-551670-20.html>, էջ 20:

հաղորդակցության, հնարավոր ու անհնար երկխոսության վայրն է: Սա ինքնօրինակ ինքնադիտում-ինքնազննում-ինքնաճանաչում է, ինքնահպում ու ինքնանույնացում, բայց նաև ինքնաժխտման փորձ՝ զարգացման նոր հորիզոն նվաճելու՝ ինքնահաստատման նպատակադրումով: Պատահական չէ, որ այն ընկալվել է որպես ինիցիացիայի՝ նվիրագործման վայր:

Ջրհորը նաև պատկերացվել է իբրև շրջված աշտարակ՝ հայտնակերպելով երկնաերկրային հնարավոր հաղորդակցության իմաստաբանությունը: Արևելյան մահմեդական այլաբանության համաձայն՝ միևնարեթ կառուցելու համար հարկ էր խոր ջրհոր փորել և շրջել:

Սահմանայնության, հաղորդակցության, անցման-փոխակերպման և նվիրագործման իմաստային նշանակելիները զուգամիտվում են Պորտուգալիայի Սինտրա քաղաքում գտնվող, երեսուն մետր խորությամբ ժայռափոր Օծման ջրհորի⁹ իրողությանը, որը մասոն ձեռնադրվելու արարողությանն է ծառայել: Կառույցը պատկերավորում է հակադրությունների միասնությունը, որտեղ այսրաշխարհին հակադրվում է անդրաշխարհը, դրախտին՝ դժոխքը, երկնքին՝ ստորգետնյա ուլորտը: Գործում է Դանտեի՝ հայելապատկերային արտացոլումների սկզբունքով ձևակերտված, իբրև միակտուր կառուցվածք ընկալվող յոթ երկինքների, քավարանի և դժոխքի ինը պարունակների գեղարվեստական պատկերակառույցի նմանաբերումը:

Ջրհորը վեպում կյանքի ու մահվան, անցյալի ու ներկայի, անցյալի ու ապագայի, հայրերի ու որդիների, ավանդականի և նորի խորհրդանշական հանդիպման վայրն է, հնարավորությունը: Ջրհորի շուրջն են «հավաքվում» դիպաշարային բոլոր գաղափարագեղագիտական հանգույցները:

Վարպետի և հերոսի երկխոսություններից մեկում հայրերի և որդիների խնդիրը դիտարկվում է ժառանգորդման (որն իր տեսակի մեջ հաղորդակցություն է) հանգամանքի շեշտադրումով. ջրհոր փորելու արհեստը վարպետն իր հորից էր ժառանգել և պիտի փոխանցեր աշակերտ-«որդուն»: Վեպում լայն ընդգրկումով աշխատում է հոր արքետիպը, որ բացվում է դրվագային տարբեր չափումներով: Այս առումով հատկանշական է Հովսեփի աստվածաշնչյան պատմության հիշատակումը, որի փամուկյան մեկնաբանության մեջ ծանրանում է հոր պատասխանատվության բեռը. պատահածի համար մեղավորը ոչ թե նախանձից կուրացած որդիներն էին, այլ սերը որդիների միջև հավասարապես չբաշխած հայրը, քանի որ «անարդար հայրը կուրացնում է որդուն» (էջ 46): Այս դրվագում ջրհոր-աչք խորհրդապատկերային զուգահեռն առարկայանում է ասոցիատիվ-ներգագոգական դաշտում՝ ներքին տեսողության, երևույթի արդարահայաց ընկալման նախապատ-

⁹ Տե՛ս «Колодец посвящения в Синтре», <https://tury.club/sight/kolodec-posvyascheniya-v-sintre-20542>

վությանը հակադրելով հոգեմտավոր կուրության իրողությունը: Էդիպի միֆի հիշատակման դրվագում ևս խաղարկվում են տեսողության ու կուրության ֆիզիկական և հոգեմտավոր եզրերը. հասու դառնալով ճշմարտությանը, հանում է աչքերը՝ վճարելով Թիրեսիասի պես չտեսնելով հանդերձ տեսնելու, կյանքի խորքային տեսանումի հասնելու գինը: Թե՛ վիպական իրականության և թե՛ Էդիպի պատմության մեջ դեպքերը կազմակերպում-կազմակերտում է կույր ճակատագիրը: Երկու պատումներում էլ ճակատագրականությանը զուգահեռ գործում են արդարադատության սկզբունքը, մեղքի և հատուցման տրամաբանությունը՝ աչքերը կապված անաչառ Թեմիսը:

Առհասարակ հոր աչքը, ճիշտ է, կյանքի ընթացքում հոգաձու հսկողության տակ է պահում որդուն, բայց նաև, շարունակ հետևելով, կարող է խանգարել նրա ինքնէացմանը: «Կարմրահեր կինը» վեպում կարևոր նշան է նաև հոր աչքը: Պատահական չէ, որ վեպի հերոսը հորը սպանում է՝ նրա աչքին կրակելով. աչքի խորհրդապատկերը փոխանվանաբար նույնանում է հոր կերպարին. «Ես ես եմ միայն այն ժամանակ, երբ միայնակ եմ:...Երբ ձեզ ոչ ոք չի հետևում, ներսի գաղտնի երկրորդ մարդը դուրս է գալիս ու անում այն, ինչ ուզում է: Եթե մոտերքում ձեր հայրն է կանգնած ու նայում է, ուրեմն կպարփակվեք ձեր մեջ» (էջ 69):

Ի դեպ, համաշխարհային հոգևոր-մշակութային ավանդույթում առկա ներքին տեսողության կարևորության խնդիրը արծարծվում է նաև Էքզյուպերիի գեղարվեստական համակարգում, ըստ որի՝ ամենագլխավորը աչքով չես տեսնի. սրտի սրատեսություն է անհրաժեշտ: Այդ նույն համակարգում ևս զուգահեռաբար աշխատում են ծարավ-խնդիր, ջուր-խսկություն, հագեցում-լուծում¹⁰ հարակցվող եզրերը՝ համապատասխան խորհրդապատկերային նշաններով: Սահարան մենք ինքներս ենք, Էքզյուպերիի ձևակերպմամբ, այն ըմբռնելու համար օազիսում լինելը բավական չէ. պետք է հավատալ ջրին այնպես, ինչպես Աստծուն¹¹: Ներքին աչքի, ջրհորի նշանների Էքզյուպերիի պատկերամտածողության մեջ համակցվում են նաև գիշերային երկնքի և աստղի պատկերները՝ երկնաերկրային առնչության, աստվածային ճշմարտության, խոստումի, սպասման և վերադարձի թեմատիկ ավազանում: Այսու՝ Փամուկի այս վեպը նկատելի միջտեքստային առնչություններ ունի ֆրանսիացի գրողի գեղարվեստական համակարգի հետ: Ակնհայտորեն այս միջտեքստայնության նախնական ավազանը Քրիստոսի և սամարացի կնոջ հանդիպումն է ջրհորի մոտ՝ երկնաերկրային առնչության համատեքստով և հոգևոր-իմացական ծարավի հագեցման դրվագի ընդհանրությամբ:

¹⁰ Վերջինը ակներևաբար սնվում է ավետարանական համաբնագրից. հիշենք սամարացի կնոջ և Հիսուսի հանդիպումը ջրհորի մոտ:

¹¹ Տե՛ս *Антуан де Сент-Экзюпери, Планета людей, М., 1963:*

Հայրերի և որդիների ճակատագրերն ագուցող կարմրահեր կնոջ կերպարի հիմքում Լիլիթի արքետիպն է: Այս պարագայում կարևորվում են Լիլիթի՝ կարմրահեր լինելու մասին ընդունված պատկերացումը, մազերի գորությունը, ճակատագրականությունը, տղամարդկանց վրա ունեցած կործանարար ազդեցությունը¹²: Լիլիթը կործանող կանացիության արքետիպն է: Լիլիթը կարմրահեր է պատկերացվել և պատկերվել կարմիր կավից կամ կրակից արարված լինելու հիմքով: Նրա կարմրահեր լինելը, ըստ որոշ մեկնաբանությունների, համարվել է աստվածային իշխանության հնագույն խորհրդանիշ, նաև սեքսուալ մոգության խորհրդանիշ¹³: Գյոթեի «Ֆաուստ»-ում Մեֆիստոֆելը Ֆաուստին խորհուրդ է տալիս զգուշանալ Լիլիթի մազերից, որոնք նրա միակ հագուստն են և կործանարար են. դրանց դիպչողը այլևս չի կարողանում դիմադրել Լիլիթի հմայքին, այլևս նրա գերության մեջ է: Չուգահեռն ակնհայտ է. վեպի սկզբում Գյուլջիհանի էրոտիզմը, ճակատագրականությունն ու դիվային հմայքը դրսևորվում են ծածանվող կարմիր մազերի միջոցով: Ի դեպ, արևմտյան առասպելաբանության մեջ սատանան ևս ներկայանում է հրեղեն մազերով: Վեպում այսու հերոսուհու դիվային հմայքը, ներագոյն գորությունը պայմանավորված են հենց մազերի գույնով: Կարմրահեր լինելը, այդպիսին լինելու իր ընտրությունը, ըստ հերոսուհու, ազատության նշանն ու նշանակելին են: Կարմրահեր կանայք Փամուկի պատկերավորած հասարակության մեջ իբրև ոչ բարոյական էին ընկալվում:

Փ.գ.թ. Ն. Խաֆիզովան, «Կանացիության մատրիցը. Եվայի և Լիլիթի արքետիպերը»¹⁴ դասախոսության մեջ հիշյալ երկուսը տարբերակելով, Լիլիթի արքետիպի հայտնակերպումներ է համարում «Գահերի խաղը» երկի կարմիր հագուստով կնոջը, Հոմերոսի «Ողիսականից» Գորգոն Մեդուզային և Սցիլլային, Բուլգակովի Մարգարիտային, Դոստոևսկու «Ապուշը» վեպից Նաստասյա Ֆիլիպովնային: Փամուկի վեպում Լիլիթի արքետիպը կրող ազատամիտ, ազատատենչ, մանիպուլյատիվ, անհնազանդ, տղամարդու գերիշխանությունը չընդունող Գյուլջիհանին հակադրվում են Եվայի արքետիպի մարմնավորումները՝ Ջեմի մայրը՝ Ասումանը, և կինը՝ Այշեն: Նրանք ավանդական-նահապետականի, ընտանիքին նվիրված, համեստ, հնազանդ, զուսպ, հանուն ընտանիքի ինքնազոհաբերման պատրաստ կանայք են:

Օրհան Փամուկի կարմրահեր կնոջ կերպարում մազերի գույնի և ճակատագրականության հետ հատկանշական է նաև հերոսուհու անվան մեկնաբանությունը. güll (վարդ) արմատի մյուս իմաստը köz (մո-

¹² Տե՛ս **V.Zingsem**, Lilith, Adams erste Frau. 3. Auflage. Reclam, Leipzig, 2005:

¹³ Ի դեպ, միջնադարում կարմրահերների կախարդության մեղադրանք էր ներկայացվում թերևս այն պատճառով, որ առանձնահատուկ էին, տարբերվող, և այդ այլությունը, արտասովորությունը հանրային ուղղված վտանգ էին ընկալվում:

¹⁴ Տե՛ս Литературный салон, Чтения, **Н. Хафизова**, Матрица женственности: архетипы Евы и Лилит, <https://lit-salon.com/video/chtenija>

խիր)-ն է: Հետևաբար, ինչպես ենթադրում է Շ. Կարական, Գյուլջիհանը նա է, «ով այրում է աշխարհը և մոխրի վերածում»¹⁵: Վառվռուն, հրահրուն բոցե վարդ՝ հրդեհ, այրում, խարույկ, և հետևանքը՝ մոխիր. ասոցիատիվ իմաստային դաշտն ակնհայտ է: Ի դեպ, տեքստում Փամուկը ճակատագրական կանանց կերպարների համակարգային զուգադրում է կատարում: Այդ շարքում առանձնահատուկ տեղ ունեն թե՛ «Շահնամեի» Թեհմինեն, որին Ջեմը կարմրահեր էր պատկերացնում, թե՛ Պագուլինիի «Էդիպ արքա» ֆիլմում Իոկաստայի դերի համար ընտրագատումին մասնակցող Աննա Մանյանին (Ջեմի կինը հիշում է, որ նա ևս կարմրահեր էր): Երկու երկերի դեպքում էլ, հայրերի և որդիների կոնտեքստից բացի, շեշտադրվում է ճակատագրական կնոջ մագերի գույնը: Երկրորդի պարագայում Փամուկը թանձրացնում է կարմիրի խորհրդաբանությամբ դրսևորվող կրքի, արյան, վտանգի ու մահվան մթնոլորտը՝ հիշելով ու հիշատակելով Պագուլինիի ֆիլմի բներանգային մթնոլորտը: Ֆիլմը Մարոկկոյում էր նկարահանվում, և ընտրությունը կատարվել էր լանդշաֆտի գունային համապատասխան առանձնահատկության նկատառումով. կարմիր էին հողը, հին ամրոցը և այլն:

Կարմիրի համար ևս հատկանշական են ամբիվալենտությունն ու սահմանայնությունը՝ իբրև սիրո ու կրքի, վառվռուն փթթումի ու վտանգի, արյան, կյանքի ու մահվան անցումային կերպափոխման նշան¹⁶:

Լիլիթը ևս, ըստ էության, սահմանային էակ է Ադամի ու Եվայի, Աստծո և սատանայի միջև:

Կարմիրից բացի՝ Գյուլջիհան-Լիլիթ զուգահեռի առկայության նշանն է նաև բվի խորհրդապատկերը: Ըստ հնագույն առասպելական ընկալումների՝ Լիլիթին ուղեկցում էին բուն կամ օձը: Որոշ պատկերացումների համաձայն՝ Լիլիթը գիշերները բվի էր փոխակերպվում: Միջագետքի մշակութային ժառանգության նմուշներից մեկը՝ Բրիտանական թանգարանում պահպանվող և «Գիշերվա թագուհին»¹⁷ անվանումը կրող հարթաքանդակը (Ք.ա. 1800-1750 թթ.), վարկածներից մեկի համաձայն, պատկերում է հենց Լիլիթին: Քանդակի ներքևի մասում երկու կողմից բվեր են քանդակված: Ի դեպ, մասնագետներին հաջողվել է վերականգնել նախնական գունային նկարագիրը. կնոջ մարմինը և բվերի քանդակները օրրայագույն են եղել, իսկ գլխանոցը՝ դեղին: Տարորշվում է կրակի գունապատկերային լուծումը:

Վեպի ընթացքում մի քանի անգամ երևում է բուն: Կարմրահեր

¹⁵ **Şahika Karaca**, My red hair is my freedom: image of Lilith in Orhan Pamuk's novel, the red haired woman, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/744837>

¹⁶ Տե՛ս **Базыма Б. А.** Психология цвета: Теория и практика, Изд. Речь, 2005, Цветоведение, Язык цвета или символика, Лекция 8, <http://mikhailkevich.narod.ru/kyrs/Cvetovedenie/main8.html>, <https://studfile.net/preview/1825562/>

¹⁷ Տե՛ս **Pauline Albenda**, The "Queen of the Night" Plaque: A Revisit, Journal of the American Oriental Society, Vol. 125, No. 2 (Apr. - Jun., 2005), էջ 171-190, https://www.jstor.org/stable/20064325?seq=1#page_scan_tab_contents

կնոջ հայտնությանը նախորդում է բվի կոինչը: Բվի ձայն է լսվում նաև այն ժամանակ, երբ վարպետ Մահմուդն ու Ջեմը վրան են խփում: Կարմրահեր կնոջ մութ պատուհաններին նայելուց հետո վերադառնալիս, գերեզմանոցի կողքով անցնելիս, հերոսը զգում է, թե ինչպես է կիպարիսին թառած բուն լռելյայն հետևում իրեն:

Բուն կարող է ընկալվել որպես աչքի, հսկող աչքի խորհրդապատկերային փոփոխակ, գաղտնիմաց, խավարի միջով տեսնող, այսինքն՝ գաղտնախորհուրդը բացահայտելու ունակ խորագետ արարած, անդրաշխարհից այսրաշխարհ լուր բերող, վերամարմնավորված վիուկ, հիմնականում մահվան բոթաբեր¹⁸ արդեն դիտարկված ջրհորի, գերեզմանոցի, նոճիների, աչքի հետ այս վեպում դրսևորելով սահմանայնության հատկանիշներ: Ի դեպ, բուն՝ իբրև խորհրդանիշ, սերտ առնչություն ունի հատկապես աչքի հետ: Չինացիները բվին համարում էին որդիական երախտամոռության, ոճիրի, մահվան ու սարսափի մարմնավորում՝ համոզված լինելով, որ երբ բվի ձագերը թռչել են սովորում, հանում են իրենց ծնողների աչքերը¹⁹: Վերջին ընկալումը զարմանալիորեն տեղավորվում է քննաբանվող վեպի՝ հայրեր-որդիներ փոխարարբերության պատկերային լուծումների իմաստային դաշտում:

Փամուկի ընկալմամբ և պատկերավորմամբ՝ կարմրահեր լինելը հերոսուհու ընտրությունն է: Եթե խնդիրը դիտարկենք քաղաքակրթական չափումով և տվյալ կնոջ կերպարը ընկալենք որպես օսմանյան պետության ժառանգորդ Թուրքիայի Հանրապետության խորհրդանիշ՝ կինը՝ որպես երկիր, ապա Փամուկը թերևս կարմրահեր լինելու ընտրությունը այստեղ մեկնաբանում է իբրև քաղաքակրթական երկու բևեռների միջև կամ այլ առումով Արևելքի և Արևմուտքի միջև ընտրություն կատարելու խորհրդանշական իրողություն: Եվ այսու, քանի որ հերոսուհին բնականից կարմրահեր չէր, կարմրահեր դառնալը և միանգամից կամ հերթագայումով մի քանի տղամարդկանց պատկանելը նրա ընտրությունն էին, կարող ենք եզրակացնել, որ գրողը քաղաքակրթական չափումով նման ընտրության հնարավորություն է վերապահում նաև Թուրքիային, և այս վեպը սահմանայնության իրողության գեղարվեստական արտահայտություն կարող է լինել: Վիպական ամբողջ նշանային համակարգի մակարդակով է դրսևորվում այդ սահմանայնությունը լինելով այդ ընտրության արտապատկերում, մարմնավորում: Արևելքի և Արևմուտքի միջև կամ ազգային ավանդույթի և եվրոպական մտածողության ու արժեքների արանքում լինելու, սահմանում լինելու երևույթի արտահայտությունը պիտի համարել այս վեպը: Մի քանի մշակույթներ՝ ամուսիններ ներընկալելու և մշակութային համադրական ինքնություն ստանալու՝ թուրքերի պատմության համար օ-

¹⁸ St' u Баешко Л. С., Гордиенко А. Н., Гордиенко А. Н. Энциклопедия символов, Под редакцией к.и.н. О.В. Перзашкевича, М., «Эксмо», 2007, էջ 78-79:

¹⁹ St' u նույն տեղը, էջ 78:

ըինաչափ երևույթի հերթական դրսևորումն է Թուրքիայի՝ Արևմուտքի առջև բացվելու մերօրյա աշխարհաքաղաքական դիրքորոշումը:

ЛИЛИТ СЕЙРАНЯН – *Художественные проявления пограничности между традицией и модерном в романе Орхана Памука «Рыжеволосая женщина».* – В основе творческой системы Орхана Памука лежит проблема возможности диалога между Востоком и Западом, традицией и модерном. В романе «Рыжеволосая женщина» рассмотрены модели развития, характерные как для Запада – в борьбе традиции и модерна побеждает модерн (образ Эдипа), так и для Востока – в этой борьбе побеждает традиция (образы Рустама и Сухраба, Ивана Грозного). В романе молодой герой из-за ревности к рыжеволосой женщине и из-за стремления к свободе сначала оставляет своего «отца» – раненого мастера умирать в колодце, потом умирает сам от руки сына, воспитанного мастером – «дедом». Таким образом, сначала модерн побеждает традицию, но традиция в конце концов «мстит» модерну. Автор романа подчеркивает возможность длительного колебания следующих поколений на этой зыбкой границе традиция-модерн.

В идеологическо-эстетической системе романа художественными проявлениями этой пограничности являются следующие символы и образы: спуск в населенный пункт Онгерен и подъем в гору; кипарисы между героями и звездами; кладбище; блестящие на небе и падающие звезды; колодец; глаза; сова; красный цвет. Самым главным пограничным образом является рыжеволосая женщина, в основе которого – архетип мифической Лилит – пограничного существа между Адамом и Евой, Богом и дьяволом. Она разделяет и соединяет судьбы деда, мастера, отца и сына, т.е. поколений. В романе архетипу Лилит противопоставляется архетип Евы в образах преданных домашнему очагу и традициям женщин – матери и жены героя.

Быть рыжеволосой – это выбор героини. В цивилизационном измерении эта женщина символизирует Турецкую Республику, которая стоит перед выбором между Востоком и Западом. Рыжеволосая, как пограничное существо, может принадлежать нескольким мужчинам: точно также Турция может быть одновременно и Востоком, и Западом. Автор романа не раз высказывался по поводу проблемы «отцов и сыновей», предлагая для ее решения следующую формулу: основываясь на османской традиции, открыться Европе. Это является закономерной позицией Турции, которая на протяжении своей истории присваивала культурные традиции других народов, получая эклектичную идентичность.

Ключевые слова: *традиция, современность, Восток, Запад, рыжеволосая женщина, архетип Лилит, пограничность, модели развития*

LILIT SEYRANYAN – *Artistic Manifestations of the Borderline between Tradition and Modernity in Orhan Pamuk's Novel "The Red-haired Woman"*. – Orhan Pamuk's creative system is based on the problem of the possibility of dialogue between East and West, tradition and modernity. In the novel "The Red-haired Woman" are considered the development models typical of both the West – in the struggle between tradition and modernity, the modern wins (the image of Oedipus), and for the East - tradition wins in this struggle (the images of Rostam and Zohrab, Ivan the Terrible). In the novel, the young hero, because of jealousy of a red-haired woman and because of the desire for freedom, first leaves his "father" - a wounded master to die in a well, then dies himself by the hand of his son, brought up by the master – "grandfather". Thus, at first modernity defeats tradition, but tradition eventually "takes revenge" on modernity. The author of the novel emphasizes the possibility of a long hesitation of the

next generations on this shaky border of tradition-modernity.

In the ideological and aesthetic system of the novel, the artistic manifestations of this borderline are the following symbols and images: descending into the settlement of Ongerren and climbing up the mountain; cypresses between the heroes and the stars; cemetery; shining in the sky and shooting stars; well; eyes; owl, red color. The most important borderline image is a red-haired woman, which is based on the archetype of the mythical Lilith – a borderline being between Adam and Eve, God and the devil. It divides and unites the destinies of grandfather, master, father and son, i.e. generations. In the novel, the archetype of Lilith is contrasted with the archetype of Eve in the images of women devoted to the hearth and traditions – the mother and wife of the hero.

Being red-haired is the heroine's choice. In the civilizational dimension, this woman symbolizes the Republic of Turkey, which is faced with a choice between East and West. A red-haired woman, as a borderline creature, can belong to several men: similarly, Turkey can be both East and West at the same time. The author of the novel has repeatedly spoken out about the problem of "fathers and sons", offering the following formula for its solution: based on the Ottoman tradition, open up to Europe. This is a natural position of Turkey, which throughout its history has appropriated the cultural traditions of other peoples, obtaining an eclectic identity.

Key words: *tradition, modernity, East, West, red-haired woman, Lilith archetype, borderline, development models*