

ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱՅԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԻ ԲՆՈՒԹԱԳՐՄԱՆ ՇՈՒՐՋԸ

ՅԱ. Ի. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

XIV դարից հայ իրականության մեջ զգալիորեն սկսում է թուլանալ հետաքրքրությունը գեղագիտական մտքի հանդեպ, որի մշակման մեջ վրա է հասնում որոշ կանգառում, որը տեսնում է ընդհուպ մինչև XVII դարի կեսը: Դա կապված էր տեսական մտքի և մասամբ արվեստի ընդհանուր անկման հետ, որը պայմանավորված էր նրանով, որ մոնղոլների արշավանքից սկսած Հայաստանը երկար ժամանակով զարծավ տարբեր օտարերկրյա գավթիչների միջև կռվածադիկ և պայքարի թատերաբեմ, որը հանգեցրեց ոչ միայն երկրի տնտեսական կյանքի, այլև հոգևոր մշակույթի անկման:

Որոշակի աշխուժացում Հայաստանի իդեոլոգիական կյանքում նկատվում է XVII դարից, որը կապված էր հայ առևտրական բուրժուազիայի գործունեության աշխուժացման և երկրի սոցիալ-տնտեսական կյանքում նրա դիրքերի որոշ ամրապնդման հետ: Այդ աշխուժացումը արտահայտվեց, մասնավորապես, մշակույթի օջախների վերականգնման և հիմնադրման մեջ, այդ թվում և մի շարք զպրոցների ստեղծման մեջ, որտեղ ուսումնասիրում էին նաև Հայաստանի ու նրա մշակույթի պատմությունը, հայոց լեզուն և քերականությունը, հավաքում էին անցյալի գրական հուշարձանները, ուսումնասիրում և մշակում էին փիլիսոփայական ժառանգությունը, զբաղվում էին թարգմանչական աշխատանքով, բառարանների կազմումով և այլն: Թեև այդ զպրոցները, իբրև այն ժամանակվա հայ հասարակության կղերա-ֆեոդալական խավերի շահերի և հայացքների արտահայտիչներ, զաղափարական-քաղաքական ուղղվածությամբ աչքի էին ընկնում իրենց պահպանողականությամբ, սակայն նրանց անկասկած մեծ ընդհանուր կուլտուրական նշանակությունը կայանում էր նրանում, որ նրանք վերածնեցին հետաքրքրությունը և ճաշակը գիտա-տեսական գործունեության նկատմամբ, վերականգնեցին պատմության, գիտության, փիլիսոփայության հարցերի ակտիվ մշակումը: Ինչպես գիտա-տեսական գործունեության ընդհանուր աշխուժացման, այնպես էլ մասնավորապես գեղագիտության նկատմամբ հետաքրքրության վերականգնման գործում զգալի դեր խաղաց XVII դարի գործիչ Ստեփանոս Լևոնցին, որն իր «Բանք իմաստասիրականք և աստուածարանականք» (1660) բառարանում զգալի տեղ և ուշադրություն է հատկացնում նաև գեղագիտության հարցերին, մասնավորապես, գեղագիտական մի շարք կատեգորիաների և հասկացությունների սահմանմանը և մեկնաբանմանը:

Եթե XVII դարում Հայաստանի գաղափարական կյանքում աշխուժացումը, որը արտահայտվում էր գերազանցապես նախորդ դարերի գաղափարական ժառանգության վերակենդանացման մեջ, տեղի էր ունենում հին ֆեոդալական

զաղափարախոսության շրջանակներում, ապա XVIII դարը բնութագրվում է հնի կողքին նոր հովերի, նոր զաղափարների հանդես գալով, որը կապված էր երկրում ֆեոդալական հարաբերությունների բայքայման խորացող պրոցեսի և ազգային-ազատագրական շարժման ըսզհանուր վերելքի հետ և որը ազդարարում էր հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքի բուռն ու բազմակողմանի զարգացումը XIX դարում: Արտացոլելով այն ժամանակվա Հայաստանի սոցիալ-տնտեսական կյանքում կատարված փոփոխությունները և հաստատվելով իշխող պահպանողական կղերա-ֆեոդալական զաղափարախոսության գեմ տեղի ունեցող պայքարում, այդ նոր հովերը իրենց ամենաչրիվ և վառ արտահայտությունը գտան, մասնավորապես, հայ բուրժուական յուսավորիչներ Հ. Էմիրի, Մ. Բաղրամյանի, Շ. Շահամիրյանի հասարակական-քաղաքական ու դրական-հրապարակախոսական գործունեության և, մյուս կողմից, ժողովրդական երգիչ-գուսանների (աշուղների) ստեղծագործության նշանակության բարձրացման մեջ: Ես եկեղեցու ազդեցությունից պոեզիան վերջնականապես ազատագրելու և ինքնուրույն ու անկախ զարգացման ուղու վրա կանգնեցնելու խորապես առաջադիմական պրոցես էր:

Այդ ժամանակաշրջանի աշուղական պոեզիայի հզոր հոսանքի ներկայացուցիչների մեջ առաջնության արժավենին անկասկած պատկանում է հայ ժողովրդական հանճարեղ երգիչ Սայաթ-Նովային (Հարություն Սայադյան, 1712—1795), որը ոչ միայն «աննախընթաց բարձրության հասցրեց աշուղների պոեզիան», այլև հենց այն երգիչը եղավ, որ վաճառական գիտնականների մեկնաստանային պոեզիայի մահացման պահին ամենից ավելի լրիվ «զգացնել տվեց, որ հայ պոեզիան կենդանի է. այն միայն դուրս է եկել մեկնաստանային պատերից ու մտել ժողովրդի մեջ, սկսել է հնչել շուրաներում, հրապարակներում ու ընտանեկան տոնախմբություններում, հասարակ մարդկանց տներում երգվող աշուղական ազատ երգերում»²:

Սայաթ-Նովայի, ինչպես, ասենք, և նրա մյուս ժամանակակից աշուղների ստեղծագործությունը զարգանում էր հայ պոեզիայի զարգացման նախորդ փուլերից ոչ անկախ: Նրանք ունեին նախորդներ ինչպես հայ պոեզիայի գծով՝ ընդհանրապես, այնպես է՝ աշուղական պոեզիայի գծով՝ մասնավորապես: Ավելին, նրանք հանդիսանում էին միջնադարյան հայ պոեզիայի սովաճումների և լավագույն տրագիգիանների իսկական ժառանգորդներն ու շարունակողները: Այդ հաջորդական կապը անցյալի պոետական տրագիգիանների հետ գիտակցվում և երբեմն ուղղակի ընդգծվում էր աշուղական պոեզիայի լավագույն ներկայացուցիչների կողմից: «Միր էս ճանփեն փիր ուստադից միզ մնաց...», — լիրավ կերպով հայտարարում էր իր մասին Սայաթ-Նովան:

Երայց Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության նշանակությունը բնավ չէր սպառվում և բնորոշվում միայն նախորդ պոեզիայի հետ ունեցած կապերով: Սայաթ-Նովայի մեծությունը կայանում է նրանում, որ նա միաժամանակ հանդիսացավ նորի ստեղծող: Եթե կարելի է խոսել տրագիգիայի և նորարարության միասնության կյասիկ նմուշների մասին, ապա Սայաթ-Նովան անվիճելիորեն

¹ В. Брюсов, Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков («Об армянской литературе» *Ժողովածուի մեջ*, Армяниз, Ереван, 1941, էջ 51):

² Նույն տեղում, էջ 52:

³ Սայաթ-Նովա, Խաչերի ժողովածու, Հայպետհրատ, Երևան, 1945, էջ 113:

նրանցից մեկն է: Նա միաժամանակ և՛ հայ միջնադարյան պոեզիայի վերջին խոշոր ներկայացուցիչն է, և՛ նոր ժամանակների պոեզիայի առաջին խոշոր ներկայացուցիչը (եթե ոչ հիմնադիրը):

Սայաթ-Նովայի՝ այդ «երանգների պոետի»⁴ ստեղծագործությունը բնութագրվում է ինչպես բովանդակության խորությամբ և հարստությամբ, այնպես էլ ձևերի բազմազանությամբ ու նրբազնությամբ և հսկայական հետաքրքրություն է ներկայացնում գիտական հետազոտության համար: Եվ պատահական չէ, որ մեծ երգչի պոետական վարպետության ուսումնասիրությանը անցյալ դարի կեսից մշտապես դիմել են ինչպես հայ, այնպես էլ վրաց և ադրեջանական ժողովուրդների գիտական մտքի ներկայացուցիչները: Մեծ ներդրում սայաթնովագիտության մեջ արեցին ուս գիտնականները և առաջին հերթին Վ. Ծալ. Բրյուսովը: Աշխատություններ Սայաթ-Նովայի մասին հրապարակվել են նաև գերմաներեն, անգլերեն և ֆրանսերեն լեզուներով:

Բայց Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունը հետաքրքրություն է ներկայացնում և այլ կապակցությամբ՝ հայ ժողովրդի գեղագիտական մտքի պատմության ուսումնասիրության առումով: Սայաթ-Նովան, իրավամբ, որոշակի տեղ է զբաղում ոչ միայն հայ պոեզիայի, այլև հայ գեղագիտական մտքի պատմության մեջ:

Պետք է ասել, որ նոր տենդենցների հանդես գալը արվեստի պրակտիկայի բնագավառում զգալիորեն առաջ էր անցնել համապատասխան նորոգման պրոցեսից, որ նկատվում էր արվեստի տեսության, գեղագիտական մտքի ոլորտում: Սակայն XVIII դարում հայ ժողովրդի գաղափարական կյանքի աշխուժացումը ղեկ չհանգեցրեց գեղագիտության հարցերը շոշափող տեսական աշխատությունների երևան գալուն, որոնց մեջ իրենց արտահայտությունը գտնեին նոր տենդենցները և հայագետները: Այդ իրականացվեց միայն XIX դարում: Իսկ XVIII դարի երկրորդ կեսին և մասամբ XIX դարի սկզբին գեղագիտական մտքի բնագավառում գործունեության առաջնորդը շարունակում էր պատկանել կղերա-ֆեոդալական գաղափարախոսության ներկայացուցիչներին, որոնք փորձում էին պահպանել այն կրոնի և եկեղեցու հովանու տակ:

Այն ժամանակաշրջանի ինչպես հայ գեղագիտական մտքի, այնպես էլ գեղարվեստական պրակտիկայի ոլորտում պաշտոնական ուղղություն էր հանդիսանում կլասիցիզմը՝ իր հնացած նշաններով և տրագիցիաներով: Կապված լինելով կղերա-ֆեոդալական աշխարհայացքի հետ, XVIII դարի հայկական կլասիցիզմի էսթետիկան իր վրա կրում էր արև պահպանողականության կնիքը, որն ընդհանրապես բնորոշ էր այդ աշխարհայացքին:

Նշված ժամանակաշրջանի համար բնորոշ էր այն, որ նոր հովերի յուրահատուկ արտահայտությունը գեղագիտական մտքի բնագավառում մենք հանդիպում ենք, թեև ոչ տեսական ձևով, հենց աշուղների և ղիսավորապես Սայաթ-Նովայի մոտ: Ժիշտ է, լինելով հանձարեղ պոետ, Սայաթ-Նովան միաժամանակ արվեստի հետազոտող, տեսաբան չէր և, բնականաբար, չի թողել ոչ գեղագիտական կատեգորիաների ծավալուն սահմանումներ, ոչ էլ հանգամանալից դատողություններ արվեստի պրոբլեմների մասին, ինչպիսիք մենք հանդիպում ենք Գավրիլ Անհաղթի, Հովհաննես Սարկավազի, Հովհան Որոտնեցու Ստեփանոս Լեհացու և հայ միջնադարյան գեղագիտական մտքի այլ ներկա-

⁴ В. Брюсов, նշվ. աշխ., էջ 52:

յացուցիչների մոտ: Բայց նրա ստեղծագործության մեջ հանդիպում ենք հույակապ աֆորիզմների ձև ստացած, ըստ էության զեղազիտական պրոլիմատիկայի էական տարրերի, որոնք ճարտար դրվագների նման ներգրված են Խրաերգերի զեղարվեստական հյուսվածքի մեջ: Սեղ հետաքրքրում են մեծ բանաստեղծի այն բազմաթիվ ասույթները, որոնք արտահայտում են հեղինակի մտորումները արվեստի մասին:

Եթե հաշվի առնենք, որ XVIII դարում հայ ժողովրդի զաղափարական կյանքի աշխուժացումը զեռ լեր հանդեգրել զեղազիտության հարցերը հատկապես կամ զուգընթացաբար քննարկող տեսական աշխատությունների և հետազոտությունների երևան գալուն, ապա միանգամայն ակներև կգա՞նա, որ արդարացված ու օրինաչափ է ուշադրությունը դեպի զեղազիտական մտքի այն տարրերը, որոնց մեկը հանդիպում ենք Սայաթ-Նովայի երգերում, մանավանդ որ այդ մտքերը պատկանում են այն ժամանակաշրջանի հայ պոեզիայի խոշորագույն ներկայացուցիչ:

Պետք է հատկապես նշել, որ զեղազիտական այն պրոլիմատիկա, որն իր արտահայտությունն է գտել Սայաթ-Նովայի երգերում, էսպես տարբերվում է այն հարցերից, որոնք հուզել են հայ զեղազիտական մտքի նախորդ ներկայացուցիչներին: Եթե առաջներում զեղազիտների ուշադրության կենտրոնում էին գտնվում զեղեցիկի կատեգորիայի, զեղարվեստական ստեղծագործության իմացաբանության, արվեստի ընդհանուր սահմանումների հետ կապված հարցերը, ապա Սայաթ-Նովայի պոեզիայում արվեստը բնութագրվում է զլխավորապես սոցիալական տեսակետից: Սայաթ-Նովայի զեղազիտական հավատամքի մեջ ամենաէականը արվեստի ժողովրդայնության և հասարակական նշանակության հարցն է, որին նա հաճախ է անդրադառնում իր երգերում: Հիշյալ հարցի նկատմամբ նման ուշադրությունը բնավ պատահական չէր և, բացի այլ զրդապատճառներից, իր արմատները ուներ նաև աշուղական ստեղծագործության յուրահատկության մեջ: Աշուղը մի արվեստագետ է, որը ստեղծագործում է գերազանցապես հրապարակորեն կամ հանպտուրաստից հորինելով, կամ կատարելով վաղօրոք ստեղծված երգերը: Նա անմիջական շփման մեջ է աջն աուդիտորիայի հետ, որին հասցեագրում է իր ստեղծագործությունները և դրա շնորհիվ հնարավորություն ունի անմիջապես դիտելու իր արվեստի ներգործությունը ունկնդիրների վրա: Իսկ նման պայմանները, անկասկած, հետաքրքրություն էին առաջ բերում դեպի ժողովրդի կյանքում արվեստի դերի, նրա հասարակական նշանակության հարցերը: Բայց եթե ոչ բոլոր աշուղների մոտ է դա հանգում նշված հարցերի իմաստավորմանը, ապա Սայաթ-Նովայի՝ դարաշրջանի խոշորագույն պոետի մոտ, դրանց ըմբռնումը հակիրճ, նրբակերտ, խորապես աֆորիստորեն հնչող դարձվածքների բնույթ է ընդունում:

Բնութագրելով իր ստեղծագործությունը, խոսելով իր՝ իրեն պոետի մասին, Սայաթ-Նովան զրսևորում է արվեստի, արվեստագետի և ժողովրդի փոխհարաբերության ու կապի հարցի աջնախի խոր ըմբռնում, որը հազվադեպ կարելի է հանդիպել ոչ միայն նրա ժամանակակիցների մոտ, այլև հաջորդ տասնամյակների զեղազիտական մտքի շատ ներկայացուցիչների, որոնք բզբադվել են արվեստի ժողովրդայնության հարցերով:

Սայաթ-Նովան շեշտում է արվեստի հասարակական խոշոր դերն ու կարելիոր նշանակությունը: Նրա համար անվիճելի է, որ արվեստը ստեղծվում է ոչ

թե իր՝ ղեկավարվեստագետի, այլ մարդկանց, ժողովրդի համար, որ այն կոչված է սովորեցնելու մարդկանց ճանաչել կյանքը («Թալիփներուն ուսում տվողներից իմ»)⁵, օգնելու նրանց դժվար պահին («Աշուղի լիզուն բըլբուլ է, օրհնանք ունե, նալաթ չը կա... Դե մարթ չը կեր՝ աղատիլ էր...»)⁶, դաստիարակելու («Խըրատ սովող-ուշկի բերողներից իմ...»)⁷ և այլն:

Խոսելով արվեստի դաստիարակչական կարևոր դերի մասին, Սայաթ-Նովան հասկապես նշում է ստեղծագործությունների երգիծական սրվածության նշանակությունը, պոետին համեմատելով անտաճիգի հետ («Աշուղն էլ շատ փորցված քամանդար պիտի»)՝ և ընդգծելով արատավոր մարդկանց մերկացնելու անհրաժեշտությունը: Նշելով արվեստի հասարակական նշանակությունը, Սայաթ-Նովան միաժամանակ գտնում է, որ արվեստը, շնորհիվ իր տարբեր բովանդակության, դադափարայնության, չի կարող հավասարապես և միատեսակ ծառայել հասարակության բոլոր խավերին, բոլոր անդամներին: Այդ տեսակետից ուշադրավ է այն հայտարարությունը, որ նա անում է իր երգերից սկսելով:

Ամեն մարք չի՝ կանա խըմի՝ իմ շուրքն ուրիշ ջըրեն է.

Ամեն մարք չի կանա կարա՝ իմ գիրքն ուրիշ գըրեն է⁸:

Բայց եթե դա այդպես է, ապա ո՞ւմ համար է նախատեսված արվեստը, ո՞ւմ պետք է ծառայի: Այս հարցի պատասխանը՝ որ արվեստը կոչված է արտացոլելու աշխատավոր ժողովրդի կյանքը, ծառայելու նրան և ոչ թե ֆեոդալական վերնախավին, վկայում է արվեստի ժողովրդայնության խոր ըմբռնումը պոետի կողմից: Դրա պերճախոս վկայությունն է Սայաթ-Նովայի հայտնի ասույթը այն մասին, որ պոետը, երգչը «խալխի նոքար» է, մի ասույթ, որն առաջին անգամ հայ իրականության մեջ այդքան մեծ պարզությամբ պատասխան է տվել արվեստի և ժողովրդի փոխհարաբերության հարցին:

Ժողովրդի կյանքը, նրա վիճակը, նրա ուրախությունն ու վիշտը՝ ահա թե ինչն է սնում երգչի արվեստը և կազմում նրա ստեղծագործության բովանդակությունը: Լիակատար հիմունքով պոետը հայտարարում է իր մասին. «Խիղճ ու ղեկեր մարթկանց հարողողներից իմ»⁹, Հենց այն պատճառով, որ ժողովրդի, ամենևին էլ ոչ ուրախալի, կյանքն էր սնում ժողովրդական երգչի քնարը, նրա ստեղծագործության մեջ այդքան շատ դառնություն և վիշտ է զգացվում:

Իր ստեղծագործությունն անվերապահորեն նվիրաբերելով ժողովրդին, պոետը ի դեմս նրա գտնում է և այն շնորհակալ աուդիտորիան, որը հասկանում, դնահատում ու սիրում է արվեստը և զգում նրա կարիքը: Եվ եթե պոետը ժողովրդի ծառան է, «խալխի նոքարը», ապա ժողովուրդը այդ դեպքում պոետի բարեկամն է, որ փառաբանում է իր երգչին և սիրում նրան:

Ժողովրդի կյանքում արվեստի դերի և նշանակության խոր ըմբռնումը Սայաթ-Նովայի մեջ առաջացնում է իր ստեղծագործության կարևորության բարձր գիտակցություն և այստեղից էլ՝ ժողովրդական երգչի հոգեկան բա-

⁵ Սայաթ-Նովա. Խաղերի ժողովածու, էջ 150:

⁶ Նույն տեղում, էջ 41:

⁷ Նույն տեղում, էջ 150:

⁸ Նույն տեղում, էջ 115:

⁹ Նույն տեղում, էջ 14:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 150:

վարարվածության, պոետի ինքնագիտակցության խոր զգացմունք։ Նա գտնում է, որ պոետը իրեն ժողովրդի ծառա պետք է լինի հպարտ իր դիրքով. պետք է գտնվի իր կոչման բարձրության վրա, ու թեև պոետի ճանապարհը փշոտ է, թեպետ նրան վիճակված են «դարդն ու դժբախտությունը», այնուհանդերձ նա պետք է բարեխղճորեն կատարի իր պարտականությունները ժողովրդի հանդեպ, շորոնելով որևէ նյութական բարիք. որովհետև պոետի համար ամենաբարձր պարգևը իր ստեղծագործության անհրաժեշտությունն է ժողովրդի համար։ Հենց այդ պատճառով էլ այդպես որոշակի և հրամայականորեն է հնչում պոետի դիմումը իրեն իսկ.

Արի համով զուլուզ արա, խալխի նոբար Սայաթ-Նովա,

Ով քիզի լիդի պարփվե, դուն տու շաբար Սայաթ-Նովա.

Ղաստ արա՝ շուշետ չը կոսեին, չը խփին քառ, Սայաթ-Նովա¹¹:

Սայաթ-Նովան պոետական ստեղծագործությունը կյանքում ամեն ինչից բարձր էր դասում:

...ուշկ ու միտկըս հազար մե բարաբ հանգին ա.

Մարիփարով քաղցր լիզուն դիփունի վրա անգին ա...¹²:

Ժողովրդայնությունը ոչ միայն արվեստի հասարակական նշանակալիության հիմքն է ժամանակակիցների համար, այլև գեղարվեստագետի անմահության, նրա ստեղծագործության անանց նշանակության գրավալանը՝ ապագայում։ Իր քնարը ժողովրդին լիովին նվիրած պոետը իրավունք ունի արժանանալու նաև ապագա սերունդների ուշադրությանը.

Ողորմի ևն կարմունջ շինող ուստադին,

Անց կենսող քառ կու դեն, կու հիշե.

Խալխի համա կինք մաշեցի, քան տվի՝

Տապանիս քառն էլ ախպերս կու քաշե¹³:

Պոետի ստեղծագործությունը այդ գեպում դառնում է իր ստեղծողի անսասան հուշարձանը։ «Բունիաթս ավազ չիմանաս՝ քարափ է, քարուկերեն է...»¹⁴, հայտարարում է Սայաթ-Նովան։ Եվ իրավ, այդպիսի անսասան հուշարձանի իրավունքը ձեռք է բերվում, վաստակվում է պոետի կողմից իրեն արժանի պարգև ժողովրդին մատուցած ծառայության համար, նրա հանդեպ ցուցարևած հավատարմության համար («Խալխի համա կինք մաշեցի, քան տվի»)։

Գեղագիտական առումով որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև Սայաթ-Նովայի մտքերը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ կենսական ճշմարտության մասին։ Մեծ պոետը հստակորեն տեսնում է գեղարվեստական երկի ներգործուն ուժի պայմանավորվածությունը այն ճշմարտությանմբ, որը մարմնավորված է նրա մեջ։ Այս առիթով նա ասում է. «Թե հանդցընիմ հախ ճրրաքըն, ինքըս վառվիլ չիմ կանա...»¹⁵:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 45:

¹² Նույն տեղում, էջ 21:

¹³ Նույն տեղում, էջ 131:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 14:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 142:

Սայաթ-Նովան բազմաթիվ շեշտում է մարդկանց վրա արվեստի ունեցած հուզական ներգործության խոշոր ուժը: Այսպես օրինակ, քամանչային նվիրված իր հուշակավոր ներդրումը բնութագրելով արվեստի հուզական ներգործությունը, նա ասում է.

Շատ տխուր սիրտ կու խնդացնիս, կու կրտսիս եիվրնդի դողրն.

Յիլի բաղբուր նայնրտ վիւ կսնիս, բաց կուլի եիդրտ խաղողրս...¹⁶

Ինչ տեղ է պատկանում Սայաթ-Նովային հայ գեղագիտական մտքի պատմության մեջ, Հասարակական կյանքում արվեստի և դրականության ունեցած դերի մասին իր հայացքներում Սայաթ-Նովան հետևում էր Ֆրիկին և Քուչակին: Բայց ինչպես գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ Սայաթ-Նովան բնավ էլ սահմանափակվում անցյալի նվաճումների լոկ կրկնությամբ, այնպես էլ Հասարակության կյանքում արվեստի ունեցած դերի հարցի իմաստավորման մեջ նա անցավ իր նախորդներից: Նա ոչ միայն պարզորոշ կերպով պատկերացնում էր արվեստի հասարակական նշանակությունը և արժեքը, այլև կախման մեջ էր դնում այն նրա ժողովրդայնությունից: Ի դեպ, Սայաթ-Նովայի թևավոր խոսքերը պոետի՝ իրրև «խալխի նոքարի» մասին, ինչպես տեսնում ենք, եզակի և պատահական չեն, այլ մի ամբողջական կուռ կոնցեպցիայի խտացած արտահայտությունն են: Այդ սկզբունքի հռչակումը Սայաթ-Նովայի կողմից (1758 թ.) անկասկած հանդիսանում էր նոր խոսք և կարևոր նվաճում այն դարաշրջանի հայ գեղագիտական մտքի համար:

Արվեստի ժողովրդայնության հարցը հայ գեղագիտության մեջ XIX դարում ոչ միայն արդեն ստանում է իր տեսական լուսաբանումը, այլև դառնում է իշխող: Այդ սկզբունքի հաստատման և մշակման գործում Սայաթ-Նովայի հայացքները կատարեցին էական դեր:

Ժիշտ է, արվեստի ժողովրդայնության հարցի տեսական մշակումը, որ սկսել էր Խ. Արուստյանը և հետագայում շարունակել էր Մ. Նալբանդյանը, մի շարք պատճառների հետևանքով որոշ ժամանակ չէր ընդգրկում Սայաթ-Նովայի գեղագիտական հայացքները: Բայց այդ հայացքները լայն շրջանառություն ունենալով տարածվելով մեծ պոետի երգերի հետ և այդպիսով թողնելով իրենց ազդեցությունը, առաջին հերթին հենց աշուղների վրա:

Սայաթ-Նովան թողեց հսկայական ազդեցություն իրենից հետո ստեղծագործողների վրա: Կարելի է ասել, որ հետագայի համարյա բոլոր աշուղներն էլ այս կամ այն չափով կրել են նրա ոչ միայն պոետիայի, այլև գեղագիտական հայացքների ներգործությունը: Բայց հատկապես պետք է նշել Զիվաուն (1846—1909), որը ոչ միայն ամենաշիվ կերպով վարդապետեց Սայաթ-Նովայի պոետիայի քաղաքացիական մոտիվները, այլև ուղղակի համերաշխվում էր ժողովրդի կյանքում պոետի դերի և աեղի նրա ըմբռնման և դնահատականի հետ: Իրա մասին է վկայում մասնավորապես նրա «Երգիչը» ոտանավորը (1885), որի մեջ Զիվանին շարադրելով իր գեղագիտական հավատամքը, առդիմում է Սայաթ-Նովային, նրա թևավոր արտահայտությանը:

Սայաթ-Նովայի գեղագիտական հայացքների տեսական դնահատականը առաջին անգամ տվեց Բ. Ախվերդյանը. որը 1852 թ. մեծ գուսանի՝ իր հրատարակած երգերի առաջին ժողովածուի ընդարձակ առաջաբանում բնութագրում

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 87:

է նաև նրա հայացքները ժողովրդի կյանքում արվեստի և գեղարվեստագետի դերի մասին:

Հայ գեղագիտության մեջ արվեստի ժողովրդագիտության սկզբունքի մշակման այդ երկու ուղղությունները (Խ. Արուստյան—Մ. Նալբանդյան և Սայաթ-Նովա—Գ. Ախվերդյան—Ջիվանի) կարծես թե սինթեզվում են Հ. Բումանյանի կողմից և այնուհետև հանդես են գալիս մի օրգանական միասնության մեջ:

Ամփոփելով պետք է ասել, որ եթե Ստեփանոս Լևոնցին հանդիսանում էր Հայաստանում ուշ միջնադարի գեղագիտական մտքի վերջին խոշոր ներկայացուցիչներից մեկը, ապա Սայաթ-Նովան, անշուշտ, կանգնած է այդ մտքի զարգացման նոր փուլի շեմին, որը սկիզբ է առնում XIX դարում: Արվեստի ժողովրդագիտության հարցում, որը XIX դարում դառնում է գերիշխող և ստանում իր տեսական լուսարանումը, Սայաթ-Նովան հանդիսանում է Խ. Արուստյանի և Մ. Նալբանդյանի անմիջական նախակարապետը: Իսկ եթե հիշենք, որ պայքարը ժողովրդի կյանքի ու արվեստի մոտև կապի համար մեր այսօրվա կարևորագույն խնդիրն է արվեստի և գրականության բնագավառում, ապա պարզ կլինի և այն, որ մեծ պոետը չի պատկանում միայն անցյալին, այլ մեզ հետ մասնակցում է այդ պայքարին:

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ САЯТ-НОВЫ

Я. И. ХАЧИКЯН

(Р е з ю м е)

Одной из малоизученных страниц истории эстетической мысли армянского народа являются эстетические взгляды великого армянского ашуга Саят-Новы. Будучи гениальным поэтом, Саят-Нова не являлся исследователем, теоретиком искусства и, естественно, не оставил ни развернутых дефиниций эстетических категорий, ни рассуждений о проблемах искусства. Однако в его творчестве встречаются элементы по существу эстетической проблематики, которые, подобно искусной инкрустации, вкраплены в художественную ткань песен великого поэта.

Наиболее существенным в эстетическом кредо Саят-Новы является вопрос о народности и общественной значимости искусства: к этому вопросу он постоянно обращается в своих песнях. Говоря в основном о своем творчестве, о себе, как о поэте, Саят-Нова обнаруживает глубокое понимание вопроса о взаимоотношении и связи искусства, художника и народа. Об этом наиболее красноречиво свидетельствует известное его изречение: поэт — «слуга народа». Саят-Нова считает, что поэт, как слуга народа, должен быть на высоте своего призвания и, невзирая на тернистость пути певца, добросовестно исполнять свои обязанности перед народом, не ища каких-либо материальных благ для себя. Высшей наградой для поэта является сознание того, что его творчество нужно народу. Именно поэтому так императивно звучит его обращение к самому себе: «С усердием неси службу свою, слуга народа Саят-Нова!».